

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

CURSO DE JORNALISMO

GERSON DE SOUSA

OS SENTIDOS DO VIVER A CULTURA COMO RUPTURA EPISTEMOLÓGICA

UBERLÂNDIA

2026

GERSON DE SOUSA

OS SENTIDOS DO VIVER A CULTURA COMO RUPTURA EPISTEMOLÓGICA

Memorial apresentado à Faculdade de
Educação da Universidade Federal de
Uberlândia como requisito parcial para
promoção à Classe de Professor Titular
da Carreira de Magistério Superior

UBERLÂNDIA

2026

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S725s Sousa, Gerson de, 1971-
2026 Os sentidos do viver a cultura como ruptura epistemológica [recurso
eletrônico] / Gerson de Sousa. -- 2026.

Memorial Descritivo (Professor Titular) -- Universidade Federal de
Uberlândia, Faculdade de Educação.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.pt.2026.11002>

Inclui bibliografia.

1. Professores universitários - Formação. 2. Epistemologia. 3.
Cultura. 4. Memória. 5. Comunicação. 6. Emoção. I. Universidade
Federal de Uberlândia. Faculdade de Educação. II. Título.

CDU: 378.124

André Carlos Francisco
Bibliotecário(a)-Documentalista - CRB-6/3408

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

Diretoria da Faculdade de Educação

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco G - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4163 - www.faced.ufu.br - faced@ufu.br**ATA****ATA Nº 001/2026 DA AVALIAÇÃO DOCENTE PARA A PROMOÇÃO DA CLASSE DE PROFESSOR ASSOCIADO IV PARA A CLASSE DE PROFESSOR TITULAR DA CARREIRA DE MAGISTÉRIO SUPERIOR**

Aos vinte e nove dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e seis, às 9 horas, remotamente, por meio do Serviço de Conferência Web RNP, através do link: <https://conferenciaweb.rnp.br/ufu/defesas-de-memorial-faced-2>, reuniu-se a Comissão Especial de Avaliação, nomeada pela Portaria de Pessoal UFU nº 3260, de 12 de junho de 2026, aprovada pelo Conselho da Faculdade de Educação na 4ª Reunião Ordinária de 2026, constituída pelos membros titulares Profa. Dra. Mirna Tonus (UFU), Prof. Dr. Dennis de Oliveira (USP), Prof. Dr. Edson Silva de Farias (UnB) e Profa. Dra. Angela Maria Grossi (UNESP), tendo sido nomeados como membros suplentes o Prof. Dr. Cairo Mohamad Ibrahim Katrib (UFU) e a Profa. Dra. Christina Ferraz Musse (UFJF), para a apresentação e defesa pública do Memorial Descritivo elaborado especificamente para a finalidade de promoção do Prof. Dr. Gerson de Sousa, professor efetivo da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Uberlândia. Ao sétimo dia do mês de julho do ano de dois mil e vinte e seis, foi divulgada, na página da Faculdade de Educação (FACED), a constituição da Comissão Especial de Avaliação supracitada. A data da avaliação pública foi definida para o dia vinte e nove de julho do corrente ano, às 9 horas. Após cuidadosa análise e aprovação do Relatório de Atividades do docente pelo órgão deliberativo máximo da Unidade, o Memorial Descritivo foi encaminhado aos membros da Comissão Especial de Avaliação para análise. Dando prosseguimento ao processo de avaliação para promoção da Classe de Associado IV para a Classe de Professor Titular da Carreira do Magistério Superior, na data e horário previamente estabelecidos, a Diretora da Faculdade de Educação, Profa. Dra. Maria Simone Ferraz Pereira, realizou a apresentação da Comissão Especial de Avaliação, do candidato e registrou agradecimento pela presença do público. Em seguida, foi concedida a palavra à Presidente da Comissão Especial de Avaliação, Profa. Dra. Mirna Tonus. A Presidente iniciou a sessão pública e concedeu a palavra ao candidato, Prof. Dr. Gerson de Sousa, para exposição e defesa pública de seu Memorial Descritivo. Após a defesa, os membros da Comissão Especial de Avaliação procederam à arguição do candidato e, em seguida, avaliaram seu Memorial, em consonância com a Resolução nº 03/2017 do Conselho Diretor da UFU. Tendo por base os resultados das avaliações, discutidos pelos membros da Comissão na ausência do candidato, e observando o disposto no art. 7º da Resolução nº 03/2017 do Conselho Diretor da UFU, a Comissão Especial de Avaliação, após as devidas considerações e em face do resultado obtido, destaca a qualidade do material apresentado e a maturidade do candidato durante a arguição, e sugere que o trabalho seja editado e publicado enquanto referência para elaboração de memoriais e contribuição para a construção de epistemologias e vivências acadêmicas e sociais, emitindo o seguinte parecer: **APROVADO** para promoção à Classe de Professor Titular da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Uberlândia. Nada mais havendo a tratar, a presente ata foi lavrada, lida e, após aprovada, segue assinada pelos membros da referida Comissão.

Uberlândia/MG, 29 de julho de 2026.

COMISSÃO ESPECIAL – Portaria de Pessoal UFU Nº 3260, de 12 de junho de 2026

Profa. Dra. Mirna Tonus - PRESIDENTE (UFU)

Prof. Dr. Dennis de Oliveira (USP)

Prof. Dr. Edson Silva de Farias (UNB)

Profa. Dra. Angela Maria Grossi (UNESP)



Documento assinado eletronicamente por **Mirna Tonus, Professor(a) do Magistério Superior**, em 29/07/2026, às 15:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Angela Maria Grossi, Usuário Externo**, em 29/07/2026, às 18:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **EDSON SILVA DE FARIAS, Usuário Externo**, em 03/08/2026, às 16:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Dennis de Oliveira, Usuário Externo**, em 04/08/2026, às 09:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **7528268** e o código CRC **6BB43D29**.

DEDICATÓRIA

Em Memória dos Meus Pais Roque de Sousa e Maria Benedita de Sousa

AGRADECIMENTOS

A produção de sentido da vida é construída a partir de inúmeros encontros, que vão nos convidando sempre ao aceite de desvelar o cotidiano, neste ato, em contínuo movimento, de encontrar o espetacular no ordinário. Por isso, agradeço primeiramente à minha família, em especial às minhas irmãs Maria do Carmo, Claudete, Célia e Sueli (em memória) e ao meu irmão Adilson por possibilitarem encontrar os primeiros caminhos e significados nesta trilha de vida.

Aos professores e professoras da Escola Estadual Profa. Leonor Fernandes da Silva, em Salto, pela minha formação em Ensino Fundamental e Médio, por possibilitarem as primeiras reflexões que me conduziram a descoberta do conhecimento. Aos professores do Senai, em Itu, onde a formação de mecânica geral possibilitou ampliar o campo de estudo em uma área em que atuei por algum tempo como existência e depois como sobrevivência.

Aos docentes e discentes da Universidade Metodista de Piracicaba (Unimep), em especial aos professores Belarmino Cesar Guimarães Costa, Dennis de Oliveira e Marta Regina Maia, que me instigaram, cada um de sua forma, a que continuasse o caminho do conhecimento crítico. E que ao longo desta jornada no conhecimento tivesse a honra de partilhar amizade.

Aos funcionários (as) e professores (as) da ECA -USP, em especial a profa Lucilene Cury, que atuou como co-orientadora do Mestrado; e ao meu orientador Prof. Dr. Luiz Roberto Alves (em memória) do qual o Mestrado e Doutorado se efetivaram como um mergulho epistemológico. E que culminou em uma mudança de vida de forma significativa enquanto existência. Ao grupo de estudos de Memória da Unicamp, que me instigou a definir esse conceito com significado para a realização das pesquisas, tendo ainda como coordenadora a Profa. Olga Von Simson. Aos discentes e docentes do Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio (Ceunsp), com quem iniciei minha carreira como professor e atuei como coordenador da Faculdade de Comunicação. Muitas das experiências didáticas iniciaram neste espaço e tempo universitário. E aos jornalistas e professores da UFSCAr, em que tive a primeira experiência de trabalho em Universidade Pública.

A todos os meus amigos que dividiram o espaço de redação nos Diário Votura, Jornal República, Assessoria CPFL, Jornal de Itu, Revista Campo e Cidade, em que experenciei a arte da entrevista como diálogo possível;

Aos professores (as), alunos (as) e secretários (as) da Universidade Federal de Uberlândia, em especial à Faculdade de Educação da UFU. Desde o meu ingresso, em 2009, vivenciei as experiências que foram fundamentais para a minha transformação como ser humano. Em especial à secretaria Rosane Cristina de Oliveira Santos. Ela foi o primeiro contato que tive

quando ainda no concurso de 2008, cuja forma acolhedora se estendeu para uma amizade ao longo dessas décadas. E quisera ter a oportunidade de ser orientador dela no mestrado.

A todos os sujeitos, homens e mulheres, que partilharam tempo de vida para participar dos trabalhos que se transformaram em monografia na graduação, dissertação no mestrado, em tese no doutorado, e em pesquisas recentes que abordaram a memória do cinema, a construção da identidade do Jornalista e da ressignificação cultural do Congado, em especial aqui ao Terno Sainha, sob a coordenação de Eustáquio Marques. Mais do que isso, sem eles não seria possível viver a realidade com a mesma intensidade.

Aos professores (as) e amigos que me formaram e me acompanharam nos dilemas da Arte: Ao conservatório Maestro Henrique Castellari, em Salto, em especial ao prof. Benedito Mariano, o Tuto, que me instigou a seguir no violão clássico; Ao Conservatório Cora Pavan Caparelli, em Uberlândia, no qual me formei técnico em violão e sigo com o Canto Lírico, com especial a Profa Miriã Moraes Silva, que conseguiu traduzir minha energia em arte; Ao Coral Vozes de Itu, com o maestro Luis Roberto de Francisco, pelos debates sobre história; Ao Coral da UFU, com o maestro Jôfre Goulart. Ao Prof. Hattus, com quem iniciei os primeiros caminhos no piano;

Ao Projeto Dançando no Parque, em especial ao prof. Mauro Souza, pelo ensino da dança e pelas discussões sociais; Ao Studio Unidança, em especial à diretora e artista plástica e arte-terapeuta Mary Borges, com quem desenvolvo esse projeto social de traduzir a dança como saúde e ressignificação cultural em cada ritmo. Como minha noiva e companheira, suas traduções sobre os temas que envolvem a arte de viver a vida, a cultura e os sentidos do nosso lugar no mundo foram essenciais para que pudesse edificar muitas leituras tanto da realidade, como ser humano, quanto acadêmica, como pesquisador e docente.

Agradeço aos membros da banca, Dennis de Oliveira, Edson Silva de Farias, Angela Maria Grossi, Mirna Tonus, Cairo Mohamad Ibrahim Katrib e Christina Ferraz Musse, que prontamente aceitaram o convite para participar deste momento especial. E principalmente por partilhar esse momento de vida com a finalidade de debater os significados do viver.

SOUSA, Gerson. **OS SENTIDOS DO VIVER A CULTURA COMO RUPTURA EPISTEMOLÓGICA**. 208 p. 2026. Faculdade de Educação. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais, 2026.

RESUMO

Este memorial acadêmico tem por objetivo apresentar minha trajetória de ensino, pesquisa e extensão, no campo do conhecimento, à Faculdade de Educação da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para a promoção da Classe de Professor Associado IV para a Classe de Professor Titular da Carreira de Magistério Superior. A proposta é desvelar como a arte e a cultura, articuladas com o ecossistema educativo do saber cotidiano, teve papel decisivo para a produção de sentidos no caminho epistemológico. As experiências vividas narradas neste memorial têm a pretensão de mostrar que cada caminho, cada música, cada poesia, cada dança, cada livro, cada aula se configurou como uma tese. Os capítulos destacam os primeiros contatos com o conhecimento enquanto adolescente, aborda a memória como reviver o cotidiano no tempo presente, os sentidos da arte e da cultura no processo de consciência, compartilha o mergulho nos dilemas como jornalista e pesquisador, os vínculos com extensão, as propostas didáticas de ensino e um comentário crítico desvelando as três pesquisas realizadas como parte de projeto acadêmico na UFU. Mais do que narrativa, este memorial é um testemunho de quem compreendeu que a capacidade de problematizar a realidade está no mesmo mergulho da transformação de si mesmo. E que o sujeito, pela razão e emoção, tem forças para enfrentar a estrutura como epistemologia de vida. Para isso, torna-se necessário considerar que antes do ato de resistência, há o viver do sujeito na complexa contradição e tradução de seus sentidos de existência.

Palavras-Chave: Professores Universitários – Formação; Epistemologia; Cultura; Memória; Comunicação; Emoção

SOUSA, Gerson. **OS SENTIDOS DO VIVER A CULTURA COMO RUPTURA EPISTEMOLÓGICA**. 208 p. 2026. Faculdade de Educação. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais, 2026.

ABSTRACT

This academic memoir aims to present my trajectory in teaching, research, and outreach in the field of knowledge to the Faculty of Education at the Federal University of Uberlândia, as a requirement for promotion from Associate Professor IV to Full Professor in the Higher Education Teaching Career. The proposal is to reveal how art and culture, articulated with the educational ecosystem of everyday knowledge, played a decisive role in the production of meaning in the epistemological path. The lived experiences narrated in this memoir intend to show that each path, each song, each poem, each dance, each book, each class was configured as a thesis. The chapters highlight the first contacts with knowledge as a teenager, address memory as reliving the everyday in the present time, the meanings of art and culture in the process of consciousness, share the immersion in dilemmas as a journalist and researcher, the links with outreach, the didactic teaching proposals, and a critical commentary unveiling the three research projects carried out as part of an academic project at UFU. More than a narrative, this memoir is a testament to someone who understood that the capacity to problematize reality lies in the same immersion as self-transformation. And that the subject, through reason and emotion, has the strength to confront the structure as an epistemology of life. For this, it becomes necessary to consider that before the act of resistance, there is the subject's living in the complex contradiction and translation of their senses of existence.

Keywords: University Professors – Training; Epistemology; Culture; Memory; Communication; Emotion

SUMÁRIO

1 – Introdução.....	11
2 – O desvelar da vida nos sentidos da Cultura	17
2.1 Os emaranhados do cotidiano em Abismo de Rosas.....	23
2.2 A materialidade da òpera A Noite de São João	25
2.3 Produzindo emoções no Piano	28
2.4 A Ressignificação Cultural na Dança de Salão.....	30
2.5 A Dança como Cultura.....	50
2.6 O diálogo entre Semba e a Lei 10.639/03.....	53
3 – As Rupturas Epistemológicas do Conhecimento.....	71
3.1 A sobreposição do imaginário na concretude da Graduação.....	71
3.2 A lucidez e a Consciência da Velhice na experiência vivida do Mestrado	80
3.3 As contradições na Experiência Profissional.....	99
3.4 O Sujeito da Memória entre a Razão e a Emoção no Doutorado.....	104
3.5 Intermezzo: o conhecimento como tempo e espaço de concessão de vida.....	129
4 – O Movimento da Dialética nos Paradoxos do Cotidiano.....	133
4.1 O Escavar da memória do Cinema no cotidiano de Uberlândia.....	135
4.2 A Consciência Histórica na Narrativa do Sujeito Jornalista.....	147
4.3 Produção de sentido e representação do Congado.....	161
5 – A Experiência vivida no Ambiente da UFU.....	186
6 – Considerações Finais.....	199
7 – Referências	204

INTRODUÇÃO

A produção de um memorial reivindica, como fundamento em seu próprio princípio categórico, que o movimento da produção de sentido do presente reviva o passado pela memória. Memória não se trata de resgatar momentos do passado e simplesmente descrever como relato, tomando uma posição objetiva entre quem escreve e a realidade lembrada. Memória é o reviver, é o sentir novamente com um diálogo em novos sentidos de uma mesma emoção vivida. E a emoção precisa ser retirada do reducionismo de um sentimento pragmático, para ser compreendida como instância de conhecimento, cujas forças são articuladas nos dilemas do cotidiano. Cada momento desta escrita neste memorial foi assim revivido com todas as suas forças e energias. A emoção, em mesmo compasso vibratório da razão, vai assim desvelando os caminhos por qual segue esse substantivo do qual denominamos viver. Mas em meio ao enfoque de ser um memorial acadêmico, há a necessidade de uma delimitação e principalmente de encontrar pontos referenciais que demarquem este trajeto epistemológico da vida.

A cada reviver do passado, com os dilemas e a identidade como sujeito no tempo presente, as leituras da realidade de tempos atrás vão tomando novas formas analíticas. Esse reviver tem o mesmo sentido de um compositor, como se estivesse escrevendo uma partitura, em música; ou de um escritor na produção de sua literatura (como nos ensina Sartre, em sua obra, de forma profunda): a música ou a literatura da experiência da vida vai sendo composta e escrita nos pentagramas do passado, sem que o compositor ou o autor, no momento em que tece a escrita, saiba ainda o ponto de chegada, de término, seja em cada parágrafo, seja em cada capítulo; seja tecendo as tessituras de todo este memorial. É este sentido instigante do ato da escrita e da leitura: tanto para quem escreve, quanto para quem mergulha e se abre como leitor, a cada linha de texto, a cada compasso da música da cultura da vida,, vão se desvelando os momentos do viver; as nuances, os andamentos, os silêncios, os confrontos, os dilemas, os encontros e despedidas subscrito no cotidiano da realidade social. Para compreender a música ou o livro, é preciso ouvir, com a entrega de quem se descobriu, durante um diálogo, o momento em que o outro passou a se entregar, não mais como depoimento, mas como testemunho. É um convite para partilhar o viver a experiência de ser sujeito a cada compasso da vida.

Nem todos os caminhos trilhados como edifício do conhecimento da minha trajetória de vida tem espaço para aqui se desenvolver neste memorial. Incurrer neste caminho de tentar abranger um todo da vida seria certamente estar próximo de um desvio na concepção de origem. É preciso distinguir entre o memorial de um diário. Por isso, é sintomático, para que não recaia na caricatura da escrita da própria vida, que se reconheça um sentido pleno de algumas experiências acadêmicas. E aqui se traça um primeiro parâmetro, que é destacar experiências

que se efetivaram no movimento da vida, que se tornou uma das minhas identidades: a capacidade de problematizar a realidade. E, a partir deste modo de vida como empreendimento de ser e de saber, a problemática se efetiva como diálogo aberto no processo de conhecimento. Como homem, negro, nascido em uma família pobre, estudante de Ensino Fundamental e Médio em escolas públicas e com ensino médio de técnico em mecânica, com formação de mecânica geral pelo Serviço de Aprendizagem Industrial (Senai), acreditava num trilho de vida já demarcado, pela estrutura, para o futuro. No entanto, a materialidade da arte como emoção vivida, foi aos poucos me arrancando de um suposto aprisionamento da vida pela estrutura, para instigar em uma nova compreensão dos sentidos do cotidiano. Esse novo referencial de vida foi me transportando para novas dimensões cujo diálogo iria estabelecer na posição de sujeito de quem sou no presente.

Hoje, enquanto o reviver vai tomando novas proporções de sentido no tempo presente, tenho como parâmetro que o efetivo caminho da minha vida sempre se deu, tomando a cultura como ponto de orientação, entre a luta entre a emoção e razão contra uma estrutura. Por isso que considero que mais do que memorial, este documento percorre o indagar de um tema como tese: o sentido da própria existência como epistemologia.

Há momentos que são de simples descobertas práticas no passado, que traduzidos pela experiência de hoje vão sendo reapresentadas de forma mais conceitual. E cada vez que vamos ativando a memória, neste ato de tradução de si mesmo, os momentos de experiências vividas vão exigindo presença para serem nomeados e descritos neste novo contexto de luta. É o momento especial, em que sociedade, por meio deste memorial, legitima como tempo e espaço, o testemunho como valor. O primeiro momento que tive a experiência de descobrir a interdisciplinaridade aconteceu quando estava na sétima série do Ensino Fundamental, da Escola Profa. Leonor Fernandes da Silva, em Salto, interior de SP. Nem sempre sabemos porque em determinado momento, algumas experiências vividas nos arrebatam para uma dimensão diferente da realidade. E, como se fosse no transporte da memória de um tempo para outro, estamos instaurados em outra dimensão do qual depois saberemos que se trata de trilhas de conhecimento.

Era aula de História, com o então professor Célio Vendramini (*In memoriam*). Ele tinha uma especialidade que era desenhar todo o mapa mundi na lousa, com giz, antes de iniciar a aula. E fazia narrativa dos fatos históricos, com o qual ficava encantado a cada capítulo. Mas foi exatamente em um desses mergulhos da aula, em uma de suas citações de história, que de repente acendeu uma fagulha em meu ser. Aquele trecho citado tinha a ver com outro momento de estudo de Geografia. Por sinal, estava com o livro na minha pasta. Imediatamente tirei o livro de geografia e agora, com as duas obras na mesa conferi esse indicativo. E assim, no diálogo entre os textos e a primeira demarcação da trajetória de áreas de saber, mergulhava

neste sentimento diferente de descoberta. De um ato desencadeado pela fagulha, ainda de forma da emoção em seu traço de ingenuidade, hoje posso dizer que foi um gesto que me conduziria, de forma irrevogável, a este estado de felicidade, a cada vez que estabeleceria essa compreensão de diálogos interdisciplinares. Nem o fato de ter sido repreendido pelo professor, minutos depois, de que estava com livro de outra disciplina na mesa, e que portanto teria de fechar e guardar, arrefeceu esse despertar. Nas aulas seguintes, a estratégia era deixar o livro de geografia aberto, mas escondido na carteira: para que a emoção – e a consciência – voltassem a se despertar como conhecimento em sala de aula, era necessário que a materialidade subvertesse a ordem da percepção.

Com o Jornalismo, e esse é um ponto que trago como testemunho mais adiante neste memorial, meu primeiro contato foi como vendedor de Jornal, ainda com 13 anos de idade. Quando fiz a matrícula da Universidade Metodista de Piracicaba (Unimep) para cursar Jornalismo, ainda não havia estabelecido uma razão de sentido entre esses dois momentos da vida. É sintomático que alguém que tenha tido tantas experiências, em que é arrancado literalmente da realidade com o desencadeamento de produção de sentidos, tenha se orientado para seguir como caminho de pesquisa a história de vida, a memória, a experiência e o cotidiano. Talvez seja por isso que, em muitos espaços dos quais vivenciei, seja como repórter, seja como professor, seja como pesquisador, meus parceiros apontavam que eu queria fazer sempre uma tese. E aqui poderia ser desde uma matéria de jornalismo policial, no qual atuei por anos como jornalista, seja para um tema de palestra, seja para um tema em uma determinada aula.

E esse movimento de desvelar determinado fato para ser ressignificado como tese, começou ainda adolescente. Lembro do momento, ainda adolescente, em que indaguei sobre o consumo de álcool de adolescentes no bairro. O tema foi tomando novas proporções em meu ser, até que sobreveio um novo pensamento: escrever um livro. E das primeiras linhas da proposta do livro, sem qualquer base referencial de vida e teórica para o processo de escrita, de repente me vi como pesquisador, entrando em uma reunião na instituição dos Alcoólicos Anônimos. E a experiência dos depoimentos de todas aquelas pessoas levaram ao mergulho em algo tão profundo da existência.

Essa primeira experiência de participação nos Alcoólicos Anônimos de alguma forma me conduziu para uma proposta como pesquisador em todos os campos. Na prática profissional do Jornalismo, era sempre um embate, na redação, quando o editor solicitava que as matérias fossem transformadas em notas. Com o tempo adotei a tática de que cada tema de cada matéria teria a profundidade de um mergulho no diálogo com o entrevistado. A partilha de tempo de vida de uma entrevista não poderia ser submetida de forma hierárquica para a ditadura ou mercantilização do espaço disponível para publicação. Havia edições que a profundidade de entrevista com o entrevistado se traduzia, em sua integridade, na matéria especial de

determinado caderno; havia outras em que o planejamento gráfico do espaço jornalístico implicava em produzi um texto declaradamente reducionista em relação à entrevista. Estamos em um confronto de determinação, e não de determinismo.

Com o tempo, vamos compreendendo que o saber tem um preço. E não estou tratando aqui de tempo de dedicação à leitura, a ensaios, a palestras ou mesmo de dilemas subjetivos. Mas sim de que a exteriorização da sabedoria lhe coloca diante dos enfrentamentos diante de uma estrutura, que muitas vezes estão instauradas nas micro físicas do poder, como nos aponta Foucault. E um desses enfrentamentos para o conhecimento é certamente o fato de ser negro. Quando estava no mestrado, lembro uma vez de falar que sabia os nomes de todos os alunos e as alunas negros que haviam partilhado a sala de aula comigo desde o Ensino Fundamental até a Universidade Particular. Em todos os setores, ser negro exigiu o enfrentamento ao racismo, em suas variadas dimensões. Seja pela capacidade de estratégia de vencer uma partida de damas no Senai, de estar formando como jornalista enquanto se sobrevive numa metalúrgica, de ser demitido de um Jornal enquanto experienciava a felicidade de ter sido aprovado no mestrado, de ter sido demitido da universidade enquanto nutria a expectativa de ser doutor, de romper contrato com a universidade pública enquanto seguia o caminho de concurso público. Em todos esses setores a justificativa era que não estava sendo bom exemplo para o todo. Mesmo na Universidade Pública, esses enfrentamentos seriam sempre um fator. Lembro de um curso de especialização em que ministrei a disciplina de Metodologia. Depois de fazer minha apresentação formativa, recordo que fiquei por cerca de uma hora “esclarecendo” dúvidas de um aluno. Em seguida a esse tempo, ele se retirou da sala. Só depois entendi, com outras intervenções de início de disciplina ou curso na minha trajetória acadêmica, que se tratava de uma necessidade de prova, para que pudesse ser aceito, por alguns, como professor em sala de aula.

No meu processo de formação, tive a prazerosa oportunidade de conhecer e conviver com professores intelectuais que mudaram meus cursos de vida. Sobre a discussão de racismo, lembro-me de uma palestra na USP com o professor Milton Santos. E ele com toda a sua simplicidade nos contou um seguinte fato; Ele fora convidado por um jornalista para participar de um programa televisivo para falar sobre o negro no Brasil. O professor então revidou com uma nova pergunta: o Sr. Quer que vá nú? E nos traduziu: Sim, porque eu sou Geógrafo, como área de conhecimento. E o convite demonstra que está mais interessado no meu corpo, do que no meu conhecimento. Na luta contra um sistema que busca tratar o ser negro de forma reducionista, o simples fato de ter como tema em uma reportagem televisiva sobre o negro, não se trata de indicativo de que se estava valorizando o palestrante. Em algumas vezes, pelo contrário: é ainda uma estratégia para que o seu saber não seja evocado para o social.

Por isso, em determinado momento da minha vida, decidi enfrentar o racismo, ao experimentar esse conceito de identidade, pelo conhecimento.

Funcionalismo, Estruturalismo, Teoria Sistêmica são termos que aprendi na disciplina de Teoria Sociológica com o professor Octávio Ianni, ainda na Unicamp. A passagem de ser jornalista para professor não aconteceu por meio de um planejamento racionalizado. Eu costumo dizer que eu não estudo determinada temática para que se efetive como professor. Pelo contrário: foi pelo fato do prazer da experiência de viver tão profundamente as experiências de vida, seja da arte, seja da cultura, seja acadêmica, que me efetivei como professor. Poderia enumerar aqui os professores que me conduziram neste caminho. Mas não se trata de enumerar, mas sim de trazer um outro dilema que nos percorre. Na primeira aula de Fundamentos Epistemológicos, no qual ministrado como professor do PPGCE da UFU, mestrado profissional, tem uma pergunta que costumo provocar os discentes. O que é o conhecimento? Peço que eles pensem primeiro na pergunta e respondam internamente. Em seguida, explico que o meu interesse não está na resposta deles. Mas, sim, em que eles iniciem um caminho epistemológico ao responder a segunda pergunta: de onde parte a resposta deles. Ou traduzindo: de onde parte o nosso conhecimento?

Esse mergulho epistemológico não está edificado, é claro, nas obras lidas, mas nas experiências transformadoras da vida que vão nos conduzindo para reflexões. E com isso, no exercício de memória, me reencontro com meus pais, Roque de Sousa e Maria Benedita de Almeida Sousa. São eles os representantes do saber do cotidiano que hoje tratamos nas discussões sobre o que é conhecimento. Com níveis de formação escolar de nível fundamental incompleto, eles conseguiram instaurar algo mais que o sustento material, que tanto lutaram, para criar os seis filhos. Ainda lembro quando fizemos um jantar de agradecimento simbólico para eles, quando todos nós filhos havíamos conseguido finalizar a graduação. É certo que o seu Roque de Sousa e Maria Benedita de Almeida Sousa foram os responsáveis, por meio do saber cotidiano, em gerir, sustentar e manter um ecossistema educativo naquele espaço de lar. É a partir deste ecossistema que pude então ter acessos a novas formas de leitura da realidade que me fizeram transcender e poder ter forças suficientes para edificar o conhecimento como substantivo na produção de sentidos da existência e como estratégico na luta contra o racismo.

Por se tratar de uma narrativa, com uma dinâmica de tese sobre a experiência da vida enquanto fundamento acadêmico, este memorial traz uma proposta: articular a experiência vivida com a produção de conhecimento. Em vez do relato, o testemunho. E em meio ao testemunho, a análise do sentido no tempo presente. E mais do que a análise, a apresentação material de um fragmento das obras que resultaram nesta experiência vivida como um processo de mergulho. O objetivo aqui é ratificar como as experiências de vida sustentam uma defesa conceitual de análise. E ao mesmo tempo, como cada entrevista, com

seus sujeitos mergulhados nos dilemas da história que constituem suas vidas, tem o peso sempre de uma tese. Cada vida, cada entrevista, cada música, cada dança, cada disciplina, cada aula, uma tese.

Este memorial está dividido e articulado pelos seguintes caminhos de capítulos. No capítulo 2, o Desvelar dos sentidos da cultura, a proposta é desvelar da infância, perpassando pelo ecossistema educativo dos meus pais seguindo da apresentação de como a arte e a cultura foram preponderantes para me instigar na materialidade do tempo presente a uma nova consciência. A proposta é mostrar que a arte e a cultura sempre foram protagonistas do processo de construção de conhecimento.

No Capítulo 3, As Rupturas Epistemológicas do Conhecimento, desenvolvo o processo de construção de conhecimento a partir formação acadêmica e os dilemas entre sujeito e estrutura que permitem desvelar a experiência vivida na graduação em Comunicação Social – habilitação em Jornalismo, na Unimep; o mestrado e o doutorado na ECA-USP, e o início de trabalho como docente universitário.

No capítulo 4, O movimento da Dialética nos Paradoxos do Cotidiano, a ênfase é apresentar a produção de conhecimento direcionada para as três pesquisas desenvolvidas como docente do curso de Jornalismo da FAGED UFU. A proposta de realizar cinco pesquisas tendo como temática o paradoxo do cotidiano. Apresento um testemunho com análise e um fragmento de um dos capítulos ou de trechos que possibilitem compreender o posicionamento conceitual.

E por último, Capítulo 5, A experiência vivida no Ambiente da UFU, desenvolvo comentário crítico sobre as propostas das disciplinas teóricas e práticas ministradas na UFU. Neste último tópico, há uma reflexão sobre as metodologias e didáticas empregadas em cada disciplina e as propostas de conhecimento.

2 – O DESVELAR DA VIDA NOS SENTIDOS DA CULTURA

A vida está em movimento. O passado está sempre em movimento no diálogo constante com as produções de sentido do tempo presente. Mesmo quando planejamos que a vida ou o futuro se enquadre dentro de uma dinâmica que acreditamos poder deixar determinado, como se fosse enquadrada, ela sempre nos surpreende. Há uma afirmativa importante aqui: nas dinâmicas do movimento, estamos sempre nos defrontando com as determinações de poder nas relações sociais da vida. Mas determinação, definitivamente, não é determinismo. Quando criança, uma das respostas que dava para a pergunta de qual o sonho de realização na vida era ser mecânico. E, aos 14 anos, quando meu pai, Roque de Sousa, me levou para a EMAS (Eletro Metalúrgica Abrasivos de Salto), em Salto (interior de São Paulo) para que acertasse os detalhes de ser estagiário de mecânica geral pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai), que envolve tornearia mecânica e ajustagem mecânica, em oficina, o rumo do meu sonho de vida enfim havia sido encaminhado. A projeção de vida é que poderia seguir os passos do meu pai. Ele, jovem, com 19 anos, entrou para trabalhar no setor de abrasivo, na quentura do forno desta empresa metalúrgica de abrasivos, de onde só sairia com a aposentadoria aos 45 anos. Pela atividade perigosa que exercia, a contagem do tempo tinha adicional por trabalho insalubre. Só mais tarde viria a saber que tempo insalubre de trabalho, tempo de vida e tempo de aposentadoria estão em acirrado compasso de luta, por meio da vida do meu pai. Para este parágrafo, é importante saber que o meu primeiro processo seletivo, que me rendeu a primeira carteira assinada, foi no Senai, em 1985.

Quando se fala em determinação, é preciso explicar o histórico da minha vida. Meu pai Roque de Sousa, nascido em 1940, frequentou pouco tempo a escola formal. Órfão de mãe logo aos oito anos de idade, teve que seguir uma vida dura de trabalho manual. Na educação formal estudou somente até o segundo ano do ensino fundamental. A fuga da escola o encaminhou para o enfrentamento da vida por outros caminhos de luta. Entre elas trabalhar em uma pedreira, assentando calçamento na rua. Naquele período, boa parte das ruas, principalmente nos bairros de uma cidade de interior, como de Salto, a 100 km de São Paulo, eram de terra. E coube a eles fazer o assentamento do que conhecemos como paralelepípedo. Antes de tudo ser planejado para virar pavimentação asfáltica. Houve um momento, quando era criança, em que o Seu Roque fazia essa vida dupla, de calçamento e de trabalho na empresa, numa batalha para sustentar os seis filhos. A minha mãe, Maria Benedita de Almeida Sousa veio também de uma família negra de luta. Na educação formal havia feito somente até a quarta série do ensino fundamental. E, durante longo período, teve que trabalhar em uma empresa de cortes de frango, para aumentar o financeiro da casa e dar sustento para todos nós. É talvez pelas dificuldades que enfrentaram na luta pela existência, que como tática e estratégia reorganizaram uma boa

parte da vida para vencer uma batalha de redefinição histórica: edificar um novo caminho para que nós filhos tivéssemos a possibilidade de trilhar percursos diferentes dos quais foram levados a caminhar em suas vidas. Eu sou o quinto dos seis filhos, nascido em 15 de Julho de 1971. O meu nome, que era para ser Marcos Vinicius, foi alterado na preferência da minha mãe durante a gestação. E é claro que tem a ver com o jogador de futebol tri-campeão de 1970. Da escala de nascimento dos meus irmãos veio Maria do Carmo de Sousa, Claudete de Sousa, Célia Regina de Sousa, Sueli Aparecida de Sousa, eu, e o caçula Adilson de Sousa. Foi com essa escolaridade dos meus pais e com os trabalhos que faziam sempre horas extras que nossa família se sustentou no então bairro Jardim Maria José.

Aqui preciso recorrer novamente a afirmar, com todo o perigo da redundância textual, que determinação não é determinismo. Um dos lemas do seu Roque de Sousa e da Dona Maria Benedita de Almeida Sousa era que todos os filhos conseguissem estudar até o Ensino Médio. E para que isso acontecesse lutaram com as forças possíveis para que esse projeto de vida se tornasse realidade. Considero que foi pela práxis do cotidiano da vida que meus pais implantaram, ou melhor, semearam um ecossistema educativo em nosso lar. Havia um intenso incentivo para que estivéssemos na escola, para que tivessem o orgulho de nos ver formados no Ensino Médio. No momento em que escrevo, é visível entender como aos poucos, um pai analfabeto e uma mãe de ensino fundamental, foram inspirando os nossos caminhos para os estudos. Por este rápido histórico é possível entender a felicidade do seu Roque e da Maria Benedita quando anunciei que havia passado no Senai e, enfim, teria o meu primeiro emprego. Em 1986 e 1987, vivi dois anos profundos na escolaridade do Senai. Em 1988 atuei então como funcionário, ainda pelo contrato do Senai pela empresa Emas.

A priori, a perspectiva de vida estava traçada: permaneceria nesta empresa por 35 anos, me aposentaria 35 anos depois e certamente conduziria meu filho para seguir um outro degrau deste caminho metalúrgico. Mas a proximidade do exército, no qual me alistaria em 1989, provocou uma primeira ruptura deste caminho. No entanto, enquanto definia o processo de ingresso militar, consegui um novo emprego na Siemens do Brasil, com fábrica em Salto. A minha formação de mecânico me levou para ser contratado como estagiário no setor de engenharia. A atuação no trabalho, avaliada como excelente, fez com que o diretor da engenharia me apresentasse uma proposta: caso não servisse ao exército, seria efetivado no cargo, desde que me comprometesse a fazer a graduação em Engenharia. Era outra projeção de vida que logo se desfez em novembro, quando fui realmente convocado para servir na Segunda Bateria do 2 Grupo de Artilharia Auto Propulsado de Itu.

Oito meses vividos intensamente nos meses do ano de 1990 no Exército. Comecei como soldado, mas pela minha formação no Senai e do Ensino Médio de Técnico em Mecânica, fui um dos convidados a fazer curso de Cabo. Sairia na primeira baixa, com a premiação de

praça distinta, melhor soldado da bateria, e um dos cinco melhores de toda a cia daquele ano. Novamente estava diante de outra projeção de vida: aceitar o convite para seguir a carreira militar. No fim saí como cabo da reserva.

Nos caminhos da vida, há momentos em que, no vigor do acontecimento, consideramos determinadas ocorrências como acidente de percurso. Logo, o tempo nos revela que essa tradução é pensamento temporário. Conforme segue nossas jornadas, vamos produzindo sentido sobre elas. Antes do emprego formal, eu tive dois empregos informais. O primeiro, por sinal, seria citado anos mais tarde. Em uma família pobre, que luta pela subsistência, os filhos também precisam ir para o campo de trabalho. E assim, eu e meu irmão Adilson de Sousa, conseguimos o trabalho de entregador de jornal, do então Jornal Taperá, de Salto. Acordávamos sábado bem de manhã e íamos para a gráfica. O nosso trabalho era ajudar na encadernação das páginas do Jornal. Este foi o meu primeiro contato com o Jornalismo e iria entender essa relação entre produtor e leitor somente mais tarde de forma teórica. Naquele momento, o entendimento do Jornalismo, como criança, era bem pragmático. O trabalho era entregar cada exemplar na casa dos assinantes e tínhamos uma porcentagem que poderíamos utilizar para venda avulsa, que consistia no nosso lucro da semana. Foi a primeira vez que ouvi na rua o termo manchete, cada vez que alguém pedia para ver a matéria então principal do jornal para decidir se iria comprar. Logo em seguida, de entregador de jornal, passei a ser um auxiliar de feirante. O Seu Jorge, um japonês que vendia tomate, me aceitou como seu ajudante. E é nesse contato com o público, nos diálogos da feira, que entendi as dificuldades dos produtores e consumidores de alimentos.

Se encerrasse o histórico do cotidiano por aqui, certamente levaria a entender que a opção por Jornalismo veio pela experiência de entregador de Jornal. Mas preciso citar outros elementos que levaram para esse caminho envolvendo escrita, leitura e, o que considero mais importante, a problematização da realidade. A minha primeira experiência de pesquisa veio aos 17 anos de idade. Sempre me fazia perguntas internas sobre questões da realidade, mas naquele momento um tema me retirou do lugar cômodo. A questão inicial era simples: adolescentes de 17 anos que iniciavam naquele momento os primeiros contatos com bebida alcoólica. A necessidade, mesmo de uma pequena dose, para se declarar para alguém de forma afetuosa ou declarar amor, me levou num primeiro momento a questionar essa necessidade. Acredito que esse foi o meu primeiro problema de “pesquisa”. Considerava que o prazer maior de viver a tensão estava exatamente na sobriedade, de ter consciência de tudo que estiver acontecendo, no momento em que se descortinava a emoção da vida. E foi nesse primeiro impasse dialético que decidi então iniciar a escrita de um livro sobre a questão do álcool. Tinha já uma primeira página escrita quando me defrontei com minha limitação. E ao me defrontar com o limite de alguém com 17 anos, sem qualquer referência existencial, para escrever um livro, uma nova pergunta

mais profunda se fez em mim. Profunda a tal ponto que me levou a buscar uma fonte para entender o tema: as reuniões dos Alcoólicos Anônimos.

Hoje fico pensando na surpresa que os participantes do AA tiveram quando viram um adolescente entrando na sala para participar da reunião. Eu só sei que me adotaram com carinho. Recebi livros do AA. Por alguns meses pude participar das reuniões, onde ouvi os relatos e depoimentos profundos daqueles que passam a ter como meta de vida o “evitar o primeiro gole”. Ainda guardo comigo, como parte daquele mergulho, a ficha amarela que recebi como parte do tratamento. Os frequentadores recebiam a ficha para levar sempre consigo. Toda vez que tivessem vontade de beber, retiravam a ficha do bolso para serem fortalecidos de que participam de um grupo, de um coletivo. Um dos pontos que mostrou a força deste movimento estava na oração da serenidade: "Concedei-nos, Senhor, a Serenidade necessária para aceitar as coisas que não podemos modificar, Coragem para modificar aquelas que podemos, e Sabedoria para distinguir umas das outras."

Agora há pouco havia afirmado sobre a realização de ser mecânico. Enquanto seguia o caminho profissional, o meu ser era envolvido em outros dilemas pelas quais a torneria e a ajustagem mecânica não se propõem a problematiza-las. Não sei ainda ao certo se foi pelo prazer da escrita, das letras desenhadas graficamente que fiquei encantado e me lancei em aperfeiçoá-la, ou pela leitura de romances, que cheguei a identificar em mim a capacidade de fazer poesia. Sempre senti na escrita da poesia que a fonte era a realidade nutrindo o pensamento sobre a própria realidade. No meu caso, escrever era como se as letras escritas de caneta ou mesmo “datilografadas” no papel, fosse uma materialização do ditado do pensamento. E de onde partia essas ideias das quais simplesmente transcrevia na materialidade da escrita? Eis aqui uma pergunta que mais tarde me levaria, na disciplina de Fundamentos Epistemológico do mestrado PPGCE, da Faced, a elaborar de forma mais precisa: “Eu lhe faço uma pergunta. Você me responde. O meu interesse não está no teor da resposta. Mas de você identificar e pode explicar de onde parte a resposta do seu pensamento”. E então comecei a escrever sistematicamente poesias. E assim fui me descobrindo sobre um valor imprescindível: bastava uma palavra ou uma frase em que reconheço algum sentimento disposto por alguém como experiência vivida, que conseguia transformar em uma poesia. Ao reviver os poemas e poseias que fiz ao longo do tempo, uma delas me chamou a atenção exatamente porque o tema era sobre esse processo de conhecimento. O título da poesia é sintomático:

Vida em Poesia

Quão incógnita é a vida.

Introspectiva, nos exige

Mergulhar no paradoxo, de continuamente

Ser e vivermos.

E assim, ser,
Para o eu desfrutar do prazer,
De simplesmente Ser.
E, porque não, ser
Para instigar os outros a Confidenciar,
O que há de profunda da nossa existência.
Mas a incógnita da perspectiva da vida,
Nos conduz a imprevisíveis percursos,
Conflitos, confrontos, tristezas, Lamentos;
Risos, abraços, prazer, amizade, Saudade.
Há tempos em que a incógnita,
Se perde nos óbices da vida.
E, defronte à rotina,
Enfrentamos a batalha,
Com a arma que nos eleva à conquista da amizade.
Por mais inconcebível que possa parecer,
Essa razão emotiva da guerra.
É justamente na pausa
Para entender a incógnita do viver
Que rendemos a encontrar novos sentidos:
Declamar a própria intensidade,
Enfrentada de forma tão ríspida,
Tão leve consciente,
Tão emotiva,
Como ouvir um poema da vida. (Gerson de Sousa)

A poesia foi um primeiro campo epistemológico do meu ser. Não se tratava de somente escrever o poema ou a poesia. E sim de entender como era o caminho desse processo de conhecimento que havia me conduzido para outros valores de descoberta. Aos poucos, esse mergulho me levou a entender o tempo e o lugar em que essas ideias atravessavam de forma consciente o meu ser. Para escrever poesia, não é a escrita o fundante, mas o viver internamente os sentidos daquela palavra ou frase na relação dialógica do sentimento do outro. Seja viver os dilemas de sua existência, seja viver o dilema da existência do outro. É como se tivesse uma medida de profundidade em que ao atravessarmos aquele degrau, o pensamento se materializava então no conhecimento pronto. Exibindo as frases para serem exteriorizadas. E houve vários momentos em que a profundidade do poema esteve nessa vivência epistemológica

da experiência vivida. Minha irmã, Sueli Aparecida de Sousa, da qual tinha uma proximidade, morreu em 1991, quando o ônibus de estudantes em que ela estava fora atingido por um vendaval, em Itu. Naquela noite, de chuva, estávamos deitados, o escuro da chuva e da falta de luz, quando o telefone tocou. E ouvi ainda a frase da minha mãe Maria Benedita perguntando se minha irmã Sueli havia morrido. Vivi esse sentimento que se transformou em poesia:

TEMPORAL

Triste noite aquela em que
 O escuro do Mistério nos desertou.
 Agressivo, quebrou o elo
 Que nos ligava ao mundo.
 Catástrofe. Trágico impacto.
 A expressiva lágrima,
 Presa da vida,
 Fundia ciclicamente ao desespero,
 Silêncio que a realidade impôs.

O vento soprou, correu;
 Atravessou o mistério.
 Duelou com a vida, vencendo-a;
 Transportando parte de mim,
 À uma dimensão que sequer
 Minha abstração consegue encontrar.

Triste noite aquela em que
 O escuro do Mistério nos desertou.
 A claridão da manhã
 Nem sequer transpassou as nuvens sombrias,
 Que cobriam a escura cidade.
 Os gritos ensurdeciam
 a ação e as lembranças das pessoas
 que saíam às ruas;
 Juntas, encontradas na mesma estrada,
 Daquela triste noite.

O vento passou na noite, na história
 Da história na vida dos homens,

Que não se passaram.

Que passarão sempre

Pelo calendário marcado,

Zunido por aquela triste noite. (Gerson De Sousa. 17/09/1992. Escrito à minha irmã Sueli falecida no Vendaval)

2.1 – Os emaranhados do cotidiano em Abismo de Rosas

Essa última poesia, vivenciada em um momento de tristeza e materializada em versos, representa um dos degraus do que caminhava no desenvolvimento poético. É certo que a arte sempre teve para mim um sentido e significado existencial, muito diferente de qualquer justificativa para ser entretenimento ou simplesmente um hobby ou um instrumento para provar uma suposta erudição. Eu diria até que foi pela arte que consegui desvelar novos sentidos para a vida. E o violão foi a porta de entrada. Criado em uma família católica, minha mãe sempre atuou como ministra da Eucaristia, na então capela de São José Operário, no bairro Maria José, onde morávamos. A Dona Maria Benedita também integrava a equipe que atendia pessoas doentes no bairro, na chamada Pastoral da Saúde. Houve um período, da década de 80, que se tornou expansivo o grupo de jovens que atuavam nas igrejas. Na Capela de São José Operário, se formou o Junac (Jovens Unidos no Amor de Cristo) do qual minhas irmãs participavam ativamente. Este grupo também participava das missas e era encarregado principalmente dos cânticos. Por essa imersão, o violão passou a ser um instrumento que entrou na nossa residência. Lembro que ficava vendo minhas irmãs, Claudete e Maria do Carmo, ensaiarem no pequeno quarto de casa as músicas que iriam tocar na missa, entre elas do Padre Zezinho. Em seguida minha outra irmã Célia também se interessou pelo violão. Assim como aconteceu comigo por irradiação.

A participação da família Sousa nas missas se encerrou no momento que os grupos de jovens foram perdendo força. Como o violão para elas teve um substantivo instrumental, o deixar de ir às missas significou no abandono do instrumento musical. Em 1985 decidi seguir os caminhos das minhas irmãs para tocar violão. Só que para o aprendizado, iria entrar no Conservatório Municipal Maestro Henrique Castelari, de Salto. No momento de preencher a ficha, veio uma pergunta inesperada, na qual iria alterar todo o meu rumo de referência. O conservatório em Salto dividia em dois grupos os alunos de violão: popular e clássico. Eu já tinha contato visual com as cifras pelo acompanhamento das minhas irmãs. E havia tido uma experiência visual dos músicos de uma banda, em uma procissão de Nossa Senhora do Carmo, em Itu, tocando com partitura. Lembro que via aquelas bolinhas pretas em linhas e não compreendia como conseguiam tocar o instrumento.

Há duas coisas que alteraram profundamente o meu ser. O primeiro é ter feito a opção pelo violão clássico. Naquele momento não sabia o que iria realmente aprender. O meu referencial musical estava entre o que ouvia de músicas do meu pai, música sertaneja ou moda de viola, hoje chamada de música raiz. A minha mãe tinha como preferência Elvis Presley e Nat King Cole e Roberto Carlos. Das minhas irmãs o Padre Zezinho e outros compositores católicos. A segunda coisa fundamental foi ter conhecido o meu eterno professor Benedito Mariano, conhecido por Tuto. Hoje, ao fazer a análise sobre didática e pedagogia, entendo como ele se tornou fundamental na mudança de rota dos sentidos da minha vida. Os três primeiros anos com o Tuto foram essenciais. A questão aqui não se trata de dissertar sobre o meu desenvolvimento no violão clássico. Mas a imensidão de sentidos que se abriu ao adentrar na música clássica. Participei do grupo de Camerata de violão, fiz apresentações. Embora tenha iniciado em Salto, os caminhos de trabalho foram me levando para outros desafios. Tentei por outras vezes voltar ao conservatório tendo aulas com Gilmar de Campos, Célia Tretell e José Euclésio. Só em 2011, quando já estava em Uberlândia, decidi retornar ao conservatório, no Municipal Cora Pavan Caparelli, tendo aulas com o prof. Cícero Mota e depois com o prof Ronan Manoel da Silva. Fiz parte da camerata de violões em Uberlândia, com várias apresentações, até que me formei em técnico de instrumento violão em 2014. No concerto de encerramento, tinha uma das minhas músicas preferidas que havia aprendido com o prof. Tuto: Abismo de Rosas. Essa música tem a letra de Américo Jacomino, eternizada no violão por Dilermando Reis. Por sinal, ao longo do tempo meu pai revelou que essa música, sempre que tocava, fazia o lembrar do período em que trabalhava na pedreira. Um dos trabalhadores era violonista e sempre que podia dedilhava essa canção.

Mas o que significa Abismo de Rosas? A partir das informações do letra music, trago aqui a concepção: “Em “Abismo de Rosas”, Américo Jacomino explora a dualidade do amor ao unir imagens de beleza e perigo. O título já antecipa esse contraste: “abismo” sugere profundidade e risco, enquanto “rosas” remetem à delicadeza e ao romantismo. Essa combinação cria uma metáfora para um sentimento intenso, capaz de encantar, mas também de causar sofrimento. O contexto da música reforça essa ideia, pois foi inspirada pela história real do próprio Jacomino, conhecido como Canhoto, que se apaixonou por uma mulher cujo relacionamento foi impedido pela família dela, especialmente pela irmã Sinhara, devido ao preconceito contra músicos na época. Assim, o “abismo de rosas” simboliza tanto o ideal romântico inalcançável quanto a dor de um amor frustrado por barreiras sociais.”.

Somado a isso, havia iniciado um mergulho do qual sempre havia ambicionado que era conhecer e tocar as obras de Heitor Villa-Lobos. As obras das suítes populares brasileiras e dos prelúdios passaram a me encantar assim que assisti uma primeira apresentação. “A *Suíte popular brasileira* (originalmente *Suite populaire brésilienne*), composta por Heitor Villa-

Lobos entre 1908 e 1923 é uma obra fundamental para violão solo que sintetiza a tradição do choro carioca com a erudição clássica. Representa uma homenagem à música popular urbana do Rio de Janeiro, incorporando danças como Mazurca, Schottisch e Valsas, sendo um marco do modernismo musical brasileiro.

Principais Aspectos e Significado:

- **Fusão de Estilos:** A suíte combina a estrutura clássica de suítes com ritmos populares e a atmosfera do violão de choro.
- **Influência do Choro:** Foi composta em um período em que Villa-Lobos convivia com chorões cariocas, aprendendo o violão popular.
- **Movimentos (Dança):** A obra é dividida em movimentos que representam danças de salão da época: Mazurka-choro, Schottisch-choro, Valsa-choro, Gavota-choro e Chorinho.
- **Inovação:** Representa uma das primeiras tentativas de elevar a música popular brasileira ao patamar de música de concerto, influenciando o nacionalismo musical no país. “.

Aprendi pelo violão que a música tinha outro sentido para além daquele instrumental de louvor que aprendi com minhas irmãs na missa de Igreja. Preciso afirmar aqui que as músicas sacras me emocionavam nas missas. Mas havia algo diferente nessas músicas eruditas que me conduziam a uma profundidade de sentimento que até então não havia sentido em meu ser. E nessa busca de encontrar o prazer de tocar algo que o comove tão profundamente tive o primeiro contato com a ópera. Até aquele momento tinha ouvido fragmento. No Teatro Municipal Giuseppe Verdi, de Salto, nome dado em homenagem aos imigrantes italianos, a abertura da cada evento sempre era com trecho de abertura da ópera Aída. E assim cheguei aos compositores, entre eles Richard Wagner, com a ópera o Navio Fantasma; a Flauta Mágica e Don Giovanni, de Mozart; Aída de Verdi. O Guarani, de Carlos Gomes. Até hoje lembro da emoção quando havia terminado de ouvir em momentos diferentes cada uma dessas músicas. Estava fascinado com esse entendimento de que era possível compor obras, a partir das notas musicais. A cada trecho, a cada compasso, a cada frase musical ia se redigindo, por meio dos instrumentos, uma proposta de sentido. Como traduzir essa profundidade que tocou os meus sentidos de uma forma plena, da qual não havia sido tocado ainda? E assim, a definição pela música clássica alterou profundamente a ordem de sentidos da minha existência. A vida em movimento.

2.2 A materialidade da ópera A Noite de São João

A partir do mergulho inevitável da música clássica, mais precisamente da ópera, se sobreveio outro interesse: o do canto. Mas essa experiência só viria mesmo anos mais tarde, por

volta de 1999, quando participei do Coral Vozes de Itu. A descoberta de compositores regionais que produziam óperas, missas e árias se tornou um elemento importante nesta jornada – pois até aquele momento só tinha referências de compositores mais distantes. Neste quesito de canto, havia também uma referência familiar. Lembro de acompanhar minha mãe, Maria Benedita, em um desses ensaios de cantos na Igreja Matriz Nossa Senhora do Monte Serrat, em Salto. A canção que lembro é Decolores. Quando meus pais foram assistir uma das minhas apresentações de cena de ópera, pelo Coral Vozes, essa era uma das lembranças do passado.

Porque esse viver a cultura se tornou tão importante? Hoje tenho certeza de que a música me retirou da determinação do ser mecânico para um estado de movimento do viver. É como se a cada passo fosse sendo retirado de um sentido limitado humano para ir assumindo valores da humanidade, dos quais fui compreendendo os direitos e os deveres a cada diálogo, a cada compasso, nessas relações. Talvez o erro, e estou usando esse termo para me referir quem usa a arte como instrumentalidade, é quando há um reducionismo da arte como entretenimento, um passatempo da vida enquanto você não está fazendo algo “sério”. Essa lógica positivista tem sempre redimensionado o papel da música para um sentimento de alegria no momento em que executa. Mas há algo mais denso nesses processos que precisamos considerar como valor e que não é tensionado pela percepção positivista. Cada música composta tem uma história que se mistura, ou confunde, com a história de seu autor. Há uma marca da emoção, do sentimento, da transgressão mesmo do mero desejo de ter cumprido o desenvolvimento artístico que irrompe quando passamos a ser os tradutores para a ressignificação da obra no tempo presente. No Coral Vozes de Itu tive o prazer de conviver com o maestro Luís Roberto de Francisco. Como historiador e músico, Luís Roberto é autor do livro sobre Elias Álvares Lobo: um momento na música brasileira, lançado em 2001. O lançamento do livro não foi aleatório: Luís Roberto de Francisco planejou então a apresentação de trechos desta primeira ópera do Brasil, no qual tive o prazer de poder participar como parte do coral Vozes de Itu. Só para entender a importância da obra, destaco aqui uma citação no site do projeto ópera:

“*A Noite de São João* é a primeira ópera brasileira cantada em português e com temática nacional. Foi composta pelo compositor itano Elias Álvares Lobo para a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, a primeira iniciativa concreta no Brasil de estimular o desenvolvimento do gênero no país. A ópera estreou no Rio de Janeiro em 14 de dezembro de 1860, com a ilustre presença do Imperador D. Pedro II. O libreto é de autoria do escritor José de Alencar e conta a história de amor secreto entre Inês e Carlos. O pai de Inês, um tabelião, planeja mandar a filha para o convento. Carlos, desolado, decide entrar para o Exército. Na noite de São João, ela pede ajuda ao santo para resolver seu caso de amor. Surge, então, uma cigana, que promete mudar o destino dos jovens apaixonados.”

Antes de discutir sobre simulacro e ressignificação enquanto análise sociológica, a arte já estava me colocando nesses horizontes epistemológicos. A ópera *A Noite de São João* pertence a primeira fase de Elias Alvares Lobo. Uma obra criada em meados do século 19 e reapresentada no século 21. Qual a importância de você re-situar a sociedade com esta obra sendo encenada em Itu? Seria uma ressignificação ao reviver, por meio da obra, esta proposta que edifica como a primeira ópera no Brasil? Para que não se recaísse no simulacro, que seria uma repetição sem produção de sentido para o cotidiano presente de Itu, é a própria problematização da história de Itu que se fez presente neste embate provocado pela maestro Luís Roberto de Francisco. Tanto Elias Alvares Lobo, quanto o seu cunhado, Tristão Mariano da Costa. Tristão Mariano da Costa (Itu, 1846) foi um notável compositor brasileiro focado em música sacra, representando o movimento restaurativo musical na região de Itu, SP. Como parte do Coral Vozes de Itu apresentamos a obra *Te Deum* (1877), canções em latim.

Essa participação no Canto Coral me levou a muitos caminhos de descobertas e pesquisas. Entre elas a participação no Festival de Artes de Itu, em que esse espírito de ser músico, com suas traduções e mergulhos no campo histórico foram se tornando uma referência. Quando vim para Uberlândia, em 2009, essa semente já havia brotado. Iniciei com a profa Ruth Souza tanto em um projeto de canto quando nas primeiras aulas de projeção de voz, assim como a profa Roberta Vargas nas primeiras aulas de canto erudito. No entanto, foi com a profa Miriã Moares que o trabalho de voz passou a ter uma nova articulação de forma que passei a descobrir a força interna que me levaria agora a ter uma voz forte. E é nesse encontro, primeiro com aulas particulares e depois como aluno dela no Conservatório Cora Pavan Caparelli que encontrei novos sentidos na música. Estudar trechos de ópera, entender o seu significado, repensar a produção de sentido no tempo presente, entender o significado de cada frase e expressar com o espírito sempre próximo do que foi escrito. Eis o que significa o processo de cantar uma música. A partir dessa relação com a Profa Miriã que conheci o maestro Jôfre Goulart, do Coral da UFU e pianista do conservatório. E enfim, em 2024, em comemoração ao centenário da morte de Gabriel Fauré, participei como parte do Coral da UFU da apresentação do *Requiem* em D menor. Já havia conhecido a obra de Fauré quando participava do Coral Vozes de Itu: era comum nos ensaios para apresentação em casamento da música *Ave Maria*. Por sinal, a minha preferidas entre todas. Mas participar do *Requiem* foi realizar um sonho.

Um pequeno relato transcrito aqui sobre a obra: “O Requiem, Op. 48 do compositor francês Gabriel Fauré é, sem sombra de dúvidas, uma das mais emblemáticas obras da História da música ocidental. Esta é o resultado de um trabalho que se desenrolou, naturalmente com várias paragens, no decurso de cerca de uma década e meia. O impulso poderá ter ocorrido por ocasião da morte do pai, em 1885, pois, quando a sua mãe falece, em 1887, afirma estar a escrever um “*pétit Requiem*”. Foi, no entanto, em 1888 que estreou a 1.^a versão da obra, em La

Madeleine (Paris), onde desempenhava na altura o cargo de Mestre de Capela. Nesta, executada durante os serviços fúnebres de um arquiteto chamado Joseph Lesoufaché, contavam-se apenas 5 números, dos quais não constavam ainda o Ofertório nem o Libera me. A obra viria a sofrer alterações em 1889 e 1893. Em 1900, por ocasião da Exposição Universal de Paris, apresenta uma versão sinfónica, que contou com a participação de 250 músicos, entre coralistas e instrumentistas. “Existe apenas um Pie Jesu, e é o teu. Assim como só existe um Ave Verum, o de Mozart, o único Pie Jesu é o teu.” Era assim que Camille Saint-Saëns descrevia um dos números mais famosos deste Requiem ao seu próprio aluno, Fauré. Este, embora seja talvez o mais famoso número da obra, não nos deixa esquecer outros momentos tão marcantes como o Libera me ou mesmo o In Paradisum. Várias são as características que diferenciam este Requiem de outros tão conhecidos, como o de Mozart ou o de Verdi, fazendo estes assentar toda a construção musical num forte sentido de medo da morte. Efetivamente, no decurso de toda a obra, desde o primeiríssimo momento, sente-se uma serenidade redentora totalmente inovadora neste tipo de composição. Seria o próprio compositor quem melhor esclareceria sobre esse facto, quando afirmou: “Tem-se dito que o meu Requiem não expressa o medo da morte, alguém o chamou de canção de embalar fúnebre. Mas é assim que eu vejo a morte: como uma libertação feliz, uma aspiração à felicidade eterna, não como uma experiência dolorosa.” Em 2025, também estaria participando da apresentação do Fantasma da ópera, no Teatro Municipal de Uberlândia.

2.3 – Produzindo emoções no Piano

Aprender um novo instrumento musical depois dos 50 anos sempre exige momento de reflexão. Para alguns, como já mencionado anteriormente, é sempre um momento de relaxamento. Mas para a minha história de vida sempre foi um movimento de produção de sentido da cultura. É certo que a partir do histórico de trajetória musical, o piano, sempre articulado ao canto, seria um dos instrumentos que me levaria, em algum momento da vida, a um encontro. E assim foi que, em vez de um conservatório, foi em uma escola de música particular que fiz as minhas primeiras aulas de piano com o professor Hattus Almeida. Por sinal, o professor de piano também era violonista. Mas se escrevo sobre o piano neste memorial, é claro que não é para descrever momentos de aulas nem para apresentar tempos de ensaio em mãos direita, esquerda e conjunto. Mas para identificar como a cultura, mais do que uma defesa teórica, está diretamente articulada à minha experiência vivida.

Quero me deter em dois pontos que considero relevante. O primeiro está associado a essa ressignificação de ouvinte para o ser músico. Se a emoção, ao ouvir música clássica, me levou para uma área do qual não havia ainda estabelecido tempo e espaço nominal em minha

consciência de ser, essa capacidade de levar as emoções para outras pessoas se configurou como momento chave. Como é possível que o encadeamento de notas possa conduzir pessoas para outros tempos e espaços de vida, de forma que sua materialidade contribua para uma nova leitura do tempo presente? Sim, pois é realmente plausível considerar que os dilemas do tempo presente redefinem nossa relação com o passado. E o passado, se ficarmos em um de seus ângulos, que é o subjetivo, nos exige posicionamento da memória e do cotidiano.

A memória enquanto o refazer o caminho, ressignificar os sentidos. Seria reducionista simplesmente considerar que ouvir uma música, ser conduzido ao movimento de emoção, se encerraria assim que finalizasse a última nota do instrumento. E assim seguiríamos para casa, pós concerto, retornando a uma realidade da qual a música não faz parte e esteve como uma realidade no qual a doçura ou a divagação a encerram em si mesmo. No entanto, veio exatamente de uma experiência profunda com o piano durante o doutorado na USP, que a compreensão sobre tocar um instrumento tomou novas proporções. Lembro de um ensinamento do prof. Ronan, de violão, no ano em que realizaria o concerto de formatura de violão no conservatório Cora Pavan Caparelli, de Uberlândia. Enquanto estava nos ensaios de aulas, entre aluno e professor, seguia uma execução com boa leitura e um pouco ainda de interpretação da música. Mas nos concertos mensais, diante de um pequeno público, tudo se desfigurava. Qualquer ação mínima de alguém da plateia já seria motivo para distrair, perder a concentração e com elas os devidos erros. Até que um dia, depois de cinco apresentações frustradas, o que já correspondia a um semestre, ouvi uma frase que me fez repensar: para que as pessoas se emocionem com sua música, é preciso que você primeiro se emocione com o tocar daquela música ou canção. As pessoas se emocionam com a sua emoção. Trata-se aqui de uma mudança de concepção epistemológica entre sujeito e objeto. E assim quando o piano se apresenta como realidade, é dentro desta concepção material em que passo a dialogar com a cultura com outra forma de expressão. Mais uma vez, é a releitura do passado, agora como peças a serem tocadas, que a emoção dialógica se configura como o materialismo cultural.

Fiz a citação da pianista da tese de doutorado porque logo adiante esse será um exemplo do qual cito textualmente. E principalmente porque a partir do Noturno Opus 2, de Chopin, que realizo uma das propostas de articular a produção de texto da tese como se fosse composição musical. Para este momento, o importante aqui é entender como essa questão da emoção para si e para o outro conduz para uma forma interpretativa de música. Mas, e esse é o ponto, a música não se encerra em si mesmo, porque a emoção do músico se efetiva, a partir de uma nova produção de valores, na emoção do público, ou do ouvinte. E será que é possível ser levado a emoção profunda sem que se tenha alguma possibilidade de transformar a realidade? Não poderíamos então tratar essa forma como relação dialógica comunicativa? É preciso destacar que aqui estamos longe de acentuar qualquer passividade do ouvinte. Pelo contrário: o

concerto é um tempo e espaço que permite que cada sujeito atinja determinadas profundidades de sentido. Essa profundidade, ao envolver o ouvinte, se torna partícipe do seu ser de forma que a leitura do tempo presente, momentâneo do sentir a emoção, se apresente como uma das formas de leitura da realidade. E ao retornar para o outro tempo e espaço, o que é feito de toda essa emoção vivida?

A segunda parte é sobre didática. Por um lado, meus aprendizados foram me posicionando a todo momento em um estado de experiência vivida e análise sobre a didática de professores de música. De alguma forma eles estão diante de um problema: como fazer com que o aprendizado de um instrumento, ao mesmo tempo em que permita o desenvolvimento técnico, não anule ou não reduza esse lado em que a emoção se torna protagonista? Essas experiências me conduziram a estar de forma diferente por outro lado, também como professor em universidade. Repensar a didática em sala de aula se tornou uma relação automática com os aprendizados de música. Em momentos anteriores, quando atuei como professor do Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio (Ceunsp), na minha primeira experiência como professor universitário (como se lerá mais adiante) me recordo que utilizava a música e o poema como parte constituinte do início de cada aula para despertar um lado criativo de cada aluno, e ao mesmo tempo mostrar que o aprendizado de uma disciplina estava em como desfrutar da emoção num mergulho na profundidade do pensamento de si mesmo. Fazer uma prova da disciplina ao som de música instrumental estava, agora pensando anos mais tarde, nessas experiências de fazer com que a aplicação de um teste se dialogue com o envolver da música. E com isso a maturidade do piano se efetivou como parte do exercício de repensar a didática e estratégias de ensino.

2.4 - A resignificação Cultural na Dança de Salão

Se há alguma atividade artística que pode edificar o materialismo cultural, em minha história de vida, é a dança. E hoje, mais especificamente, a dança de salão. De uma forma plena, em Uberlândia, o meu início regular aconteceu na dança de salão aconteceu em 2015. Em uma das corridas pelo espaço do Parque do Sabiá, fiz uma pequena pausa para alongamento e exercícios, em um conjunto de aparelhos de ginástica, próximo ao Quiosque. E ouvi a música do fundo, e a percepção das pessoas dançando em aula de dança. Conversei com o professor e duas semanas depois já estava lá me apresentando como novo aluno. Há encontros que são significativos para a vida. Conheci o então prof. Mauro Souza, cujo projeto Dançando no Parque, consistia em realizar atividades gratuitas. Embora o público fosse, em sua maioria, da terceira idade, havia outros, como eu, no grupo. O projeto se estendeu por dois anos, mas foi o tempo suficiente para que todas as aulas para dançar Bolero, Samba de Gafieira, Bachata, Salsa, Forró, Merengue, Zouk passassem a assumir gradativamente um valor. Para quem passava pelo

lado externo do Quiosque, talvez a percepção fosse somente de pessoas a se divertir em um passatempo sob a forma da dança. Mas novamente a percepção não consegue atingir a profundidade com a qual a consciência se efetiva na práxis dialética. E cada vez mais que se aprofunda neste tema, mais vamos compreendendo as camadas das quais se situam os horizontes da dança.

A primeira vez em que a dança deixou de ser a atividade de passa tempo e se transformou em um processo de conhecimento veio por meio de uma das conversas com o Prof. Mauro Souza. O contexto se efetiva a partir de uma problemática: será que a dança consegue, a partir dos seus desafios de movimento, a ser uma base da consciência para que o sujeito possa iniciar uma transformação da vida? Embora soe primeiramente para a percepção como problema idealista, é preciso que se lance para o sujeito que dança, e não para a arte como fenômeno. Então ressoa nova pergunta: de que forma a cultura possibilita que o sujeito realize enfrentamento de seus dilemas para que na resolução de determinados movimentos na dança, restabeleça forças para o enfrentamento na luta contra a determinação no cotidiano? Para esclarecer esse dilema, três fatores precisam ser pontuados aqui: os problemas particulares enfrentados no cotidiano; os desafios reveladores de cada passo; e a dança de salão como exigência de diálogo.

Sobre o primeiro item é sintomático: saber que a maioria das pessoas que decidem entrar na prática da dança estão envoltos em um problema seja físico, seja psicológico, seja social. Alguns por orientação médica, vão para a dança como uma forma de tratamento de saúde por relaxamento para sair do estado depressivo ou mesmo da tensão enfrentada no trabalho, ou por outras dificuldades enfrentadas na vida, como término de relacionamento, morte do companheiro. Se seguíssemos por este caminho, a dança teria somente a funcionalidade de distração por um determinado período, para que a pessoa esqueça desses problemas e viva algumas horas do mês mais feliz, se é que se pode fazer essa afirmativa neste quadro. Podemos dizer que num primeiro momento, a dança de salão até cumpre esses objetivos de interação social e de prazer momentâneo. No entanto é o prosseguimento deste aprendizado, com as figuras de passos que se atinge, por vezes, o segundo estágio.

Como a dança explora muito expressão corporal e entrega das pessoas com emoção naquele momento, há, em muitas situações, a situação em que o homem ou a mulher se defronta com um determinado limite, ou obstáculo de avanço. Ela surge de forma natural como dificuldade de executar determinado movimento. Se fosse um professor com uma proposta comportamental, talvez a mudança na forma de pisar, ou inclinação do corpo ou outro ponto seria adicionado como proposta didática para ela superar este estágio. Mas, a partir dos diálogos com o prof. Mauro Souza, estava certo nessa compreensão da dança a partir do materialismo histórico dialético. E como exatamente por uma ruptura hierárquica: é o sujeito, aquele homem

ou a mulher que estava na atividade de aprendizado que é o ser mais importante, e não a execução ou o passo em si.

O que significa que a dificuldade da execução de determinado passo pode desvelar problemas de natureza subjetiva, exatamente no desvelar daquela emergência do quadro que os levaram até a dança. E aqui está o ponto dialético. Por alguma razão, os problemas da vida não puderam ser enfrentados com toda a força no cotidiano. E para que o sujeito encontrasse uma solução temporária para que não se esfalescesse, optou-se pela dança de salão. Na dificuldade da dança de salão, o sujeito está diante do problema do passo, ao mesmo tempo em que vive a metáfora do cotidiano. Lutar com o aluno para que ele consiga superar os obstáculos visíveis desse passo implica em dar-lhe um outro valor, ou melhor, uma outra oportunidade para que possa retornar ao cotidiano com forças para este enfrentamento. E aqui a dança passa a ocupar um outro estado de saúde, em que o enfrentamento da vivência da existência atribui sentidos e alternativas para a luta de resistência.

Só que para vencer esse obstáculo, esse sujeito se descobre na dança de que esse movimento não pode ser feito de forma meramente individual. É preciso que a superação esteja numa relação dialógica com o outro, que também possui outras perspectivas de vida, outros sentimentos, outras emoções, outros dilemas. Essa é a melhor forma de mostrar que mais do que a busca de socialização nos espaços de dança, é na epistemologia da dança que a relação dialógica se edifica como natureza. Porque dançar bem não se trata da mera exibição, mas sim de como duas pessoas passam a construir um sentido da realidade a partir da música. Justamente no momento que mais necessitam para o enfrentamento social a partir do passo, a dança exige que ele reconheça que é no encontro entre a tese e a antítese que se defronta com a síntese.

Há dois documentos que são importantes apresentar aqui para materializar como essa relação se transfigurou em processo de conhecimento. O primeiro está em um texto poético em homenagem ao Prof. Mauro Souza, em que desenvolvo os traços que permitem entender a dança como arte.

A ARTE DA DANÇA

Um sentimento toma de assalto o espírito,
Ao ouvir o primeiro acorde da música e
Ao ser levado, pelo pensamento, para a infinitude do prazer
Contido na condução do primeiro passo: da dança

A expressão dos olhares,
O encontro das mãos a conduzir a beleza dos seres,
Define a constatação de que ambos
Agora estão expostos a emoção de si mesmos.

Para cada movimento é preciso o estar atento.

O simples descuido no giro no dançar
 Pode se transfigurar na exigência de mais cuidado no viver;
 A força em demasia para a completude do passo,
 Pode clamar por suavidade
 No ato sempre renovado no convite da dança,
 Espécie de encontros e despedidas;
 E a distância do abraço, com sorriso calado para cumprir a coreografia,
 Só tende a acentuar a perspectiva de que viver
 Pode ser uma repetição de ensaios,
 Mas ser vivido como se estivesse sempre no minuto anterior à apresentação.

Mais do que uma definição técnica,
 A aparência é de interpretar a dança como brincar de adulto
 Ao contar sequencialmente um, dois, três
 E silenciar, no difícil equilibrar-se da pausa
 Justamente no salto do quatro.
 Quatro esse que, talvez por ser uma presença invisível,
 Ou se preferir uma ausência visível,
 Se torna o movimento do desejo a ser alcançado.

É neste universo de dois seres que,
 No mergulho da dança, eles novamente se reconstroem,
 A partir da entrega máxima do envolver-se.
 A dança escrita em Esses, giros, passos acelerados, atitudes em pausa, abraços
 Vai sendo conduzida para a sua completude.
 E é no fio do equilíbrio entre quem conduz
 E o eco da beleza do ser em condução
 Que o ciclo da vida e da dança se fecha para se reabrir em novo sentimento.

Se a dança hoje pode ser narrada meio em prosa, meio em poesia
 É porque para além dos números e da memorização de sequências,
 Os passos passaram a ser sentidos como caminhos,
 Que por estar tão próximos a se confundir com o viver,
 Que é difícil discernir, se é a vida que conduz o dançar
 No infundável universo de movimentos em contrapontos e pausas
 Da emoção conquistada pelo sentimento;
 Ou se é a dança que, conduzida, inspira tanto a vida
 Por girar em uma beleza extasiante,
 Que dignifica a pausa para o movimento de mais viver.

Para que no dia de hoje possamos celebrar
 A dança riscando o redesenho do nosso viver
 Ou o viver como um movimento de composição da dança
 É preciso abraçar, na mesma intensidade de quem se entrega e vive um passo de cada vez,
 Que nos faz pelo ato de sempre abraçar o outro
 E leva-lo a sentir o sentimento de forma plena
 O viver e o dançar, como encontro tenso e prazeroso

Das nossas emoções.

Parabéns ao nosso mestre Mauro. (GERSON DE SOUSA)

Anos depois desta homenagem, as discussões que fazíamos no campo da dança somado agora às experiências como professores, escrevemos em conjunto um artigo sobre essa relação entre a realidade vivida e a dança. Este artigo, que segue abaixo, foi publicado pela Revista ARQUIVOS em MOVIMENTO, v.19, n.1, p. 49-67, 2023. Os nomes de cada um dos alunos citados foram alterados. Neste momento da escrita, minha experiência na dança de salão já tinha alterado substantivamente. De ser aluno, bolsista, estagiário, assistente de professor, já estava atuando como professor pela Unidança – Espaço Cultural. E nesse período, já havia vislumbrado alguns enfrentamentos dos alunos dos quais não se tratavam de comportamento, mas sim da existência da vida.

A CULTURA E REPRESENTATIVIDADE NO CORPO QUE DANÇA: A DANÇA DE SALÃO E A MATERIALIZAÇÃO DE SENTIDOS CULTURAIS NA CORPOREIDADE

Mauro José de Souza¹, Gerson de Sousa²

1 Doutorando em Educação pela Universidade Federal de Mato Grosso (2020) – Mestre em Educação pela Centro Universitário do Triângulo – UNITRI (2001) e Graduado em Educação Física pela Universidade Federal de Uberlândia – UFU (1988). Professor do curso de Licenciatura em Educação Física da Universidade Federal de Mato Grosso, Campus Universitário do Araguaia.

2 Graduado em Comunicação Social pela UNIMEP, Mestre e Doutor em Ciências da Comunicação ECA- USP. Professor do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Uberlândia e do Programa de Mestrado em Tecnologias, Comunicação e Educação.

Correspondência para: maurimsouza@gmail.com

Submetido em 09 de junho de 2022

Primeira decisão editorial em 08 de julho de 2022. Segunda decisão editorial em 19 de setembro de 2022. Aceito em 20 de dezembro de 2022

Resumo: A proposta deste artigo é identificar os sentidos socioculturais materializados no corpo que dança, analisando o alcance da representatividade da cultura na linguagem corporal por meio da vivência das danças de salão. O objetivo é reconhecer, a partir da compreensão dos autores, a dinâmica e a visibilidade dos movimentos corporais que expressam os sentidos culturais presentes no corpo dançante, estabelecendo suas extensões a partir da discussão de temporalidade, lugar e corporeidade. Para demarcar o entendimento teórico acerca da

compreensão da dança e do ensino das danças de salão, adotamos o método dialético com abordagem na análise histórico-cultural. Este estudo fundamenta-se na abordagem qualitativa da pesquisa narrativa (auto) biográfica, cujo aporte teórico, subsidiado numa ampla revisão de literatura, fundamentará os relatos (auto) biográficos dos autores. Apoiados em suas histórias de vida, estes professores enfocarão algumas de suas experiências de vida e de docência relacionadas ao ensino da dança de salão. A principal defesa é desvelar que o significado da docência consiste em conduzir o aprendiz à compreensão de que a dança enquanto arte se localiza no confronto da problematização histórico-cultural do estilo/ritmo com a história de vida do ser dançante, de tal maneira que sua experiência traga a responsabilidade de se efetivar como representante deste sentido.

Introdução

As possibilidades do homem se expressar e dialogar através da comunicação não verbal não são únicas, constantes ou universais, mas apresentam-se como idiosincrasias culturais, denotadoras da moralidade humana, a qual, entendida à luz das teorias da corporeidade, oportunizam uma leitura sociocultural e histórica do próprio ser humano em seu processo de interação com o mundo (LABAN, 1978; GARAUDY, 1980). Em um mundo conduzido por leis mercantilistas, onde os códigos de conduta são marcados pelas premissas de acumulação de capital e lucro, as pessoas tendem a balizar suas atitudes em uma forma pragmática e mecanicista (ANTUNES, 2018). Assim conduzem, consciente ou inconscientemente, seus padrões de movimentos e intenções, apresentando tendências a não valorização dos aspectos emocionais e afetivos presentes na subjetividade das comunicações, diretrizes e princípios que orientam as ações do cotidiano e as relações interpessoais.

A dança é uma expressão da vida e possibilita a transformação de quem a expressa. Os dilemas enfrentados na vida passam a ser desvelados no processo de produção de sentido do sujeito ao iniciar o seu desenvolvimento na dança, por meio do movimento corporal expressivo. Como arte, a dança se configura como conhecimento de si que instiga o sujeito, direta ou indiretamente, no processo de desenvolvimento que ultrapassa a pragmática dos passos para mergulhar no reconhecimento de suas próprias barreiras. Desta maneira, se materializa como componente fundamental de reconhecimento de limites psicofísicos com vistas à superação desses desafios ao mesmo tempo que se configura como elemento importante para a reflexão e busca de novos sentidos a enfrentar, no processo de transformação da própria vida que pulsa no corpo dançante (CARDOSO, SILVA E RESENDE, 2021).

Mas onde estão estes limites? Que desafios a superar? Que elementos da materialidade configuram as fronteiras entre um movimento livre, um movimento estereotipado e o não movimento? De que maneira a cultura produz corpos dóceis e subservientes ou em igual proporção corpos emancipados dos óbices socioculturais e históricos? Cultura compreendida

neste ato a partir do materialismo cultural, de Williams: “A cultura é um instrumento para a compreensão, reprodução e transformação do sistema social, por meio do qual é elaborada e construída a hegemonia de uma classe”. (MORAES, 2018, p. 173).

Em um primeiro momento a busca da dança se efetiva quase sempre como entretenimento, o mergulho e a busca de encontrar nela uma forma de se expressar pode tomar outro significado numa expressão artística que seja crítica da realidade vivida. Ao considerarmos a especificidade das danças de salão, esta realidade é amplificada, pois para além dos limites e barreiras individuais, está presente a dialética relacional de uma dança a dois, com suas peculiaridades, jogos de poder, força e equilíbrio, questões de gênero e preconceitos culturalmente estabelecidos, que inevitavelmente exercem influência nos corpos dançantes e relacionantes (FONSECA, VECCHI e GAMA, 2012).

Neste amálgama, o conceito de dialética como método “supõe que o conhecimento da estrutura da realidade social, enquanto totalidade concreta, na medida em que propicia o conhecimento de suas contradições essenciais, é o suficiente para a compreensão do movimento de transformação que denominamos história”. (YAMAUTI, 2006, p. 244). Nesta perspectiva, é imperioso considerar, no transcurso do desenvolvimento pedagógico-didático elegido, que o ensino de cada ritmo deva estar diretamente vinculado a problematizar a história de vida do aluno em suas interconexões com a história do outro e de cada ritmo, num reconhecimento dialético que permita uma análise cultural mediadora do processo de conhecimento.

Autenticando esta premissa, este estudo objetiva identificar os sentidos socioculturais materializados no corpo que dança, analisando o alcance da representatividade da cultura na linguagem corporal por meio da vivência das danças de salão. Partindo deste pressuposto, reconhecer a dinâmica e a visibilidade dos movimentos corporais que expressam os sentidos culturais presentes no corpo dançante, estabelecendo suas extensões. E ainda examinar os sentidos culturais manifestos em padrões de comportamento e atitudes corporais específicas, à luz da subjetividade presente na comunicação não verbal, reconhecendo suas implicações no corpo que dança a dança de salão.

A arte da dança e as danças de salão – sentido sociocultural e trajetória

A dança é uma linguagem universal, fruto da necessidade de expressão do homem através dos tempos. Os cientistas estudam as danças de várias culturas porque as formas de dança de um povo podem revelar muita coisa sobre seu modo de vida. A evolução da dança pode ser compreendida em seu sentido cronológico, atrelada ao desenvolvimento do ser humano ao longo do tempo. Pode ainda ser percebida a partir de uma abordagem filosófica que extrapola o mero sentido cronológico, a qual pressupõe uma espécie de superação de um

estágio inicial por um estado final ampliado.

Historicamente a dança sempre se fez presente na vida do ser humano como um canal de linguagem e expressão individual ou coletiva. Vários autores ao longo do tempo têm realizado estudos sobre a trajetória histórica da dança, com diferentes repercussões, significados, idiossincrasias e profundidades, com muitos pontos de convergência, independentemente das inúmeras possibilidades de enfoque sobre esta temática (ELLMERICH, 1964; BOURCIER, 1987; CAMINADA, 1999; FARO, 2004; BREGOLATO, 2006; TADRA, 2009).

Na atualidade, mantendo-se fiel à sua premissa de comunicação e expressão, a dança se desdobra em um grande leque de opções e de estilos, cujas interpretações evidenciam uma espécie de multiculturalismo crítico capaz de retratar a sociedade tanto em seus aspectos mais eruditos quanto seus valores populares mais fiéis a autenticidade de uma determinada cultura. Assim, a dança se ramifica, apresentando-se com múltiplas possibilidades, dentre as quais aparecem as danças de salão, também chamadas de danças sociais por serem praticadas por casais em reuniões sociais (CAMINADA, 1999; FARO, 2004)

Como manifestação expressiva e artística, nem sempre a trajetória da dança foi ascendente. Contudo, se entendida como forma de expressão do homem no decurso de sua cultura e história, a dança, independentemente do contexto no qual esteve inserida, sempre propiciou historicamente condições para a interpretação da realidade social e cultural com vistas à superação destes determinantes, algumas vezes como vanguarda de seu tempo. Sempre presente em todo processo de civilização do homem, a dança acompanha sua evolução em todos os aspectos.

As danças de salão atualmente cumprem um amplo leque de funções que transitam do entretenimento ao terapêutico, englobando uma diversidade rítmica em seus vários estilos e uma variação de andamentos que atende desde as necessidades dos mais jovens até os anseios de uma população mais vivida, representada pela terceira idade. A pesquisa da história da dança no seu maior âmbito nos faz refletir sobre como ela se insere no espaço social desde o surgimento da humanidade como produtora de cultura até os dias atuais. Neste ensejo, quanto mais conscientes estiverem os envolvidos com a dança, em seus mais variados estilos e formas, maior será o entendimento sobre a representatividade da cultura no corpo que dança, materializada por meio dos sentidos culturais que ressignificam a cultura corporal e a própria corporeidade que motiva o corpo dançante.

Metodologia

Para demarcar o entendimento teórico deste estudo acerca da compreensão da dança e

do ensino das danças de salão, adotamos o método dialético com abordagem na análise histórico-cultural (YAMAUTI, 2006). Nesta perspectiva, o conhecimento de cada ritmo, embora seja conduzido pelo aprendizado de passos em suas fases iniciais, não deve ser o elemento fundante para o ensino, pois o ponto central desta docência consiste em conduzir o aprendiz à compreensão de que a dança enquanto arte se localiza no confronto da problematização histórico-cultural do estilo/ritmo com a história de vida do ser dançante, de tal maneira que sua experiência traga a responsabilidade de se efetivar como representante deste sentido.

Por meio desta compreensão teórica, este estudo fundamenta-se ainda na abordagem qualitativa da pesquisa narrativa (auto) biográfica, cujos aportes teóricos, ontológicos e epistemológicos fundamentarão os relatos (auto) biográficos dos autores (CLANDININ e CONNELLY, 2015; BRAGANÇA, ABRAHÃO e FERREIRA, 2016; NAKAYAMA e PASSOS, 2018; ABRAHÃO, CUNHA E BÔAS, 2018; BOLZAN, 2019; BARCELOS, 2020; MELLO, 2020; CAINE, CLANDININ e LESSARD, 2022). Apoiados em suas histórias de vida e em sua larga trajetória vivenciada em práticas pedagógicas como docentes universitários e professores de vários estilos presentes nas chamadas dança de salão, os autores/professores pretendem provocar reflexões, por meio das experiências discentes trazidas e das experiências entrecruzadas de vida e de docência relacionadas ao ensino da dança de salão.

De acordo com Barcelos (2020), o desenvolvimento da pesquisa narrativa foi motivado a partir de um descontentamento com as abordagens positivistas, típicas da modernidade. Este autor afiança que, como seres humanos, somos narradores e contadores de história por natureza, em um movimento permanente onde nossas narrativas vão sendo contadas e ressignificadas. Estas narrativas, repleta de outras pequenas narrativas, nos fazem ser quem somos, pois nos constituímos a partir dessas histórias (BARCELOS, 2020).

Mello (2020), ao considerar esta perspectiva, atesta que os professores, assim como seus alunos, são sujeitos condutores de histórias que necessitam ser contadas em forma de investigação e compreensão do fazer docente e discente (MELLO, 2020).

Desta maneira, serão trazidos em contexto os elementos teóricos da pesquisa narrativa (auto) biográfica à luz dos autores Clandinin e Connelly (2015), que tratará de histórias de vida em movimento. De acordo com estes autores, a pesquisa narrativa é marcada por uma tridimensionalidade, que envolve a temporalidade, a sociabilidade e o lugar. Compreender o tempo histórico, o lugar e a ontologia relacional que envolve as experiências narradas se torna fundamental para um amplo entendimento do universo delimitado. A depender destes elementos da tridimensionalidade, a singularidade das experiências pode assumir diferentes conotações.

Ao elegermos a pesquisa narrativa na perspectiva destes autores, torna-se fundamental esclarecer que, neste recorte, a experiência tem destacado papel, sendo aqui entendida por meio da compreensão de John Dewey (2010). Neste entendimento, a experiência tem caráter de continuidade e interação, representando um processo relacional permanente que de algum modo muda as condições objetivas dos contextos onde ocorre, pois representa uma troca ativa e alerta com o mundo, com os objetos e com os acontecimentos. Desta maneira necessita ser compreendida a partir de si mesma e na singularidade da experiência, devendo ser pensada na ação que envolve as histórias de vida e formação (DEWEY, 2010).

Por meio desta compreensão, a reflexão sobre as experiências integra de maneira fundamental a pesquisa narrativa, pois evidencia o processo de relembrar, recontar, reviver e refletir, tão peculiar à pesquisa narrativa, e o processo de aprendizado que ocorre pela experiência (CLANDININ e CONNELLY, 2015).

No processo educativo, o universo simbólico da existência humana é expresso de tal maneira, que cada sujeito vai constituindo seu modo de ser e pensar o mundo a partir de suas experiências que, ao serem contadas, se cristalizam no imaginário coletivo e nos proporcionam oportunidades de reflexão e aprendizagem. Estas experiências vão historicamente produzindo sentidos e significados nos diferentes contextos simbólicos através da reflexividade crítica sobre a prática, num processo que reconstrói permanentemente as identidades pessoais (MARIANI, 2016). Nesse entendimento, o estudo das experiências é visto como história e a pesquisa narrativa como uma metodologia que concebe uma particular visão da experiência como fenômeno estudado com vínculo a uma base epistemológica com centralidade na experiência e na subjetividade, onde o narrar torna-se condição essencial.

Neste movimento, intenta-se, por meio das narrativas dos autores deste estudo, consubstanciadas em suas experiências docentes e na literatura consultada, uma compreensão de atitudes/padrões comportamentais utilizados no/pelo corpo que dança e compreendidos por meio das vivências relatadas e da dialética relacional estabelecida com os outros corpos dançantes, com o meio e com a (res) significação da própria vida.

Narrativas do primeiro autor: tempo, lugar e experiências

As histórias trazidas em cena pelo primeiro autor ocorreram no mesmo tempo histórico e *lôcus* de ação, o que permitiu reviver de maneira mais concisa as memórias, muitas delas através de antigos manuscritos documentados à época, para este propósito. De acordo com Dewey (2010), para uma melhor compreensão dos produtos artísticos, deve-se recorrer às forças e condições comuns da experiência, que não costumamos considerar estéticas. Para este autor, as grandes obras de arte (e neste excerto incluímos a dança) somente tem estatura estética na medida em que se torna uma experiência para o ser humano, que se

comprazem com o comum de nossas próprias vivências do cotidiano (p. 60-61).

Estas narrativas se reportam ao cotidiano de um período em que, na condição de proprietário de um local destinado exclusivamente ao ensino de danças de salão, me desdobrava entre as funções de administrador, professor de danças de salão e professor de educação física no ensino fundamental e na educação superior. Neste último segmento, professor da disciplina dança como elemento formador do professor de educação física em uma instituição de ensino superior privada. De acordo com Clandinin e Connelly (2015), compreender o tempo histórico e o lugar onde as experiências ocorrem é imprescindível para uma imersão na tridimensionalidade da pesquisa narrativa e para a consciência da experiência.

O local destinado às aulas e vivências com a dança de salão ficava em uma espécie de ‘sobreloja’, acessível por meio de uma escada reta com um ‘platô’ ao meio. Neste local, que demarcava a metade dos degraus a subir, por uma questão de segurança, foi instalado um portão em forma de gradil com uma fechadura automática, a ser aberta mediante o acionamento de um interfone localizado na recepção. Ao final da escada, se descortinava em conceito aberto, uma recepção, um bar, dois banheiros na lateral e bem à frente e ao fundo, uma sala de aula ampla, arejada e com bastante luz natural e conjugada com os demais ambientes. Logo após a recepção, à esquerda, um pequeno corredor dava acesso a uma sala menor, com privacidade e geralmente dedicada às aulas individuais ou aos trabalhos com alunos que apresentassem alguma dificuldade com a exposição pública de seus movimentos.

Reconhecido o tempo histórico e o lugar, cenário onde ocorreram as experiências narradas, passo a compor em primeira pessoa algumas considerações sobre a minha narrativa. Trata-se de uma narrativa (auto) biográfica que retrata a minha vivência como docente, estabelecida com três alunas que experienciaram em período simultâneo, suas vivências discentes na dança de salão no espaço descrito, sob a minha condução direta, das quais os relatos são originários. Para preservar as identidades destas alunas, as nomearei aqui pelos pseudônimos Beth, Cida e Carla. Fato comum às três personagens, é que todas fizeram opção por apenas aulas individuais, não frequentando aulas coletivas. Como dinâmica partilhada, didaticamente esforçava-me em dar uma atenção exclusiva às alunas, procurando deixá-las à vontade para se expressarem corporal ou verbalmente. Esta condição intencionava favorecer uma abertura para o diálogo acerca de suas subjetividades e aspectos sensíveis, facilitando a emergência de um movimento mais natural e espontâneo, preservando uma postura de profundo respeito à intimidade e privacidade dos envolvidos.

A intenção de reviver essas experiências e ressignificá-las neste ensaio e momento, é motivada pelo desejo de refletir, por meio do relato e análise destas narrativas, sobre os processos relacionais, construtos de uma realidade mais ampla que envolve o ensino da dança

de salão, reverberando sobre alguns procedimentos pedagógico-didáticos possíveis neste contexto. Para Dewey (2010), a reflexão sobre a experiência, entendida em seus princípios de continuidade e interação, é imprescindível para a aprendizagem que ocorre por meio da reflexão sobre a ação.

Narrativa 01 – Beth

A Beth, era uma senhora de aproximadamente 60 anos, que ocupava um posto de chefia em seu trabalho. Para manter a ordem e garantir que as funções sob sua responsabilidade fossem devidamente desempenhadas, atuava com pulso firme, como um ‘general’, como ela gostava de mencionar. Esta rotina a conduzia a um processo de endurecimento que extrapolava as condições laborais e se traduzia em última instância por meio de um corpo rígido que dança. Numa transferência direta, o pulso forte no trabalho era materializado em passos firmes, com pouca movimentação articular e com concentração de força nos calcanhares e não na planta dos pés, como tentamos sinalizar aos aprendizes para garantir uma dança mais suave e uma transição de passos mais harmônica. Para Fonseca, Vecchi e Gama (2012), cada indivíduo encontra, ou não, seu próprio caminho para o autoconhecimento, seja a partir de si mesmo ou pelas relações intra e interpessoais que estabelece (p. 200). O reflexo deste caminho inevitavelmente se materializa no corpo e por consequência no movimento expressivo.

Numa alusão direta à vida, Beth materializava corporalmente sua postura firme diante do mundo e das responsabilidades sociais, que se refletiam no corpo dançante: seu corpo, quando dançava, expressava o enrijecimento de sua pouca tolerância com os diferentes e suas articulações denotavam tal recrudescimento, sendo de difícil conexão com a fluidez de um movimento livre. Tal postura possui um alinhamento com o estado de bloqueio ao outro e uma ansiedade contida. No caso da Beth, quanto mais se mostrasse insensível à possibilidade de se abrir para o mundo, mais seu corpo traduzia e configurava esta rigidez. Entretanto e paradoxalmente a isso, uma maior flexibilização corporal e fluidez de movimentos era conseguida quando, no ato de dançar, o trabalho docente conseguia acessar o espaço das emoções e das significações por consequência de uma interação interpessoal estabelecida na dança.

Quando a emoção emerge no ato de dançar suplantando a inércia de uma cultura sólida e insensível, é intensificada a possibilidade de percepção e reflexão sobre o corpo dançante. Neste movimento, facilitado por uma metodologia consciente, consegue por vezes acessar significações socioculturais e promover uma aproximação da dança aos contextos próprios de vida, provocando a reflexão sobre o ato de dançar como uma forma de manifestar a própria vida (GARAUDY, 1980). Desta maneira, possibilita aflorar memórias e um revisitar de lembranças de outros tempos, além de confrontar estereótipos instalados por meio da reflexão

sobre as experiências vividas, no interior do que Dewey (2010) chamou de *continuum experiencial*. De modo geral, no interior desta imersão, a execução de um movimento livre é facilitada, criando a partir da dança de salão um lugar temporariamente acessível ao aluno, onde as técnicas e passos elaborados passem a ocupar, mesmo que provisoriamente, um caráter secundário, assim como os estereótipos. Neste fluxo e na narrativa em questão, o corpo traduzido se mostrava outro, desprovido dos estigmas instalados. Neste corpo provisório, os limites eram mais estreitos e menos representativos, o que por vezes outorgava a expressão mais natural do corpo no movimento da dança. De acordo com Fonseca, Vecchi e Gama (2012): “Essa interação entre ambos [corpo e movimento] pode ser extremamente benéfica no momento em que observamos a quebra da timidez por parte do homem e a perda da ansiedade no caso da mulher (p.201) ”.

Narrativa 02 – Cida

Cida era engenheira de formação. Com não mais que 35 anos de idade, cursava um doutorado em engenharia do qual muito se orgulhava e tomava como referência para a vida. A proposta de dançar veio de uma necessidade de quebrar a extenuante e metódica rotina de estudos e agregar um pouco de prazer à sua vida. Para Cardoso, Silva e Resende (2021), a compreensão da corporeidade localiza o ser humano no mundo, e deve ser considerada a partir das influências políticas, sociais, culturais, históricas e pessoais que são expressas no corpo, sobretudo no corpo dançante (p. 75). Sendo assim, o sentido da corporeidade deve ser absorvido para além do nível biológico, sendo interpretado a partir do mundo simbólico de suas significações. (CARDOSO, SILVA E RESENDE, 2021). No caso de Cida, suas significações eram estabelecidas entre um movimento perfeitamente simétrico, fruto de uma cultura centrada nos ângulos e medidas alusivos a uma engenheira de formação.

À semelhança de Beth, Cida não se opunha em dançar na sala principal, ‘exposta’ ao olhar curioso dos que transitavam naquele espaço aberto. Apesar disso, conseguia se abstrair enquanto dançava, não sem antes ter clareza das direções e bases de sustentação dos movimentos a realizar. Em cada aula, a engenheira Cida sempre questionava o padrão técnico de cada movimento, solicitando uma precisão angular, direcional e métrica, numa alusão direta à sua forma de interpretar o mundo. Suas perguntas, e por extensão, as respostas que eu dava a cada uma delas, orientavam seu aprendizado na dança, numa ordem inversa de significação, pois paradoxalmente, quanto mais segura se sentia ao realizar um novo passo aprendido, mais conseguia acessar suas emoções os aspectos subjetivos que envolvem o corpo dançante, distanciando-se dos aspectos técnicos que buscava como suporte para o movimento. Herdeira de uma tradição moderna que fundamentava suas pesquisas e estudos no doutorado, internamente

Cida travava uma luta entre uma liberdade momentânea de movimentos e sua execução técnica; entre estar presente no movimento ou sua segregação. Acostumada ao distanciamento metodológico, ao objetivismo e ao rigor das verdades universais ainda tão presentes na academia (ANTUNES, 2018), esforçava-se para acessar a sua subjetividade e permitir sentir a emoção de seu corpo dançante. Todavia, não se permitia perder de vista os aspectos técnicos do movimento, o que a apartava de sua subjetividade. Disponibilizar uma conexão capaz de extrapolar os formalismos era o grande desafio, e isso se traduzia em passos justificados pela técnica. Esta realidade dificultava uma maior proximidade nas relações que partilhava e um olhar mais afetuoso e sensível para seu corpo dançante, afinal a capacidade de sentir e de usar o corpo para dialogar com o meio pode traduzir o modo de entender a vida e as relações humanas (CARDOSO, SILVA E RESENDE, 2021).

Narrativa 03 – Carla

Carla era uma pessoa introspectiva, e somente vivenciava a dança de salão na sala fechada, com a presença apenas do professor. Como professora na educação infantil objetivava uma docência como um ato de excelência, desenvolvendo em seus alunos, desde a mais tenra idade, reflexões sobre a autonomia e suas implicações. Fazia poucos investimentos pessoais e nem sempre se permitia reconhecer solitária; sua conduta implacável com as pessoas dificultava uma abordagem relacional mais invasiva. Seu nível de exigência consigo mesma era altíssimo, e isso repercutia na interação com seus pares, pois esperava que a recíproca fosse verdadeira. Seu senso de justiça e honestidade não a permitia compactuar com algumas atitudes de seus colegas de trabalho, sendo muitas vezes incompreendida na sua autenticidade. Não obstante, em sua interação com os alunos priorizava uma docência democrática. Como um desejo inconsciente, a procura pela dança talvez representasse para ela uma impulsão à sua extrospecção.

Para Dewey (2010), toda experiência começa com uma impulsão, que para ele, é parte de um mecanismo em uma adaptação mais completa ao meio: “Como estágio inicial de qualquer experiência completa, a impulsão provoca reações que só integram a experiência completa à medida que são tecidas como fios em uma atividade que convoca todo o eu a entrar em jogo” (DEWEY, 2010, p. 143, 144).

Ao revisitar estas memórias, e com distanciamento temporal estabelecido, consigo analisar que o impulso ao ato de dançar representava para ela, naquele momento, uma tentativa de dissuasão de uma necessidade de perfeição, paradoxalmente traduzida em movimentos necessariamente inconscientes, mas livres. Isto ficava evidente quando eu tentava realizar uma explicação sobre a execução de um determinado passo de dança e ela sugeria que apenas

dançássemos, sem necessidade de qualquer explicação que colocassem em tela a técnica de execução dos passos. De acordo com Cardoso, Silva e Resende (2021) a dança constitui-se em sua forma elementar, uma necessidade natural e instintiva do ser humano em expressar, por meio do movimento o seu estado latente. No caso de Carla, essa expressão relacionava-se com o movimento espontâneo e livre que a permitisse favorecer uma dialética relacional. Por meio do movimento da dança, de certa maneira uma maior inter-relação entre corpo e corporeidade era estabelecida: “É por meio do movimento que a dança reflete – aprova – contesta – introduz – questiona – aprofunda – o sistema de valores, crenças, normas, ideais, conceitos estéticos e aspectos psicológicos de uma sociedade” (CARDOSO, SILVA E RESENDE, 2021, p. 76).

Na condição de professor, respeitava sua posição, pois entendia que aquela era sua forma de expressão e liberdade, e posso até afirmar que dançávamos melhor quanto menos informações partilhávamos sobre passos e técnicas de dança, ou seja, quanto mais livre (e inconsciente) for a execução dos passos para ela.

Carla tinha plena consciência de suas limitações técnicas na dança e também de seus bloqueios emocionais, não obstante suas árduas tentativas em obscurecê-los para si mesma. De qualquer maneira, a prática da dança por si só já proporciona uma influência positiva no aspecto proprioceptivo e afetivo dos praticantes (FONSECA, VECCHI e GAMA, 2012). No caso de Carla, a dança de salão representava, mesmo que inconscientemente, uma maneira de produzir alterações positivas na relação mente-corpo, tanto no seu aspecto proprioceptivo quanto emocional. A dança de salão, neste contexto, provocaria uma vivência motora que facilitaria um ambiente de ensino e aprendizagem para o desenvolvimento de muitos de seus aspectos potenciais e relacionais.

No aspecto técnico, seu primeiro obstáculo era o próprio ritmo de execução dos movimentos. A música nunca era rápida o suficiente, pois ela se colocava sempre à sua dianteira. As pausas não lhe pertenciam, o que era perfeitamente compreensível dado seu estilo de vida. Seu estilo preferido era o ‘merengue’, pois tinha no movimento contínuo a representação mais verdadeira de sua personalidade. Carla sempre acelerava seus movimentos, numa clara alusão à objetividade e dinâmica de suas relações pessoais, rápidas, assertivas e com requintes de ansiedade, pois a relação contínua de comunicação com o mundo e com os outros é perpassada pelo corpo e pela representatividade de seus movimentos (CARDOSO, SILVA E RESENDE, 2021).

Para Carla, a dança representava momentos de liberdade sem lucidez, pois executando movimentos livres e espontâneos ela se alijava de sua realidade, que para ela deveria ser perfeita. Como ato intencional, preferia não reconhecer o movimento técnico regular para não

ter que torná-lo representativo de si e de seus sentimentos.

As três narrativas trazidas neste espaço por meio de suas singularidades, representaram particularmente possibilidades de reviver o ensino e o aprendizado que ocorre pela experiência, como ato de interação e continuidade (DEWEY, 2010). Ao revisitar estas lembranças em minhas memórias, por meio da tridimensionalidade que perpassa a investigação narrativa, novas experiências foram tangenciadas. Resgato aqui o pensamento de Clandinin e Connelly (2015), quando afirmamos que a pesquisa narrativa nos possibilita o aprendizado por meio da experiência, onde o processo de relembrar, recontar e reviver nos permite uma nova reflexão e uma nova experiência singular, de tal maneira que pesquisador e pesquisado saiam modificados desta experiência. No caso específico, revisitar estas memórias me possibilitou examinar processos pedagógico-didáticos priorizados para o ensino da dança de salão, ponderando sobre o lugar do ser humano nesta mediação dialético-relacional, abrindo-me a novas possibilidades de entendimento acerca do corpo, corporeidade e suas significações identitárias, bem como sobre os processos metodológicos que conduzem estas aulas.

Narrativa do segundo autor: memória e identidade

Como segundo autor do texto, as minhas narrativas de caráter autobiográfico percorrem o tempo de experiência em que passei a vivenciar a dança como produção de sentido da vida. É a partir desse envolvimento como aluno em formação teórica e prática, com o primeiro autor deste texto, que o movimento dialético de aprendizagem se efetivou com intensidade. Há um adicional histórico de vida importante que contextualiza essa intensidade com que me deparo neste processo: a experiência no campo da metodologia e epistemologia, na área das Ciências da Comunicação, em Estudos Culturais.

Sair da redução dos passos para a problemática da vida. É importante considerar que não se trata somente de uma mudança de termos, mas de uma alteração na concepção epistemológica: o sujeito se efetiva como substantivo no processo de ensino e aprendizagem da dança. A simples caminhada, em dança, instigada por um ritmo, toma novos sentidos para pensar primeiro a relação com o outro que se dança. Mas o caminhar também é uma tradução de como nos movemos no cotidiano. Não como deslocamento corporal, mas como posicionamentos sobre a vida. E a pergunta se torna inevitável: em que momento o fundamento da dança se ressignifica como problema de vida do sujeito? É possível, por meio da produção de novos sentidos na dança, refazer as formas de enfrentamentos de questões da vida?

O despertar desta concepção de problema metodológico foi se efetivando, em meu aprendizado, logo nos primeiros passos. É no terreno da experiência, como dialética, que o ato de conduzir e ser conduzido se torna um micro-organismo em que leva a pensar os

posicionamentos no plano macro. E assim os atos da dança como relação social se tornam a primeira etapa de identificação desses dilemas. A ausência de olhar do outro com quem se relaciona, a mão que se aperta com intensidade num apego desmesurado, a dificuldade em tornar o abraço elemento de cumplicidade, a repreensão ao outro por cometer passo falso, o sorriso de si ao se ver sem musicalidade, a satisfação de estar em grupo independente da dificuldade de acompanhar o ritmo. São inúmeros os fatores que ecoam como exigência de renovar a dança. Esses dados técnicos começam primeiro no terreno funcional da dificuldade e facilidade de um ritmo, para em seguida ser reavaliado a partir da concepção de vida. Os relatos das pessoas que trarei aqui são deste universo de experiência atuando agora como professor. Os nomes são tratados por pseudônimos como forma de garantir o anonimato dessas pessoas.

Narrativa 4 - Jorge

Jorge trabalha na área de análise de programação de computadores. Tem um senso de responsabilidade familiar que sempre procura tornar público às pessoas com quem convive. Expressa-se sempre pelo sorriso e a extroversão manifesta, em cada aula, se configura como ponto principal do aspecto da personalidade. Em um espaço de relação social como a dança, o grito como elemento de espontaneidade para saudar a satisfação de estar ocupando aquele espaço é uma força extensiva. E é assim que Jorge vai inundando o tempo e espaço da dança como valor da subjetividade. As interjeições são sempre saudadas por novos sorrisos edificando um clima de satisfação para o outro. É uma energia que se transporta para todo o ambiente e inunda todos os presentes que respondem com novos sorrisos de satisfação.

É importante considerar como Jorge considera a relação com o outro como algo primordial. Essa relação se aproxima da forma como se entende a construção subjetiva da família, ou da entrega que se faz como elemento constitutivo. Mas se por um lado a exteriorização do sorriso se efetiva pelo encadeamento do ritmo do sujeito para o coletivo, a introversão vai tomando espaço a cada vez que se defronta com os desafios da subjetividade. Não se trata aqui do se entregar para o outro, mas do se entregar para si. Há momentos em que na aula o obstáculo ganha materialidade na execução de movimentos. E aqui está a dialética do problema como materialismo histórico dialético redefinido por Marx (2008): a entrega coletiva manifesta na exteriorização da alegria se confronta com a iminente dificuldade de se construir como sujeito para a relação com o outro.

Há um contexto histórico social que precisa ser apresentado aqui antes de prosseguir a narrativa. O ingresso na dança, de Jorge, veio depois de uma situação pessoal pós crise de um relacionamento matrimonial. O desafio predisposto à dança se torna como o desafio de mergulhar na interioridade do eu para se redescobrir em novos sentidos. Como é possível efetivar um ensino que possibilite a dança, como arte, provocar como problema no sujeito

indagações que remetem a uma mudança na produção de sentido da vida? Essa pergunta toma sentido profundo quando nos defrontamos com um dos comentários críticos de Jorge sobre si: “eu olho para o espelho e não consigo me reconhecer. É como se fosse outra pessoa”. Essa crise da representação nos permite compreender a contradição na produção social da identidade.

“A identidade, tal como a diferença, é uma produção social. Isso significa que sua definição – discursiva e linguística – está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas”. (SILVA, 2014, p. 81)

A indagação exige uma resposta que ultrapasse os procedimentos técnicos para recair em um dilema epistemológico. O que significa: o ponto essencial é trabalhar não no movimento dos passos ou da técnica, mas da entrega do eu que se movimenta. E Jorge aceitou o convite da entrega da dança como meio de refazer os sentidos diante da crise subjetiva.

A proximidade do abraço já não se faz mais como mudança de personalidade para Jorge. Mas a entrega do eu ainda está em construção. Porque para Jorge é mais fácil reproduzir os movimentos de quem é conduzido, do que estabelecer a compreensão e materialidade do ato de conduzir. Essa transferência acontece regularmente durante as aulas, num sentido reverso de satisfação. É como se estivesse dizendo: quem está do outro lado é mais fácil o movimento. E permito acrescentar: mais fácil porque deslocado do eu. E é neste paradoxo que o mergulho na dança provoca o mergulho na vida. Enquanto projeta o movimento para o outro, a dança é leve como entretenimento. Quando desloca para o eu, a arte da dança se efetiva como posicionamento crítico de uma realidade em construção. E assim o corpo se destitui de energia para se recair na mecânica da vida. É preciso se refazer como sujeito para que a espontaneidade do sorriso seja também um ato de entrega para o reconhecimento de si.

Narrativa 5 - Samuel

Samuel é funcionário público e trabalha na área administrativa. De poucas palavras e considerando-se tímido, ele identifica um problema que o acompanha em quase uma década de envolvimento com a dança: a falta de coordenação motora e principalmente a dificuldade de conseguir memorizar qualquer sequência simples de movimentos. A passagem da primeira etapa desta experiência foi tensa, como ele mesmo rememora: dois meses para conseguir aprender “o dois para lá, dois para cá”, movimento de passo básico do forró. Mas a dificuldade estendida temporalmente não foi motivo para desistência: pelo contrário, trouxe uma forma de enfrentamento que alterna entre pausas temporárias e reingressos nos aprendizados. Como se estivesse de tempos em tempos se colocando em reavaliações para identificar as possibilidades de avanços no terreno subjetivo.

No contato que tive com o aluno, como professor em uma das aulas, em nenhum momento Samuel demonstrou esta condição. Pois foi durante um dos encontros fora de aula que o problema dialético se revelou por ele como depoimento: não se trata de tomar caminhos diferentes durante a execução da aula, mas sim de uma dificuldade de acompanhar por meio do ritmo e da memorização. O principal problema de Samuel está na coordenação motora. E diante de qualquer dificuldade, o seu comportamento é paralisar, se colocar como observador do outro e de si diante do problema que parece tomar corpo e se constituir como obstáculo. A reação imediata é a desistência traduzida como negativa para incorporar elementos novos em sua dança. E assim a representação se efetiva como problema de identidade como afirma Stuart Hall, em Silva (2014): “a representação é sempre construída ao longo de uma falta, ao longo de uma divisão, a partir do lugar do Outro e que, assim, elas não podem nunca ser ajustadas – idênticas – aos processos de sujeito que são nela investidos” (SILVA, 2014, p. 112)

Samuel encontrou uma forma de se estruturar na dança: se agarrar às conquistas obtidas pelo esforço no passado, mesmo que para isso tenha de sacrificar o presente. Entretanto, essa estratégia nem sempre pode se aplicar porque a luta para produzir novos sentidos no presente se apresenta como concepção de vida. E o presente é um constante campo de desafio para Samuel prosseguir na dança. Por meio da memória, da fixação de movimentos conquistada com tamanho esforço, se agarra para seguir o desenvolvimento do passado na continuidade do presente. Cada vez que se defronta com novos desafios, a realidade da vida é novamente colocada como problemática, da qual não se sabe o resultado. Trata-se de um processo.

Considerações finais

Na metáfora da dança, a vida se faz representar. Como arte de viver, traduz-se na maneira como a natureza artística vive em nós, materializada nas trajetórias histórico-culturais que incidem em nossos corpos dançantes. Neste prisma, concebemos a dança na perspectiva que extrapola o desenrolar de passos certos e ritmados. Associada à harmonia e a sincronicidade de uma fluidez a dois, a beleza artística não se finda aí; tampouco inicia-se ou limita-se a tal (GUALDA e SADALLA, 2008).

Para uma compreensão mais ampla, é necessário um olhar que antecipa a dança, mas também que cria um futuro que baila antes de tudo, na percepção e criatividade com que encaramos a própria vida. Esta percepção, antes de ser absorvida pelo aluno que dança, deve ser profundamente apropriada pelo professor que ensina a dança, pois somente assim o ciclo de percepção, reconhecimento, ensino e aprendizagem será oportunizado por meio da reflexão sobre a experiência numa perspectiva mais ampla do que apenas o aspecto técnico e instrumental. Esta consciência deverá ainda ser traduzida em métodos pedagógicos-didáticos

coerentes que possam viabilizar o ensino dos diversos estilos que integram as danças de salão. A arte não existe em si mesma, mas nos olhos de quem vê; nos corpos de quem dança; na emoção sentida. A dança, em seu intuito máximo de representar a vida, não se cumpre em apenas deixar-se fluir numa sequência de passos ritmados e esteticamente belos, mas em ser admirada e sentida por olhos e corações igualmente preparados para serem embalados pela melodia dos compassos e pelas significações presentes nos contrastes dos movimentos incertos que a vida traz, materializados no corpo que dança. Para não correr o risco de ser reduzida a apenas passos que deslizam ao sabor da métrica, deve-se primar pela conquista da liberdade de executar formas e possibilidades dançantes para além dos limites estereotipados já consagrados, que induzem movimentos limitados e permitir a compreensão de uma dialética relacional, na qual a vida se faz presente. Como parte de um universo mais amplo, a dança não pode ser vivenciada e admirada apenas como movimentos que se findam em si mesmos, sobretudo por quem a ensina. Como singularidade expressa na representação de um todo infinitamente maior, a dança deve permitir a tradução de compassos por meio do movimento, espelhando a própria trajetória de vida do ser dançante, mesclando a impermanente arte de viver com a métrica pura de uma composição artística plena numa harmonia perfeita.

Referências

- ABRAHÃO, M.H.M.B.; CUNHA, J.L.; BÔAS, L.V. (orgs.). **Pesquisa (auto) biográfica: diálogos epistêmico-metodológicos**. CRV, 2018.
- ANTUNES, R. **O Privilégio da servidão** [recurso eletrônico]: o novo proletariado de serviços na era digital. Boitempo, 2018 (Mundo do trabalho).
- BARCELOS, A.M.F. Compreendendo a pesquisa (de) narrativa. In: GOMES JUNIOR, R.C. (org.) **Pesquisa narrativa: histórias sobre ensinar e aprender línguas**. Pimenta Cultural, 2020.
- BOLZAN, D.P.V. **Pesquisa Narrativa sociocultural: estudos sobre a formação docente**. Appris, 2019.
- BOURCIER, P. **História da dança no Ocidente**. Martins Fontes, 1987.
- BRAGANÇA, I.F.S.; ABRAHÃO, M.H.M.B.; FERREIRA, M.S. **Perspectivas epistêmico-metodológicas da pesquisa (auto) biográfica**. Curitiba: CRV, 2016.
- BREGOLATO, R. A. **Cultura Corporal da Dança**. Editora Ícone. Vol.1, 2006.
- CAINE, V.; CLANDININ, D.J.; LESSARD, S. **Narrative Inquiry – Philosophical Roots**. Bloomsbury Academic, 2022.
- CAMINADA, E. **História da Dança**. Sprint, 1999.
- CARDOSO, A.A.; SILVA, J.; RESENDE, R. Corpos que dançam: a significação do corpo no dançar a dois. **Corpoconsciência**, v.25, n.1, p. 74-89, jan./abr., 2021.
- CLANDININ, D. J; CONNELLY, F. M. **Pesquisa narrativa: experiência e história em pesquisa qualitativa**. Tradução: Grupo de Pesquisa Narrativa e Educação de Professores ILEEL/UFU.EDUFU, 2015.
- DEWEY, J. **Arte como experiência**. Martins Fontes, 2010.
- ELLMERICH, L. **História da Dança**. 3. ed. Ricordi, 1964.
- FARO, A. J. **Pequena História da Dança**. 4. ed. Jorge Zahar, 2004.
- FONSECA, C.C.; VECCHI, R.L.; GAMA, E.F. A influência da dança de salão na percepção corporal. **Motriz**, v.18 n.1, p.200-207, jan. /mar. 2012.
- GARAUDY, R. **Dançar a vida**. Nova Fronteira, 1980.
- GUALDA, L.R.; SADALLA, A.M.F.A. Formação para o ensino de dança: pensamento de professores. **Diálogo Educ.**, v. 8, n. 23, p. 207-220, jan. /abr. 2008.
- LABAN, R. **Domínio do movimento**. 5. ed. Summus, 1978. (Edição organizada por Lisa Ulmann).

- MARIANI, F. **Os processos formativos de licenciandos em Física do IFMT: narrativas sobre o ser professor e a ação de ensinar**. Tese (Doutorado em Educação) Instituto de Educação – Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2016
- MARX, Karl. **A ideologia Alemã**. Tradução Frank Muller. 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2008.
- MELLO, D. Pesquisa narrativa e formação de professores. In: GOMES JUNIOR, R.C.(org.) **Pesquisa narrativa: histórias sobre ensinar e aprender línguas**. Pimenta Cultural, 2020
- MORAES, A.L.C. Do materialismo dialético ao materialismo cultural: o legado metodológico de Marx aos estudos culturais. **Revista eletrônica Internacional de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura**, v. 20, p. 161-175, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/155154>. Acesso em 29 ago.2022.
- NAKAYAMA, B.C.M.S.; PASSOS, L.F (orgs). **Narrativas, pesquisa e formação de professores: dimensões epistemológicas, metodológicas e práticas**. CRV, 2018.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 15. ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2014.
- TADRA, D. S. A. et al. **Metodologia do ensino de artes - linguagem da dança**. ibpex, 2009.
- YAMAUTI, Nilson Nobuaki. O método dialético na produção de conhecimento nas Ciências Sociais. **Revista ActaSci. Human.** Maringá, v.28, n.2, p. 241-247, 2006. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocS-ci/article/viewArticle/155>>. Acesso em: 23 set. 2014.

2.5 - A dança como Cultura

Ministrar aulas de dança com o propósito de fazer um trabalho de extensão em que o propósito é contribuir para o processo de transformação de vidas já seria um ato em si mesmo excepcional. Pois, para quem se dedica ao ensino, há aqui um amparo sociológico e psicológico na epistemologia. A diferença é que agora não se trata somente de realizar uma defesa teórica. É no campo do ensino, da didática, dos dilemas da aprendizagem que a arte é posta à prova em seu sentido materialista: reverter as instâncias de luta. Se o sujeito é indicado para a dança devido a problemas que possui dificuldades para lutar no cotidiano, é do mergulho existencial no sentido da dança que a arte lhe propicia um novo mapa para retornar ao cotidiano e enfrentar suas dificuldades. Entretanto, há outro ponto substancial que devemos entender a dança: a cultura em seu processo de ressignificação.

O conceito de cultura está aqui mesmo como cultivo de uma produção de sentido do cotidiano. Essa produção de sentido está como fator constitutivo dos valores inscritos na realidade vivida. Por outra vez adentramos na recusa em considerar o reducionismo da dança somente por uma função. Na prática, trata-se da recusa de considerar a dança como mais um ritmo no leque de opções de venda no cardápio de uma academia. E a crítica está desde a inserção gratuita de determinado ritmo, assim como a frase de que não irá oferecer determinado ritmo porque ele não se apresenta com condições favoráveis para obtenção de lucro. Em qualquer uma dessas duas afirmativas, impera-se uma falta de compreensão da dança enquanto cultura e epistemologia. É uma pena afirmar, com base nas minhas experiências de uma década

de dança, que esta lógica comercial tem definido o horizonte de procedimentos de algumas academias ou estúdios de dança de salão.

Mas o que significa essa afirmativa de ser a dança como cultura? O primeiro passo para esta compreensão está na atribuição de valor histórico, não como contexto, mas como problema, assim como na dialética. Cada ritmo possui uma nascente histórica, que nos leva a saber os caminhos de seu desenvolvimento. Vou iniciar aqui essa discussão primeiro com o forró para compreendermos a importância de considerar a tradição viva em seu movimento de ressignificação cultural no Brasil. A descrição que segue abaixo é do texto da arte-educadora Laura Aidar:

“O forró é uma expressão artística genuinamente nordestina. Por ser uma forma de manifestação cultural ampla, o termo *forró* tem diversos significados e pode servir tanto para designar o ritmo musical, o estilo de dança e mesmo a festividade em que acontece.

Como surgiu o forró?

Segundo historiadores, o termo forró chegou ao Brasil junto com os escravos africanos, que naquela época eram enviados para o Rio de Janeiro e para o sertão nordestino. Além de referir-se às festas, o forró tornou-se um gênero musical consagrado no Brasil e pode tornar-se Patrimônio Cultural Imaterial do país. Sua origem tem relação com bailes populares que eram realizados no final do século XIX e eram chamados de "forrobodó", "forrobodança" ou "forrobodão". Naquele tempo era preciso molhar o piso do local onde essas festas aconteciam, pois eles eram feitos de "chão batido", ou seja, não havia revestimento, somente terra. As pessoas costumavam dançar arrastando os pés a fim de evitar que a poeira levantasse, daí o termo *rastapé* ou *arrasta-pé*.

Também foram encontradas semelhanças entre esse estilo de dança e o *toré* - celebração indígena onde em dado momento ritualístico os indivíduos arrastam os pés no chão. Há ainda certa influência de ritmos holandeses e portugueses, além das danças de salão europeias.

Origem do nome forró

O nome forró sugere algumas hipóteses. O historiador e folclorista Câmara Cascudo sugere que o termo mais provável seja uma derivação do termo "forrobodó". Tal termo, por sua vez é uma variante galego-portuguesa do antigo vocábulo *forbodó*, originado a partir da palavra francesa *faux-bourdon*, que pode significar "desentonação".

Outra suposição - sem comprovação histórica - é que tal nome teria sido criado a partir de uma expressão inglesa. Segundo essa teoria, os engenheiros britânicos que se fixaram na região de Pernambuco durante a instalação da ferrovia *Great Western*, costumavam promover festas para figuras ilustres. Entretanto, em determinados momentos, tais eventos eram abertos ao público e levavam em seus convites o termo *for all*, que quer dizer "para todos" em português. O povo local começou a pronunciar então "forró".

Mas foi apenas em 1950 que se começou a usar de fato o nome "forró". Pois, um ano antes, o cantor e compositor Luiz Gonzaga gravou a música "*Forró de Mané Vito*", produzida em conjunto com Zé Dantas. Em 1958, outra canção do músico chamada "*Forró no Escuro*", também fez muito sucesso.

Apesar da popularidade alcançada com os sucessos desse ícone da música, o que realmente difundiu o estilo pelo Brasil foi a migração nordestina para outros estados do país, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970. Atualmente, o forró é apreciado em todo o Brasil e celebrado no dia 13 de dezembro, data de nascimento do sanfoneiro Luiz Gonzaga.

Forró como gênero musical

Esse estilo musical é popularmente associado a outros gêneros: o xote, o xaxado e o baião. Neles, a base instrumental utilizada é a sanfona, o triângulo e a zabumba. No início da história do forró, as composições eram inspiradas no modo de vida nordestino e do povo do sertão. As letras costumavam retratar os hábitos e costumes desse povo, desde as alegrias até as tristezas e dificuldades, falava-se muito de amor, lembranças e saudades da terra.

A história do forró e suas fases

O forró enquanto gênero musical engloba vários estilos, os chamados xote (representado pelos passos dois pra lá e dois pra cá), o baião (possui uma coreografia marcada pelos rodopios, balanços e passos marcados), o xaxado (dança com movimentos laterais, em que os dançarinos também arrastam os pés) e o tradicional “arrasta-pé”, são alguns mais conhecidos na história do forró.

Contudo, em meados da década de 70 e início da década de 80, com a chegada de novos instrumentos musicais no meio artístico, este gênero começou a ganhar uma nova “roupagem”. A repaginada não se deu apenas no som, que passou a ser produzido com bateria, guitarra elétrica, baixo elétrico, além do teclado e saxofone, a partir dos anos 90, mas também nas coreografias.

Dessa forma, é possível dizer que a história do forró possui três fases distintas. A primeira marcada na década de 50 com o baião lançado por Luis Gonzaga, não é à toa que ele ficou conhecido como o Rei do Baião. Também foi o responsável por “abrir as portas” para outros artistas do Nordeste como Jackson do Pandeiro, Marinês, Dominginhos, Sivuca, dentre outros.

Em seguida, a partir de 1975, alguns artistas começaram a inovar na musicalidade, misturando os ritmos do pop rock com o forró tradicional. Destacaram-se nessa segunda fase Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Elba Ramalho, Zé Ramalho, Gilberto Gil, e Nando Cordel. Em meio a transição para a terceira fase, vale destacar alguns nomes regionais que consagraram-se no chamado forró universitário. São eles: Alcimar Monteiro, Petrucio Amorim e Jorge de Altinho.

Já a terceira geração, iniciada nos anos 90, é conhecida pelo formato do forró eletrônico, quando a sanfona cede espaço para o órgão eletrônico. Com o ritmo mais estilizado, os artistas dessa fase mesclam outros gêneros musicais ao forró, a exemplo do sertanejo romântico. Nesse contexto, a formação de grupos compostos muitos integrantes e bailarinas tornou-se cada vez mais comum. Entre as bandas que atingiram sucesso no país e representam esse período da história do forró estão Mastruz com leite, Magníficos, Calcinha Preta, Aviões do Forró e muitas outras. <https://www.todamateria.com.br/historia-do-forro/>

A descrição aqui do Forró precisa ser dimensionada não somente como um ritmo, mas como a cultura se transfigura como valor. Em sua origem, embora se trate do nordeste brasileiro, há possíveis relações entre os negros africanos levados para essa região do Brasil. Assim como os encontros com os ingleses, em uma das versões sobre o nome. Da mesma forma, é preciso entender o processo migratório que houve no Brasil, principalmente da região nordeste para outras regiões do Brasil em busca de melhores condições de vida. E com este trajeto migratório, a cultura do forró é uma delas que se acentua com o movimento das pessoas somado ao poder de divulgação da cultura pelos veículos de comunicação. Portanto, quando se decide ensinar forró, o primeiro princípio de respeito à cultura está em se posicionar sobre a forma em que se fará a ressignificação cultural.

É um fator importante porque irá ensinar uma cultura para quem não tem a devida familiaridade com o ritmo – já que muitas vezes vem por indicação médica e se entra no ritmo que por ora parece ser mais agradável e próximo. E segundo, vem de forma inevitável a pergunta: qual forró estará sendo ensinado? É o forró pé-de-serra? O forró universitário? O forró eletrônico? O piseiro? Na maioria das vezes, nas academias, o que se ensina é o forró universitário. As músicas tem teor diferente do universitário em relação ao pé de serra. Assim como da dança: do abraço fechado seguido do dois prá-la e dois prá cá, agora a tendência da dança é ficar mais no abraço aberto seguido de giros (que por sinal foram retirados da salsa cubana). Toda essa discussão é para afirmar que ensinar um ritmo é, no mínimo, estar ressignificando a cultura para outro tempo e espaço. É certo que a sua inserção em novo ambiente será diferente em relação ao espaço que surgiu, mas isto não significa que precisa se render ao simulacro (desprezando o movimento e o significado da realidade local), nem o reducionismo (tratar meramente como lógica de mercado), nem a violência simbólica (modificar os elementos de base para fins subjetivos como se tratasse de mudança estética).

2.6 - O diálogo entre Semba e a Lei 10.639/03

Motivado por toda essa discussão, que de certa forma integrou meus estudos como docente e pesquisador da UFU no campo da cultura, dos Estudos Culturais, quero só destacar

como esse pressuposto conduziu a realização de um projeto municipal, escrita de artigos e orientações culturais sobre um ritmo nascido em Angola: Semba e Kizomba. Em Resumo, a Kizomba veio para Uberlândia a partir de negros africanos de Angola em intercâmbio na UFU. Acontece que os negros de Angola, em meio a toda guerra civil, imigraram para a Europa, onde passaram a ter de montar uma sistemática para ensinar Kizomba. Como a natureza do corpo europeu é diferente da africana, para viabilizar e sistematizar o ensino esse ritmo ressurgiu em meio a inserções de outros movimentos, o que se traduziu como Kizomba Fusion. Embora os negros de Angola tenham trazido para Uberlândia, o desenvolvimento se iniciou com a fusão, só que ainda apresentada como ritmo africano – embora reducionista em seu valor. Foi somente depois de alguns anos, juntamente com a docente Mary Borges, que passamos a desenvolver as aulas de Semba, em Uberlândia, e uma reproposta da Kizomba, da Africa, para somente em outro momento desvelar o que significa essa nova incorporação de fusion, da Europa. É a partir desta crítica sobre o reducionismo cultural que surgiu o projeto Memória Saemba – Ressignificação Cultural do Semba e do Samba como identidade afro-brasileira, que reuniu a discussão sobre Semba e Samba enquanto cultura africana. Este projeto foi realizado em 2023 voltado para produção de material para contribuir para os professores na lei 10639/2003, que trata de conteúdos da cultura africana. O memória Saemba constou de entrevistas com os seguintes participantes, conforme consta no site <https://memoriasaemba.com.br>

Pedro Vieira Dias Tomás, o Mestre Petchu, é de origem de Luanda, Angola, e há 43 anos desenvolve seus estudos sobre danças tradicionais africanas. Residente atualmente em Lisboa, Portugal, Mestre Petchu percorre vários países do mundo para tratar da cultura africana, seja a partir da dança, seja a partir da música, e ao mesmo tempo mostrar a importância da memória e do passado como transformação do sentido no tempo presente. No projeto Saemba, Mestre Petchu ministrou a palestra Danças Tradicionais Africanas e sua repercussão em Semba. O objetivo é mostrar que o Semba se configura como construção social de homens e mulheres na realidade de Angola, destacar a importância política do Semba enquanto cultura no processo de luta pela independência do país, explicar os sentidos do Semba enquanto dança e música e quais os desafios e dilemas em manter os valores da cultura africana na repercussão do Semba pelo mundo.

James Silva | [@jamessilvakiz](https://www.instagram.com/jamessilvakiz), é o maior especialista e pioneiro em eventos de Kizomba na América Latina. Como formação acadêmica, é graduado em Artes, pela FAINC e atualmente é Pós Graduando em História e Cultura Afro Brasileira e Africana, pela INE. Desde 2013 mantém ininterruptamente festas, congressos, curso de formação de professores, tendo inspirado novos eventos e pessoas interessadas em difundir a cultura da Kizomba em suas cidades e países. Atualmente organiza os eventos Coração Afro Festival e One Kiz Congress, além do 1KCP - Curso para Professores de

Kizomba. ([@coracaoafrofestival](#), [@onekiz1k](#), [@1kcpcursoprofessores](#)). No Projeto Saemba, James irá ministrar a palestra Contextualização do Semba e da Kizomba no Brasil, nas lives dos dias 23 e 30 de Setembro

Kadu e Vivi, são especialistas em Samba de Gafieira. Parceiros de dança, desde 2002, o processo de formação da dupla é atravessada por técnicas diversas como balé clássico, dança contemporânea, jazz, acrobacia de solo e capoeira - além das danças de salão. Há também estreita proximidade com o método do coreógrafo da Cia Aérea de Dança, João Carlos Ramos, de quem foram alunos. Como dançarinos, venceram o Samba Rio Show em 2012 e Kadu, como técnico venceu Gafieira Brasil, em 2015. Como professores, ainda em 2015, receberam o Troféu Baila Mundo como os melhores professores de Samba de Gafieira do ano, numa escolha feita por alunos e profissionais de todo o Brasil.

Em 2016 fundaram a KVS Cia de Dança, e posteriormente, em janeiro de 2018, abriram a própria escola, a KVS Danças. São professores frequentes dos maiores eventos de dança por todo o Brasil e exterior, e já ministram aulas e fizeram shows em mais de 40 cidades, em 9 países diferentes. No Projeto Saemba, Kadu e Vivi ministrarão uma parte teórica e outra prática. A palestra A Trajetória do Samba no Brasil, no dia 25 de agosto, envolverá a análise do tema a partir de pesquisa em documentos, entrevistas com personalidades e da experiência da dupla no cenário brasileiro e internacional para conceituar o samba de gafieira como identidade afro-brasileira. Na parte prática, farão dois workshops de Samba de Gafieira nos dias 26 e 27 de agosto.

Sofi Tsatsoulis é dançarina, professora de dança e coreógrafa, com especialização em Kizomba e uma das principais incentivadoras de Kizomba em Belo Horizonte (MG). No Projeto Saemba, Sofi atua como integrante da Comissão Organizadora, fará o workshop de Ginga para ladies, no dia 26 de Agosto, e atuará juntamente com Alex Newgate nas aulas de Semba. Alex Newgate é professor de Semba e DeeJay, com formação de Urban Kiz, pelo OneKiz e em DeeJay pelos Segredos dos Dj's. Estudioso da música, da dança e da cultura africana e suas vertentes, Alex Newgate atua há seis anos na área, dentre os seus 10 anos de experiência na dança.

Mary Borges tem se dedicado nos últimos anos, em seu processo de formação teórica e prática, em Danças Africanas, foco para Semba e Kizomba. No Projeto Saemba, Mary Borges é Coordenadora Geral, Coreógrafa e ministrará aula de Semba, no dia 26.

Como parte da contribuição social do projeto, realizamos apresentações em escolas públicas. Em uma delas, realizei uma palestra sobre o projeto, a questão da cultura africana enquanto ressignificação, e a dança em sua materialidade cultural. Com esse aprofundamento cada vez maior, foi inevitável que esse projeto de extensão somado a continuidade dos debates sobre a implementação de um ritmo africano, em Uberlândia, tomasse corpo enquanto status também

de pesquisa. E é por meio deste aprofundamento que resultou em artigos publicados, dos quais um deles trago aqui para leitura para indicar as discussões realizadas como fórum de dança.

A dialética do processo de ressignificação cultural do Semba no cotidiano de Uberlândia

Gerson de SOUSA
Professor e Pesquisador
Universidade Federal de Uberlândia/MG, Brasil
gerson.sousa1971@gmail.com

Marilene Aparecida BORGES
Pesquisadora
Universidade Federal de Uberlândia/MG, Brasil
marynha1000@gmail.com

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar a experiência teórica e prática de ensino e aprendizagem do Semba, ritmo angolano, a partir de duas materialidades: a entrevista em profundidade realizada, por meio da live e cursos realizados com Pedro Vieira Dias Tomás, o Mestre Petchu, de origem de Luanda, Angola como contraponto ao desenvolvimento de ensino de Semba no Studio Unidança – Espaço Cultural em Uberlândia (MG). A proposta é desvelar, por meio desta pesquisa etnográfica, os dilemas no processo de ressignificação cultural do Semba enquanto cultura afro-brasileira. Parte-se da crítica ao reducionismo a uma prática de ensino do Semba ou de sua variante cultural, Kizomba, como dança de salão, na qual os passos estão desarticulados do significado do contexto de vivência da cultura no cotidiano. Este artigo está orientado pela linha teórica dos Estudos Culturais, na abordagem metodológica da Análise Cultural, cuja defesa de conhecimento está articulada à problematização da historicidade e da dialética a partir da experiência vivida de sujeitos. O Semba será conceituado a partir do conceito de materialidade cultural: o valor está na produção de sentidos nas esferas da música, dança e manifestação política e social no processo identitário.

Palavras-Chave: Semba; Identidade; Representação; Dança; Etnografia; Estudos Culturais

Abstract: This article aims to analyze the theoretical and practical experience of teaching and learning Semba, an Angolan rhythm, based on two materialities: the in-depth interview carried out via live streaming and courses held with Pedro Vieira Dias Tomás, Master Petchu, originally from Luanda, Angola as a counterpoint to the development of Semba teaching at Studio Unidança – Espaço Cultural in Uberlândia (MG). The proposal is to reveal, through this ethnographic research, the dilemmas in the process of cultural redefinition of Semba as an Afro-Brazilian culture. It starts from the critique of reductionism to a teaching practice of Semba or its cultural variant, Kizomba, such as ballroom dancing, in which the steps are disjointed from the meaning of the context of experiencing Semba culture in everyday life. This article is guided by the

theoretical line of Cultural Studies, in the methodological approach of Cultural Analysis, whose defense of knowledge is articulated by the problematization of historicity and dialectics based on the lived experience of subjects. Semba will be conceptualized based on the concept of cultural materiality: the value lies in the production of meanings in the spheres of music, dance and political and social manifestation in the identity process.

Keywords: Semba; Identity; Representation; Dance; Ethnography; Cultural Studies

Introdução

Este artigo nasce a partir da pesquisa etnográfica realizada no processo de formação dos autores para a ressignificação cultural do Semba como cultura afro-brasileira, no processo de ensino e aprendizagem no Studio Unidança – Espaço Cultural, em Uberlândia (MG). O primeiro percurso aqui a ser desvelado, como problema, é compreender como a experiência vivida e profissional dos autores contribuem para a construção desta proposta metodológica de Análise Cultural. É importante considerar que para além da enumeração de cursos formativos, cada descrição precisa ser articulada à construção efetiva de conhecimento que vão conduzindo para a formulação de propostas em que o sujeito e a cultura vão conquistando significado como concepção de vida.

Mary Borges, identificada como autora, é escritora, graduada em Licenciatura Plena no curso de Educação Artística, Habilitação: Artes Plásticas pela Universidade Federal de Uberlândia, em 2000; Pós graduada no Curso de Especialização em Docência na Educação Superior (Pedagogia) UFU, em 2004 e Pós graduada no Curso de Especialização em Arteterapia Educacional e Clínica Faculdade IPPEO, em 2020. Como educadora tem experiência de 20 anos na rede municipal e desde 2019 atua como diretora da Unidança, em que exerce também como professora de dança de salão. Gerson de Sousa, identificado como autor, é graduado em Comunicação Social: habilitação em Jornalismo pela Universidade Metodista de Piracaba em 1995) com mestrado (2004) e doutorado (2008) em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Como educador atua desde 2000 em universidade, sendo desde 2009 como docente e pesquisador em Universidade Pública, com pesquisas na área de Comunicação, Cultura Popular e Memória. Desde 2020, atua também como professor de dança de Salão na Unidança Espaço Cultural.

O primeiro contato com o Semba veio a partir da relação da experiência vivida dos autores com negros africanos em intercâmbio na Universidade Federal de Uberlândia. Neste período, em 2015, esta expressão cultural de Angola não era ainda praticada e ensinada como dança de salão em Uberlândia. A primeira proximidade com os sujeitos africanos veio do conhecimento de que a dança Semba é uma expressão cultural de Angola, África, que compõem a mesma árvore genealógica do qual se edificou o samba, no Brasil. Mas, a partir deste primeiro contato, o interesse artístico somado a identificação do Semba e Kizomba como dança e expressão cultural se acentuou na autora. E o mergulho cultural passou a estabelecer com a participação no primeiro curso de kizomba, em Uberlândia, com o professores Paulinho Dendê e Karine. A partir deste contato, o encontro com professores do continente africano se tornou iminente na necessidade de compreender esta cultura.

Poderíamos afirmar que a experiência vivida em dança de salão da autora está diretamente articulada a participação e organização de congressos que trouxeram o Semba e a Kizomba como protagonistas para o espaço de Uberlândia. Mais do que a enumeração da autora, a relação dos congressos do qual participou desvela o debate cultural que veio se firmando para construir a identidade e desta forma construir um ecossistema que possibilitaria, anos adiante, o tempo e espaço para que produzisse sentido esta expressão cultural na realidade de Uberlândia. E assim seguiram o Congresso Internacional Kizomba Intense, em Junho de 2016, São Paulo; o Paraty Kizomba Beach Fest, em Outubro de 2016, em Paraty (Rio de Janeiro); o Congresso

Internacional Kizomba Intense, em Junho de 2017, em São Paulo; o Move Dance, em Agosto de 2017, em Belo Horizonte; o I Kiz Rio Congress, em Dezembro de 2017, no Rio de Janeiro; o Exalta Afro Festival Internacional - Kizomba Afrojoy Brasil, em Março de 2018- Angra - Rio de Janeiro; Congresso Internacional Kizomba Intense, em Junho de 2018, em São Paulo; o Afrojoy Kizomba Congress, em Novembro 2018, em São Paulo; o Congresso Internacional Kizomba Intense - Junho 2019 - São Paulo e Junho 2022.

Essas experiências da autora foram decisivas para idealizar, produzir e organizar o primeiro Congresso de Kizomba em Uberlândia. O primeiro foi o Congresso de Dança Kizomania (2018), e do Universo (2019). E em 2024, o Saemba Congress. A reflexão crítica de compreender o Semba e a Kizomba a partir da Cultura, por meio da autora, resultou no mergulho 'para viver a experiência teórica e prática da dança enquanto expressão da materialidade do cotidiano de Angola. E a partir daí o sentido e significado afro-brasileiro. E assim surgiu a possibilidade de realizar, em modalidades diferentes, três cursos de formação com autores africanos. O primeiro curso de formação de professores foi o The Kizomba Dance's Formation Decerned (2017), com Morenasso Sensualonda, no Rio de Janeiro. Os outros dois vieram da formação com a principal referência nesta área, Pedro Vieira Dias Tomas, o Mestre Petchu, com o Curso para Professores de Kizomba e Semba (2018), no Afrojoy Kizomba Congress, em São Paulo, e depois em 2021, Curso on line de Formação de Professores de Semba, Kizomba, Tarraxinha e Danças Tradicionais Angolanas.

Como defende o mestre Petchu, o curso de formação de professores iniciou em 2015 com a proposta de que “quem dança, precisa ter uma formação”. Ainda mais quando se trata da tarefa de ensinar dança tendo a cultura como referência epistemológica para problematizar o sentido da dança. Mestre Petchu explica que o curso foi planejado diante da disseminação do Semba e da Kizomba. O primeiro movimento foi o atravessamento e suas modificações estabelecidas em solo Europeu. E em seguida foi se estendendo a outros continentes com a contradição sempre posta como preocupação: por um lado, encontrou sistematização para dança de salão em que os movimentos de Kizomba eram restaurados e adaptados a ritmos do espaço outro, desconsiderando a cultura angolana como referência. Por outro, mesmo diante do discurso de valorizar a tradição africana, o ensino e aprendizagem se fazia de tal forma instrumental que esvaziava do centro teórico o sentido que compõem dança africana. Em determinadas situações a agravante vinha sob o pseudônimo de fusão, sem que houvesse um núcleo estrutural para que justificasse a afirmativa de ter partido deste ponto tal referência. Essa discussão será retomada mais adiante com ênfase na live do Mestre Petchu e na particularidade de Uberlândia. E assim, diante de tais dilemas e angústias existenciais, é que Mestre Petchu se fez na necessidade de viajar pelo mundo para que esses ritmos fossem esclarecidos em outros tempo e espaço fora da África conhecidos pela sua historicidade.

Em meio a esse processo de formação da autora, houve o encontro com o autor que passaram a vivenciar juntos as primeiras aulas na cidade mineira, com predominância na Kizomba. E aqui se apresenta a primeira contradição: diante da expansão da Kizomba para Portugal e outros países da Europa que a divulgação deste ritmo ultrapassa as fronteiras de Angola. Como analisaremos na live de Mestre Petchu, da dança como expressão do cotidiano de Angola, precisou ser sistematizada em linguagem numérica de frase musical para que pudesse ser ensinada para pessoas que não possuíam a mesma identidade cultural de Angola. E é deste sucesso para além das fronteiras, que o debate sobre o reducionismo cultural de ensinar Semba e Kizomba passou a integrar o tema da discussão dos autores.

A distância entre a dança como materialidade do cotidiano de Angola e a instrumentalidade do ensino, em Uberlândia, conduziu aos primeiros questionamentos sobre a responsabilidade da ressignificação cultural no processo de ensino aprendizagem. E principalmente trouxe à tona o paradoxo entre identidade e representação, a partir do horizonte teórico dos Estudos Culturais, base epistemológica compartilhada por esses autores tanto no conceito de arte quanto de cultura e comunicação. O primeiro diagnóstico é que ao transpor a Kizomba para a dança de salão houve um esvaziamento da cultura, tornando mais um ritmo dentre outros como possibilidade de viabilidade financeira. E aqui está o reducionismo, ou melhor, a violência do econômico contra a cultura. Se por um lado havia o discurso positivo de

que a inserção de um ritmo africano em uma cidade mineira se configurava como valorização, por outro o redimensiamento como passos de dança atingiu o paradoxo: dos valores de existência e resistência do Semba como atuação de Cultura e Política e Social da dança, em Angola, só se tinha acesso a procedimentos metodológico de movimento da dança da Kizomba, em que a cultura aparecia como tema e contexto histórico, mas não como problema de ensino.

E assim os autores se tornaram os primeiros a propor, implantar e desenvolver aulas de Semba, em Uberlândia, articulada a uma proposta metodológica que trata a cultura e a história de vida dos sujeitos como primordial para a efetivação das aulas. Ao tratarmos da Análise Cultural, o que temos por proposta é o debate sobre a ressignificação cultural. É sabido que não se trata de fazer um simulacro do Semba, no Brasil, como se estivesse em Angola, África. Esse, aliás, é um ponto nodal par quem está na concepção de Estudos Culturais: não se pode fazer comparativos de cultura, já que não se trata de entender somente como uma particularidade, ou melhor, como fenômeno, Semba. Ao considerar que o Semba é uma construção social, exige-se que qualquer comentário em debate seja estruturado pela análise da historicidade e dos sujeitos que a efetivam como significado cultural. Com base nessa linha demarcatória metodológica, em vez de se fazer apropriação cultural, é fundante efetivar a ressignificação cultural. É exatamente esse o objetivo deste movimento de contra hegemonia contido nas viagens do Mestre Petchu: é preciso que a historicidade esteja como ponto fundante para o novo sentido e significado que se instaurará com os novos homens e mulheres que estarão se apresentando para aprender um novo ritmo. E o problema para esses autores se fez iminente: de que forma é possível tratar o ensino do Semba, a partir da cultura, para homens e mulheres distante da produção de sentido do cotidiano de Angola, sem que se recaia no simulacro ou na instrumentalidade?

É esta problemática que norteou os autores para a elaboração da proposta para participar do edital do programa Municipal de Incentivo à Cultura (PMIC), em 2023. O projeto intitulado Memória Saemba: a ressignificação cultural do Semba e do Samba como Identidade Afro-brasileira foi aprovado e realizado a partir de pressupostos teóricos e práticos, com a finalidade de ampliar o material disponível para o ensino e a aprendizagem da expressão cultural afro-brasileira. Em que consiste o projeto? O projeto Saemba teve por objetivo geral produzir registro de memória, em Uberlândia, sobre a historicidade do Semba e Samba como manifestação cultural negra a partir do conceito de identidade cultural. A partir do método de análise cultural, dos Estudos Culturais, o projeto consistiu na seguinte práxis: lives com palestras formativas teóricas sobre a produção de sentido do Semba e do Samba e, realização de workshops para articular um primeiro passo no processo de formação prática de professores. A proposta é desvelar os saberes de africanidade, a partir do universo da dança de salão, e com isso possibilitar, por meio da experiência vivida, conhecimentos de professores para atuar como multiplicadores de conteúdos étnico-raciais, na rede pública. O material gravado e a experiência no workshop ratificam como materialidade para auxiliar os profissionais da educação na inserção de conteúdo nas escolas por meio da lei 10639/03.

A primeira live do Projeto foi realizado com o Mestre Petchu. E a proposta da pauta para sua entrevista e concepção seguiu um relato histórico do Semba. A expressão Semba vem da dança Massemba. Segundo o crítico musical angolano, Jomo Fortunato, massemba, dança popular de umbigada, executada por casais de dançarinos, é o plural de semba [umbigada], nome que veio a designar o gênero musical mais representativo da região de Luanda. A produção de sentido cultural do Semba revela o movimento de significado na luta política da realidade social de Angola. A historiadora M. Moorman (2008), sugere que as relações e processos criados (e o Semba está incluído) geraram uma ideia de soberania cultural que serviu como modelo e alavanca para a independência econômica e política do país, ocorrida em 1975. E destaca como o avanço da tecnologia do rádio e de um nascente mercado fonográfico, principalmente no início dos 70, propicia a construção de um ethos cultural e de uma produção musical na Angola urbana que passam a ser reterritorializados a partir das novas tecnologias disponíveis na época. É a partir da concepção do Semba que podemos entender o desenvolvimento do samba, também como ressignificação cultural no país.

A partir desta referência é preciso flexionar a historicidade do Semba na historicidade dos negros no Brasil. Consideramos que esse valor identitário da expressão cultural da África

representa, no contexto atual, a iminência de outras vozes que irrompem no não-dito do passado como contraponto à violência simbólica e física sofrida pelos negros africanos trazidos ao Brasil. Em uma sociedade brasileira em que torna-se necessário a criação de uma Lei, como a 10639/03, para tornar obrigatório a inserção de conteúdos étnico raciais em escolas públicas, a ressignificação da tradição cultural afro como expressão de dança no país exige responsabilidade histórica. Há dois problemas a serem enfrentados. O primeiro é a sistematização racionalizada da dança que ganha visibilidade na Europa e se dissemina para outros continentes. A segunda está no fator econômico: na iminência de vender mais um ritmo no mercado das escolas de dança, há uma nova violência em outra racionalidade pragmática, cuja intencionalidade é reelaborar os movimentos da cultura popular para um nível de complexidade que se torne atrativo para venda. E é nessa violência que o saber cotidiano enquanto valor de expressão afro-brasileira é deformado, descaracterizado para se tornar objeto de consumo.

A justificativa para a execução do projeto Saemba está no contexto de luta pela ressignificação da cultura afro no Brasil por meio do conceito de memória como identidade. Primeiro para que entendamos a dança como arte e como uma construção cultural de sujeitos que possuem historicidade e que produzem sentido no cotidiano. Diferente da desistoricização e apagamento dos sujeitos quando o Semba e o Samba são apresentados somente como mecanização de passos simples ou desviado para a marginalidade como elemento vulgar em decorrência de uma suposta erotização, acusação sempre apresentada quando se trata da expressividade do homem e da mulher negros. A realização do projeto teve como sustentação teórica refletir sobre a dialética do cotidiano em Uberlândia, em que essas práticas culturais vão produzindo sentidos por meio da ressignificação cultural.

A concepção teórica da dança como cultura

A live intitulada “Danças Tradicionais Africanas e sua repercussão em Semba” aconteceu no dia 12 de agosto de 2023, com Pedro Vieira Dias Tomás, o Mestre Petchu. De origem de Luanda, Angola, Mestre Petchu desenvolve, há 43 anos, seus estudos sobre danças tradicionais africanas. Residente atualmente em Lisboa, Portugal, Mestre Petchu percorre vários países do mundo para tratar da cultura africana, seja a partir da dança, seja a partir da música, e ao mesmo tempo mostrar a importância da memória e do passado como transformação do sentido no tempo presente. A proposta da live está em consonância com a proposta teórica dos Estudos Culturais. O roteiro e a contextualização histórica teve como objetivo mostrar que o Semba se configura como construção social de homens e mulheres na realidade de Angola. E ao mesmo tempo destacar a importância política do Semba enquanto cultura no processo de luta pela independência do país, explicar os sentidos do Semba enquanto dança e música e quais os desafios e dilemas em manter os valores da cultura africana na repercussão do Semba pelo mundo.

Sobre o conceito de identidade, Katryn Woodward cita o jamaicano Stuart Hall. Ela cita que “Hall toma como ponto de partida a questão de quem e o que nós representamos quando falamos. Ele argumenta que o sujeito fala, sempre, a partir de uma posição histórica e cultural específica” (SILVA, 2014, p. 28). É iminente aqui compreender o lugar de fala do qual parte o Mestre Petchu. A posição histórica de quem viveu a experiência da cultura como cotidiano em Angola e se sentiu preocupado com a desistoricização com que as danças foram adquirindo uma dimensão global. E assim retornamos ao texto para analisar as duas formas diferentes de se pensar a identidade cultural a partir de Stuart HALL.

A primeira reflete a perspectiva já discutida neste capítulo, na qual uma determinada comunidade busca recuperar a “verdade” sobre seu passado na “unicidade” de uma história e de uma cultura partilhada que poderiam, então, ser representadas, por exemplo, em uma forma cultural como o filme, para reforçar e reafirmar a identidade – no caso da indústria da herança, a “inglesidade”; no exemplo de Hall, a “caribenhidade”. A segunda concepção de identidade cultural é aquela que a vê como “uma questão tanto de tornar-se quanto de “ser”. Isso não

significa negar que a identidade tenha um passado, mas reconhecer que, ao reivindicá-las, nós a reconstruímos e que, além disso, o passado sofre uma constante transformação. Esse passado é parte de uma “comunidade imaginada”, uma comunidade de sujeitos que se apresentam como sendo “nós”. (SILVA, 2014, p. 28)

Como entender essa proposta do Mestre Petchu em viajar para países do mundo com o objetivo de levar a narrativa da experiência vivida no cotidiano da realidade de Angola? Em vez do filme descrito na citação, estamos, é claro, abordando aqui a música, a dança e mais do que isso a importância de compreender o Semba enquanto construção social da realidade de homens e mulheres. Eis aqui a proposta de recuperar a verdade sobre o seu passado. E porque não, estamos diante do conceito de memória enquanto identidade, como nos conceitua Pollak (1992) ao articular a questão da memória a partir do conceito de identidade:

A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual quanto coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (Pollak, 1992, 04)

É esse sentimento de continuidade que estabelece a produção de sentido de Mestre Petchu. Pois o relato de sua experiência vivida no contexto político e social de Angola demarca também a identidade enquanto sujeito histórico. Mas no caso do Brasil, a discussão se faz ainda de forma mais efetiva sobre a escravização de homens e mulheres negros, que tiveram de lutar para a conquista da liberdade. O que nos implica em analisar a dialética da história de Angola e ao mesmo tempo a dialética da colonização brasileira. É neste embate que é possível reconhecer os limites e principalmente a necessidade que se faz premente de que o processo de ressignificação cultural apreenda os valores do sujeito afro-brasileiro. E assim retornamos a segunda concepção de identidade de Hall, na qual a temporalidade do presente se constitui como palco em que o movimento da identidade e da memória se efetiva. É esse tornar-se, ser que redefine um outro olhar do presente e do passado.

O ponto importante considerado por Pollak (1992; 1989) e que nos remete a discussão sobre a live do Mestre Petchu é a afirmativa de que a memória é um fenômeno social construído. E principalmente que está em disputa de poder nas relações sociais. Ao considerar como memória construída, compreendemos o movimento de Mestre Petchu em apresentar a dialética cultural do Semba e da Kizomba para outras realidades. Primeiro está em combater a representação criada por outras realidades sobre a África. Segundo, evitar que o processo de apropriação da dança, como cultura Angolana, se fragmente ao tal ponto de que o reducionismo lhe atribua somente um sentido estético da dança, sem que se reconheça a luta de homens e mulheres mergulhados em determinado cotidiano. A viagem é uma forma de propor ao outro que a identidade do Semba, da Kizomba tem o dever de ser explicitado pelas danças tradicionais africanas. Em sua tese de doutorado, Mateus Berger Kuschick (2016) apresenta algumas articulações que permitem compreender o papel político e identitário do Semba.

O semba, nesse processo de elevação a símbolo cultural da nação angolana emergente, aglutinou elementos estéticos de diversas expressões artísticas de Angola e de outros países com os quais interagiu com mais proximidade para constituir-se enquanto “fiel”, “genuíno” retrato sonoro do povo angolano. Nas canções de grande sucesso da música angolana há predominância de um discurso de valorização do país, de sua cultura, seu povo, suas riquezas naturais, como uma espécie de Semba exaltação afinada com o projeto de afirmação de uma identidade singular e homogênea da população do país inteiro. (Kuschick, 2016, 19-20)

Esse primeiro conhecimento sobre a constituição crítica da música Semba já estabelece um enfrentamento dialético. Pois se a música do Semba, em seu conteúdo, afirma esse discurso de valorização do país, da cultura sobrevém uma questão de coerência teórica

pedagógica: como é possível se utilizar de suas músicas para o ensino da dança sem que se coloque, ao outro como aluno e aluna, os dilemas apresentados pela realidade de Angola? E em que medida o esvaziamento dessa luta no processo de ensino e aprendizagem demarca uma violência cultural hierárquica, direcionado a concepção de conhecimento, pela instrumentalidade da dança de salão? Ao considerar essa hipótese, em tocar a música alheia ao seu sentido histórico, os dilemas retomam dois sentidos problemáticos: o primeiro é a desconstrução mesmo da cultura em sua atuação política para ser apresentada como produto de mercado; e a segunda é a reafirmação da violência do racismo sofrido pelos negros no Brasil. O aprofundamento deste debate contribuiu para que se definisse a linha de perguntas que seriam construídas na live. Há que entender que o Semba se configurou como conflito dentro do espaço de Angola na luta pela independência em 1975. E depois se estendeu na lua interna da guerra civil.

O filósofo Kwame Appiah afirma que “se há uma lição no formato amplo dessa circulação de culturas, certamente ela é que todos já estamos contaminados uns pelos outros, que já não existe uma cultura africana pura, plenamente autóctone, à espera de resgate por nossos artistas (assim como não existe, é claro, cultura norte-americana [ou brasileira] sem raízes africanas)” (1992, p.216). Podemos inferir que o semba seminal do Ngola Ritmos e dos grupos contemporâneos a ele compilou a partir da segunda metade da década de 1940 elementos das danças e ritmos do carnaval angolano dos grupos folclóricos e com isso estabeleceu o que viria a ser a música representativa desse país que 40 conquistaria a independência em 1975. A gama ampla e diversificada de culturas e línguas no território angolano foi aproximada pelos sembistas em seu projeto nacional. Mas antes de aproximar a população através de um uma linguagem musical própria e compartilhada, era preciso afirmar seu lugar, enfrentando (com sabedoria) uma já naturalizada depreciação e restrição a expressões em kimbundu ou outros idiomas por parte do colono português. Quem iniciou esse trabalho de afirmação foram os integrantes do NGOLA RITMOS. (Kuschick, 2016, 19-20)

É importante considerar que a produção da live com o Mestre Petchu se orientou por quatro pontos norteadores, já que se situa em uma produção com caráter pedagógico, cujo material pode ser utilizado por professores de Escola da Rede Pública para conteúdos étnico-racial. O primeiro é compreender o Semba como construção da realidade social do cotidiano de homens e mulheres de Angola. E ao mesmo tempo retomar a historicidade do Semba neste mergulho. O segundo conjunto de perguntas esteve centrado em entender a importância política do Semba enquanto cultura no processo de luta pela Independência de Angola, em 1975. Como terceiro elemento, o debate veio sobre os sentidos do Semba enquanto dança e música. E por último bloco estão os desafios dilemas em manter os valores da cultura africana na repercussão do Semba pelo mundo.

O primeiro ponto importante da Live é o esclarecimento do próprio sentido e significado do termo Semba. Aqui a importância está em compreender, por meio do saber do Mestre Petchu, o movimento da cultura em Angola para conseguirmos identificar de onde floresce o termo Semba.

Semba. O que significa Semba? Semba significa umbigada. Que vem da palavra Massemba. Umbigada, para quem não sabe, significa o encontro do umbigo. Que é o toque. Aquela coisa de mulheres e homens encontrando-se na roda, dando o massemba. Isso foi escrito pelo Tony ... em 1800, para isso, não me engano. Porque naquela altura em que se dançava Massemba. Na verdade, para podermos entender o Semba, temos falado Massemba. Para falarmos do Semba, temos falado Kaduque. Ou seja, nós temos aqui uma linhagem de danças que uma foi dando nome à outra e foi dando perfil e forma de expressão à outra. Ou seja, Kaduque é a dança que faz a viagem com os escravos. Não é? E a gente sabe que a escravatura foi forçada. Então os escravos levam essas formas de cultura que faz com que eles revivessem. E o Kaduque faz o encontro da umbigada que dá o samba. Que vem das palavras Kusamba, que significa reza. ((Borges, 2023)

É sintomático que Mestre Petchu inicia sua análise a partir de elementos fundantes que nos exigem realizar articulação teórica e histórica para compreender o Semba. O primeiro ponto está sobre o próprio sentido do que é Semba. O significado nos traz a concepção em que está produzido o sentido do cotidiano de Angola. Umbigada, o encontro do umbigo, o toque. Momento em que homens e mulheres estabelecem relação não só como um momento de lazer em que configura a dança, mas como movimento da vida, do significado da comunidade. Quando se trata de Umbigada, é inevitável também que se estabeleça relação direta com o batuque de Umbigada identificado no interior paulista do qual o autor teve contato. O que nos remete então que o atravessamento dos negros da África para o Brasil manteve seu sentido de existência e, que, na defesa contra a violência ao outro, se configurou como resistência. Em seu artigo, ao explorar a existência e resistência cultural do Batuque de Umbigada no interior de São Paulo, a pesquisadora Claudete de Sousa Nogueira (2019) nos mergulha nesta temporalidade do sentido da Umbigada.

O batuque de umbigada se insere nesse universo cultural trazido pelos africanos e que, aos poucos, foi se resignificando a medida em que se espalhou nos diferentes espaços, transformando-se em uma cultura heterogênea com seus instrumentos como o Tambu, uma espécie de tambor feito, como dito, de tronco oco de árvore; Quinzengue, um tambor mais agudo que faz a marcação rítmica do Tambu e nele se apoia; as Matracas, que são os paus que batem no Tambu do lado oposto do couro; Guaiás ou Chocalhos de metal em forma de cones ligados, atravessou o tempo, passando de geração para geração. Na característica da dança, homens e mulheres formam duas fileiras que se defrontam e quase encontram no centro do salão, fazendo passos variados e terminam com a umbigada. Atualmente as cidades de Tietê, Capivari e Piracicaba, no interior de São Paulo, continuam sendo espaços dessas manifestações. O Treze de Maio em Piracicaba, o Sábado de Aleluia em Capivari e a Festa de São Benedito em Tietê são algumas das ocasiões em que passado e presente se confundem na dança de umbigada, nos reaquecimentos dos tambores ao calor da fogueira, nos longos versos improvisados em que homens e mulheres, jovens e velhos (re)vivem um ritual que o tempo não conseguiu apagar. (SOUSA NOGUEIRA, 2019, p. 78)

É com este teor da resignificação cultural do movimento que descrevemos o segundo ponto apresentado por Mestre Petchu: a ligação com a historicidade e principalmente do movimento da cultura neste processo de resignificação. O Semba surge de outras linhagens ritmos do passado, assim como seu processo de identidade contribui para novos sentidos da cultura. Primeiro o Massemba e que vem com o surgimento do Semba, assim como nos ajuda a entender o kaduque.

A Massemba surge na altura em que, sabe que nós fomos colonizados pelos portugueses, surge na altura em que há um aspecto social fazer com que os indígenas, como eles chamavam, terem oportunidade de ir dançar dentro de uma sala fechada. Ou seja, a dança nossa era considerada a dança do Musseque, que é o Musseque, que é a favela, por exemplo. Como houve essas intenções da dança fazer a transposição para a cidade, ela entra como massemba. Massemba não leva o componente do kaduka. O kaduka era chamado de dança de indígena. O massemba já traz uma transformação. Ou seja, as pessoas já dançam calçadas, dançam de paletó, de chapéu, mas as mulheres foram se mantendo dançando com a roupa tradicional. Da massemba nasce o semba. O semba nasce nos anos 40 como música, mas ela já tem um componente de dança do passado. ((Borges, 2023)

O novo teor apresentado nos permite analisar o movimento da cultura em seu confronto e dialética no cotidiano político de Angola. Pois não se pode simplesmente falar do Semba, ainda mais em uma proposta de análise cultural, sem que a historicidade se estabeleça como problema e não como contexto. Pois o fato importante aqui é que estamos considerando o processo de

colonização portuguesa em Angola, da qual só teve sua independência em 1975. E surge aqui o local para onde a violência física se estabeleceu do colonizador para os negros expulsando para a periferia, ou as favelas denominadas Musseque. Diante deste quadro nos abre a possibilidade de visualizar o dilema no qual o Mestre Petchu explorou como transposição da dança da Musseque para a cidade. Se do Massemba já tem em sua origem a transformação, o Semba surge então como outro plano que o remete à música e ao campo político.

E assim chegamos ao terceiro ponto em que o conflito se estabelece em seu plano social e político: a questão da escravidão. A frase “a escravidão foi forçada” desvela a violência na qual se defronta a dialética da colonização. Se por um lado é possível identificar a transposição de movimentos da cultura do musseque para a cidade, por outro a geografia política indica, a partir da raiz do semba, de onde se faz a resistência social na luta do cotidiano. Mas essa luta de resistência ultrapassa a questão geográfica de Angola para ser ressignificada de outras formas para onde esses sujeitos, homens e mulheres, são conduzidos. E entre esses espaços está o Brasil, na qual, para além do Batuque de Umbigada já citado, temos a concepção em seus seios como o Samba.

A imposição cultural do colonizador português se estabeleceu em suas variantes, como narra Mestre Petchu. E ele é incisivo em sua afirmativa que não se trata de amenizar o que houve em Angola como encontro de cultura. Na verdade o que se estabelece é uma imposição cultural cujos atravessamentos podem ser sentidos inclusive na desconstrução de expressões culturais que tiveram de ser adaptadas para serem aceitas. Pois, como alerta o mestre, há o problema dos negros da África que foram retirados de sua geografia e levados, de forma forçada, para o Brasil e Argentina, por exemplo. Mas é preciso indagar também sobre o problema de quem ficou em Angola, em sua luta social na construção de identidade. A aceitação do Massemba para entrar no salão, com o uso de vestimentas instaurando uma violência hierárquica. A imposição de violência levando a grupos inteiros a se deslocarem para as favelas. Mas é desta contradição, de luta que Mestre Petchu nos revela que a violência não tem este poder de esvaziar o outro de sentido ao impor determinadas regras de silenciamento.

Então, Musseque, que em quimbundo significa areia. Os indígenas, como os portugueses assim apelidavam, é que viviam. Porque a imigração fez com que muitas das pessoas foram descendo até Luanda e criaram, no século, os bairros de lata, que era até chamado... Havia uma música e tudo que falava do bairro de lata, da mulata que construiu o bairro de lata. Era o bairro de lata. Era das pessoas que não tinham poder econômico. Então criaram, em periferias, estes bairros. Até hoje criam. Até aqui em Portugal, onde eu estou nesse momento, tem bairro de lata. Claro que o Estado está acabando com isso. Mas existe isso. Musseque significa areia, que é a areia do Musseque, o bairro. Então, essas pessoas que aí viviam, e é aí, nesses locais, onde saem os maiores assistas e os maiores tocadores, porque não saem da cidade. Ela é transportada do Musseque para a cidade. Esta forma de estar. Porque o carnaval nasce no Musseque, não nasce na cidade. Ela sai do Musseque para a cidade. Os maiores futebolistas, os próprios políticos, os maiores músicos, os maiores grupos musicais, os maiores bailarinos nasceram no Musseque. Porque era o sítio em que os negros viviam. Porque as grandes casas na cidade, chamada cidade naquela altura, eram todas de construção Portuguesa e eles é que habitavam lá. Um ou outro negro habitava. Mas a maior parte era no Musseque. A maior parte. E é aí onde sai essa construção musical. É aí onde sai essa construção de dança para a cidade. Ela é transportada para a cidade. ((Borges, 2023))

A imposição econômica e política do processo de colonização fez com que muitos se deslocassem da cidade para a periferia, para os bairros de lata, onde mergulhavam pessoas que tinham baixo poder econômico. E é nos musseques, nessas favelas, em que a maioria dos negros viviam, em que a cultura, como sentido de política no cotidiano, vai se construindo como valor existencial, e em segundo momento como resistência. O carnaval nasce do Musseque. Assim como a construção musical e da dança. E é desta forma como materialidade da produção de sentido de viver o cotidiano, que o saber vai se constituindo em versos, pensamentos e músicas,

em que o sujeito se efetiva como agente de seu processo de transformação. Longe de pisarem a areia, em que seus valores se desfazem, é dos negros da periferia que a violência é enfrentada com aquilo que lhe é mais forte enquanto consciência social: a identidade. Por meio da materialidade desse conceito podemos desvelar a importância do Ngola Ritmos nessa luta, por meio do Semba como música, no processo de independência de Angola.

O Ngola Ritmos acaba por fazer uma ponte neste que nós estamos a falar agora, sobre a independência. O Ngola Ritmos aparece a cantar em metáforas. Ela começa a cantar em metáforas nessa altura. E por isso é que há elementos que foram para a cadeia. Por isso é que há elementos que foram para a cadeia. Foi uma força do povo. Foi uma força do povo. O Ngola Ritmos foi uma força do povo. Porque depois, em 1961, o início da luta era uma armada. Porque sabem que havia as rádios clandestinas. E essas rádios clandestinas passavam. Imaginem o Ngola Ritmos cantando uma música. Imaginem o zaje que o Ngola Ritmos está cantando. E ela traz uma metáfora. A chuva entrou na minha casa e matou um pato meu. Ela está cantando uma metáfora. O colono que entrou matou um pato, matou um filho. O Ngola Ritmos teve essa componente. Os músicos tiveram essa componente. Existiram os chamados músicos políticos. Os músicos políticos de intervenção política. Que também apareceram para dar o foco. E muitos foram, como dissei, muitos foram inclusive perseguidos pela PIDE na altura. Muitos foram perseguidos pela PIDE. Que era a polícia portuguesa. A PIDE. As pessoas que... Os carrascos. Esses mesmos elementos do N'gola Ritmos também passaram por esse processo. ((Borges, 2023))

A importância de bandas como o Ngola Ritmos demarca esse processo de luta pela independência de Angola por meio da cultura. Se havia a polícia portuguesa como perseguição e violência era preciso utilizar-se de estratégias para conseguir expressar ao sofrimento, denunciar a imposição brutal sobre o cotidiano por meio de cada potencialidade. E assim efetiva as rádios clandestinas como única possibilidade de que essas manifestações pudessem então chegar até outros moradores. De certa forma, a rádio clandestina se efetiva como comunicação contra hegemônica em que os sentidos da existência e valores da cultura angolana são postos como debate. Trata-se da força do povo, que em seguida seguiu também a luta armada. Assim como os músicos de intervenção política, que enfrentaram processos. Pela descrição da metáfora utilizada nas músicas, é possível dimensionar a brutalidade da violência que se estabeleceu na realidade angolana e os dilemas da luta pela independência. Mas esses dilemas não se instauraram somente na expulsão do colonizador. Em um momento de angústia na Live, Mestre Petchu prossegue com a narrativa da luta entre irmãos pós-independência de Angola, que se arrastou na guerra civil.

Da luta contra a PIDE e passando pelo atravessamento da guerra civil, a produção de sentido do cotidiano por meio de Pedro Vieira tomou nova dimensão significativa quando decidiu viajar, a partir do grupo que montou em Angola, o Kilandukilu. Mas em vez da viagem externa, era preciso realizar uma viagem para o seu próprio interior identitário e iniciar aquilo que o diferenciaria na construção do saber: sistematizar o conhecimento.

Nós criamos o Kilandukilu. Grupo tradicional. Acontece que eu depois desperto o interesse. O interesse nasce para poder conhecer melhor o que eu estava a fazer. Enquanto somos mais novos, nós vamos, ok, fazer por impulso. Um está à frente, ensina um passo, outro passa. Mas quando eu começo realmente a querer compreender aquilo que eu estava a fazer, eu vou à procura. Tenho um encontro com um senhor que foi um dos nossos maiores antropólogos, o doutor Henrique Abrantes, que era um diretor do Museu da Antropologia. Ele me incentivou a escrita e a leitura. Ele disse, escreve uma ideia e vai. Vem comigo que eu vou te mostrar um sítio onde tu podes começar a olhar aquilo que é a tua cultura. Então fui para o Centro de Documentação Histórica e eu a partir daí comecei a investigar. ((Borges, 2023))

Em que momento a experiência vivida no cotidiano é convocada pela identidade para que a prática seja transformada em saber científico? O problema articulado aqui precisa ser compreendido pela nova dimensão de luta em que o Mestre Petchu se lança a partir da relação entre identidade e diferença. Depois de anos de experiência de vida, em Portugal, ele é pela primeira vez apresentado em um evento com outra denominação de conhecimento. O termo mestre teve um teor aparentemente accidental, mas em si carrega um ponto paradoxal. Pois é no espaço e tempo do outro que Pedro Vieira deixa de ser o membro do grupo Kilandukilu para se efetivar como Mestre. Esse termo carrega uma força intensa em seu processo de construção de identidade. E a tradução deste reconhecimento para si mesmo se efetivou durante o diálogo com uma aluna.

Ela apresenta-me, olha, senhoras e senhores, vocês com dança tradicional africana, mestre Petchu. Pronto, e assim que ficou. E toda a gente começou a dançar, a chamar-me mestre Petchu. Mas eu depois fui compreender, tentei compreender o porquê. Tinha uma aluna minha, que era uma professora de língua portuguesa. E eu ainda conversei com ela. Conversei com ela e disse não, tu estás a transformar a dança angolana em ciência. Complicou mais a cabeça. Mas já me chamou para dizer onde é que não. Eu na altura deveria ter que... Essa Kizomba está como escola, Kizomba e Semba, 24 anos, mais ou menos, que eu ensino. A primeira aula, deve ser. Agora imagina, eu tenho 55, eu tinha metade. Tinha mais de 20 e tais, né? E assim, pá, eu vim... Eu também já era inteligente, mas... Então, fui procurar para poder compreender. Não, fica calmo. Você, este nome aqui e aquilo que tu estás a escrever nesse momento são pessoas estudiosas que fazem isso. (Borges, 2023)

Mestre Petchu. É da diferença do outro, da interpretação existencial de uma aluna, que Pedro Vieira passa a ser conhecido e chamado agora de Mestre Petchu. Mas o termo mestre parece estar somente associado para quem faz academia formal, como universidade, nas pós graduação com os cursos de mestrado e doutorado. Talvez seja essa inquietação que conduziu Pedro Vieira para a necessitasse de uma ratificação social, para que enfim assumisse essa denominação de quem exerce o conhecimento científico. E a parte mais importante deste processo está contida na frase explicativa dita a ele, que estava a transformar a dança angolana em ciência. O conhecimento das danças tradicionais africanas que já possuía no cotidiano de Angola agora era levado como aula para outro público. Por um lado, não é possível esquivar do debate que hierarquiza o conhecimento científico como válido e rejeita o conhecimento cotidiano enquanto saber, quanto mais em conhecimento com qualitativo de ciência. É dentro deste dilema epistemológico que se lança o paradoxo de Pedro Vieira ao se assumir como Mestre Petchu. De certa forma, esse reconhecimento identitário o mergulha em um estado de profundidade histórica subjetiva e ao mesmo tempo em um novo campo de luta.

E acabei por aceitar. Não é um nome de vaidade, mas como se diz, é um parecido de luta, de trabalho. Não é? Porque quem põe... Quem constrói uma panela para cozinhar que todo mundo usa, esse tem que ter algum nome. Porque a Kizomba sai como escola e ela depois, como escola, é transformada... Viaja o mundo todo. Mas a pessoa ainda está aqui. Este nome, acredito que é um nome merecido. Não me envaidece. Não me envaidece. Não faço isso. Mas acredito que... Porque eu depois fui criando várias coisas. Eu criei vários elementos que o mundo hoje usa. Criei os cursos de... os cursos profissionais para professores. Criei as primeiras viagens para Angola turísticas. Eu fui a pessoa que nunca larguei o meu colar e meu espanhol (chegar novamente no áudio 51: 28) nas festas. As pessoas depois foram seguindo. Criei as festas de gastronomia e música e dança, dentro do seio deste movimento que não havia. Só havia na população negra. Então, acredito que é um nome merecido. É chamado como dizem, o pai das bases da dança Kizomba e Semba. (Borges, 2023)

Essa dimensão de luta é fundamental para compreender a dialética da ressignificação cultural do Semba no cotidiano de Uberlândia, a partir do projeto Memória Saemba. Pois foi a partir deste novo campo de luta do agora Mestre Petchu que a autora deste texto teve o primeiro contato com a dimensão de historicidade e do ritmo. E nesta dialogicidade cultural, a criação de cursos para professores deixou de ser a particularidade do Mestre Petchu para serem encampada agora pela autora. Trata-se de ter como objetivo a responsabilidade social de cultivar as danças de Kizomba e Semba para chegar aos outros públicos com valor de conhecimento científico. E no caso dos autores, redimensionar o valor do Semba e da Kizomba por meio da práxis histórica do cotidiano de Uberlândia. E foi em um dos episódios relatados na live que Mestre Petchu explicita o seu posicionamento sobre o saber que parte da oralidade, e reforça a defesa de que aprender Kizomba e Semba não pode ser levado à violência do seu reducionismo.

Houve uma vez que uma aluna minha, amiga, que pediu o meu material que era para apresentar numa universidade, em Espanha. Eu disse, não, se vocês querem ouvir, vão ouvir na primeira pessoa que sou eu. Mas eles estão a implicar, porque não é académico, mas querem o meu material. O meu material, 90% ou 50%, é recolhido oralmente, porque são pessoas que viveram. E eu vivi também. Então, onde é que estão vocês académicos que vão acreditar? Porque vão me pedir documento. Vão me pedir documento do século não sei o que, mas eu vivi. E o meu pai viveu. Meu pai, na altura tinha 80 anos. Meu pai viveu. (Borges, 2023)

O saber oral, tomado como conhecimento científico, precisa enfrentar outras violências hierárquicas. Os académicos querem o material criado pelo Mestre Petchu, mas não querem ouvi-lo, de forma oficial, porque não tem o suposto status de académico. Mas que documento pode superar o testemunho da experiência vivida de pessoas que lutaram na construção de identidade na dialética do cotidiano de Angola? Pois é exatamente isso que o Mestre Petchu explicita como enfrentamento epistemológico. O material do qual tem recolhido, e que é a base do seu livro, tem por sustentação a oralidade enquanto saber. Vão pedir algum documento para comprovar os testemunhos? Não estaria aqui o paradoxo do embate entre a oralidade e a escrita, pois se duvida de quem presta testemunho, mas não se questiona de quem é a autoria da escrita, por uma suposta verdade que se substancia na objetividade?

É a partir dessa discussão que esses autores tiveram contato com o Mestre Petchu a partir dos cursos de formação para professores, entremeado em diálogo com pessoas de diversas partes do mundo em local presencial ou de forma remota, quando houve o período da pandemia. E é desta forma que a luta encampada pelo Mestre Petchu se repercutiu como filosofia pedagógica na proposta de ensino e aprendizagem em Uberlândia. Pois se por um lado, a Kizomba passa a ganhar mais espaço do que o Semba no seu processo de globalização é porque vem acompanhada de um discurso ideológico que efetiva novo embate conceitual. Isto para que pudesse ser aceito ou mesmo da nova apreensão agora da cultura para se viabilizar como dança de salão. O primeiro ponto está no debate sobre o conceito de tradição, ao apropriar fragmento da Kizomba e do Semba como algo estático para ser transposto agora como mercadoria de venda. E aqui temos de considerar as duas etapas de confronto. A primeira, referente à tradição, implica em uma rejeição da dança como algo voltado ao passado, sem que houvesse qualquer valor que pudesse compreender o tempo presente. E nesse ponto há uma reação direta do Mestre Petchu.

Mas vamos pegar o significado no seu sentido popular. Kizomba, Semba, são danças populares urbanas, folclóricas. Porque o folclore vem do povo. Já estamos a falar em termos linguísticos que já vieram de outras bandas. Porque as classificações que vêm do passado foram mesmo para fazer definir o folclore que é do povo. O povo que dança, o povo que canta. Então, o povo é criativo. Como é um povo que cria, a Kizomba não é tradicional. Porque a tradição não nasce na origem do povo, na forma como o povo se manifesta nas tribos. São duas coisas diferentes. Quando eu me pinto e faço as minhas danças tradicionais, eu faço uma recolha do passado, dos ancestrais, para fazer uma apresentação. Aí chamo ela tradicional. É uma dança que é trazida recordando a ancestralidade. Aqui é uma preservação da dança tribal. Porque eu não chamo tribal no palco. Porque não é tribal. Ela é tradicional. Porque ela é uma preservação do

passado, do presente. É uma amostra cultural do povo. Como é que aquele povo da tribo dançava? Como é que dança? Então, nós somos tradicionais na sua expressão, como tal. Então, não pode existir dança Kizomba nem Semba tradicional. Não pode. (Borges, 2023)

A recusa em tratar a Kizomba e o Semba como tradição, como algo do passado, estático e portanto sem valor, é assim questionado em seu núcleo. Mas ao mesmo tempo em que a luta está no campo do valor da tradição, por outro lado está o enfrentamento daqueles que se apropriam do Semba e da Kizomba meramente como produto comercial.

Então, o que o ser humano traz? Traz a modernização que é comercializada. O Semba e a Kizomba, elas começaram a ser comercializadas e passaram a serem transformadas. Por isso a gente diz que nada é estático. É o movimento. O movimento que nós vamos ter no nosso dia a dia nós vamos transformar. E vamos transformar o olho de quem consome. E quando transformamos o olho de quem consome, nós estamos automaticamente achando que aquela que é tradição é que é museu. Não. Essa que está sendo feita é que não tem objetivo. Mas ela vai acabar por ser comercializada. Então, aquela que é real, que é a realidade, aquela que mostra realmente aquilo que dignifica, aquilo que mostra que é um povo. Porque quando falamos de Kizomba e Semba, não falamos de dança e música só. Envolve muito mais do que isso. Ela envolve uma cultura completa. E essa cultura completa passa por aquilo que eu disse antes. A cultura completa passa pelas celebrações do nascimento à morte. E ao longo desse tempo, nós temos várias celebrações a acontecer na nossa vida. Então o batuque, a dança, a música, é usado aí. Há uma substituição dos ritmos que vão para a percussão. Mas o ritmo do corpo não mudou. Ela não mudou. (Borges, 2023)

Considerações Finais

A cultura da Kizomba e do Semba não pode ser reducionista à música ou somente à dança, muito menos à dinâmica mecânica de passos. É por esse motivo que Mestre Petchu criou a geometria passos da Kizomba e do Semba, para que as pessoas pudessem entender os ritmos a partir de suas relações diretas com a experiência vivida do cotidiano de Angola. É na elaboração dessa geometria dos passos que os autores tiveram a possibilidade de comungar o conhecimento cultural do Mestre Petchu. E assim, os dilemas da dialética do cotidiano, de Angola, se transpôs como desafio para analisar a dialética do cotidiano de Uberlândia, em um contexto de luta pela identidade e representação no Brasil. Pela concepção dos autores se faz premente compreender que a Unidança, como espaço cultural, passa a ser a primeira escola a trabalhar o ensino e a aprendizagem da cultura do Semba, em 30 anos de dança de salão em Uberlândia. Esse teor demarca o posicionamento metodológico e epistemológico de que a historicidade do ritmo é fundante como cultura.

Esse fator demarca a importância de vincular documentos, como parte da live aqui analisada, para serem disponibilizadas aos professores da rede pública para trabalhar com conteúdo étnico racial. Não se trata de pegar documentos de forma aleatória. Mas sim de ter contato com testemunho que se sustenta, como o Mestre Petchu, no valor do conhecimento da oralidade. E aqui, no Brasil, há também os enfrentamentos contra o racismo, o reducionismo de valores vindos da África e o processo de comercialização e banalização da kizomba e Semba como dança de salão. Seja pela denúncia da simplicidade, do não vendável, seja por considerar erótica demais. Tanto em um caso quanto em outro, esses fatores tornam iminente o enfrentamento cultural.

Com este quadro, retomamos a problemática lançada no início deste artigo: de que forma é possível tratar o ensino do Semba, a partir da cultura, para homens e mulheres distante da

produção de sentido do cotidiano de Angola, sem que se recaia no simulacro ou na instrumentalidade? A experiência vivida pelos autores na troca de conhecimentos e diálogos estabelecidos em cursos levou a elaboração e realização do Projeto Memória Saemba. E a participação do Mestre Petchu com a livre sobre danças tradicionais africanas, somado a palestras realizadas em escolas públicas, pelos autores, com apresentação de coreografias, indicam um caminho em que se atenta para fortalecer o posicionamento crítico histórico daqueles que serão multiplicadores em salas de aula. Para a dança de salão, é preciso mais do que desenvolver todo esse plano de historicidade. Trata-se de instigar ,na práxis da aprendizagem da dança, que cada aluno ou aluna primeiro se reconheça como esse multiplicador. Assim como aconteceu quando Pedro Vieira se reconheceu como Mestre Petchu, é preciso que os alunos em aulas de Uberlândia também sintam o estranhamento e em seguida o reconhecimento de que os valores dos quais estão dialogando em aula, os define no processo de luta construção de identidade cultural afro-brasileiro. Não o simulacro, ou como tradição exposta pelo Mestre Petchu. Mas como movimento de cultura na qual o passado e o presente vão produzindo novos sentidos, sem que se perca o seu lugar epistemológico de conhecimento.

Referências

- Escosteguy, A. C. (2001) *Cartografia dos Estudos Culturais: uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Ed. Autentica.
- Bhabha, H.K. (2013). *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Borges, M. (Coordenadora). (2023, Ago 12) *Danças Tradicionais Africanas e sua repercussão em Semba* (Vídeo – Live com Pedro Vieira Tavares - Mestre Petchu). Site: <https://www.memoriasaemba.com.br>
- Bosi, A. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- Bosi, E. (1994). *Memória e Sociedade: lembrança dos velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Brasileiro, Jeremias. (2012) *O ressoar dos tambores do Congado: entre a tradição e a contemporaneidade: cotidiano, memórias, disputas (1955-2011)*. 2012. 192f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia (MG).
- Certeau, M. (1995). *A Cultura no Plural*. Campinas (SP), Papirus.
- Cevasco. M.E. (2008). *Dez Lições sobre Estudos Culturais*. 2. ed. São Paulo: Boitempo editorial.
- Cevasco, M. E. (2001). *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra.
- Halbwachs, M. (1990) *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais.
- Hall, S. (2003). *Da Diáspora: Identidade e Mediações Culturais*. Trad. Adelaine La Guardiã. Resende...(ET AL). Belo Horizonte: Editora UFMG
- Kuschick , M. B. (2016). *KOTAS, MAMÁS, MAIS VELHOS, PAIS GRANDES DO SEMBA: a música angolana nas ondas sonoras do Atlântico Negro*. 2016. 247 F. Tese (Doutorado em Música), Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP).
- Kuschick , M. B. (2015). O Semba angolano pré-independência (1961-1975): relações entre música e política. *Anais VII Enabet*. Florianópolis, Campus da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC
- Moorman, M. (2008). *Intonations: a social history of music and nation*. In: Luanda, Angola, from 1945 to recent times. Athens: Ohio University Press.

- Pollak, M. (1992) Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, nº 10, 200-215.
- Pollak, M. (1989). Memória, Esquecimento e Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 3-15.
- Portelli, A. (1997). *Forma e Significado na História Oral*. A pesquisa como experimento em igualdade. Revista do Programa de estudos pós-graduados em História, PUC-SP, n. 14.
- Portelli, A. (1997b) *O que faz a História Oral diferente*. Revista do Programa de estudos de Pós-graduados em História, PUC-SP, n. 14.
- Silva, T. T. (org). (2014). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Sousa Nogueira, C. (2019). O Batuque de Umbigada do interior de São Paulo: Tradição Oral, Memória e Ancestralidade. *Revista Da Associação Brasileira De Pesquisadores/as Negros/As (ABPN)*, 11(Ed. Especial), 73–86.
- Williams, Raymond. (2011) *Cultura e Materialismo*. Trad. André Glasser. São Paulo: Editora Unesp.
- Williams, Raymond. (1969). *Cultura e Sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1969

3 – AS RUPTURAS EPISTEMOLÓGICAS DO CONHECIMENTO

3.1 – A sobreposição do imaginário na concretude da Graduação

A definição de cursar Jornalismo, na então Universidade Metodista de Piracicaba (UNIMEP), em 1992, veio depois de uma análise em que procurava encontrar um consenso. Naquele momento, como negro, de uma família pobre, e por ter cursado todo o Ensino Fundamental e Médio em escola pública, nem se cogitava qualquer possibilidade de fazer uma Universidade Pública. A lembrança mais forte quando ouvia sobre Universidade Pública, sendo que as mais próximas geograficamente de mim eram Unicamp, em Campinas, e USP, em São Paulo, era sempre da distância entre o que se pedia nos vestibulares e o que havíamos aprendido nas escolas públicas. Por isso é que soava natural na proposta para fazer a graduação tenha sido sempre por uma universidade particular. De certa forma seguia os caminhos das minhas irmãs, Maria do Carmo e Claudete, que com os cursos de Matemática e de História, respectivamente, realizados na Uniso, em Sorocaba, se tornaram as primeiras formandas da família. Enquanto revivo pela memória neste memorial, compreendo que a trajetória delas era um efetivo desenvolvimento para materializar o que meus pais haviam articulado como ecossistema educativo. Trata-se de um desenvolvimento, a partir da experiência vivida, sobre o sentido e o significado do estudo enquanto conhecimento. E ao instaurar essa instância do conhecimento, as relações de ensino e aprendizagem que compartilhavam, mesmo que indiretamente, foram alimentando uma perspectiva de vida, que até aquele momento não se apresentava visível, em nossa família, como possibilidade.

Havia acabado de sair do exército, em Itu, na primeira baixa, depois de oito meses, como cabo da reserva. E havia sentido na pele o que significava estar desempregado. Andar a pé, pegar ônibus para outra cidade, enviar currículo para as empresas. Ou mesmo, entregar em mãos. A frase que se mais ouvia é que estava já com idade adulta, mas sem experiência profissional. É neste contexto que decidi prestar o meu primeiro vestibular na Unimep. A primeira opção decidida naquele momento era em Psicologia, seguido por Jornalismo. E sempre vinha as interrogações: como um torneiro mecânico formado pelo Senai decide agora na graduação fazer o curso de Psicologia? Ou Jornalismo? Lembro que naquele período duas coisas se tornaram importante na definição desses caminhos. Primeiro porque, embora tivessem caminhos diferentes, a experiência vivida de ser entregador de Jornal, na Infância, e ser cabo do setor de Comunicação, do exército, me levou a estabelecer uma nova forma de relação com o Jornalismo. Pelo lado da psicologia, me provocava um estado de contentamento em poder articular o saber com a ajuda aos outros.

A realidade nem sempre é vivida de forma harmônica. Acredito que desde cedo entendi o que é viver em estado de contradição, embora ainda não tinha no vocabulário qualquer articulação sobre dialética. Enquanto seguia em um período do dia na procura de emprego, na outra parte mergulhava, de forma solitária, ao estudo das disciplinas para o vestibular. Foram quatro meses seguidos nesta preparação. Hoje sei que essa dedicação e planejamento se tornaram a referência para que eu iniciasse um processo de desenvolvimento como sujeito, cujo prazer está na construção do conhecimento. A experiência desses quatro meses não pode ser aferida pelo resultado. No vestibular de 1990 havia sido aprovado para a primeira opção de Psicologia na Unimep. Havia um estado de felicidade ao ver confirmado o meu nome como aprovado. É claro que é importante o resultado. Mas no meu caso, o ponto mais importante foi ter desenvolvido uma metodologia de estudo e ter me apaixonado pelo conhecimento. Em cada disciplina que ia estudando e enfim compreendendo o seu sentido, era a própria existência sendo confrontada em seus limites. Qual era o limite do conhecimento deste mecânico? Essa era a pergunta que atravessaria toda a minha vida, num processo de construção de ser humano. E assim estava novamente mergulhado na contradição: pela dedicação ao estudo e por ter desenvolvido um sistema de aprendizagem, estava aprovado. Mas por estar desempregado ainda neste período, sem qualquer possibilidade financeira de bancar uma universidade particular, a matrícula na Unimep não pôde ser concretizada.

Existência, resistência, sobrevivência. Esses termos, esses conceitos, vão aos poucos conquistando sentido. E naquele momento da vida, compreendi, em seu paradoxo, que era preciso encontrar formas de transição para que a realidade em que estava pudesse caminhar, mesmo que de forma lenta, em direção à realidade que almejava em meu ser. E neste caminho, a representação de ser negro em busca de emprego, e a minha identidade enquanto raça já davam os primeiros sinais mais forte socialmente. Nem sei se for surpresa, mas a experiência do vestibular de 1990 me levou a traçar uma estratégia realista. Sem dinheiro para pagar cursinho, decidi então me matricular novamente no Ensino Médio, na então Escola Estadual Paula Santos. O curso do Ensino Médio era destinado mais aos estudos das disciplinas, sem um fim específico para uma profissionalização. Ainda não sabia, mas a experiência vivida em 1991 iria alterar os encaminhamentos do próximo vestibular. A proposta era aproveitar os avanços dos estudos individuais e agora com outras orientações de professores. Esse objetivo consegui realizar conforme planejado. Tive duas experiências marcantes. A primeira foi a forma de enfrentamento que tive com uma professora. Ela entrava na sala de aula, apresentava um tema e incitava a todos na discussão do tema. Seria uma didática interessante não fosse o fato de que todas as aulas se repetiriam desta forma, sem qualquer texto ou condução orientadora, ou mesmo sem instigar a compreender uma problemática que pudesse lançar, em nós alunos, a importância do debate. E a prova escrita era simplesmente uma repetição desta atitude da docente. Quando fui

fazer a prova dela estava tenso. Reprovava sistematicamente essa metodologia de ensino, com um sentimento de que o conhecimento estava sendo levado a um reducionismo extremo. Não se tratava mais de criticar o nome da professora, mas de uma defesa premente da qualidade da escola pública. Lembro que chamei de prova do futuro. Na primeira página da folha de papel almaço, escrevi uma carta para ela, analisando o que considerava esse desvio didático, teórico e metodológico. E em seguida, respondi sobre o tema. Não sei como se efetivou a leitura dela, mas fiquei com nota máxima seguida da anotação de Excelente!

A segunda experiência veio com a primeira aula da escola e da vida de Psicologia. Havia toda uma expectativa referente a como seria essa aula e principalmente do aprendizado que poderia me preparar para entender a minha nova profissão. Mas foi exatamente em um dos exercícios que a então professora fez na aula que me levaram a um questionamento sobre esse procedimento, sobre a interpretação da qual hoje considero estruturalista e em seguida sobre a minha vida futura como psicólogo. O que mais me provocou indignação foi verificar que para todos, inclusive para mim, havia uma resposta taxativa, mesmo sem nunca ter dialogado com a pessoa na qual suas conclusões estão sendo dirigidas. As argumentações da professora de psicologia me deixaram a sensação de tudo já estava anotado, já estava definido. Era somente encaixarmos na personalidade subscrita de cada autor. Ao mesmo tempo em que iria questionando a psicologia partir dos ensinamentos no Ensino Médio, outro dilema ia se formulando: era preciso encontrar uma profissão que rompesse com esse fechamento, com esse diagnóstico estrutural. E foi assim que no vestibular de 1991, decidi então efetivar uma inversão: o Jornalismo passou a ser a minha primeira opção, e a Psicologia para a segunda.

Se por um momento no tempo passado havia acreditado que entrar na Universidade com 22 anos era um indicativo de que estava já atrasado – leia-se em idade – esse pensamento se dissipou logo no primeiro semestre do curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo. E o primeiro ano de formação foi realmente uma nova reviravolta existencial. Confesso que considerava que seria o aluno mais atrasado da sala do curso. Essa ideia vinha, lógico, de um reconhecido problema de formação pela rede estadual de ensino. Mas o cotidiano é sempre um caminho de produção de sentido, que não se molda a um diagnóstico do passado. E ao final do primeiro semestre, ao identificar que possuía determinadas potencialidades, que edificava em facilidades na orientação de pensamento e que a experiência vivida contribuía decisivamente para uma formação crítica, resolvi, de forma interna questionar as estruturas da universidade. Começou pelo critério de atribuição de notas. A exigência mínima de 50 pontos em 100 para aprovação na disciplina era um dos elementos que induzia ao conformismo. A crítica não estava na pontuação da nota, mas da falta de uma política pedagógica de conhecimento que levasse o aluno a transpor o estado de conformismo. Será que é desta forma que a universidade particular se sustenta? Essa linha de percurso do público, nos estudos de

formação, e do privado, na graduação, se mostrava problemático e assustador ao mesmo tempo. E foi desta forma que entendi que era preciso que eu estabelecesse meus próprios desafios de avaliação e de exigências de conhecimento, sem me ater ao fator mediano oficializado pela universidade. Cada semestre, tratei de ampliar a nota mínima até o último semestre de formação. E posso afirmar aqui que essa experiência foi excepcionalmente rica.

O segundo ponto era sobre como estudar. E a definição aconteceu por um sentimento, como estudante, de ter sido conduzido ao engano. Em um semestre, um professor de sociologia ensinou o conceito de ideologia. Na minha inocência, naquele período, considerava que era o único conceito. No semestre seguinte, na aula de filosofia, aprendi outros três conceitos diferentes de ideologia. Esse episódio me levou a compreender que os conceitos estão definidos por teorias diferentes, e não há apenas uma direção. A análise crítica ao professor de sociologia se fez pela indignação de ter sido levado a considerar e acreditar que só havia um conceito, uma definição. Esse pensamento só iria encontrar uma nova justificativa quando vivenciei a disciplina de Teorias da Comunicação. A forma com que foi desenvolvida a disciplina me deixou a certeza de não só havia escolhido o curso correto, assim como havia definido a minha disciplina de referência. E assim ficou mais fácil reorientar minhas potencialidades de filosofia, sociologia e psicologia para os estudos no Jornalismo.

Do ponto de vista da práxis, o espaço e tempo da universidade me possibilitou viver uma outra experiência profunda. Talvez não seja por acaso que no caminho definido para o estudo teórico, um dos primeiros livros em que defini para ler foi Anátoma sobre o Cristianismo, de Nietzsche. Mesmo com toda a crítica ao cristianismo, do ponto de vista histórico da raça, atuava como católico de formação. A leitura teve um impacto profundo sobre minha existência, neste ato de repensar a religiosidade. E assim eu me dei conta, agora na vida e não mais como estudante da Unimep, que havia tido somente a apresentação de um conceito religioso. A comparação com o que aconteceu nas disciplinas de sociologia e filosofia era inevitável. Quais seriam então os outros conceitos de religiosidade das quais permaneci alheio até aquela altura da vivência? Não se trata mais agora de definir culpabilidade sobre alguém, mas de redefinir uma nova forma de se relacionar com a realidade. E, em pleno segundo semestre da Universidade, iniciei uma outra caminhada.

Igreja Batista, Igreja Evangélica, Igreja Deus e Amor, Candomblé, Umbanda, Testemunha de Jeová... Como um pesquisador de campo, frequentei esses espaços, conversei com pessoas, li textos, compreendi suas mensagens e principalmente a forma de relação com o transcendente. Em cada uma delas, a proposta não era julgar, mas conseguir entender qual era o sentido que atravessa suas palavras e mensagens. Ao fim de todo esse processo, retornei à leitura de Nietzsche e rediscuti o próprio ateísmo. Não se pode mensurar aqui a profundidade existencial com que essa experiência de vida me proporcionou sobre o tema da religiosidade. Não por sinal

que o tema do Trabalho de Conclusão de Curso tenha sido A Religiosidade e TV. Trabalho em grupo, do qual fiquei como um dos responsáveis pela monografia. Esse foi um dos trabalhos que considero importante no meu processo de formação. Pois, assim que finalizamos todas as entrevistas e num momento de debate em grupo, havíamos encontrado uma primeira tradução do que denominei como sobreposição de imaginário: a televisão e a religiosidade trabalham com instâncias diferentes de imaginário. E de que forma essa imersão de programas religiosos na TV poderiam resultar neste estado de conflito nesta sobreposição de imaginário? Naquele momento, assim como dez anos depois quando fui convidado em um encontro na Unimep para falar sobre a experiência de TCCs, considere que aquele nosso grupo de jovens iniciados na universidade estávamos no caminho para o encontro de algum termo que pudesse em outro momento desencadear em um diagnóstico e quem sabe mais tarde um conceito. Esse grau de consciência no oitavo período de formação em Jornalismo foi o resultado tácito de todo o processo de reestruturação que iniciei no segundo semestre. Ao finalizar o curso de graduação da Unimep, tinha a certeza que havia revertido, ao meu modo existencial, aquele quadro de círculo vicioso. Embora nunca havia pisado em uma universidade pública, tinha a certeza que havia ultrapassado os limites da universidade particular. Esse percurso não se faz sozinho, mas de forma coletiva. Primeiro, pelo encontro com professores que se tornaram referência de reflexão e posicionamento crítico. Em especial aqui aos professor Belarmino Costa, Dennis de Oliveira e Marta Regina Maia. Mais do que professores, me possibilitaram uma relação de amizade e anos depois de trocas teóricas. O professor Belarmino Costa participou da banca de Mestrado na USP. Ao Professor Dennis, participou da banca de doutorado na USP e me possibilitou participar do grupo de estudos do Cellac, durante a minha primeira licença capacitação, em que apresento duas palestras sobre a pesquisa do Congado. E a professora Marta Maia, que me acompanhará como supervisora no meu próximo desafio de pós-doutorado. Como segundo ponto, foi importante a realização de um grupo de estudos por um grupo de discentes, na Unimep, em pleno sábado de manhã, para que pudessemos desenvolver nesses debates.

Não se pode concluir essa afirmativa sem que explicita alguns contextos sociais. O primeiro econômico. Quando iniciei a universidade, havia acabado de conseguir um emprego na empresa Schincariol, em Itu. Trabalhava na linha de produção, como um dos operários responsáveis na linha de cerveja. Trabalhar das 6h às 14h, na linha de produção, com a função de colocar tampinhas nas máquinas, levantar garrafas caídas na esteira e checar data de validade nas tampinhas pós esteira me levaram a traduzir a diferença de sobrevivência e existência. Ao ser reprovado na experiência da Schincariol, consegui emprego em uma outra empresa de bomba da água, para trabalhar como apontador de produção. Para pagar a mensalidade de uma universidade particular, juntava o dinheiro de todo mês mais o adiantamento. Meus pais Roque

de Sousa e Maria Benedita de Almeida Sousa foram que deram apoio e sustento para enfrentar todo esse desafio. Mais do que instituir o ecossistema educativo em nossa família, eles foram o corpo de sustento para que chegássemos e realizássemos toda essa fase. O fator mais importante epistemologicamente de toda essa história, é que o Seu Roque e a dona Maria Benedita construíram um ecossistema do qual não havia elemento palpável e material em suas existências. Havia sim, o espírito de que a vida dos filhos fosse diferente do início da deles. Enquanto instauravam o espírito para novas existências, ambos iam vivendo em uma luta grandiosa para cuidar de seis filhos, em jornadas duplas de trabalho e desgastes do corpo. Em uma família negra, em que o pai e a mãe só haviam chegado ao primário, o mínimo que poderíamos fazer como filhos era agradecer, quase em uma oração, pela grandiosidade de suas vidas. E foi num jantar especial em família, tendo eu, o quinto filho, como orador, que celebramos, de forma simbólica, o momento em que todos nós havíamos conseguido finalizar o curso universitário. Se há uma coisa essencial em nossas vidas, é agradecer às pessoas que nos amam. Não somente pelo amor dedicado, tão fundamental que nos dá forças para viver as contradições do cotidiano. Mas por eles serem esses seres humanos que, mesmo enfrentando todas as adversidades da vida, cultivam o amor, em todo o seu espírito e materialidade possível, na experiência vivida do cotidiano.

É a partir da vida em família e da minha experiência subjetiva que se chega a afirmativa de que a vida não é uma história que se narra e ao fim se chega ao final feliz. Não há um só momento em que o enfrentamento diante das contradições nos exige tomar posicionamentos. Neste caminho, fui aprendendo a flexionar os termos sobrevivência, existência e resistência. Quando havia acabado de fazer a matrícula na graduação da Unimep, havia recebido a notícia de que não era mais necessários meus serviços na linha de produção da Schincariol. E nos primeiros meses de graduação, uma indicação me levou a conseguir emprego na então Goulds Bombas, em Salto. Quando havia finalizado o penúltimo ano de graduação, fui comunicado que não havia me adaptado às novas mudanças implantadas pelo novo gerente da empresa Goulds Bombas. E assim desta forma entrei no Jornalismo no último ano de Faculdade, no então Diário Votura, em Indaiatuba.

Em 1995, entrei pela primeira vez na redação de um Jornal. Em qual editoria iria trabalhar? A definição do editor do Diário Votura, Marcus Kamura, que eu iria para a Editoria de Polícia me levou anos depois a reconhecer, como problema, em um discurso vigoroso do prof. Milton Santos, em uma palestra na USP. Como geógrafo de prestígio, Milton conta que recebeu um telefonema de um jornalista o convidando para falar sobre o negro em um programa na TV. E a resposta veio em uma outra pergunta inusitada ao jornalista: o Sr. Quer que eu vá nú? A tradução deste enunciado estava numa crítica epistemológica e ao mesmo tempo no reducionismo de raça. E então Milton Santos nos esclarece: É que o Sr. Está interessado no meu

corpo e não nas minhas pesquisas como geógrafo”. Não preciso então aqui traduzir qual foi a minha primeira análise sobre a definição de como indicar repórteres para as editorias do Jornalismo.

As primeiras experiências no Jornalismo me trouxeram, agora na prática da realidade, novas leituras interpretativas que passaram a somar com os avanços teóricos obtidos na Unimep. De 1995 a 1997 atuei no Diário Votura e depois de 1997 a 2000 no Jornal República, em Itu. Foi exatamente no meu ingresso no Jornalismo que uma frase se tornou cada vez mais repetida pelos meus colegas em redação: “Gerson quer fazer uma tese a cada matéria”. Como crítico ferrenho da escrita em notinhas, embora entenda a sua funcionalidade em um padrão mercadológico, a editoria de polícia me colocou em contato com dimensões de poder, a polícia, da qual passei a compreender seus posicionamentos políticos, pelos acontecimentos. Em vez de copiar somente boletins de ocorrência, cada matéria era averiguada, com entrevistas com os envolvidos seguido de produção fotográfica. E assim no jornalismo também fui descobrindo estratégias de existência e sobrevivência. Na publicação de terça-feira, com os fatos ocorridos de sexta-feira até segunda à tarde, eram concedido espaço para escrever as notinhas. No decorrer da semana, era necessário que houvesse matérias que preenchessem todas as páginas. E quanto menos pautas surgiam, mais abria espaço para que eu desenvolvesse as teses em cada matéria, tornadas então matérias especiais.

Pelo poder da escrita e da interpretação nas matérias, logo fui convidado a escrever o editorial das publicações de cada Jornal – exceto quando era posicionamento político do jornal. Ao mesmo tempo, já estava em matérias das editorias de Cultura, Esportes, Cidades e Política, sempre buscando sair do factual para entender os dilemas envolvidos em cada realidade. Tanto em uma empresa quanto em outra, estava em uma luta singular contra a ditadura do espaço. A afirmativa era que nós jornalistas não podemos ser reduzidos, no plano de conhecimento, a fazer simplesmente notinhas de cinco linhas para serem publicadas. O confronto estava entre redimensionar o conhecimento de ser jornalista em detrimento do espaço restrito para publicação. Eu posso escrever a nota, mas eu não sou a nota, enquanto existência. Para isso defendi e mostrava que a única forma de lutar contra esse reducionismo do espaço era mergulhar em cada matéria com entrevista em profundidade, como se fosse escrever uma matéria especial para cada uma delas.

Estava claro que este posicionamento se orientava pelo conceito de entrevista, como diálogo possível, da Cremilda Medina. Entrevista não é somente técnica de fazer perguntas ou o diálogo possível, como bem conceituou Cremilda Medina. Mas é o momento de concessão de tempo de vida do eu para o outro numa partilha comum de sentido por determinado período. É importante explicar que quando falo de Cremilda Medina não se trata de uma autora que só tinha por orientação a partir da leitura de livro. Aqui preciso fazer uma rápida justificativa. Já

havia explicado aqui que para conseguir fazer a universidade, tive que me dedicar a empregos que me deram sobrevivência. Nas minhas condições financeiras, era algo inimaginável poder participar de algum congresso ou evento científico. Mas há fatos que vão sempre nos mostrando que o universo tem suas forças das quais não podemos desconfiar de seus propósitos. E foi justamente em 1994, no meu terceiro ano de universidade, que o Congresso Nacional da Intercom teve sua sede na Unimep, em Piracicaba. Em um dos eventos, estava assistindo a uma das palestras. Lembro que estava discordando da linha desenvolvida pelo palestrante num debate sobre conhecimento. E em um sinal de discordância, acenei com a cabeça ao ponto de ser percebido por uma mulher sentada ao meu lado. Ela também disse que havia discordância e me convidou para que, no período da tarde, assistisse a uma palestra dela para entender seu posicionamento. Ela se retirou pouco depois da sala. Não preciso aqui dizer que aceitei o convite. E foi somente em sua apresentação para a sala que entendi que a mulher, que troquei poucas palavras no período da manhã era nada mais nada menos que a profa Cremilda Medina. A discussão que ela fez naquela palestra me fez ter uma primeira referência crítica do que é se posicionar teoricamente sobre um tema. Por isso que o conceito de entrevista, como diálogo possível, não era só uma defesa de leitura de livro. Era assumir um posicionamento de defesa teórica agora na práxis da comunicação.

A distância temporal entre o final da graduação, na Unimep, e o início do mestrado, na ECA-USP, se estendeu por cinco anos, no período de 1996 até 2000. Enquanto seguia nos embates sobre a produção do jornalismo policial e os sentidos do Jornalismo, atravessei uma nova gama de experiências profundas que se tornou possível o que até pouco tempo era inimaginável: estar em uma universidade pública. Para que isso fosse possível, o meu ingresso como estudante especial na Unicamp foi decisivo. Primeiro foi a participação no grupo de estudos sobre memória, então coordenado pela Profa Olga Rodrigues de Moraes Von Simson. Orientadora de doutorado da minha irmã, Claudete de Sousa, sobre o Batuque de Umbigada, no interior de São Paulo, as leituras e discussões de textos da profa Olga, tanto no grupo de estudos quanto como discente de sua disciplina, e a participação em congressos de memória foram acentuando essa minha preocupação com este conceito. Mas foi o encontro como aluno na disciplina de Teoria Sociológica, com o prof. Dr. Otávio Ianni que reafirmou, com força e profundidade, o que havia me encantado em Teorias da Comunicação na graduação. Tanto naquele período, quanto hoje, me sinto emocionado ao relembrar as vivências de experiências daquele semestre com o já renomado Prof. Otávio Ianni. A ementa tinha a seguinte descrição:

“O curso tem como objetivo discutir algumas das principais correntes teóricas que dominaram o pensamento sociológico desde a década de 1930 e enfatizará a reapropriação crítica de formulações e temas da sociologia clássica por autores contemporâneos. Entre os

autores discutidos estarão Parsons, Merton, Luhmann, Alexander, Blumer, Touraine, Adorno, Horkheimer, Habermas, Giddens e Lockwood.”.

Em outros dois momentos tenho lembranças do meu encontro com o Prof. Otávio Ianni. Como ele era nascido e residente em Itu, cidade vizinha de onde nasci, em Salto, foi durante uma das minhas rondas como jornalista de repórter policial, que o encontrei em uma praça, ao lado do mercado municipal. Em sua forma humilde de ser humano, e logicamente de se vestir, Ianni estava comprando um jornal em uma banca de revista. Como saber que aquele homem de bermuda, camisa e de chinelo era um dos maiores intelectuais da América? Na segunda vez, quando acabara de entrar no mestrado na USP, voltei a reencontrá-lo, desta vez como professor da USP. E fiquei feliz por poder conversar novamente com esse intelectual que me deu as bases para conseguir fazer a pós-graduação. Defendi o mestrado em abril de 2003. Um ano depois, quando estava ingressando no doutorado, em abril de 2004, Octávio Ianni veio a falecer.

A segunda disciplina como estudante especial na Unicamp, que me conduziu a um olhar diferente para a psicologia, foi Tópicos Especiais da Psicanálise, com Zeljko Loparic. Ele que teve papel fundamental na consolidação da Filosofia da Psicanálise na UNICAMP. Naquele semestre, estudamos pontualmente o psicólogo Donald Winnicott, com a discussão sobre o brincar. Os estudos realizados na Unicamp serviram de referência para desmistificar aquele pensamento anterior de que cursar graduação em universidade particular é um impedimento, pela distância de saberes, para cursar a pós-graduação em universidade pública. E assim surgiu a realização de um projeto de pesquisa que seria enviado para a Sociologia da Unicamp e a Comunicação na ECA-USP. E foi então no ano 2000 que após ser aprovado no processo seletivo, me tornei mestrando da ECA, com a orientação do Prof. Dr. Luiz Roberto Alves. No momento em que festejava essa conquista, por outro lado recebia a informação de que estava sendo demitido do Jornal República. Essa demissão me levou a uma segunda reflexão sobre a desvalorização qualitativa dos funcionários em um sistema capitalista. E se formou uma primeira linha de raciocínio crítico no que já reconhecia agora como confronto da cultura versus a estrutura. E assim se desvela os fatos: às vésperas de entrar na faculdade, sou dispensado da empresa de bebidas; às vésperas de me formar em Jornalismo, sou dispensado da empresa de bombas; às véspera de iniciar como mestrando na USP, sou dispensado do Jornal. Então, qual a diferença, a partir da dimensão de valor da qualificação profissional, entre uma empresa de bebidas, uma empresa de bombas e um Jornal? Não deveria ser o meio de comunicação ter tido uma atitude diferente, já que os estudos de mestrado resultariam na melhoria qualitativa de análise e do texto jornalístico?

3.2 – A lucidez e a Consciência da Velhice na experiência vivida do Mestrado USP

Há situações que ocorrem na vida que nos mexem de forma tão profunda, que não conseguimos compreender muitas vezes o sentido naquele momento. E depois, com o tempo, ela vai se cultivando em nosso ser, conquistando sentimentos, construindo conhecimento. E assim, num movimento atemporal, quando damos conta ela ganhou o status como valor para nossa vida. Foi assim que aconteceu comigo com uma frase que trago até hoje como tema de existência: “A lucidez só me vem no momento em que perco a consciência”. Estava em mais um dia normal de correria de repórter policial no Jornal República, quando no retorno de mais uma ronda policial estava retornando para a redação. Assim que passei pela recepção, antes do corredor, tinha um cartaz cuja frase primeiramente desviou minha percepção. E assim, a leitura da frase do cartaz sobre a peça Donana, de Ronaldo Ciambroni, transpôs, quase que imediatamente, da percepção para a dialética da frase e do meu ser. Por um momento esqueci das matérias policiais que iria fazer no processo de produção jornalística, e li então com voz alta: “a lucidez só me vem no momento em que perco a consciência”.

O cartaz era o anúncio de um espetáculo que iria acontecer no Teatro Giuseppe Verdi, em Salto, sobre Donana. Do dia em que fiz a leitura daquela frase no cartaz até o dia do espetáculo, passei por diversas vezes pelo mesmo espaço, e cada vez que realiza a frase, esta se fazia na produção de sentido como um valor diferente. Até o ponto em que o meu maior desafio era assistir à peça. Pelas ironias no destino, no final de semana em que seria realizado o evento, eu estava de plantão. E então me perguntaram se não poderia fazer a cobertura da peça. Talvez seja a primeira vez que um monólogo tenha me capturado de forma tão decisiva existencialmente. A interpretação profunda de Ronaldo Ciambroni de dar vida àquela sexagenária com suas lembranças e principalmente pela discussão sobre a velhice e os sentidos da vida. E ao viver profundamente o espetáculo, aquele cogito de Donana me instigava a reflexões mais críticas. Só depois, em pesquisa, que fui compreender a dimensão social de Donana, reconhecido como um dos maiores espetáculo do Brasil e que recentemente completou 50 anos. Apresentei essa experiência para que possam entender que o primeiro projeto que havia sido aprovado na USP era articulando tecnologia e cultura. Lembro que nos encontros iniciais com meu orientador Luiz Roberto Alves, decidimos caminhar por um tema em que a cultura tivesse mais presença identitária. E foi assim, que nos pensamentos de reelaboração do tema, A velhice e a Memória, enquanto comunicação e Cultura, tomaram corpo. É desta forma que definimos que o tema da dissertação de mestrado era sobre a experiências de estudantes da Terceira idade no Projeto Universidade Aberta da USP.

Assisti ao espetáculo em 2009. Não esperava que quatro anos mais tarde estaria escrevendo um texto sobre Donana, como parte dos capítulos da dissertação de mestrado. E quando escrevi, quatro anos mais tarde, parecia que estava ainda assistindo no Teatro. Confesso

que para aquele trecho do capítulo, apenas sentei no computador e a memória ia ditando a escrita, sem interrupções, e com o sentimento ainda profundo de quando a primeira vez em que compreendi como dialética da vida a frase: “a lucidez só me vem no momento em que perco a consciência”. E, Donana não foi um acidente de percurso ou uma inserção exagerada. Pelo contrário. A discussão de Donana e depois a inserção da peça últimas Luas, outro monólogo sobre a velhice interpretado por Antonio Fagundes, se tornaram textos fundamentais para análise sobre a velhice. De certa forma, a análise sobre essas duas peças trouxe um ponto significativo para o Mestrado. Era a primeira vez que compreendia a arte enquanto materialidade, a partir do materialismo cultural de Raymond Williams. E assim a dissertação caminhou por uma análise cultural, em que os dilemas vivenciados por Donana e pelo protagonista, em Últimas Luas, era uma forma de compreender a situação da velhice no Brasil. Antes de apresentar esse texto de análise de Donana, é preciso aqui explicar o problema que norteou a pesquisa no Mestrado.

A definição do tema veio primeiro: Memória e Velhice. Em seguida iniciei o caminho para encontrar a materialidade da pesquisa. Naquele período, estava sendo desenvolvido o projeto da Universidade Aberta da Terceira Idade da USP, que tinha por coordenadora a profa Ecléa Bosi. Atualmente como programa USP 60+, o objetivo é possibilitar ao idoso aprofundar “conhecimentos em alguma área de seu interesse e ao mesmo tempo trocar informações e experiências com os jovens”.

Vou descrever aqui o resumo da dissertação. “Esta pesquisa tem por objetivo analisar o valor da experiência vivida pelos estudantes da Terceira Idade ao estruturar uma reproposta de vida na aquisição de conhecimento como participantes do Projeto Universidade Aberta à Terceira Idade da USP. A proposta desta dissertação é identificar os motivos e os significados do retorno aos estudos para esses homens e mulheres inseridos na Sociedade de Informação e Comunicação, analisar o impacto deste movimento histórico nos próprios estudantes e em que medida eles contribuem para rediscutir o valor do ser velho na sociedade contemporânea.”. Ao mesmo tempo em que seguia com esses objetivos, havia outro fator que posteriormente me instigava nesta pesquisa: será que há mudança no conhecimento na relação dialógica com os mais jovens, quando o tema da aula entra em consonância com a experiência vivida pelos mais velhos?

O ingresso na USP se tornou outro divisor de águas em minha vida. Em uma palestra, em escola pública, da qual fui convidado a falar sobre minha experiência vivida, eu enfatizei a importância de entender esse percurso de realizar Ensino Fundamental e Médio em Escola Pública, graduação em Faculdade privada, e mestrado e doutorado em Universidade Pública. O que antes era inimaginável no meu percurso de vida, estava se realizando. E a partir daí passei oito anos de formação em conhecimento, vivendo emoções a todo momento em pesquisas. O

primeiro fator importante no mestrado foi o encontro com o meu orientador Professor Luiz Roberto Alves. Desde a entrevista sobre o projeto, em que me indagou sobre minhas ideias e aberturas para mudanças na pesquisa, iniciamos uma relação que ao final de todo o processo eu já estava transformado. Quando indiquei o seu nome na inscrição para ser orientador, não o conhecia. Quando finalizei o doutorado, também sob sua orientação, já não distinguia mais em que momento meus pensamentos e minhas defesas passaram a ser as mesmas dele. Com um olhar sempre crítico, articulando de forma serena as ideias que nos eram apresentadas, sempre entoadas por dilemas e construções de entendimento que nos poderíamos instigar mais sobre a realidade. Cada vez que saía das orientações, alimentava novas ideias de mergulho nos temas. Ao final de todo o processo, creio que consegui estabelecer uma relação de amizade. No final do ano passado, 2025, Luiz Roberto Alves veio a falecer. Eu já estava produzindo esse memorial e não tinha como deixar de fazer a homenagem para quem me contribuiu decisivamente em meu processo de formação.

A experiência na USP me possibilitou ter aulas com homens e mulheres que somente tinha acesso a livros. Se antes de entrar na USP, já estava realizado por ter realizado uma disciplina com o Prof. Octávio Ianni, essa lista passou a se acentuar ainda mais. Cada professor, em sua disciplina, teve um peso para que avançasse no processo de conhecimento. Comunicação e Cultura: O Popular e o Alternativo com meu orientador Luiz Roberto Alves; Alternativas do Conhecimento Científico em Cultura e Comunicação Social com a Profa Maria Nazareth Pereira (in memoriam); Linguagem, Comunicação e Educação, com o prof. Adilson Citelli; Comunicação e Educação: Práticas e Vertentes com o prof. Ismar de Oliveira Soares; e Cultura e Memória Social, no Instituto de Psicologia, com a profa. Ecléa Bosi. A vivência na USP também possibilitou assistir palestra com o prof. Milton Santos, estar em aula com o Prof. Mauro Wolf. Durante esse período, fui coorientado pela Profa Lucilene Cury. Com ela participei do grupo de estudos de Cibernética Pedagógica. Essa relação não ficou restrita somente ao grupo de estudos, assim como a amizade.

Talvez a melhor forma de materializar uma parte deste processo de conhecimento seja apresentar, aqui, um fragmento da dissertação de mestrado. O texto revela como a frase “a lucidez só me vem no momento em que perco a consciência”, se transformou de uma matéria jornalística para uma reflexão teórica sobre a velhice em uma dissertação de mestrado. E aqui se acentua novamente o posicionamento de cada matéria se tornar uma tese.

“2.2 - DONANA

...a lucidez só me vem agora que perco a consciência ...

A frase é pronunciada com angústia no final do espetáculo **Donana**, em uma representação que denuncia um momento trágico na vida dos velhos na sociedade. Com texto

do diretor Carlos Ciambroni, o espetáculo estreou em São Paulo em 1975 e teve como principal prêmio o de melhor espetáculo estrangeiro no Festival Internacional de Teatro de Havana/Cuba. A peça aborda a vida de uma anciã septuagenária e tem a proposta de denunciar a marginalização que sofrem todos os nossos velhos, colocados na sociedade que eles mesmos ajudaram a construir.

O espetáculo trata-se de um monólogo em que Ana, seduzida e abandonada, está sempre às voltas com o passado, nas figuras de Alberto, seu marido, ou de seus filhos Carmem, Terezinha e Albertinho. É o passado que a todo o momento atormenta o pensamento de Donana e faz com que imprima reflexivamente o ato no presente. A dor, a tristeza, as lágrimas que correm pela face marcada pelo tempo, o riso escrachado; e novamente a dor. Como contraponto à memória, Donana sobrevive em um presente que aparenta não ter mais significado. Ou se há um sentido, não é condigno com a realidade humana. Em meio ao redemoinho do passado e ao presente ausente, a personagem entra em estado de cumplicidade com os sujeitos espectadores sobre uma responsabilidade da qual não podemos nunca nos esquivar: o futuro só se concretiza a partir do momento em que reconhecemos o valor da nossa existência no presente. É aqui que está o paradoxo de Donana.

É preciso afirmar que o tormento do espetáculo só pode ser sentido porque Donana, ao mesmo tempo em que tem a habilidade de adaptar-se às circunstâncias, é irrequieta e inconformista com o meio em que vive. As imagens de sua vida são exteriorizadas pela fala e não é difícil de se defrontar com um cenário cujo peso é cada vez mais castrador. Aos 70 anos de idade, os elogios da professora primária sobre seu bom comportamento na escola perderam completamente o nexos. Pior: aquilo que fôra tomado como contentamento durante a infância, hoje é reconhecido como o ingênuo cumprimento de uma regra imposta socialmente: a figura da boa aluna. Ao se desmascarar na infância, ela deixa uma questão soprando no mesmo vácuo de tempo em que vive: quem é aquela menina? Em que mulher ela poderia tornar-se hoje se, naquele instante em que despertava para a vida, ignorasse as convenções demarcadas socialmente e tomasse os seus reais desejos como fonte principal para sua transformação pessoal? A resposta se fragmenta em tantas possibilidades na angústia da personagem que se dilui e se esvai com o mesmo impacto com que sobreveio a esperança.

A boa aluna cresceu e se transformou na boa esposa, mulher exemplar para o marido Alberto e a querida mãe para seus três filhos. Onde estão seus filhos? Ninguém sabe. Donana está sozinha, isolada em uma residência que só existe como divertimento para os meninos da rua tocarem campainha e correrem em seguida, com o deboche entremeado aos risos. Se ela existe para essas crianças, é como objeto de escracho. A materialização do isolamento de Ana está no grito que irrompe durante todo o espetáculo, a cada longo toque da campainha: Quem é? Quem é? Não há qualquer sinal de que sejam seus velhos amigos que retornam para abraçá-

la ou visita surpresa dos filhos. É uma rotina de toques, súbita esperança demolida pelo silêncio. Ana reconhece: são os meninos que a atormentam e agudizam a tristeza do presente.

Há momentos cômicos do espetáculo, em que por um momento se percebe como a fragilidade do ser humano é também um elemento de sua força. É o sorriso de seu cotidiano, iluminado pelo seu atual estado de lucidez – ao contrário da gargalhada que encerra cada relato de frustração - que lhe dá a dignidade de humano. No riso, Ana se reencontra, mesmo compreendendo sua fragilidade. Não há nesses momentos como o espectador fugir em compartilhar com ela suas aspirações e aflições da vida. Mas é no momento em que a sinceridade consigo é ofuscada pelo tom irônico da gargalhada, Ana se desfaz novamente. A recomeçar, como no mito de Sisífo, só que em vez de levar a pedra ao topo da montanha, ela tem que se refazer, reunir seus sentimentos para construir sua identidade, que se desfaz no próximo ato.

A angústia de Donana está contida num reconhecimento dramático, uma revelação com teor existencialista: a lucidez só me vem agora que perco a consciência... Quando o presente era vivido, hoje recordado, Ana tinha, sim, consciência do que pretendia na vida. Pelas suas lembranças entende-se que foi feliz na concretização dos papéis de boa aluna, boa mãe e mulher exemplar. Por isso fica latente que não é a consciência o que a personagem rechaça, e sim o que foi construído no decorrer de sua vida, tido agora como superficial. Há uma sensação exata de traição. E a incógnita está em entender a máscara que ela derruba no momento em que atinge a lucidez.

Embora a pergunta não tenha sido pronunciada, ela está presente em todo o espetáculo: quem sou eu? Em quem me transformei? Ou, em quem poderia ter me transformado? Em vez disso, Ana se questiona sobre o que fez de sua vida e o que fizeram dela. Se os atos produzidos no decorrer de todos esses anos parecem se dissociar do seu próprio agente, então é necessário perguntar: quem foi realmente sujeito de sua própria história? Ou, em que momento a busca de exercer um papel social exemplar foi decisivo para moldar uma máscara a destoar cada vez mais de si mesmo?

Ao olharmos para Ana, pelo aspecto do passado, não há como equacionar com um argumento contundente da interpretação de Walter Benjamin (1993). Ao analisar a obra **Em Busca do Tempo Perdido**, de Proust, Benjamin (1993) expressa que esse trabalho é a tentativa interminável de galvanizar toda uma vida humana com o máximo de consciência. E a análise de Benjamin procura identificar que o procedimento de Proust não é a reflexão, e sim a consciência. “Ele (*Proust*) está convencido da verdade de que não temos tempo de viver os verdadeiros dramas da existência que nos é destinada. É isso que nos faz envelhecer, e nada mais. As rugas e dobras do rosto são as inscrições deixadas pelas grandes paixões, pelos vícios, pelas intuições que nos falaram, sem que nada percebêssemos, porque nós, os proprietários, não

estávamos em casa”. (BENJAMIN, 1993:46).

Eis o que está implícito nesse brado de **Donana**, no momento em que tem a lucidez, mas perde a consciência. Ela está lúcida no presente de que não vivenciou os verdadeiros dramas da sua existência. Onde estava o proprietário quando as “reais” coisas aconteciam? A resposta parece estar clara: em busca da aparência – mesmo inconsciente-, de um reconhecimento social no qual o seu ser hoje não reconhece. E ao se reencontrar no hoje, também não se torna possível mais falar de que ela vivencia o presente. Donana, traída e abandonada, lúcida de que não viveu e, portanto, não se dimensiona como sujeito de sua própria vida, não consegue mais encontrar na memória a sua continuidade histórica.

Na busca de um reconhecimento por suas representações sociais, o seu ser fragmenta-se com tamanha intensidade, que ela tem a certeza de que perdeu um valor inestimável da essência humana. Só esse sentimento pejorativo pode explicar a comparação que ela faz em um momento do espetáculo: Ana está indefesa a essa sociedade, do mesmo modo a um inseto, ou mais especificamente, da barata que acabou de esmagar com uma vassoura. O inseto também nasceu, viveu e agora agoniza e morre, sem alterar a história. O único sinal da existência do inseto no tempo humano está na interrupção de um pensamento, entre tantos da vida de Donana, na qual ela se assusta com algo que atravessa sua frente, toma de arma a vassoura e persegue a barata pela casa. São esses raros segundos que testemunham a vida do inseto na história da humanidade.

Mas Donana também está diante do seu fim. Com a perda dos reflexos, da força do corpo, ela tomba ao chão num descuido enquanto realiza uma atividade rotineira. A fratura em uma das pernas a deixa imobilizada. Amedrontada, Ana passa a gritar por socorro. Grita cada vez mais forte. Será que não há ninguém que possa ajudá-la? Nem sinal dos meninos peraltas, nem sinal de qualquer pessoa que possa socorrê-la. Ana não se conforma com o fato de estar abandonada, sozinha. É a sua lucidez que a faz reencontrar novamente a barata, morta, a poucos centímetros. Agora estão as duas no solo. E se morrer nesse instante, ela tem a triste certeza de que ambas não alterarão a história. O único fato a ser registrado da agonia de sua morte na história da humanidade não deverá ultrapassar de uma pequena interrupção de qualquer outra atividade rotineira de alguém, que por razões desconhecidas ou por mero acaso, tenha adentrado na residência e a descoberto desfalecida.

O que a peça procura transmitir é exatamente a agonia de morrer sem viver uma verdadeira história. A proposta do diretor é alertar os jovens para que lutem pela realização de seus sonhos e desejos. A mensagem é clara: é preciso viver os verdadeiros dramas da existência humana para, quando atingir a velhice, não vir a alimentar frustrações, presos que fomos a tabus e preconceitos fatalmente cultivados por nossa sociedade. As cerca de duas horas que o público se comove com o espetáculo é conduzida pelo monólogo em que a memória reconstrói o

passado com uma nova leitura. E a amargura é a revelação de que a transformação do futuro de Donana foi impedida por uma falsa consciência que a levou a acreditar que determinados comportamentos em cada etapa da vida eram importantes.

A identificação desse refazer de Donana caracteriza o tipo de memória social trabalhada pelo sociólogo Maurice Halbwachs: “Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho” (BOSI, 1999:55) Ecléa Bosi também descreve a importância existencial contida no exercício da lembrança. “Não há evocação sem uma inteligência do presente, um homem não sabe o que ele é se não for capaz de sair das determinações atuais”. (BOSI, 1999:81).

Assisti a essa peça em 1999, na única apresentação no Teatro Municipal Giuseppe Verdi, em Salto, cidade do interior de São Paulo. E, ao deslocar essa discussão à realidade dos idosos, não é possível fugir de pelo menos duas questões essenciais: a primeira é de caráter particular. Qual o significado da auto-análise de Donana para a sociedade? Ana se rejeita com a justificativa de que foi iludida ao alimentar estereótipos. E essa frustração faz com que ela entre em conflito com sua própria história: ao negar o sentido completo da vida, o que fazer com esse estado de saudades, lembranças - o único ato que a movimenta para a busca da identidade?

A segunda questão é social. No período em que pulsa com mais força os trabalhos com homens e mulheres da Terceira Idade, Donana parece mostrar uma outra realidade que não condiz aos avanços dos quais se assiste na modernidade. As imagens veiculadas na televisão mostram homens e mulheres de 70 anos tomando as “rédeas” da sua vida, em busca do prazer e da felicidade. Nesse contexto, o espetáculo pode ser taxado meramente de apocalíptico e desprezado por cometer um “erro” de premissa: é a falta de esforço das Donanas no Brasil que as deixam aprisionadas nesse estado de inércia. Para sair desse cerco basta ter disposição. E aqui se abre uma inversão, em que se atribui simples solução particular para um problema social.

O primeiro aspecto levantado, particular, objetiva afirmar que a reflexão de milhares de pessoas como Donana não é um indicativo de que toda sua vida é ou foi uma farsa. E essa questão pode ser desvelada ao analisar a frase citada acima: a lucidez só me vem no momento em que perco a consciência... O que realmente conduz Ana de um estado para outro? Pelo teor de sua reivindicação pela vida, há um ato pelo qual Donana não pôde conter em seu íntimo, em seu estado de consciência que gradualmente se transformou em revolta. Ao traduzir como farsa sua história por não encontrar significado, Ana entrou em um estado de revolta que a conduziu para outro estado de afirmação de sua vida.

“A revolta não ocorre sem o sentimento de que, de alguma forma e em algum lugar, se tem razão” explica CAMUS (1996: 25) em seu ensaio **O Homem Revoltado**. E ao prosseguir

a interrogação do ensaio, Camus destaca um aspecto que pode ser remetido diretamente a Donana: “Ao mesmo tempo em que há repulsa em relação ao intruso, há em toda revolta uma adesão integral e instantânea do homem a uma certa parte de si mesmo”. (1996: 26). No transcorrer de toda a revolta, Ana é enfática ao esclarecer que o valor de sua vida está em entender que em momento algum perdeu a consciência. É esse traço que permite visualizar e discutir o seu passado no presente.

As lembranças de Donana não fluem de forma passiva. Há em cada pedaço da sua memória, em cada cenário que emerge do passado, uma indignação quanto ao seu próprio futuro. Já não se trata mais de um debate particular, aprisionado no mundo das idéias de uma idosa. Enquanto a amargura de Ana se restringia ao debate de sua consciência, talvez o problema poderia ser interpretado como estritamente pessoal. É um diálogo interno consigo, cuja opinião sobre sua situação no mundo é particular. Mas a partir do momento em que Ana exterioriza seus medos, suas alegrias, essa realidade particular é obrigada a ser analisada no contexto social.

É nesta projeção e identificação do eu com o outro na sociedade, do qual podemos trilhar o mesmo destino particular de Ana, que a sociedade nutre-se da experiência para mudar seu caminho. Por um momento, a existência da mulher idosa serve como um tesouro transmitido aos mais jovens, a todo o público. Por ironia, ao desnudar-se como seduzida ao público, Ana refaz a importância da sabedoria numa realidade pragmática cujo sintoma social é a perda gradativa do valor da troca de experiências. E mesmo diante da impotência do ser humano revelado no final do espetáculo, a força dos conteúdos da memória instiga os espectadores a tomarem uma posição diante da realidade conformista.

De certa forma, o discurso acusatório de manipulação contido na peça tem a mesma tônica do que MARCUSE (1967) identifica como pensamento unidimensional. Esse pensamento dissemina-se até atingir o estágio em que os interesses políticos de uma minoria controladora passem a ser incorporado pela maioria como necessidades individuais. Marcuse discute como os valores de uma cultura superior se instalam como positivos em toda a sociedade. Com uma interpretação orientada no modelo dos países “desenvolvidos” da Europa e Estados Unidos, o autor apresenta exemplos de como esse processo se cristaliza até atingir ao que ele identifica como supressão da história. Entretanto, e aqui está um fator decisivo em Donana: Marcuse identifica a memória como um dos importantes elementos na luta contra a opressão da sociedade capitalista:

“A lembrança do passado pode dar surgimento a perigosas introspecções, e a sociedade estabelecida parece apreensiva com os conteúdos subversivos da memória. A lembrança é um modo de dissociação dos fatos dados, um modo de “mediação” que quebra, por alguns instantes, o poder onipresente dos fatos dados. A memória recorda o terror e a esperança passados. Ambos voltam à vida, mas

enquanto, na realidade aquele ressurgir em formas sempre novas, esta permanece uma esperança. E, nos acontecimentos pessoais que reaparecem na memória individual, os temores e as aspirações da humanidade se reafirmam – o universal no particular. É a história que a memória preserva” (MARCUSE: 1967;104)

Eis por que o lamento de Donana não se extingue com o fechar das cortinas do espetáculo. Em algum momento, sente-se que não se trata meramente de uma representação de um momento tenebroso vivenciado pela civilização. Os temores e as aspirações não se restringem à personagem, ao velho, mas é um processo que envolve todos os homens e mulheres na sociedade. O universal está refletido no particular. É a história que a memória preserva. Ana está novamente diante do paradoxo: ao confessar ao público que não possui uma história “verdadeira”, a mulher reanalisa a sua história e a história da realidade de outras pessoas nesta sociedade. Nesse ponto, o ato de repúdio ao terror e as angústias passadas são semeadas ao público, agora sem alternativa para fugir desse embate. O discurso deixa de ser interpretado pelos gestos do tablado e passa a ser confrontado com a política pragmática implantada no Brasil e o teor com que a mídia passa a disseminar as informações sobre os velhos. Ou melhor, a ação da mídia que desloca os dramas da velhice a segundo plano em detrimento das aventuras da Terceira Idade.

Esse é o segundo ponto de discussão. Não há como assistir o espetáculo de Donana sem se perguntar: o que realmente revela a distância de Ana dos integrantes da Terceira Idade? O pressuposto inicial é que se está diante de realidades completamente contraditórias, que só podem ser analisadas cada uma em seu período histórico. A Donana da década de 70 não tem nada a ver com os homens e mulheres esportistas fotografados e entrevistados periodicamente pela mídia. Se há algo em comum, é o fato de serem septuagenários. Outra distinção aparentemente clara é a disposição política com relação aos velhos de hoje. Não é difícil ouvir relatos dos próprios integrantes da Terceira Idade de que estamos passando por um período de mudança. Antigamente, o Estado não tinha nenhuma preocupação com os idosos. Hoje, com o claro aumento populacional e as estatísticas a indicar a possibilidade de uma sociedade constituída majoritariamente por velhos, não há como negar uma realidade. Para discutirmos o que representa essa outra face da velhice que se procura negar na sociedade da Informação e Comunicação é preciso entender o espírito da época em que surge Donana. Isso possibilitará entender, como em meio a todo essa ascensão da Terceira Idade, as angústias da velhice voltam a ser retratadas no espetáculo **Últimas Luas**, em 1999, com a mesma proposta de denúncia contida em Donana.

A voz ouvida de Donana por milhares de pessoas indica a retomada da luta em possibilitar uma nova forma de tratamento à velhice na sociedade contemporânea, com início

na década de 70. Parte-se da trágica constatação de que a marginalização dos idosos atingiu um nível intolerável que se perpetua com a convivência de toda a sociedade. Uma convivência sustentada pelo silêncio. Os velhos estão isolados em suas residências ou abandonados em asilos. É necessário que as aflições saiam do campo das idéias de cada marginalizado, resgatada da memória de cada um para entrar na pauta de uma discussão política social.

Essa é a proposta explícita de Simone de Beauvoir quando lança, em 1970, o livro **“Velhice: Realidade Incômoda”**. A autora parte do pressuposto de haver um pacto social para não ouvirmos os velhos. É essa angústia expressa por Beauvoir, na introdução da sua obra, desencadeada com o radical objetivo de quebrar a conspiração do silêncio. “Se lhe ouvíssemos a voz, seríamos obrigados a reconhecer que é uma voz humana; eu forçarei os meus leitores a ouvir essa voz”.

A aflição de Ana não é particular. Ela expressa o sofrimento dos velhos em uma sociedade com uma política globalizada de valorizar meramente a técnica a ser empregada com as novas tecnologias para alavancar o progresso que se projeta em direção ao futuro irreversível. Nesse cenário, os homens e mulheres são objetos úteis por determinado período e descartados no futuro. Esse diagnóstico explica porque Beauvoir diz que se ouvíssemos a voz desses homens e mulheres reconheceríamos que, independente da força física e das rugas, se tratam de homens e mulheres. Não é difícil entender a importância dessa obra no Brasil. **Velhice, a Realidade Incômoda** tem o propósito de ser uma ruptura, algo com peso tão valioso do qual a sociedade terá que tomar uma posição – assim como os espectadores de Donana.

Desde esse momento em que a denúncia é expressa para quebrar a conspiração do silêncio, pelo menos o grito do abandono dos velhos ecoa pela modernidade em meio às múltiplas vozes que se mesclam no reino da informação. Simone de Beauvoir cita como fato contundente que a diminuição do prestígio da velhice está associada ao descrédito da noção de experiência. Ela tem como referência a sociedade industrial. “A sociedade tecnocrática de hoje não crê que, com o passar dos anos, o saber se acumula, mas sim que acabe perecendo. A idade acarreta uma desqualificação. São os valores associados à juventude que são apreciados”. (BEAUVOIR, 1994: 257). Mas a autora tem a proposta de valorizar a experiência atual, quando denuncia: “nossas lembranças não podem desqualificar nossa experiência atual; é antes a consciência de ter esquecido tantas coisas que a desvaloriza: nós a esqueceremos também”. (BEAUVOIR, 1994: 552).

A luta que se revigora com Simone de Beauvoir tem um discurso incontido: é preciso gritar, demolir as paredes das casas, dos asilos, dos nossos preconceitos, refletir sobre nossos valores enquanto humanos para acabar com essa ação de reduzir nossos velhos a meros objetos. São homens e mulheres, são humanos. Mas a sociedade está surda para essas vozes. Surdos e cegos, absorvidos unicamente em vivenciar o presente e traçar metas para o irreversível futuro.

O que a obra de Beauvoir reflete é exatamente esse escandaloso círculo vicioso que impera na sociedade tecnocrática. Não conseguimos nos enxergar como velhos no futuro. Pois, se houvesse essa mínima distinção, certamente nossos atos seriam diferentes.

Não há como analisar esse dilema exposto por BEAUVOIR sem retornarmos a discussão de Benjamin na reflexão da obra de Proust: não vivemos os reais dramas da nossa existência humana porque não assumimos em sua totalidade nossa condição humana. “Paremos de nos trapacear; o sentido de nossa vida está em questão no futuro que nos espera; não sabemos quem somos, se ignorarmos quem seremos: aquele velho, aquela velha, reconheçamo-nos neles”. (BEAUVOIR, 1994:12). Mas o reconhecimento parece estar dissimulado e ofuscado por um contido sentimento de repúdio. A sociedade encara a velhice como frágil, feia, ausente da realidade, como algo desfigurado da nossa identidade. Talvez seja por isso que a Terceira Idade esteja envolta em todo o espírito da juventude e tenha tido tanta aceitação social. E como em todo paradoxo, no momento em que a velhice é colocada em segundo plano, novamente as cortinas do Teatro se abrem para a arte denunciar o estado de abandono dos idosos na sociedade. Já não se trata mais de Ana seduzida e abandonada.

2.3 - ÚLTIMAS LUAS

Em **Últimas Luas**, o personagem principal é um intelectual de classe média, ex-professor de literatura – que poderia ser um de nossos integrantes da Terceira Idade. A peça começa num momento crucial da sua vida. O intelectual, gozando de boa situação financeira, arruma, ainda incrédulo, as malas para se mudar para um asilo. É nesse momento que todo o passado volta com efervescência, na busca de encontrar um sentido para sua vida no presente diante de uma constatação que se impõe em caráter irreversível no futuro: a “ausência social” que se imprime aos velhos. A acusação é a mesma contida em Donana: enquanto os velhos não forem tratados com dignidade, a velhice está longe de ser considerada a idade da sabedoria.

Ao invés do silêncio em que inicia Ana, a agonia de **Últimas Luas** começa antes do abrir das cortinas. O público é levado desde o primeiro momento, em que as luzes estão apagadas, a refletir sobre o espetáculo. A música, Concerto em Dó Maior, de Bach, identificada na primeira fala do personagem, se torna como um hino da vida do intelectual. A melodia embala por alguns minutos toda a acústica do teatro, dominada pelo silêncio do público. Há um toque suave, uma sensação de que algo está ocorrendo em passos lentos, num andante. A sensação é que o diretor usa Bach para evocar a história da vida do ex-professor. Quando as cortinas são abertas e o professor pronuncia a frase e suspira, carregado de um sentimento de paixão e nostalgia, compreende-se que se trata de um testemunho: é o último ato significativo de sua vida naquela residência, antes de se mudar para um asilo.

Em nenhum momento se anuncia qual é o seu nome. Encenado pelo ator Antonio

Fagundes, que recebeu o prêmio de melhor ator da Associação Paulista dos Críticos de Arte (Apca), o ex-intelectual é chamado somente de pai e marido. Com texto do italiano Furio Bordon, a peça foi trazida para o Brasil por uma questão de acaso. O ator Antonio Fagundes gravava o filme **Bossa Nova**, na Argentina, e um dos integrantes do elenco – argentino que fazia o papel de seu pai no filme - estava encenando a peça naquele país. Depois de comprar os direitos do texto, Fagundes passou a tradução para o encargo de Millôr Fernandes.

As duas partes em que se divide *Últimas Luas* são significativas. A primeira trata-se do momento em que o professor arruma as malas para seguir para o asilo. Em meio às discussões com o filho, o personagem reencontra a imagem da esposa morta. São esses diálogos que Bordon se utiliza para abordar a discussão sobre os velhos. Como escreveu Macksen LUIZ, na crítica da peça, publicada no *Jornal do Brasil*: “o artifício dramático da conversa do professor com a mulher morta, exatamente no dia da ida ao asilo, propõe recurso anti-realista, que quebra com a eventual pieguice que poderia se confundir com os percalços da Terceira Idade. A mulher, presença suficientemente etérea para não interferir na “ação”, atuando como a consciência afetiva do professor, aponta as suas contradições emocionais e as dificuldades para aceitar a condição de alguém cada vez mais invisível para os outros” (LUIZ: 2001).

A invisibilidade está ligada ao estado de solidão a que o personagem se aprofunda cada vez mais. O intelectual sente que está se retirando de vez da vida pública e procura investir dignidade A os seus atos. Há implícito o reconhecimento de que ele busca algo sólido a que se agarrar, mas o momento é de inevitável mudança. Não é algo planejado, sistematizado. A mudança de “lar” é uma ocorrência originada no estopim de uma relação desgastada e da perda de comunicação com o filho. Enquanto reafirma que ele é forte o suficiente para escolher sua ida ao asilo, sua consciência é afrontada pelo debate que trava com a mulher morta, que o aconselha a pedir ao filho para que o deixe continuar residindo no lugar. Fica claro o estado de dissimulação do pensamento ao ato. Para onde será levada toda a sua experiência de vida? Como encontrar sentido para a vida futura quando se está diante da certeza de que tudo que lhe fez sentido até hoje será descartado?

Por mais que a força do personagem esteja evidente, não há como negar que aliado à força há um estado interior em crise. O intelectual não tem mais o reconhecimento de tudo que fez na vida. E a sua ida representa que não há nada mais para fazer no futuro pela sua família – e sabe-se depois, nem pela comunidade. É essa aflição que o leva a ver a face amarga da velhice em uma sociedade que a marginaliza. As frases são desprendidas em intervalos das discussões que esfacelam a dignidade do que ele construiu enquanto professor e lhe apresenta apenas sua faceta humana. Como bem cita Macksen Luiz, é a amargura contida em frases como “os velhos são apenas tristes”, a desesperança na constatação de que “quando chega à velhice, não se pode ser feliz, a felicidade ficou no passado” e a repulsa de que “os velhos não têm culpa do que

parece ser”.

Se compararmos a primeira parte de **Últimas Luas** ao espetáculo **Donana** nos defrontamos com uma semelhança que supera os métodos de exposição dos autores. Tanto um quanto o outro se vale do monólogo, que materializa a solidão dos velhos. Ana está em meio às lembranças dos filhos e do marido. Sua convivência é atormentada pelas crianças que tocam a campainha. Em **Últimas Luas**, o professor está sozinho. Dialoga com o espírito da mulher e nem o fato do filho estar presente anula a sensação de que ele é somente outra faceta do estado de consciência do pai. Não se discute o valor do homem enquanto profissional. Essa é a denúncia. Qual a contribuição do professor no campo da literatura? Em que momento sua vida transformou a vida de milhares de pessoas, jovens, a mudarem seus atos sobre si, a terem outras visões sobre o futuro? A peça deixa em aberto essa discussão. Pois o que está em discussão é a agonia dos dez últimos anos de um homem.

Da última peça de roupa colocada na mala, à lembrança da música de Bach, o professor defronta-se com um lado extremamente obscuro de ser, na qual ele constrói sua consciência. Ao mesmo tempo em que vivencia as aflições, ele as nomeia. Amargura, desesperança, repulsa. E a cada vez que nomeia seus sentimentos na solidão de sua casa, ele os estende criticamente a toda a sociedade. Consciente e lúcido do caminho que toma sua vida, o intelectual sente a tristeza da velhice no que há de mais deprimente: a sensação de que o sujeito está se desprendendo da própria vida. A infância, a fase adulta, os bons momentos em família. Toda a vida corre pela memória num trabalho de reconstituição do ser. Esse processo só tem significado e força expressiva quando se vincula que o ato de constituir-se é o embate a uma destituição social a qual seu ser está remetido.

E é nesse estado de “desintegração gradual” que o professor é apresentado ano mais tarde, “ajustado” à rotina do asilo, vivendo, como salienta LUIZ (2001), um cotidiano de terrores noturnos, mortes diárias e adensamento das lembranças. O asilo é o seqüestro de suas experiências. A solidão que era sentida como iminente na despedida de casa, agora já incorpora a sua experiência de vida. Nada mais lembra o homem professor. O álbum de foto que traz colado ao lado do corpo ratifica a realidade das lembranças. Na impossibilidade de fugir das barreiras de pedra, vencer os muros do que o prende, a foto é a única forma de transpor os vidros da janela do asilo e viajar pela realidade de seu passado.

Há um falso silêncio que a todo o momento é entrecortado pelo som do arrasto dos chinelos, “como formigas lustrando o chão sempre presente”. O cenário com que se defronta com o asilo é perturbador: a perda da individualidade, a falta de ar, de alegria, o ajuntamento de pessoas sem qualquer laço solidário. A existência do homem, da humanidade chega ao fim. Novamente o som de Bach, agora num volume mais forte, potente, que se faz ouvir com um ritmo mais veloz ao Concerto em Dó. As luzes estão todas acesas, mas é impossível manter o

olhar fixo no palco: estamos em tensão com nosso interior, contra toda a ordem injusta implantada nesta sociedade pragmática. O som de Bach é mais alto; a neve cai e as cortinas se fecham. Já não há mais o que fazer.

O fim do espetáculo contém uma provocação a toda a sociedade. Precisamos ter a dimensão de toda nossa existência para que não sejamos levados a incorrer ciclicamente no mesmo erro. Não se trata de encadear fórmulas para elucidar o que cada um tem que fazer para trilhar um caminho mais digno quando atingirmos a velhice. Quando se defronta diante da totalidade do ser, as receitas pragmáticas têm poderes ineficientes. Até porque as atitudes meramente imediatistas conduzem a formas de sobrevivência, mas com o tempo percebe-se o vazio de sua essência. O professor está lúcido quando se incorpora à rotina do asilo. Para quem sempre vivenciou o cotidiano como fundamento da sua existência, não haveria sentido abandonar esse preceito na última lua. É na afirmação do passado que o personagem se agarra com vitalidade. A pergunta fica solta às milhares de pessoas que lotaram os teatros de várias cidades para assistir ao espetáculo: em que iremos nos agarrar? Por que a desintegração da identidade deve vir amparada no desprezo do passado, no discurso e comportamento autoritários da inexistência do futuro (leia-se vida)?

É uma punhalada. Essa foi a definição que Hilda Gertrudes Hildebrand da Silva e Vera Vicente de Azevedo tiveram da peça, de acordo com a crítica que escreveram no jornal Reproposta (DEZ/99-JAN/2000). Hilda e Vera integravam o grupo de alunos da Universidade Aberta à Terceira Idade vinculada à Disciplina “A Aventura de Fazer Jornal” oferecida pelo Departamento de Jornalismo e Editoração (CJE) da Escola de Comunicações e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo (USP). Orientadas na proposta de descrever a força da peça, as alunas procuram deixar claro desde o primeiro parágrafo do texto. “Um soco, um grito, um apelo, uma sacudida na sociedade; velhos, o que fazer? É isto **Últimas Luas**? É e não é um grito, porque existe delicadeza no espetáculo apresentado no Teatro Cultura Artística”.(REPROPOSTA, DEZ/99-JAN-2000: 17). Elas concordam que é o drama em que a “velhice é dissecada sem pudor, é transformada, as entranhas aparecem na abrangência da análise”. E complementam: Antonio Fagundes, velho, trêmulo, sofrido, nos apunhala e nos machuca com sua apresentação soberba, com a criação desse homem que sonhou apenas em ser um dos patinhos, dos sobrinhos do Donald.

Em depoimento aos alunos, o ator Antonio Fagundes explica: “A idade avançada para mim seria aquele momento especial da vida em que, as ansiedades resolvidas, só me restaria o prazer de ter vivido, a felicidade de ter participado de meu mundo, as glórias passadas me garantindo a certeza de um fim de vida digno, honrado, sereno, rico em experiências e sabedoria”. E o ator complementa: “O homem moderno sabe que é preciso estar preparado para encontrar, breve, as soluções para os problemas que a longevidade e a solidão irão depositar,

mais cedo do que pensamos, aos nossos pés”. (REPROPOSTA, DEZ/99-JAN/2000: 17).

Eis o problema em aberto na modernidade: na necessidade de individualizar-se para progredir socialmente, o homem moderno sobrevive às voltas com o repúdio à solidariedade. O abandono passa a fazer parte do cotidiano e esse sentimento repulsivo se ingurgita cada vez mais até confundir-se como processo natural. E a solidão e a velhice ganham ares de surpresa e pega muitas vezes as pessoas desprevenidas. Há um grave problema que se constata na denúncia de **Últimas Luas**: a sociedade parece saltar de um estereótipo para outro, sem dar chances de entender a dimensão do sujeito. São crianças e em seguida jovens. A partir daí o sujeito é visto somente pelo aspecto profissional. Há casos em que as regras de comportamento na vida cotidiana são orientadas somente pelo nível da profissão seguida. Esse desprezo é sentido no instante em que o sujeito é deslocado do mundo do trabalho e tratado somente pelo aspecto da aposentadoria, da velhice. Saltamos da infância para a velhice, sem um reconhecimento de nossa essência humana. E esse sentimento de sermos reconhecidos pela nossa contribuição social, pelo nosso trabalho é tão operante que quando há mudança provoca a intranquilidade.

É isso que provoca irritação na estudante Elizabeth Vidor, de Piracicaba, quando a mídia retrata que a pessoa entrevistada é aposentado. “Esse ser aposentado eu acho horrível esse termo e acho que aposentado é aquela pessoa que está sem perspectiva de vida, já quase que morrendo, acho horrível. Poderia ser assim: dá o título. O que é: arquiteto, professor, diretor de escola...” (Elizabeth, Entrevista: 06/2001). Talvez seja por isso que o ex-professor de literatura não tenha nome. É uma falha gritante quando o que está em debate é o grau de convivência social desse septuagenário. O que há de fato visível é que o ex-professor é dotado de um saber científico, mas que parece já não ter valor na esfera do cotidiano de sua vida familiar. Sem esse poder de comunicação, ele sai da invisibilidade que se tornou sua vida social para o anonimato estabelecido no asilo. Poderia se questionar que os asilos e as vozes castradas dos velhos em milhares de lares e pseudolares não permitem que tenhamos a dimensão exata do problema. Nem mesmo essa justificativa, de que houve um seqüestro de experiências, se sustenta, quando o contexto em que se analisa a problemática da marginalização da velhice é a Sociedade da Informação e Comunicação.

Em 2001, algumas das vozes dos velhos trancafiados nos asilos foram amplificadas e o cenário que se encontrou é deprimente. Enquanto a população se acostumava com o novo vocabulário “Lar dos Velhos”, com a exibição de locais com painéis paradisíacos para os velhos viverem suas últimas luas, mostrando um novo conceito moderno de lidar com a velhice, um outro habitat foi levado à cena. Na verdade, o mesmo cenário deprimente que é alvo de denúncias há anos e é nominado popularmente como depósito humano ou historicamente como hospitais gerais. O trabalho de mais peso veio com a ação nominada de CPI dos Idosos,

realizado no Estado do Rio de Janeiro – o Estado com maior população proporcional de idosos, na faixa de 80 mil - que teve início em março de 2001. O resultado de uma investigação de sete meses em 129 asilos cariocas deixou claro um quadro de irregularidades: apropriação indébita, cárcere privado, omissão de socorro, tortura, constrangimento ilegal, abuso sexual e falta de higiene, o que levou a recomendação para o fechamento de 22 asilos e a prisão de quatro pessoas em flagrante.

O trabalho feito em conjunto da Delegacia do Idoso e da Assembléia Legislativa abriu um debate político-social e deixou uma consideração precisa: muitos proprietários e os próprios familiares ainda vêm nos velhos simples objetos para serem confinados a determinados lugares, que beiram a depósito, e se escondem através de nomes pomposos. Dos 129 asilos, 101 apresentavam algum ou vários tipos de irregularidades. O dado mais alarmante é que destes, 75 eram clandestinos.

A situação pode ser descrita pela fala do presidente da Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro (Alerj) e da CPI do Idoso, deputado Sérgio Cabral Filho. “Nas visitas, vários velhinhos choravam e diziam que queriam apenas ir para casa. Isso é um absurdo. Os filhos jamais podem abandonar os pais em situações tão degradantes, como as que presenciamos” (FIGUEIREDO: 2001).

O Lar da Terceira Idade Meu Recanto, em Sepetiba, foi fechado em março. A CPI constatou diversos sinais de maus tratos e o abrigo, onde viviam 11 idosos, funcionava sem alvará. Além do proprietário, os familiares também seriam responsabilizados. Os casos mais graves foram identificados no asilo Casa de Repouso Recanto das Capoeiras, em Campo Grande, zona oeste do Rio. A CPI decidiu fazer uma vistoria depois de receber denúncia pelo “Disque Idoso” de maus tratos, abuso sexual e falta de higiene. O quadro encontrado não poderia ser pior. A primeira irregularidade encontrada foi sobre o espaço: 65 idosos viviam em uma residência onde havia condições de acolher no máximo, 30. Dentro desse quadro de superlotação, sete camas em um quarto de quatro metros quadrados, diluiu-se qualquer critério de humanização. A CPI constatou que no mesmo quarto conviviam idosos e portadores de deficiência mental – da mesma forma que eram os hospitais gerais do século XVIII, “que abrigava uma miscelânea de pessoas: doentes terminais, deficientes físicos abandonados pela família, indigentes encaminhados pela rede de saúde, velhos asilados, loucos, etc.”. (GROISMAN, 1999: 169).

O resultado veio com o pedido em forma de súplica de Guiomar Mercedes da Conceição, 84 anos. “Preciso ir para um hospital. Sou diabética e estou perdendo a visão”. Uma mulher foi encontrada com sarna e outra com piolhos. A idosa Maria Xavier estava desnutrida e desidratada e foi levada para o Hospital Geriátrico em Bangu. Os integrantes da CPI encontraram remédios com prazos de validade vencida. Pior: o asilo sequer tinha medicamentos

nem para fazer curativos. O aposentado Alcides Ribeiro de Souza, 67, confirmou que presenciou cenas de espancamento dos internos e abuso sexual das idosas. Os gritos de dor dos idosos também foram confirmados por vizinhos do asilo. É o drama da velhice institucionalizada.

Se a situação nos asilos cadastrados é preocupante, a CPI encontrou um quadro pior nas casas clandestinas que abrigam os idosos. Em três casas geriátricas clandestinas no município de Petrópolis, região serrana do Rio, foram constatados maus tratos, instalações precárias, falta de higiene e de alvará de funcionamento, além de uso indevido de cartões do INSS. O que mais chamou a atenção dos integrantes da CPI foi encontrar idosos amarrados com ataduras na cama ou na cadeira sem acompanhamento médico, numa casa localizada no Valparaíso. Para se ter uma idéia do volume de trabalho da CPI basta se ater aos números revelados em maio: 275 denúncias e 100 vistorias realizadas.

Não é só nas grandes cidades como o Rio que é possível encontrar esses sinais de descaso em asilos. A situação também é drástica em São Paulo. Em um artigo publicado na Revista São Paulo em Perspectiva, o sociólogo Antonio Jordão Neto discute o quadro de descaso dessa instituição no Estado com um título sugestivo: **“Asilo de Velhos: uma instituição nada exemplar”**. Na época, em 1987, Coelho Neto era então diretor do Centro de Informações e Análises Estatísticas da Secretaria de Estado da Promoção Social. A crítica se estende desde a falta de fiscalização do Estado e as facilidades propiciadas para a abertura de asilos, ao abandono dos familiares e o despreparo profissional de muitas instituições no cuidado aos velhos.

O debate que Coelho Neto faz no artigo procura demolir determinadas afirmações sobre os idosos que com o tempo adquirem tom de naturalidade. É natural afirmar que os velhos são passivos nos asilos e que esses são os lugares ideais daqueles que não tem familiares. Entretanto é preciso se perguntar: o que faz exatamente com que esse discurso se sustente a-historicamente na sociedade? “Em síntese, a vida institucional, como regra, é marcada pela monotonia e pelo tédio, pela solidão e depressão, pelo isolamento e desconsolo, pela rotina e falta de perspectivas. Essas características, embora estejam também presentes nos demais estabelecimentos totais, ganham nas obras para velhos uma expressão muito mais acentuada e cruel”. (JORDÃO NETO, 1987: 74).

O primeiro crime que se comete contra o processo humano do velho no asilo é a ruptura da comunicação com a família. É um final trágico, com o mesmo grau de aflição tomado pelo intelectual de **Últimas Luas**, porém sem o final apoteótico da música de Bach. A crueldade se dissemina no silêncio. Começa pela família, se estende no sistema de cada instituição e atinge a própria existência do homem e a mulher. É essa violência que Jordão Neto expressa com pesar ao mostrar que nessas instituições reina a paz dos cemitérios. “A violência que ocorre ali não é

a violência ostensiva, visível, declarada, presente em instituições sociais de outra extração, mas uma violência camuflada, dissimulada, surda e por isso muito mais difícil de ser detectada”. (JORDÃO NETO, 1987:72).

O primeiro problema levantado parte do quadro levantado em pesquisa realizada em 22 asilos de São Paulo, entre 1970/80. De todos os idosos que possuíam parentes próximos ou distantes, 61% recebiam visita uma única vez por ano, em grande parte para desejar Feliz Natal; 18% uma vez por mês, 15% aproximadamente duas a seis vezes por ano e 6% ocasionalmente. Sem o apoio familiar o velho não encontra sustentação para se agarrar com vitalidade e lutar pelos seus direitos. Essa é a pior coisa que pode acontecer para uma pessoa, desabafa a estudante Erlinda Casarotti.

“Eu acho que se sentir velho é quando acaba a ilusão, assim a gente começa a achar que não tem mais nada para a frente, sabe? Não ver horizonte mais nenhum. Então aí a gente acaba ficando velho ou por causa de doença ou por falta de carinho dos familiares, acho que isso é muito triste. (...) Quando a pessoa não tem mais o carinho dos filhos, dos parentes, da família, aí eu acho que é o pior na fase da vida da gente”.
(Erlinda, Entrevista: 11/2001).

O velho está abandonado. A sociedade roubou suas forças enquanto era produtivo e agora, que não mais se interessa pelo seu ser, tirou-lhe as armas para lutar. Vivenciando consciente esse estado de abandono, os idosos chegam à cruel conclusão de que “fora da instituição, são mínimas as alternativas que lhe restam”. Daí derivam, provavelmente sua passividade e resignação. “Quando os velhos reagem com as poucas forças que têm, rejeitam o sistema que lhes é aplicado, ele recebe a dupla marginalização com a atribuição de diversos nomes pejorativos “esclerosados”, maníacos, implicantes, impertinentes. É nessa fragmentação do ser que os velhos se defrontam em uma tal situação no asilo do qual não contam nem “consigo mesmo para lutar contra a dominação institucional”. (JORDÃO NETO, 1987:72) Eles entendem que seu fim de vida será trágico, retirado da dignidade de ser humano. “É um caminho sem retorno porque tanto a família (quando existe) quanto à comunidade costumam esquecer do velho internado, desinteressando-se de sua existência” (JORDÃO NETO, 1987:73).

A sociedade brasileira deu mostras, num intervalo de duas décadas que separam a pesquisa em asilos de São Paulo e a CPI do Idoso no Rio de Janeiro, de que o desprezo está de certa forma enraizado na cultura. Não é à toa que Jordão Neto finaliza o seu artigo de forma pessimista, ao admitir que para darmos um fim nesse estado de confinamento dos idosos seria necessária uma revolução cultural, da qual a sociedade brasileira está muito longe. Enquanto isso não ocorre, somos “surpreendidos” de tempos em tempos com notícias sobre maus tratos, abusos sexuais e abandono dos idosos. Acrescenta-se a isso que a maioria dos internos vem de famílias pobres, nos quais a sociedade já lhes negava o direito pleno de participação como

cidadão. O asilo, nesse caso, como bem analisou Jordão Neto, “é um mero prolongamento de sua situação precária, com a diferença de que tudo agora passa a acontecer dentro de uma única esfera ou estrutura, em contraposição com a realidade multisetorial da sociedade”. (JORDÃO NETO, 1987:74).

Fora do asilo, os velhos também continuam indefesos. É o perfil das vítimas preferidas pelos bandidos. A reportagem publicada no Jornal do Brasil em agosto/2002 indica que mais de 50% dos 800 mil idosos foram vítimas de assaltos no Rio de Janeiro. Os roubos acontecem no caminho para o banco, na praça, no supermercado e até mesmo na hora do descanso em uma pracinha”. (BORGES, 2002: 01). A situação de temor atingiu tal estágio que levou uma pensionista, de 92 anos, a tirar a velha arma guardada em casa e só assim, “protegida”, sentiu segurança para ir até uma agência da Caixa Econômica Federal, em Madureira.

Por essa análise fica claro que a postura tomada pelos integrantes da Terceira Idade é de distância da velhice, da qual está marginalizada. Mas ainda prevalece o paradoxo: a sociedade não tem essa distinção. Isso implica que o movimento de cultura provocado pela Terceira Idade ainda está ligado a essa outra face da velhice pelo valor que é atribuído à experiência. Esse conhecimento cotidiano se torna valioso para a realização dos sonhos e para a comunicação com a família, com a realidade. Mas diante de uma sociedade pragmática que desfigura o conceito de trabalho e de comunicação diante da aplicação de tecnologias e frente a uma Terceira Idade que olha para o futuro se desfazendo do passado nesse esforço de se atualizar, como é possível alterar esse quadro? A resposta parece estar em entender qual o valor atribuído à experiência vivida em uma sociedade que prioriza cada vez mais a experiência mediada. Ou mais precisamente, é preciso questionar: como a experiência vivida pelos estudantes da Terceira Idade pode ser transmitida aos jovens em uma sociedade que não se interessa por suas experiências? Esse é o fio condutor que percorrerá o próximo capítulo.” (SOUSA, Gerson de; 2003, p. 82-106)

3.3 – As contradições na Experiência Profissional

É sintomático afirmar que a experiência vivida no mestrado tem de ser contextualizada por outros enfrentamentos sociais e econômicos que vão produzindo sentidos sobre a interpretação da realidade. Antes de apresentar o texto de análise de Donana e Últimas Luas, como parte da materialidade, é preciso descrever o novo universo em que mergulhava na vida profissional. Pouco tempo depois da demissão pelo Jornal Republica fui contratado para trabalhar na assessoria de imprensa da CPFL, em Campinas. Sou muito grato ao Marcos Sambo, meu gerente, e a Maria Helena Portinari por todo o apoio e orientação recebidos durante esse período. Principalmente por permitir que em dois dias da semana eu pudesse seguir para a USP para a realização das disciplinas. Na graduação, havíamos muito discutido sobre o papel do assessor de imprensa. E principalmente pelas questões éticas. A experiência na CPFL me colocou no centro das discussões e no debate entre aquele que faz mediação da empresa com o consumidor. E compreendi que o jornalista efetiva uma luta nesta jornada de assessoria de imprensa para que o trabalho seja respeitado sempre pela ética. Isto significa que há um limite entre o que se divulga pela empresa a partir de dois fatores: o tempo e as condições precárias em que o consumidor tem alterado sua normalidade de vida, sem que haja resolução da empresa; e a gravidade do próprio fato em si.

É neste período, em 2000, que iria iniciar minha carreira como professor universitário no Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio (Ceunsp), em Salto. As experiências no Ceunsp iriam se estender por todo o período do mestrado e doutorado. Iniciei minha experiência com as disciplinas de Realidade Regional em Comunicação e Realidade Sócio-Econômica regional para ministrar no sétimo período de Publicidade e Propaganda. Eram duas aulas cada, na noite de sexta-feira. Logo fui dar aula de Plano de Comunicação em Marketing, para o curso de Administração de Empresas. E é nesta curta experiência que ouvi de um dos alunos um comentário que me provocou indignação. A frase dita pelo aluno era com esta contextualização: eu não tenho consideração por um professor que para se deslocar para dar aulas precisa ir a pé ou de ônibus. Porque se o professor é o impulsionador para o aluno se formar e conseguir bom emprego, e nem ele conseguiu fazer isso em sua vida, então não merece crédito. Ou na prática: como um fracassado economicamente se considera com moral para apresentar um conhecimento aplicado aos discentes.

Não se tratava de um comentário solto. Anos depois iria ouvir outros comentários próximos disso, em uma universidade privada. Mas o que nos conduz na análise é a relação direta entre ganho financeiro como fracasso aliado diretamente ao menosprezo do conhecimento. Cito este exemplo porque desde o início da minha atuação enquanto docente tive de enfrentar o pragmatismo. Desde as orientações sobre o aluno que não tem tempo de ler porque se trata de pessoas que trabalham durante o dia e vem para a universidade durante à

noite. Sem tempo de ler, sem tempo de estudar, então qual a perspectiva que se efetiva como processo de conhecimento? E novamente estava eu efetivando as análises em dialética. Havia um discurso explícito para professores da direção da Faculdade: “muitos dos alunos que estavam agora se matriculando são os primeiros da família a fazer uma universidade. Trata-se então da realização de um sonho dele. E não seremos nós, professores, que iremos demolir essa conquista coletiva.” Para esta frase nem precisa de tradução.

Este conflito viria a viver na pele em pouco tempo. Há situações que acontecem nas nossas vidas que nos levam a entender que a vida é feita de luta, de sorte e de poder encontrar pessoas certas, leia-se com caráter e senso crítico. Eu costumo dizer que nos meus caminhos esses elementos sempre estiveram juntos. Não é a toa que costumo sempre afirmar que eu não estudo para dar aula, mas dou aula porque estudo. Aqui é realmente uma crítica ao pragmatismo que assola a docência, muitas vezes em que o professor está no mesmo nível de conhecimento do aluno em relação ao tema que irá abordar. O tempo de docência, a falta de exigência de uma nota mais alta, a pressão de que os sonhos do primeiro membro da família se efetivem com a formatura e o salário. É neste conjunto de forças que se precisa analisar porque esse pragmatismo se vinga.

Três coisas me conduziram para um posicionamento diferente neste início de formação. A primeira é que era inevitável que eu lembrasse dos dilemas que atravessei no processo de graduação. Naquele período, em 1992, havia tomado a decisão de que iria estabelecer novo parâmetro de estudo. E a satisfação de formatura não estava restrito ao diploma, mas da consciência crítica conquistada em todo o processo formativo. A segunda é de uma das conversas que tive então com meu orientador de metrado, Luiz Roberto Alve, sobre ministrar disciplinas na graduação. Ao conversarmos sobre o estado de crise, leia-se conhecimento, lembro de um de seus conselhos: em algum momento temos de iniciar esse processo. O dilema era sobre o círculo vicioso entre escola pública no Ensino Médio e a particular na graduação, enquanto falta de preocupação com o desenvolvimento crítico. Como alguém que atravessou esse caminho, me sentia responsável por assumir, mesmo no plano micro, essa tarefa social.

A terceira coisa é que a efetivação dessa luta só foi possível graças ao encontro com a então coordenadora da Faculdade Comunicação, a professora Fátima Monis. Ela costumava dizer, com sua crítica em forma de humor, que as três profissões que ela havia escolhido eram tratadas com desprezo na valorização financeira. Enfim, eram tratadas como bico: atriz de teatro, professora universitária e jornalista. Foi em uma das conversas sobre conteúdo de disciplinas e sobre conhecimento, que a então coordenadora me surpreendeu com um gesto de honestidade acadêmica. “Você tem mais conhecimento dessa disciplina do que eu que estou lecionando agora. No próximo semestre vou passar a disciplina para você”. A disciplina em debate é Teorias da Comunicação. Digo honestidade acadêmica porque é muito difícil, em um

mundo competitivo como o da universidade privada, em que os docentes daquela universidade tinham uma inconstância do número de aulas em cada semestre, considerar por legítima a própria diminuição de salário, com menos aulas, por um gesto de concordância e reconhecimento acadêmico no outro.

A experiência no Ceunsp então teve início com propostas alternativas de metodologias de ensino. Aprender com poemas, utilizar a música como proposta de articular a realidade ao conhecimento, realizar pesquisa de campo. Em meio a defesa do conhecimento me vi então diante dos dilemas da contradição da cultura versus o econômico. Para que o fator econômico da faculdade desse lucro, era preciso se utilizar de um pragmatismo que não afetasse o caminho de realização do sonho da formatura. Mas para que a cultura enquanto conhecimento, a formação de um profissional que conseguisse articular conceito com a realidade, era necessário enfrentar as fraquezas com aquilo que considerava ser mais forte: era preciso reverter esse discurso da pobreza econômica como pobreza de conhecimento, cujo ato ideológico definia as instâncias de poder sobre o saber. E como é possível romper esse discurso ideológico? Pois a cada exigência acadêmica, os limites se mostravam cada vez mais abertos.

Havia em tudo isso um dilema. Aos poucos, a cada dia ia fazendo com que determinados alunos e alunas reiniciassem um processo de repensar a dimensão de valor de estudar em uma universidade particular. E como estudo de caso, comentava sobre a mudança de concepção que fiz enquanto estava com eles como estudante da Unimep. Neste embate, tive alegrias e esperanças renovadas; e tristezas e decepções. As potencialidades atingidas por algum estava longe ainda de uma construção crítica de conhecimento sobre a sua profissão. E no entanto, as aprovações iam se processando para manter a roda viva. Neste caminho de luta, fui convidado a ser coordenador da Faculdade de Comunicação, num período de aumento de cursos. Juntamente com a Publicidade e Propaganda, agora se incorporava o Jornalismo e Rádio e TV. Até a minha saída, a direção incorporou os cursos de Cinema e de Fotografia. Como coordenador entendi que tinha uma rara possibilidade. Montar uma equipe boa para que pudesse, não mais no plano individual, mas de projeto coletivo de conhecimento na Comunicação.

A luta para uma universidade privada com melhor qualidade de ensino teve algumas conquistas no decorrer da minha passagem pela coordenação. Vou destacar dois pontos que considero importantes para entender o contexto de luta. O primeiro é reforçar a luta interna na sala de aula. Sou e serei sempre um eterno defensor do valor qualitativo de conhecimento em uma aula, por mais que alguns a tratem meramente como algo formal e até mesmo conteudista. É claro que essas afirmativas dependem muito de sua proposição epistemológica. A aula sempre foi para mim um momento de concessão de tempo de vida, no diálogo entre professor e aluno, para o processo de construção de conhecimento. Há é claro o espaço de pesquisas, espaço de

trabalhos extensionistas, mas isso não elimina a importância da aula. E aqui estabeleço sempre uma crítica ao pragmatismo de quem atribui para a aula algo somente como espaço informativo.

Em meio ao conflito de ministrar aulas de Teorias da Comunicação e os confrontos com alguns em salas, iniciei a ter alunos e alunas que passaram a se identificar e compreender a profundidade com que seguia a aula. Como professores, sempre temos um grupo de alunos que passam a ter atitudes diferentes em relação ao ensino por causa da convivência. Mas o que menos esperava era poder contar com a anuência epistemológica de toda uma sala. Aquela turma de Publicidade e Propaganda tinha feito um pacto para o conhecimento, do qual só fiquei sabendo tempos depois. Era o pacto de que ninguém iria fazer conversas paralelas nas aulas. Iriam ler os textos, assistir as aulas, perguntar, discutir até conseguir compreender cada abordagem e que conseguissem articular no cotidiano. Durante um ano, em duas disciplinas, considerei e considero uma das melhores turmas da qual eu já convivi em aula. Mesmo já estando fora da coordenação da faculdade, essa turma fez questão de me apresentar, como professor convidado, na formatura.

Enquanto encontrava e buscava novos caminhos na didática de ensino, iniciei agora um caminho de contratação de docentes com perfil acadêmico e prático. Mais do que convidar doutores para integrar a equipe. Era preciso permitir que esses alunos que eram os primeiros da família a frequentar a graduação, pudessem ter a melhor formação ao conceder o tempo de vida como experiência acadêmica. Em meio a essa tarefa, sobreveio a luta na contradição. Enquanto como coordenador, mais professores doutores indicava uma reproposta de qualidade de ensino. Para a faculdade como empresa, mais professores doutores indicava maior folha salarial. O cultural-educativo versus o econômico. Aprendi naquele momento de enfrentamento o que Stuart Hall, em um de seus textos, havia apresentado como determinação. Não se trata de um determinismo econômico, mas de uma determinação econômica. Como sujeitos que somos atuantes na produção de sentido do cotidiano, não estamos livres em nossas ações para o contexto da realidade. São instâncias de força. E aqui, no exemplo, tratava de uma faculdade e privada. Mas mesmo assim, tratava de uma instituição de ensino. Logo, a concepção de universidade privada iria redefinir limites para a minha concepção de universidade. Embora não tivesse conseguido o grupo ideal, pelo menos parte dele já estava agora atuando no processo formativo.

No ambiente fora da sala de aula e da luta contra a concepção pragmática de universidade, redefini a concepção de Semana de Comunicação, com ênfase na cultura. Priorizava o convite para convidados que pudessem instigar os alunos no desenvolvimento crítico articulando cultura e comunicação. E convidava alunos, profissionais da cidade e da região, para o momento cultural. Em um deles, o convite foi para o grupo de batuque de Umbigada, de Piracicaba. Esse grupo do qual haviam participado da minissérie Hoje é dia de Maria, uma das referências de

produção sobre cultura. O convite para o grupo de Batuque de Umbigada veio por ter conhecido, ao acompanhar o doutorado da minha irmã Claudete de Sousa, da existência e resistência da cultura afro. Só anos mais tarde, já em Uberlândia, por meio da dança de salão, iria retomar esse contato de uma forma mais plena com o Semba e a Kizomba. Atuei como coordenador da Faculdade de Comunicação até o ano de 2007. Em abril de 2008 iria defender o doutorado. Se por um lado, havia toda uma euforia de eu estar finalizando a escrita da tese como um dos momentos mais importantes de formação na minha vida, por outro era eu que entrava na condição de ser agora “um problema econômico” para a universidade. E ao final daquele ano, enquanto arrumava as salas para que os alunos, que aguardavam do lado de fora do prédio, entrassem para fazer o provão, recebi a visita de um dos funcionários da secretaria com uma frase curta: por contenção de despesa, não precisamos mais do seu serviço.

Por uma questão de coerência interna, decidi aguardar a entrada dos alunos para comunicar a minha saída da faculdade. Pela lógica da empresa, bastava desligar o computador e entregar a chave da sala de coordenador. Pela lógica da cultura, da existência, era um projeto de curso que se estava sendo finalizado, para economia de custos financeiros. Mas o maior debate que fiz naquele período era sobre a falta de compromisso com a proposta do projeto acadêmico em curso. Desliguei o computador. Quem será o novo coordenador? Quais eram os projetos que estavam a caminho no computador? Quais eram as preocupações da coordenação com alguns estudantes? O que se vislumbrava como propostas para o ano seguinte? Há um estado de desumanidade neste ato descontínuo. Em meio a essas discussões e interrogações, não havia como retornar para esse círculo vicioso capitalista. Desde que decidi iniciar meus estudos na pós-graduação, fui sempre lembrado de que havia um custo imediato. Para a faculdade particular, ser doutor era um peso financeiro. O problema era que essa violência do econômico sobre o cultural tinha um discurso de naturalidade: Mas você não sabia que se finalizasse o doutorado corria o risco de ser demitido? Era uma das frases que ouvia. O retorno ao Ceunsp aconteceu na formatura da turma de PP como professor homenageado.

3.4 – O Sujeito da Memória entre a Razão e a Emoção no Doutorado

Se a experiência no mestrado havia sido uma das expoentes em minha vida, a de doutorado foi uma continuidade e maturidade. A começar pelo desafio do ingresso no processo seletivo da ECA-USP. Mais uma vez não se trata de números ou da nota, mas do processo de autoconhecimento que ia conquistando cada vez mais uma estabilidade em meu conhecimento. A segunda maior nota da prova escrita da ECA naquele ano de 2003 iria acentuar o encontro com uma das minhas potencialidades: a capacidade de articular e construir o conhecimento de forma crítica. Da mesma forma, ia redescobrimo o valor da dialética, nessa forma de fazer uma pergunta simples para encontrar a contradição social. Estava no final do mestrado, e acompanhei um trabalho de contar histórias em um asilo de Piracicaba. O encontro foi maravilhoso, exceto por um ponto na saída. A coordenadora das contadoras, ao final, disse que teríamos de sair por outra porta, para não criar a vontade dos idosos querem sair juntos. Foi esse contexto que me levou aquela pergunta simples, que nos leva para a complexidade de problema teórico. O que acontece com os idosos quando os contadores de histórias vão embora do asilo?

A pesquisa do doutorado se centrou no trabalho de contadores de história no asilo Lar Betel, em Piracicaba. E o dilema estava demarcado: o que acontece com os homens e as mulheres velhos do asilo, ao terem a emoção despertada pelas contadoras de história, quando elas vão embora e eles permanecem no espaço impessoal do asilo? Durante todo o meu processo de formação, conheci vários trabalhos sociais que vão ao asilo com o seguinte objetivo: proporcionar um dia melhor para os velhos que estão no que chamamos de segunda morte social. Boa parte deles abandonados pela família e depois mergulhados na estrutura do asilo. Considero importante esses trabalhos. E, basta acompanhar um deles, para identificar que os velhos sorriem, abraçam, conversam, choram e passam um dia feliz. Mas o que acontece quando os voluntários desses trabalhos retornam para casa? O ser humano é de razão e emoção e tem seus dilemas contra a estrutura. E assim nasceu o título da pesquisa que iria desenvolver até 2008: Memória e Velhice: Entre a imaginação na arte de contar histórias e a emoção ao narrar a história de vida.

O resumo apresentado sobre esta pesquisa no final da tese ilustra como o movimento do mestrado está diretamente articulado às preocupações do doutorado. Segue aqui o texto do documento:

“O objetivo desta tese é analisar como as táticas e estratégias empregadas pelos velhos no cotidiano instigados pelos trabalhos de contadores de história no asilo Lar Betel, em Piracicaba, e a Oficina de Memória para reconstruir a história de Campinas contribuem para pensar o sujeito no processo de comunicação no Brasil. Ao partir da história oral, a tese busca entender o significado da cultura popular em uma modernidade em crise.

A proposta metodológica se sustenta em analisar o momento de ação do sujeito diante da ação da racionalidade da estrutura. Recusa-se aqui a afirmativa da morte do homem diante de um mundo padronizado. Ao partir da análise da memória subterrânea, esta pesquisa se sustenta na fundamentação teórica dos trabalhos alternativos e na contextualização da história de vida dos velhos.

A contradição exhibe a luta do homem no cotidiano. A lágrima, o sorriso, o silêncio, o sonho de vida ou o sonho noturno indicam a intensidade em que pulsa a vida. Em vez da morte, o velho ressignifica o sentido da vida no asilo e na cidade. A pluralidade do homem é assim construída no tempo e espaço. A lucidez vem no momento em que o testemunho oral conduz o velho ao estado de consciência do eu e da sociedade onde atua.”. (SOUZA, 2008).

Durante o ano de 2004 acompanhei quinzenalmente o trabalho das contadoras de histórias e depois em outro ano o de Campinas. E sou muito grato pela pronta colaboração de todos para a efetivação da pesquisa: a coordenadora profa. Ms. Carmelina de Toledo Piza e as contadoras Suzana, Emanuela e Isabel; a diretora Ivone C. Costa, do Lar Betel, por me autorizar a realização desta pesquisa e pela entrevista com comentários e concessão de dados sobre os velhos. À fisioterapeuta Márcia Regina Mainardes, da Unimed Campinas, e a pesquisadora Fernanda Mandetta, do Centro de Memória da Unicamp, pelos dados fornecidos da pesquisa e pelo contato para as entrevistas realizadas. E a todos os sujeitos da pesquisa: Fábio Inácio, Judith Nalim, Agenor Denatti, Maria de Faria, José Rizzioli (in memória), Aparecida de Oliveira Franco Nascimento, Inês Gioconda Rodrigues (in memória), Isaura Granzoto, Flávia Paes Ramalho, Idalina Alves de Faria Frederice, Sebastião da Silva, José Otterço e Valdemar Lourenço Paulo.

A razão e a emoção em enfrentamento contra a estrutura. Não há como mensurar a experiência vivida em um ano de pesquisa convivendo com os velhos no asilo. E em seguida, em reunir velhos de Campinas para falar sobre a cidade. Para esta pesquisa as contradições do cotidiano acentuaram ainda mais a minha atenção, principalmente para entender as táticas e estratégias dos velhos. Como a história de vida de cada sujeito define a produção de sentido da realidade? De que forma o passado, ainda vivo na memória do velho do tempo presente, estabelece parâmetros para ressignificação da própria vida? Há pontos que é necessário destacar na vivência que resultou na tese de doutorado. O primeiro refere-se às disciplinas cursadas. O agradecimento é significativo aos professores Dra Ecléa Bosi, Mauro Wilton e Celso Frederico. O vigor dos textos, das experiências e das discussões provocadas por esses professores possibilitaram pensar a memória e a velhice, a comunicação como processo e a crise da cultura na sociedade contemporânea. Os conceitos discutidos nas disciplinas alimentaram a força de ação desta tese.

Uma dessas experiências aconteceu na disciplina da profa Ecléa Bosi. O trabalho final era escolher uma artista para fazer uma entrevista sobre a história de vida. E eu decidi agendar a

entrevista com a pianista Marlene Estela Telesi, no Conservatório Maestro Henrique Castellari, em Salto. O primeiro contato com a entrevista e em seguida a entrevista foram um mar de emoção. Tanto teve peso significativo para a minha vida e para a tese em si, que o que ficaria restrito a um trabalho de disciplina conquistou status de introdução à tese. Mas a entrevista também trouxe outro dilema do ponto de vista da escrita. Como músico, entendia também a redação de um texto como se fosse uma composição, como se estivesse tocando. Naquele momento da entrevista, a pianista havia tocado *Noturno OP 9/2 em Mi Bemol Maior*, de Chopin. E se eu escrevesse todo o texto da tese como se estivesse acompanhando a partitura do *Noturno*? Esse foi um dos maiores desafios que estabeleci no processo de escrita. Todo o texto construído em forma de narrativa, orientado pela partitura de *Noturno*, de Chopin, sem perder a discussão crítica teórica. E assim nasceu essa introdução de tese:

INTRODUÇÃO

O som ainda pulsa na minha memória. **Noturno**, de Chopin. No primeiro contato, com o objetivo de agendar a entrevista para a semana seguinte, a pianista Marlene Estela Telesi não hesitou em buscar a pasta com composições românticas para mostrar o que a emocionava. E a emoção tomou conta de nós. Enquanto ela seguia a partitura do **Noturno OP 9/2 em Mi Bemol Maior**, recordava as primeiras palavras e parte da história de vida. Duas paixões a dominavam como essência de vida. A primeira pelo piano, caminho permeado por um fator negativo e outro positivo: a rejeição do pai em deixá-la se dedicar ao balé e a identificação alegre com a professora do ginásio a tocar o Hino Nacional. Seguiu por essas lembranças durante a melodia do **Noturno**. A segunda paixão veio no segundo casamento: Jesuel dos Santos. Ele morreu em 1999 e deixou significado especial aos momentos de vida da pianista. Ambos artistas tiveram as **Vidas Cruzadas** permeadas pela pintura, poesia e música.

O sentimento sempre esteve à flor da pele. Jesuel era pessoa muito emotiva. Há algo tão fantástico em ocorrências na nossa vida que por ora se mergulha num estado de êxtase. É nesse estado de espírito, de produção de sentido sobre as relações humanas, que a memória estabelece os momentos significativos da vida. “Jesuel estava pintando o quadro da nossa casa enquanto eu estava no piano da sala”. É uma identificação perturbadora para mostrar a ausência de gratuidade aos fatos ocorridos na vida. Há um sentido. E qual o sentido ter descoberto o amor com o segundo marido, num diálogo em que a arte é o elo dos sentimentos?

A emoção se extravasa numa melodia lenta e toma sentido triste. Não há como deixar de compartilhar a história. E as notas no piano ganham tonalidades mais fortes. A cena do momento em que compôs **Vidas Cruzadas**, revelada num estado de cumplicidade permitida pela memória, se refaz num trabalho de revigorar o sentido. Ao compartilhar as emoções,

estabelecemos o significado. Mas Marlene, ao tentar depois tocar **Vidas Cruzadas**, não consegue terminar a execução da música. De um trecho em diante, as notas parecem se tornar mais pesadas. As vidas se cruzam novamente e a emoção a faz tomar uma pausa. É um sentimento muito forte.

Por causa da entrevista, ela decidiu interromper o silêncio de cinco anos, desde a morte do marido. Retomar a pasta em casa. Rever a composição. Tocá-la. Expressar o sentimento até o limite do ser. Não há como mergulhar no sentido do texto sem mergulhar no contexto de sua vida. A adolescente, de família italiana, lembra do choro do pai no ato de relembrar a terra natal. As canções italianas que as pessoas cantarolavam nas ruas. Os vizinhos compartilhavam da mesma emotiva referência cultural. Não era simples relação de amizade. Transbordava numa cumplicidade de vivenciar a mesma história, a mesma tristeza expressa no choro, a mesma alegria do sorriso explícito no canto. E ela era a intérprete privilegiada desses momentos ao pedido incessante do pai para ir ao piano.

Essa força toma novos rumos. Da situação de mulher cuja profissão ou tipo de arte era determinada pelo homem pai, como avalizador da conduta social, ela atinge o estágio do seu próprio texto ao tomar a atitude da separação no primeiro casamento. E encontrar com o segundo marido, o estágio de ser ela mesma intérprete de sua própria vida. Não há mais uma separação. Nas canções italianas, o mundo da vida era a memória dos pais ao qual se interligava. Agora se tornou o seu próprio mundo. Quando tocou as últimas notas de **Vidas Cruzadas**, no surpreendente ato de composição, ela falava pelo piano. “Jesuel estava pintando o quadro da nossa casa enquanto eu estava no piano da sala”. Há muito tempo tinha deixado de ser somente intérprete de outros compositores. Cada nota tem um sentido. E essa descoberta, de expressar nota por nota, era a sua individualidade como artista e pessoa.

A estrutura da vida de Marlene ganha sentido e reconhecimento público na emotividade dos outros. Aos prantos, a empregada mergulha no sentimento da música e dialoga com a patroa. A arte invade a relação de trabalho e Marlene se pergunta por quê faz isso. Por que provoca uma emoção na qual o outro não consegue fugir enquanto as notas pulsam pelas teclas do piano? Cada momento é vivido com atenção. O presente é vivenciado com tamanha força a ponto de o trabalho de memória, esse reviver o passado, estar mergulhado nesse sentido. Não há sentido somente em contar o vivido. Torna-se necessário viver o vivido. O passado mergulha no presente. O presente no passado. E o futuro se abre como uma luz, a mesma da cor violeta vista por um amigo médium, de sensibilidade muito desenvolvida. Ele consertava um aparelho elétrico na casa de Marlene enquanto ela tocava **Vidas Cruzadas**. O homem não se conteve ao

término da música para falar sobre o sentimento e a experiência daquele instante. A luz sentida. Ou pressentida. Há uma força sobre-humana e não se duvida disso. “Você estava transformada em uma luz. Eu vi uma luz tocando. Uma luz que abria e fechava na cor de violeta”. Só isso lhe permite entender a força de sua vazão espiritual na musicalidade.

A pianista revela que nunca deu um concerto sozinha. É preciso, então, dar outro sentido ao significado de concerto. Pois o público de sua vida está aí identificado. É sintomático diferenciar esse aspecto em sua vida. Marlene revela nunca ter tocado para anônimos. O seu público pode ser identificado pelo nome, pela profissão, pelo espaço, pelo momento na sua vida. Jesuel pintor, seu ex-marido, que vai buscá-la no conservatório e é surpreendido com sua música preferida, ensaiada há dias com o violonista. Não suporta a emoção e o seu problema cardíaco se descontrola a ponto de ser levado ao hospital. Diagnóstico: ameaça de infarto. “Ele era uma pessoa muito emotiva”. Mas foi em outro momento que a morte se fez presente. **Improviso**, de Chopin. Não levou mais que três minutos. Quando terminou a interpretação da música, Jesuel se encontrava morto, em casa. Seu último pedido foi atendido: morrer ao som do piano.

Em outro cenário, sentada no banco de entrada do Lar Betel, asilo de Piracicaba, Dona Otília olha para o infinito. Esse olhar distante se mistura entre a esperança e o sentimento de indignação. Há sensação de ter sido traída: “Da próxima vez que ela me chamar para dar um passeio direi não”. E ao início da noite ela se recolhe. Amanhã é outro dia.

Por onde anda Abigail de Oliveira? A pergunta está implícita na interrogação de Fábio Inácio. O sonho de construir uma família se desfez no momento em que o relacionamento, de décadas atrás, se rompeu. Ato de ciúme considerado hoje como tosco. Como seria a vida hoje se tivesse optado por aquele percurso na vida? Mas a saudade o conduz para um novo percurso. Quem é o seu Fábio Inácio hoje?

No outro espaço do asilo, isolada na enfermaria pela crise, Marina de Faria concede a entrevista. Ela termina o testemunho e pede ajuda para se levantar. As mãos pressionam a minha com mais força e ela me conduz para conhecer todos os pacientes. Quando a deixo na porta da enfermaria, limite de espaço, o tempo se perde. Já na rua, ainda pareço caminhar de mãos dadas. Quem de nós voltará ao normal?

As ruas de Campinas largas, resultado do progresso implantado, de repente são riscadas, perfuradas. E vem o cheiro de terra, do sangue dos escravos açoitados no Pelourinho. O prédio comercial é rejeitado pelo olhar e os pedaços demolidos do Teatro Municipal são novamente levantados. E vem a denúncia da violência do poder sobre a

cultura popular. O silêncio se faz dizível. É possível pensar o popular para além da violência que o nega?

O tempo de uma pesquisa tem de ser narrado pelas emoções vivenciadas, distante da mera estatística reducionista da quantidade de anos, número de meses, total de dias. Seria incoerente, justamente no texto em que se eleva a experiência de vida, ocultá-la, permanecer como mero observador na tão almejada objetividade inserida no discurso positivista. Os homens e mulheres constroem a realidade no cotidiano. E a luta para manter-se respeitado como homem ou mulher nas relações cotidianas recusa o diagnóstico estereotipado do velho: o ser sereno, o sem utilidade ou o eterno jovem. E para se contrapor à racionalidade do asilo ou ao poder determinante da história oficial da cidade, ele encontra a oportunidade, alguém para ouvir o testemunho. A narrativa se faz presente na crise da modernidade. Não há como encontrar as indagações de Walter Benjamin. “Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? (...) Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando a sua experiência?” (BENJAMIN, 1993:114).

A experiência vivida com a pianista é um dos momentos desta pesquisa em que o ser é levado para o extremo do sentimento. O que aconteceu com Marlene após ter deixado a sala? Quais as transformações essa forma de interação, denominada comunicação, instiga na construção de ser humano? A resposta não pode ser movida pelo imediatismo. Ao narrar essa história para alunos de graduação, o choro, a lágrima era parte do entendimento de um item da disciplina Teorias da Comunicação. O homem não é dono no interior de sua própria casa: eis o inconsciente. O mundo da vida se cruza com o mundo da história e o ser é conduzido a pensar sobre si.

O objetivo desta tese é entender o processo de comunicação a partir da relação entre os contadores de história e os velhos no Lar Betel, em Piracicaba, e a Oficina de Memória realizada com velhos para reconstruir a história de Campinas. Os trabalhos investigados confrontam diretamente ao discurso massivo da história de vida. O recurso de investigação partiu do emprego da teoria e dos teóricos que sustentam esses projetos e analisar a partir da imaginação, da emoção e da razão as coerências, contradições, tensão e conflito vivenciados no fazer cotidiano. Por outro lado, havia o desafio de entender os sujeitos da pesquisa, os velhos no asilo e os outros velhos a percorrer as ruas da cidade.

O primeiro aspecto de investigação é romper com o discurso automático determinado pela estrutura. A morte social do velho no asilo ou a liberdade dos velhos

nas ruas de Campinas. O espaço se torna síntese de desigualdade e é preciso lutar para ser respeitado. E em seguida, a tese tem de mergulhar no conceito de tempo do sujeito, como valor existencial. A proposta metodológica desta pesquisa se sustenta em analisar o momento de ação do sujeito diante da ação da racionalidade da estrutura. Recusa-se aqui a afirmativa da morte do homem diante de um mundo padronizado, dominado pelo mercado e a transformar os seres em mero consumidores. A cultura pode ser violentada, mas não é eliminada pelo mercado.

Para sustentar essa defesa, há outro desafio: retirar o entendimento da cultura popular a partir da força que a nega. Está-se diante da inversão: o homem sujeito, plural, tornado objeto, agora tem de provar ser sujeito para além do determinismo que o coisifica. Mas não se trata somente de recorrer ao discurso contrário de forma automática. Ser humano é construir-se ao longo da vida por meio da razão, emoção, imaginação. O irracional, longe de ser elemento a ser reprimido, é parte integrante desta construção do ser. Negá-lo por esse aspecto, é tentar subverter a pluralidade para a uniformização. Mas até que ponto essa negação determina o ser? Ou para fazer jus a esta tese: como entender o movimento do ser diante do discurso da imobilidade?

“A modernidade se propõe muito mais como estratégia de compreensão e de administração das irracionalidades e contradições da sociedade capitalista do que como disseminação ilimitada da racionalidade ocidental e capitalista”. (MARTINS, 21:2000). Esse ato de administrar o irracional não se completa. O projeto inconcluso da modernidade revela o teor da crise. Lá onde se analisa pelo poder econômico a fundamentação do poder, da estrutura, da administração do irracional, se situa o sujeito mergulhado no irracional, na emoção, na razão objetiva construída por meio de táticas e estratégias no cotidiano. O silêncio, o choro, a lágrima, o tempo vazio da entrevista tão forte na produção de sentido, o dizível, o indizível. A fraqueza é assumida como a força para prosseguir o caminho ou o momento de esperar a oportunidade de revelar a vida. É a memória subterrânea. Não é possível recordar sem passar pela emoção.

A crise do projeto de modernidade se mostra na separação sentida pelo sujeito no corpo e no espírito. Há clara dissociação entre o desenvolvimento tecnológico e a cultura cotidiana na qual ele está inserido. Há outro agravante: a violência da estrutura para determinar o ser a partir do poder, do domínio sobre a cultura. O outro estereotipa o eu. E a vida percorre entre as limitações impostas pelo outro e as possibilidades criadas pelo ser. Não é só a cidade que muda, mas o homem também muda. E, ao narrar o passado, diante de um presente com noção de tempo e espaço diferenciados, o velho se redescobre. A consciência vem no momento em que a lucidez sobre o mundo da vida e o

mundo da história se faz de forma clara. Como traduzir a importância de trabalhos como os de contar histórias e reescrever a história da cidade a partir da oralidade?

A proposta de narrar, participar do texto, em vez de só descrever como observador não se trata de simples escolha metodológica. Trata-se da “da posição do escritor em face à vida”. (LUKACS, 99: 1936). É preciso sair da proposta de ouvir o outro como parte de um trabalho acadêmico e incorporar o testemunho do velho no contexto de luta histórica. Cada história de vida se torna uma tese a ser defendida. E é com este propósito que o desenvolvimento da tese se distribui nos capítulos.

O primeiro capítulo intitulado **O poder da imaginação na experiência de contar histórias** narra os passos da educadora Carmelina de Toledo Piza para mergulhar o irracional no espaço racionalizado do asilo. A experiência de romper com o padrão de ensino de decorar e adotar a estratégia de contar histórias desencadeou no pedido de exoneração e na luta para defender a cultura popular. A descoberta do texto do **Narrador**, de Walter Benjamin, a decisão de não contar histórias tristes para os velhos. Como entender a importância desse contar na sociedade atual? Será que a intenção de eliminar a tristeza das histórias e a proposta de resgatar a infância dos velhos não entram em contradição?

A resposta a essas interrogações se apresenta no segundo capítulo **A velhice construída no asilo**. Ninguém tem como projeto de futuro ser asilado, mas os caminhos que os conduzem a abrir essa porta não podem ser desprezados. Quem são esses velhos? Qual a história de vida? Faces importantes para analisar o sujeito no discurso do asilo e contexto contemporâneo. O objetivo deste capítulo é mergulhar nos anseios, na crise, no irracional do velho e como a partir de uma outra realidade ele passa a construir o cotidiano. Em vez da morte, o velho asilado pode se utilizar o espaço e tempo para o recomeço. Não é somente o contar histórias: a música caipira, o popular se faz voz, remete o tempo delimitado pela racionalidade ao tempo da cultura.

No capítulo III, **A emoção como consciência crítica do popular** a análise é sobre o **Projeto Saúde Toda Vida**, de Campinas. A proposta de emancipação, de possibilitar a consciência crítica do sujeito a partir do testemunho do passado. A Oficina de Memória se fundamenta no desafio de reconstruir a história de Campinas a partir da memória subterrânea. É no mergulho da cidade que se pode entender o momento em que o mundo da vida parece se separar do mundo da história. O olhar pela cidade implica no olhar a cultura. E, longe do sujeito universal, a cidade tem de se situar na diversidade do popular.

A análise do progresso de Campinas instiga a entender esse movimento entre a cultura e a cidade.

A narrativa como consciência no capítulo IV identifica o olhar do velho sobre a cidade. A partir da construção do passado, o presente é interrogado e construído a partir de outra relação de tempo e espaço. Como é possível analisar o olhar do velho sobre a cidade por meio de sua história vivida? Quais as lutas do popular nesse processo de construção de identidade do sujeito?

O capítulo de encerramento desta tese se baseia na simples e complexa pergunta: qual o sonho de vida? Em os **Sentidos da Comunicação**, a proposta é analisar o processo de comunicação a partir do olhar dos velhos de Campinas e Piracicaba e os trabalhos de contadores de história e da Oficina de Memória. A pergunta em si já sinaliza a proposta da tese: mergulhar no interior do espaço racionalizado pela estrutura e desvelar outro valor do tempo construído pelo velho a partir do irracional. O velho está lá, vivo, na luta contra o poder que o aflige e na estratégia de construir um futuro melhor. Não se trata de atribuir peso ao limite da expectativa de vida, a proximidade da morte pela idade. O sujeito reconstrói o mundo da vida a partir de outra relação com o tempo. E surgem diante de si as possibilidades para traçar novos caminhos. O desejo da vida é viver.” (SOUSA, 2008)

Em 2026, no momento em que escrevo este Memorial, estou com o planejamento de produzir em livro esta tese de doutorado. Em 2022, havia comentado com o prof. Luiz Roberto Alves da publicação do livro e o convidei para ele escrever o prefácio. Ele logo aceitou o convite e no prazo combinado encaminhou o texto que tenho a honra de publicar abaixo:

Memórias para transformar a vida

Luiz Roberto Alves

ECA-USP e Instituto de Estudos Avançados
da Universidade de São Paulo

A presente obra de Gerson Sousa, felizmente posta à luz neste tempo global, porta uma tese *stricto sensu*: em tempo de esquecimento massivo no capitalismo predatório, os velhos, quando ouvidos e sentidos, revelam mais do que suas identificações com a vida; revelam também as contradições da sociedade fragmentada e injusta.

O autor deste prefácio caminhou com Gerson pelas trilhas das culturas populares e alternativas durante alguns anos, como seu orientador na ECA-USP e companheiro em debates sobre o extraordinário acúmulo cultural das gentes invisibilizadas desta terra colonizada antes e agora. A descolonização tem muito chão pela frente, pois não conhece data de validade ou leis: ela está no coração das elites diversas e, quando rebatida na vida cotidiana do povo, tem competência para se atualizar e até piorar, como se vê no ultracapitalismo “inovador” e “empreendedor” de hoje.

O prazer da caminhada comum jamais negou a tristeza dos encontros com essa matéria viva que Gerson sistematizou em seus muitos encontros com asilados, ainda que o asilo possa se chamar Casa de Deus ou Lar. É o asilo que conhecemos em cada cidade brasileira desde os tempos de criança, agora com mudanças aqui e ali e em vários casos lugar de compaixão. Noutros casos, é um hotel a preço impossível para mais de 90% das famílias brasileiras. Ainda assim é o asilo, o afastamento, a ruptura de sequências de vida. Pensado em termos de história da arte, a ruptura na vida dos velhos e sua continuidade existencial nesses estabelecimentos é indesejada, ao contrário da arte, necessária e capaz de produzir mudanças e efetivas inovações estéticas, artísticas, éticas. Nestes tempos comemoramos os 100 anos do estouro modernista de 1922 e sua sequência, lugar de libertação da rotina estética e do pensamento colonizador.

As rupturas com que Gerson conviveu, organizou e analisou detidamente são outras: induzem ao silêncio, ao esquecimento, à desmemória e somente o companheirismo do pesquisador possibilitou com que os silentes, esquecidos e parcialmente desmemoriados viessem à tona para narrar da vida e sobre a vida.

A rigor o asilo é a espera da morte. Mas nesse amortecer tem vida, como já havia sugerido e mostrado a literatura engajada socialmente do Brasil, quer com José Lins do Rego, quer com Graciliano Ramos, Carolina de Jesus, Clarice e Guimarães Rosa, entre outros e outras. Assim também viu e ouviu o pesquisador dos cortadores de cana do interior paulista, dos e das músicos/as e compositores/as, das diaristas, das mulheres de casa a sustentar muitos filhos e maridos violentos, das professoras. Muitas profissões e destinos próximos. Um vulcão de memórias (quando aquecido pelo pesquisador), de narrativas e um reatamento de consciência, mas não a consciência parcial que faz concessões a quem pesquisa e sim uma espécie de consciência total do mundo vivido. Esse mundo não se deu somente como estrutura mental ou emocional. Nem exclusivamente como fenômeno ideológico. Foi um mundo material de avanços financeiros e de calotes entre amigos e familiares, de violência variada, física e mental, de abandono concreto, também materializado. Ora, qualquer busca de memória de velhos que se baste na superfície da memória é burla e engano, prato cheio para as posições ideológicas que

sustentam o capitalismo e a colonização brasileira. A vida do velho não admite “jeitinho” que, aliás, não existe, porque remete a antigas violências e injustiças.

Em boa medida, essa materialidade do cotidiano que rompe a vida dos velhos ajuda a compreender alguns dos autores preferidos por Gerson, e com razão. Por exemplo, na análise de Proust feita por Walter Benjamin, segundo o qual nós envelhecemos porque não tivemos tempo de viver os verdadeiros dramas da existência. De certo modo, nossas rugas sugerem a ausência que rompe a vida. O que faltou ao brilhante pensador europeu, morto pelos nazistas na cidadezinha espanhola, foi estabelecer a materialidade dessas ausências quando de suas ocorrências na vida ainda não rompida plenamente. Em países subdesenvolvidos como o nosso, cujas cidades não suportam uma chuva mais pesada e os policiais matam todo dia os meninos pretos e mestiços, a materialidade da luta pela vida geralmente empobrecida ou dificultada é o caminho mais curto para o esquecimento de viver plenamente. Deste modo, as rugas – por um ato de inversão, sinalizam que a vida não acabou, que os esquecimentos podem ser revirados e mexidos e que as marcas na pele dos velhos são possibilidades (como diria Paulo Freire) e não fado ou determinação.

Neste livro, o pesquisador superou determinações, como o fato de asilados se negarem a falar, terem raiva em falar, ainda que se saiba que mais tarde se encantam ao falar. É evidente que suas vidas foram determinadas ao silêncio pelas injunções materiais e espirituais do existir. Melhor para o país colonizado e capitalista é que se formem vários exércitos de reserva: dos que esperam (emprego barato, vacina, filhos violentados, loteria), dos que acreditam no messianismo (de governantes, de notícias boas, do Brasil rico, dos dramas climáticos mais leves) e dos que esquecem (de tudo se possível, ou do passado, dos dramas). A espera, o messianismo e o esquecimento é tudo o que um capitalismo predatório, a par do espírito de colonização, deseja para manter o seu poder, quiçá *forever*. E milhões de brasileiros ainda entram nessa *onda*.

Mas a obra de Gerson Sousa tem muito a dizer sobre alternativas culturais de que estão prenhes as consciências dos velhos, capazes mesmo de operar uma nova cunha nas trilhas de um país justo, descolonizado, alegre. Por óbvio, essa justiça deve fazer parte de todas as dimensões da vida: familiar, comunitária, social, política, econômica, cultural. Eis que dessas consciências revisitadas pelo pesquisador sensível surgem “milagres”, não os messiânicos, mas aqueles do dia a dia. É a professora que deseja continuar seu trabalho de ensino e presença, a cortadora de cana que descobre novos sentidos para a paz na reflexão interior e no diálogo, o morador de rua que se enriquece com seus novos conceitos de liberdade, aqueles e aquelas que revelam nas novas narrativas o espaço e o tempo racionalizado que os vitimou e que exigem ruptura, entendida como nova liberdade. Ocorre que também a racionalidade estrutural, baseada nas relações de capital-trabalho e nas normas elitistas da colonização e do império, não estão concluídas como parece

ao observador de senso comum. Esses homens e essas mulheres (a leitura deste livro revelará muito mais do que este prefácio) rompem estruturas e dizem coisas que nenhum político de tribuna ou pregador de púlpito é capaz de dizer. Dizem e narram tudo o que está esquecido nos discursos e que se supõe ser incapaz de mover barreiras religiosas, políticas, econômicas e culturais. Dizem da vida que ainda existe e que, num trabalho etnográfico e arqueológico/genealógico, poderia revolucionar o cuidado com as pessoas em idade “produtiva”, transformar a escola e seus currículos, reorganizar as relações de trabalho, dignificar o salário mínimo dos trabalhadores e trabalhadoras e fazer os filhos e filhas repensarem sentidos da vida no interior do cotidiano da família. Enfim, reverter o caminho deste país por obra de uma anamnese. Até porque, outra vez na linha de Freire, que também é de Adorno, Arendt, Hall, Benedito Nunes, de Beauvoir e Debert (parte da bibliografia rica do livro) as narrativas dos velhos e das velhas do asilo, seu novo lar, liberam as consciências opressoras e fazem surgir o outro e a outra, seres de relação e diálogo. Até quando a narrativa é dolorida, com razão histórica, surgem os novos desejos de liberdade não individualizados, porque a própria narrativa é inclusiva, se faz como solução de problema mantidos no íntimo e agora revelados. A revelação redime. Pode redimir a sociedade.

Os homens e as mulheres desta obra são tão asilados quanto eficientes, produtivos, criadores. Não foi este o caminho das grandes conferências do início do século que redundaram no Estatuto do Idoso e no Estatuto dos Deficientes? Ora, o que vemos ali é a marca das eficiências no que antes era esquecimento e abandono. Do mesmo modo, na velhice estão os ponteiros do futuro experimentado, racional, emotivo, total. Que não passem todas as ideias em contrário, que foram desenvolvidas na falsidade das etapas da vida sob o tacho do capital e da colônia. Que passem para a vida social os sentidos dessas narrativas conscientes e reveladoras de que “outro mundo é possível”. Outro Brasil também. **(30 de Maio de 2022)**

É sintomático que este prefácio desvele um pouco deste sentimento vivenciado com meu orientador Luiz Roberto Alves. No agradecimento da tese escrevi a seguinte frase que corrobora com o sentimento: “Ao prof. Dr. Luiz Roberto Alves, que acreditou na proposta desta pesquisa e constantemente instigou a refletir sobre o tema. Desde o primeiro encontro, em 1999, sou grato por acreditar no potencial e me possibilitar pensar a comunicação a partir deste embate entre o popular e o massivo. E, agora em 2008, não consigo decifrar o momento em que suas considerações teóricas deixaram de ser elemento instigante para pensar a sociedade e passaram a nutrir não só meu projeto de pesquisa, assim como o sentido de entender a vida.”.

A tese é uma defesa da razão e da emoção, do sujeito que vive as contradições e a enfrenta com as forças possíveis como homem e como mulher. Quando se faz um trabalho com esta profundidade, não é possível fazer com que o seu eu não seja conduzido também ao mergulho

em seu ser. E por diversas vezes, os dilemas da vida foram se desvelando de forma direta. Há duas frases que costumo citar como resultado direto dos sentimentos aflorados no desenvolvimento da tese. O primeiro está definido pela projeção de futuro como seres humanos. “Quem planeja, para sua vida, que aos 80 anos estará vivendo em um asilo, abandonado pela família? Há aqui um claro propósito de questionar esta presentificação. Não pensamos no futuro. Essa frase poderia ser interpretada como coerente para a crise da modernidade, enquanto epistemologia. Mas esta presentificação não está como processo identitário, mas como um comportamento filisteu, para usar um termo de Arendt. Há um interesse apropriativo das benesses do presente, alheio aos direitos e deveres como sujeito histórico. E o resultado disso é que negamos a velhice naquilo que é mais essencial: as instâncias de luta na qual encontraremos forças para produzir sentidos na vida e na sociedade.

A segunda frase está no reconhecimento tácito da luta do sujeito para ser homem e mulher. “Não se pode exigir de qualquer pessoa, que ela tenha coerência em todas as suas etapas de vida”. Na luta contra essa estrutura, há momentos em que se conquista espaço, outros em que se negocia sentidos, e outros em que temos de reconhecer que a força empreendida não foi suficiente para alterar o caminho. Como se pode exigir coerência da vida de alguém quando estamos diante dos estados de sobrevivência, resistência e existência? Há um fragmento da tese que percorro a análise sobre a infância e a velhice dos entrevistados (Texto abaixo) , ao mesmo tempo que vou elucidando meus posicionamentos sobre a vida, abordada com pessoas mais novas. E com isso, finalizo aqui a compreensão de como o doutorado foi um mergulho na profundidade do existir que pode ser sentido pela própria produção de sentido do texto.

“2.1 Infância: A memória para além do entretenimento

“À noite eu sinto medo da solidão, mas mesmo assim me sinto solidário”

(Raul Gonçalves Françosa (residente do Lar Betel)

O problema de pensar a memória como algo neutro, próximo da nostalgia de um sujeito a lembrar de uma fase da vida sem envolver o sentimento, embora corresponda à experiência vivida, destitui e descontextualiza o conflito deflagrado dessa viagem. Ninguém ousaria falar sobre a distração de homens e mulheres com a própria vida. É como se durante toda a viagem, eles estivessem alheios ou como meros espectadores da paisagem a indicar a sucessão dos acontecimentos. Em outros, o sujeito tem consciência dos atos tomados para dar sentido ao presente, como forma de resposta ao que lhe aconteceu na vida. E longe de recair no individualismo desenfreado, é preciso considerar: ele não está sozinho.

Como observa Maurice Halbwachs, o ato do sujeito, assim como a memória, está interligada ao grupo com o qual se identifica. A percepção, a interpretação, os filtros da realidade estão estruturados nesse componente social e é a partir deste ato coletivo que não se torna possível distinguir a memória individual da memória coletiva. Entretanto, o ato no cotidiano tem o sentido político inserido na cultura vivenciada. Se a forma de viver a realidade lhe estabelece significado para a existência, então o sujeito expressa uma postura de vida. Soma-se a isso, o fato de considerar que as ações podem ser somente para responder ao que lhe sucede no campo subjetivo como ao provocado no campo coletivo.

Mesmo o problema ocorrido e sentido individualmente em casa tem de passar por uma avaliação social. Esse, aliás, é o reflexo da crise da juventude nos dias atuais. Sente-se a angústia com individualismo extremo cujo resultado é o sentimento de impotência para encontrar o sentido da própria vida. Ao participar como palestrante do **I Encontro da Juventude**, na cidade de Salto, pude identificar, a partir da troca de experiências, como os jovens têm dificuldade para lidar com a crise. Eles querem encontrar de forma imediata a felicidade e muitos, sem visualizar portas de saída, entram em depressão. Cometem dois erros: primeiro, porque os jovens perdem a oportunidade de entender a crise como grau de consciência da totalidade do sujeito. E segundo: a busca da felicidade é um caminho diferente da felicidade.

A busca é algo entendido como o caminho proporcionado a priori pelo mundo externo. A felicidade é algo construído pelo sujeito na relação com o social, no processo de individuação. Por se encontrar tão destituído de experiência frente à racionalidade da estrutura, o sujeito na sociedade contemporânea, por uma inversão de valores, passa a construir e encontrar a felicidade exatamente quando desiste de sua busca, mergulhado na crise profunda, distante da depressão, nessa descoberta do reconhecer-se em si mesmo.

Esse sofrimento implica a vida violentada pelo ato do outro, ou pelo discurso do outro, pela eliminação de alternativas para movimentar no presente os anseios e o desejo de tornar diferente o futuro. E é essa violência, penetrada no espírito, que a memória revela anos depois para o testemunho. Por isso soa como algo superficial, fora do natural, tratar o valor da memória cujo fim encerra-se em si mesmo. Parte do pressuposto de a memória ser importante e é por isso que precisa preservá-la. Essa lógica retira toda a substância da existência do indivíduo e coloca a ação do sujeito em tensão e conflito com a ação da sociedade, como algo fora de questão.

A falha chega a tal extremo de desprezar o presente do sujeito ou do grupo, tudo isso para manter a memória como valor. Ela passa a se sobrepor à vida da pessoa, como se a partir daquele momento em diante ele fosse identificado somente pelo passado. O sujeito é mero objeto de depósito. E então vem a indignação: o velho assim não existe. Não se pode dissociar a memória do sujeito da vida de quem presta testemunho. E a ação do sujeito deve ser entendida sempre em relação ao outro e não encerrado no si mesmo.

A importância de considerar essa articulação é verificar como a proposta de resgatar a infância do velho, inserido no asilo pode, em vez de aliviar a dor e suprimir a tristeza, colocá-lo frente a frente a um período em que as possibilidades pareciam mais ilimitadas em relação ao momento atual. Não se trata de brincadeira de criança, esse ato de envolver a fantasia por algum momento e, depois, sair para o recreio para prosseguir o entretenimento. Aquele momento foi muito bom e será considerado, anos depois, como parte importante da memória do então menino ou menina. Como mesmo revela Carmelina, os velhos no asilo ainda conversam por dois ou três dias, às vezes durante a semana, sobre o encontro de contadores de histórias.

O que significa esse retorno ao período de infância para quem está no asilo? Como a imaginação se estrutura para enfrentar esse momento de ação no tempo passado, vivenciando o presente? Será necessário entender o contexto em que está inserida a vida do velho no passado, para analisar em que situação o imaginário se encontra com a realidade no presente do asilo.

O primeiro contraponto é sobre a realidade vivenciada por Fábio Inácio. Pobre, portanto inserido numa família simples, não havia tempo nesse universo para contar histórias. A rotina do presente, desde os oito anos de idade, consistia em trabalhar e descansar para o trabalho. Esse dia-a-dia vinha alicerçado ao sonho do futuro, tanto estimulado por seus pais, para ser homem de respeito. O domingo, dia santo, era para se preparar para o trabalho de segunda-feira. E Fábio Inácio lembra dos argumentos utilizados para mostrar ao pai a importância de sair para caçar no domingo e se divertir um pouco. Não era braveza do pai ou disposição de querer fazer algum mal. Tratava-se de uma forma de educação.

“Na minha infância, eu não tenho bem lembranças daquele tempo, né. A gente trabalhou, o tempo que tinha meu pai, minha mãe. Então, a gente assim, trabalhou sempre na roça, não teve assim, uma vida muito confortada, né. Foi uma vida assim muito sofrida, sabe? A gente trabalhava, carpia, plantava cana, carpia arroz, carpia café, e às vezes num domingo, assim, quando a gente tinha folga. Então a gente tinha lá uma espingardinha de , essa espingardinha comum. Então a gente saía para a capoeira, fazer uma caçadinha. E as vezes a gente matava uns passarinhos, alguma coisa, alguma pomba. Daí a gente vinha

contente pra casa, né. Porque a gente vinha trazendo aquela caça pra casa. É alimento pra gente, né. E daí, os meus pais dizia:

Mais: você sempre, todo dia, você fica no meio do mato. Será que você não podia ficar um pouco em casa?

Daí eu falei:

Eu posso, Pai. A gente já trabalhou a semana inteira. Agora, assim, no domingo, no Dia Santo, assim, então a gente quer divertir um pouco, né. E daí a gente continuava. Nunca ele ficou bravo. Nunca ele, assim, desandou com a gente. Até ele consentia aquilo lá. A gente poder se divertir. Mas sempre na segunda-feira, quando era dia de trabalhar, então aí não tinha moleza não. Aí tinha que trabalhar mesmo. Porque se não trabalhasse, daí a gente tinha receber alguma coisa de mal, algumas palavra mal do pai, né. Porque ele ficava bravo, então ele queria que a gente aprendesse a trabalhar. No dia que a gente casasse ou qualquer coisa. Então a gente tinha que saber cuidar de uma família, cuidar bem da mulher. Se tem filho, cuidar bem dos filhos. E depois com a vida confortada, né. Porque a gente não fica com a vida de muita regalia, a gente não teve não. Naqueles tempos a gente trabalhava muito, né”. (Fábio Inácio, Entrevista: 01/2006)

Então a gente tinha que saber cuidar bem de uma família, cuidar da mulher – e se tem filhos, cuidar dos filhos. A infância era considerada como preparação para um futuro de independência financeira - diferente de vida rica - e de cuidar de uma boa esposa. O ambiente em que Fábio Inácio foi criado era sempre meio quieto, naquele silêncio, dentro daquela educação. “Como assim a gente tem uma regra até hoje”. Ficar sempre meio afastado do grupo. Caso o convidem para participar das conversas, ótimo. Caso contrário, permanece distante. “Que do jeito que a gente foi criado, então a gente não gosta às vezes de ficar no meio, né. A gente, como diz, é meio...assim, acanhado, né. Quer dizer não tem aquele avançamento, né. Então a gente é assim”. (Fábio Inácio, Entrevista: 01/2006).

Ao narrar a própria vida - essa fase da infância - o sujeito passa a repensar sobre o presente onde se projetava. E vem a consciência de entender em que momento da vida o futuro deixou de ser tempo construído pela existência e passou a ser o sofrido e batalhado espaço a ser alcançado. Essa afirmativa da transfiguração do tempo em espaço está longe de considerar o homem como refém da estrutura, guiado e conduzido por uma vida sem consciência. Ao contrário: essa perspectiva sinaliza os embates invadidos na vida do dia-a-dia, no rotineiro estado de angústia e felicidade, a cada vez em que a distância do sonho parecia ora tão perto de se concretizar, ora golpe desferido pela crueldade do destino, ao visualizar cada vez mais longe.

E a esposa, a família para cuidar, o trabalho como sustento, assim como no conto do lugar imaginável, esteve próximo, como possibilidade concreta na vida de Fábio; mas não se concretizou. Havia um nervosismo, alteração de ânimo ou da personalidade, em

que Fábio Inácio lembra como a causa de tudo ter se perdido ao longo do caminho. E assim, agora adulto, retorna à infância e ao silêncio do ambiente da família. A vida sempre foi dura e continua dura.

A história de vida é o principal valor testemunhal do ser humano, é a impressão digital da experiência vivenciada nesse caminho instigante de ser sujeito da história. Esse valor passa a ser violentado no momento em que o conflito e o sofrimento só se tornam importantes quando o sujeito superou a etapa, realizou o sonho ou obteve sucesso na vida como dissemina os meios massivos. É normal o público se defrontar constantemente com pessoas convidadas a prestar depoimentos nos meios massivos. A situação apresentada é, na maioria das vezes, como momento de superação ou em vias de sair daquele estado. E então o depoente entra no palco como referência de ter alguma coisa importante para dizer, ri, chora e comove o público da vida sofrida ao longo de tantos anos. E a entrevista se encerra sempre com a moral da história: a vida vale a pena e a maior demonstração desse discurso é essa vontade de viver. Busca-se disseminar ao público a vontade dessa vontade de viver.

O depoimento nesse contexto apresenta duas problemáticas. A primeira é revelar o sujeito distante da crise, do conflito. Mede-se a vida do indivíduo com a mesma metodologia de interesse da história: demarcam-se somente os fatos diferenciados da história como importante para ser revelado. Nasceu pobre, viveu a infância com limitações, encontrou trabalho e mudou de vida. A crise é descontextualizada e eliminada como etapa da construção da existência. É o período a ser esquecido, em que não se era dono de si mesmo, pois estava limitado ou violentado em suas ações. Até porque o discurso midiático é considerar inferno astral o sujeito envolvido em crise ou mergulhado na tristeza depressiva.

Tudo é apontado como tempo passageiro, período astral, cuja determinação de vencer a etapa está na resistência paciente do indivíduo. Quando se sai desse estado, é hora de virar a página e usufruir do sucesso. E é assim que a história de vida é aplaudida pela audiência, num despertar individualista de considerar a posse da propriedade de vida pelo sujeito. Tudo se torna auto-ajuda. Essa disseminação contribui para reforçar o dilema vivenciado pelos jovens: é preciso sair o mais rapidamente da crise, ser mostrado para a sociedade como vencedor. E a cada negativa do mundo, volta-se violentado para o interior. A crise que deveria ser entendida como momento de lucidez se transforma em desespero. O amanhã deixa de ser o tempo de construção e passa a ser o momento sofrido como insistente repetição do hoje e do ontem.

E as dúvidas se limitam ao próprio estado de impotência: quando será a minha vez de vencer? Por quê essa tristeza me persegue? E para retirá-los do estado de crise, ou simplesmente para evitar a juventude mergulhada no estado depressivo, é preciso convidar alguém que mostre o estado de superação. E é extremamente complicado revelar que a vida é construída de fracasso e sucesso. Viver é sofrer. Viver é sorrir para si mesmo. A anulação da vida está nesse reducionismo de haver um momento de paz no paraíso terreno, em que se vira a página, e toda a tristeza se esvai perdida no tempo.

A segunda problemática é retirar todo o peso do social, desse mundo objetivo da realidade cotidiana do sujeito. O mundo é injusto até o momento de superar a crise e atingir o sucesso. A sociedade, a relação de força estabelecida como violência frente à ação do indivíduo é tratada como elemento não obrigatório da análise. Vencer o preconceito social está mais atrelado ao fracasso culposos, que permeia o discurso daqueles que se mantêm como vítimas, assim como do indivíduo exposto no meio massivo, apresentado como exemplo das possibilidades ilimitadas.

A principal crítica a essa análise é desconsiderar as potencialidades do indivíduo surgidas tanto nos momentos de crise quanto nos de sucesso. Atender a essas solicitações do espírito é tomar consciência e lucidez da vida, ao qual passo a nominar como pluralidade do sujeito. O homem como ser plural. Mas, como revela Fábio Inácio, por estarmos em alguns momentos muito bem, e outros muito mal, não se dá conta da importância do viver.

“É um momento da história. E a participação é muito importante. Então eles aplaudem, eles contam com a gente, histórias. Se a gente tem alguma brincadeira, tem que imitar galo ou galinha, seja lá o que for, eles participam. Tomara que ele esteja lá o Fábio, ele já foi...tudo que é personagem que a gente pode por uma roupa diferente, a gente põe. O Fábio participa, o Fábio está presente”. (Carmelina, Entrevista,08/2005)

“A velhice é uma sequência da vida. E você tem de aprender a envelhecer para envelhecer com dignidade”. (Carmelina, Entrevista: 08/2005). Na velhice, Fábio Inácio encontra a forma de entretenimento com as contadoras de histórias. A atenção está dispensada de permanecer, a todo momento, ligada na história. Pode ser o galo, o pavão, o carpinteiro, o pássaro. No mundo da imaginação o mundo da vida tem de ser superado.

“É um momento assim de distração, né. Uma distração, eu acho que, qualquer pessoa pode ter. Uma história, uma novidade qualquer. Um sorriso, assim, deixa a pessoa alegre, mesmo que ela esteja triste. Mas assim mesmo eles escutando aquela história ele pode, como se diz, mostrar os dentes, dá uma risadinha, né. Eu acho que isso distrai

bastante a gente, né. É uma coisa muito boa". (Fábio Inácio, Entrevista: 01/2006).

Mas o mundo da imaginação não está entre os itens dos quais o sujeito tem controle de tomá-lo e abandoná-lo no momento em que quiser. Ele desperta esse vínculo com a realidade e o sorriso se confunde com a tristeza. A totalidade da vida está disposta como potencialidade do sujeito. E não há como, diante deste conflito existencial, o indivíduo dissimular a vida ou a história vivenciada como mero entretenimento. Ele não está sendo convidado para dar testemunho do sucesso atingido na vida. Porém, há um fator em que não se pode fugir: a realidade social onde tinha liberdade de ser foi usurpada de tal maneira que a atitude mais lúcida da vida foi encontrar paz na difícil decisão de viver na "Casa de Deus".

É compreensível que depois de trancar o portão por dentro da Casa de Deus alguns velhos se protejam de tudo e de todos com o comportamento e a preferência de ficar só. Esse contato com muita gente é parte da repulsa de Judith Nalim. Assim como viver só no asilo, ouvir as histórias também tem de ser ato "solitário", próximo do papel do romancista apontado por Benjamin (1993).

"o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los" (BENJAMIN, 1993, 201).

É como se o sujeito participasse com o silêncio, segregado do conto, apenas para poder aliviar a tensão do sofrimento do passado, como já se sabe da dor de Judith. Mas a vida, assim como a imaginação, não pode ser vivenciada somente como espectador. A todo momento se é convidado para participar da construção da realidade. Judith foi retirada do esconderijo de si mesma, num desses encontros de contadores de história, para interpretar o papel da girafa. Estava escondida da visibilidade de todos. Agora a descobriram. Não se trata de problema com girafa, ou a comparação a ser feita com ela por causa da estatura alta. É que a partir daquele instante, Judith novamente estava envolta num processo de socialização no asilo, atitude ensaiada e mantida como possibilidade a cada encontro. "Prefiro ficar escutando só, mas tomar parte do que eles falam, do que eles fazem, não quero". (Judith Nalim, Entrevista: 02/2006).

Esse afastamento pode ser entendido com o sofrimento da infância pobre no trabalho de roça. Desde os quatro anos de idade até os 27, os dias do calendário pareciam demarcar o paradoxo. A revolta lhe perturba o espírito até os dias atuais permeada pela indignação de como os pais podem tratar os filhos com tamanha violência. A brincadeira de jogar bola entre os irmãos é um fragmento da memória e poderia se tomar como incidente. E a identificação desse

momento é antecedida e precedida pelo esforço exigido do serviço. O domingo era para lavar roupa para semana inteira, deixar tudo consertado, a casa em ordem. E em seguida preparar para o trabalho no dia seguinte. O cotidiano era vivenciado de forma árdua, de modo a sentir e entender essa situação como determinada pelo destino.

“Naquele tempo não dava escola, não dava alegria pros filhos. Não tinha um diálogo, não tinha nada. Era só trabalhar. Era só fazer trabalhar. Trabalhava de dia e de noite. Nós tinha gado de leite, tinha cafezá, plantava cana, nós mesmo que moia, fazia o açúcar. Aquele açúcar batido, aquele açúcar escuro. Nós vendia em Rio Claro para fazer caracu. E nós tirava o leite de madrugada: Duzentos e poucos litros de leite para trazer aqui na leiteria de Piracicaba. Tinha que pegar o trem lá em Recreio. Tinha aí...nós levantava sempre às 3h e três e pouco, nós tava na Cocheira já com o gado. Sete horas tinha que ta em Recreio, onde passava o trem. Era tudo corrido. Mas eu que era a guia de todos eles desde criança, tirar eles da cama, era difícil. Então depois era tudo corrido. Eles não queriam levantar, tavam cansado, né. Nós deitava sempre muito tarde.” (Judith Nalim, Entrevista: 02/2006)

Por que os pais não tinham essa preocupação de dar alegria pros filhos? A pergunta desencadeada em uma infância marcada pela vigilância, pela violência de determinar não só o espaço mas o tempo de existência do outro, ultrapassa as décadas e se transforma em resposta acusativa da ordem do destino. Esses atos inconseqüentes estão estáticos naquele tempo. A alegria, escola ou mesmo o diálogo tinha que se buscar fora da relação com os pais. Se o diálogo está ausente daquele cotidiano e incorpora atualmente o testemunho de Judith é porque esteve por momentos intensos em seu espírito. Diante desse quadro, nem se precisa perguntar se havia espaço para contar histórias, onde a imaginação poderia definir o tempo de existência do sujeito.

Ao encontrar a paz e o sossego no asilo, Judith permanece em conflito. Reveza-se entre denunciar a falta de diálogo com os pais. E, agora como mãe, tem de responder com a saída de casa por causa do gênio da filha. O “naquele tempo” se encontra com esse tempo e a totalidade do sujeito lhe instiga a esse encontro. Para esse exercício de viver é necessário estar em silêncio, poder mostrar como se é útil no espaço onde vive, mesmo que seja entre os selecionados para escolher arroz ou como porteira da Congregação Cristã. Ao ser chamada para o papel da girafa, Judith é novamente retirada do tempo e espaço e submetida a uma visibilidade da qual procurava se esconder. Diante dessa exposição, da surpresa de ser indicada como referência à imaginação do outro, de deixar a segregação para trocar experiências, ela protesta para si e decide não participar mais dos encontros. Em nome da paz, e principalmente do sossego, participar do mundo da imaginação pode alterar o mundo da vida. E a vida ensina ser sempre bom estar prevenida.

A infância - para não conceituar a vida - é mesmo uma incógnita cujo valor, muitas vezes, só pode ser definido em outras etapas do viver. É como se só na fase adulta pudesse traduzir a

alegria e sofrimento em escala de prazer ao ocorrido na história do sujeito. Essa complexidade, rica na contradição e alterada no percurso, retira da afirmativa padrão, no qual seguiu os depoimentos iniciais desta tese de ser a vida, a partir de determinados fatos, espaço de tristeza. Poder-se-ia antecipadamente considerar ultrageneralizada a afirmativa de infância pobre, repressão dos pais, a alegria como incidente, o cansaço como rotina, conduzir o sujeito à amargura de ter de retornar a infância provocada pelos contadores de histórias. Porém, o ser humano é mesmo surpreendente em sua pluralidade. O suor, a lágrima parecem se tratar do mesmo conto. Quando tudo encaminha para o desfecho trágico, o processo de comunicação obriga o sujeito a mergulhar no entendimento do outro. E o mesmo suor ganha contornos diferentes. Até como saudade, como no fundo da alma expressa Agenor Denatti.

Ele trabalhou na roça dos 7 aos 25 anos, no corte de cana. A rotina consistia em trabalho e mais trabalho pesado até a mocidade. Para brincar, sobrou pouco tempo.

É, ih, aquela vida, como se diz, só trabalhando, trabalhando na lavoura, até passando um tempinho em que você vai ficar moço, parecia que a vida ia mais alegre. A tristeza parece que...entrava um pouco, depois parece que saía. E o tempo passou logo. (Agenor Denatti, Entrevista: 01/2006).

Como é possível entender essa saudade de Agenor Denatti pelo período da infância, revelado com tal testemunho de esforço? E de que forma a proposta das contadoras de histórias de suprimir a tristeza se aproxima ou distancia desse sentimento de devoção tardia do passado? O tempo passou logo, rápido demais a ponto de deixar marcas da infância e da mocidade. As lembranças daquele período permanecem em sua memória como tempo cansativo, porém o diferente é o contexto onde se faz atualmente a análise. Cada vez que Agenor Denatti senta para ouvir as histórias contadas para crianças, contos ouvidos há muito tempo, ele tem a certeza de a infância ter sido o melhor período da vida. O mundo da imaginação lhe retira do presente para mergulhar nessa fase em que a alegria parecia accidental.

Uma leitura atenta da frase expressa por ele e citada acima obriga a perceber outro fator: não é a alegria tomada como referência por Agenor Denatti. É a tristeza. Naquele período, ela parecia entrar um pouco e depois sair. A tristeza, essa companheira do tempo atual agora se faz mais presente e não sai de forma rápida. Até o ponto de parecer se incorporar ao tecido do espírito do próprio sujeito. Embora se reaja com alegria, é difícil deixar de falar como morador do asilo, o momento mais triste da vida em que tomou consciência de estar sozinho. É no fim da mocidade que a tristeza, ou melhor, que a alegria entrava um pouco e saía. Recordar as histórias infantis é levar para o período ainda de realização. E o indivíduo reclama que essa perspectiva não é restrita ao subjetivo como ao campo objetivo.

“É porque faz a gente recordar, a gente nem...moda de viola, coisa que canta, moda antiga, a gente escuta no radinho. Recorda aquilo lá parece que anima, a gente fica...prestando atenção naquilo, faz muitos anos já. Se vê que antigamente era diferente, a vida era até melhor. Trabalhava, trabalhava, mas era outra vida, né. Era uma vida assim mais calma, não se ouvia em falar em roubo, nada. Trabalhava, trabalhava contente.”
(Agenor Denatti, Entrevista: 01/2006)

Ao participar do mundo da imaginação Agenor Denatti ratifica o sentido do mundo da vida. O passado, distanciado com o termo antigamente, se prolonga até se tornar ou parecer mesmo outra vida. Trata-se de distanciamento analítico: a dureza do esforço é ainda parte essencial da lembrança, mas agora, em meio à queda em cascata do que foi a vida adulta até sossegar no asilo, a infância parecia velejar em águas calmas. A cidade mudou, tornou-se mais agressiva e impôs ao sujeito limites de espaço e tempo. O resultado dessa violência, da ação da sociedade sobre a ação do sujeito, é de como permanecer dono do tempo, consciente da existência. E Agenor permanece nesse embate no asilo.

O termo sossegou utilizado para compreender o estado de ânimo atual tem de ser entendido por outra faceta: a indignação está presente no sujeito, assim como essa tarefa de pensar a tristeza que invadiu a mocidade. O asilo é extensão desse dilema: não se trata de estar no espaço de muita alegria. Tudo depende de saber levar a vida. E esse espaço invadido pela alegria, tendo a tristeza por hegemonia, é alimentado pela imaginação, por esses contos infantis.

“Ah! São animadoras, vem aqui e alegre a gente, como te falei, né. É boa coisa. Pra mim...as colegas muito boas anima a gente aqui. Só tristeza some naquele momento que elas estão aí, uma hora parece que não passou nada. Uma hora parece que é um minuto.” (Agenor Denatti, Entrevista: 01/2006).

O tempo da história voa, passa tão rápido que a hora é sentida como minuto. A tristeza some alguns instantes e se vive a vida no mundo da imaginação como possibilidade da realidade. A infância passa a revelar esse estado inicial. Por isso, é entendida como o melhor período da vida. A realidade era compartilhar com outras pessoas, com os irmãos, com os pais. O golpe de ajudar para ser ajudado, e ficar só quando mais precisou de ajuda, lhe dá a lucidez de hoje selecionar, ser dono desse poder de socializar somente com quem lhe soa amigável. O sistema continua violento. Lá fora roubo, aqui as brincadeiras de mau gosto. A revolta de ser atormentado por outro morador do asilo que, com as mãos molhadas, lhe espirrava água no rosto, fez com que Agenor Denatti ameaçasse tirar o chinelo com o propósito de bater-lhe na cara.

O sistema é violento, mas isso não significa ausência de ação do sujeito. A mudança da realidade é vivenciada com tamanha integridade do ser que se torna natural ouvi-lo expressar o valor da moda de viola inserida como parte das histórias contadas. Essa moda que se ouve no radinho de pilha disponível no asilo. O sujeito canta, sente saudades, age no presente com o testemunho do ser, de um tempo em que a indiferença era acidental e a tristeza entrava um

pouco e saía. “Esses versos tão singelos” tocados na rádio representam a vida do sujeito, traduzem a forma de pensar a realidade a partir da cultura popular. Por inversão de valores, ao ser disseminada no meio massivo, ela se torna resistência. Pois revela o tempo em que o homem se relacionava com a natureza de forma harmônica, mesmo a golpes de facão no corte de cana. De alguma forma, o vínculo se fazia com o ambiente. Agora, a distância o afastou completamente desse espaço e alterou a concepção do tempo como existência. E a música de viola no radinho declama a poesia de um mundo no qual perdeu-se a poesia da vida:

Não há ó gente ó não luar como esse do
sertão. (bis)

Ó que saudade do luar da minha terra lá na
serra prateando folha seca pelo chão esse
luar cá da cidade é tão escuro não tem
aquela saudade do luar do meu sertão

Não há ó gente ó não luar como
esse do sertão (bis)

A gente fria desta terra sem poesia,
Não se importa com a lua Não faz
caso do luar.

Enquanto a onça lá na verde
capoeira Passa uma hora inteira
vendo a lua meditar.

Não há ó gente ó não luar como esse do
sertão (bis) Coisa mais bela neste mundo
não existe

Do que ouvir um galo triste no sertão se
faz luar Parece até q’alma da lua que
desponta escondeu-se na garganta desse
galo a soluçar.

Não há ó gente ó não luar como esse do sertão.(bis)

(Luar do Sertão, João Pernambuco)

Essa identificação com a música e com o contar histórias provocam a saudade, um sentimento profundo na alma de Marina de Faria. Era o tempo em que o mundo da imaginação participava de sua vida como desafio para deslumbrar os alunos. E esse brilho nos olhos, o falar dos olhos da criança, como traduziu Carmelina, era o estímulo de continuar o trabalho. Os alunos eram de famílias pobres, estudavam na fazenda e não tinham alguém para contar histórias. Se estender a análise, poderia entender o viver em silêncio como parte da realidade desses alunos. É disso que Marina sente saudades. As fotografias daquele período maravilhoso

da vida são visualizadas com tamanha força a ponto de lhe indicar com intensidade, o desejo de deixar o asilo. A realidade torna-se desejo.

A arte de contar histórias alegra o espírito. Não o contar por contar. E sim contar a história com convicção, como algo constituinte da vida, como trabalho cujo processo e resultado traduz a forma de ser do sujeito.

“É porque eu gostava de contar histórias pros meus alunos. Todo dia eu contava uma história. Então eu tinha uma caixinha de música, então inventava no recreio. Então agora todos vão dormir e debruçava na carteira. Então abria a caixinha de música e depois contava uma história. (...) **Eram alunos** de 4ª série. Eram alunos que quando iam estudar na fazenda. Então eu tinha essas aulas com alfabetização. E contava história, mostrava figura, né. E os meninos que estavam na Fazenda não tinham quem contava histórias. Então eu contava histórias e mostrava figura”. (Marina de Faria, Entrevista: 01/2006)

O prazer em contar, no passado, se funde com o prazer de ouvir, no presente, e a comunicação se estabelece na totalidade para Marina de Faria. A articulação justificada de Carmelina de prosseguir o valor traçado por Benjamin e evitar a morte do narrador é incorporada por Marina nessa nova fase. Com detalhe: Marina permanece na juventude, na fase adulta em que era professora primária e nem sequer procura apontar o período de operária na fábrica. A realidade lhe propiciava tamanho prazer pela descrição da memória. Narrar a vida está longe da atitude solitária ou descompromissada com o passado. O retorno ao passado altera a dimensão do presente: Marina quer rever os alunos de outrora.

Se ninguém tivesse visto as fotos, poder-se-ia dizer que essas histórias são parte da crise, da loucura de Marina de Faria, em recuperação na enfermaria. É preciso provar pelas fotos, já que a realidade parece sem sustentação na estrutura social do asilo. A imagem torna-se mais forte do que o real, do que o testemunho; a oralidade tem de ser justificada. Quem poderia imaginar ter de provar a vida não mais pela palavra, pela memória, e sim com documentos cabíveis de serem analisados e mensurados. E é nesse processo que a realidade vivida se aproxima do sonho, da imaginação, desse lado irracional de Marina. A realidade de estar no asilo, como parte de “punição” hereditária parece ser sonho, do qual ela pretende acordar. E, ao sair deste sonho, reencontrar o prazer de tocar o piano, cantar, contar histórias, rever os alunos. Há ausência de distinção e mergulho com tal profundidade no desejo do ser, que Marina vive a velhice sem barreiras entre sonho e realidade.

O sonho que a conduz para viver a vida com todas as forças é retornar a realidade de ontem como contadora de histórias. A cada encontro na Casa de Deus esta proposta é reforçada. Sempre se concebe como sonho a busca de concretizar algo que, por várias razões, não fomos capazes de realizar durante as fases da vida. Esse sentimento de estar incompleto, de um princípio de prazer adiado insistentemente para um espaço que o sujeito pensava ocupar no futuro para então poder desfrutar da vida, torna-se angústia. Diante desse quadro, ele nomeia de sonho. E

quanto mais distante estiver de sua realização, enfrenta a si mesmo para concluir que tudo não passou de fantasia. Trata-se de agir para aliviar essa dor da alma.

Porém, Marina de Faria sonha com o já realizado, com uma fase de vida concretizada e provada pelas fotos. Esse desejo já foi materializado, é concreto, é experiência vivida. Engana-se aqueles que consideram a angústia desse sonho menos intensa do que aquela de quem não conseguiu completar. Depois de transformar a realidade em sonho e o sonho em vivenciar novamente a mesma realidade em que se encontra distante, a missionária não mais distingue os papéis: a realidade vivida, o concreto, torna-se fantasia. A vida é uma incógnita.

Quem poderá afirmar, no tempo e espaço atual, que o viver intensamente em determinada fase da vida se transformará em sonho, alimentado pelo desejo ardente de ver realizado no futuro? E como a memória, o testemunho de fatos passados, longe de garantir a segurança de ter vivido se transformará em obsessão do futuro para se tornar passado no presente? Poder-se-ia dizer que esse esforço para duplicar a realidade da juventude na velhice é, de certa forma, violentado e coagido por um presente de aparente sem sentido, por uma imposição do querer alheio a retirar alternativas do futuro? Ou pode-se entender esse desejo como o reencontro de forças, com uma proposta de vida que em algum momento foi abandonada, o fio cortado, e agora se tem coragem e lucidez suficientes para religar o presente ao passado?

As respostas não podem ser dadas sem mergulhar no sujeito que fala e de quem se fala. Marina de Faria, por qualquer ângulo de análise, está em movimento. Longe da angústia estática, destrutiva, que leva a olhar o passado como algo dissociado da vida; longe de uma memória cuja função da memória agora é apenas recordar e dizer com sentimento de nostalgia: era feliz. No caso específico de Marina, a felicidade não foi na busca, mas no reconhecimento profundo do ser como expressão no trabalho intelectual: contar histórias para os alunos pobres durante o processo de alfabetização. Para alfabetizar e ser alfabetizado, é preciso despertar a imaginação. Ao ouvir com prazer as contadoras, enquanto se prepara para retomar a vida do passado, Marina prova com a vida social, com a memória coletiva, a luta da civilização para evitar a morte do narrador. Ao expressar o desejo, a missionária e professora procurar retirar do entendimento do outro se tratar de desabafo de mulher triste. É o contentamento, em um presente com o qual não se identifica e no qual se nutre abraçada a um passado reconhecido com alegria.

“Eu sou uma mulher contente. Porque passei por tudo, fui pra muitos lugares, ouvindo a palavra de Deus, semeando a palavra de Deus. E a primeira escola foi o Cajamar, em uma cidade de Minas Gerais. Que eu estudei. Então eu sentia muito a presença de Jesus no meu coração. E eu ensinei muito aos meus alunos a amar Jesus. Então me sinto realizada. Esta realizada de tudo o que eu fiz. Aquela presença daquelas crianças. Umas com roupas defeituosas, outras sujas. Então eu tinha muitos alunos assim. Então, tudo isso é os meus alunos. Falar de amor. As vezes a gente sentava, então eles gostava. Sentava, a gente proseava

e ia contando as histórias, do alfabeto. Sentava pra contar histórias de matemática. Então vinha contando, eles aprendiam. E tinham prazer de ir na escola. Eu tinha um aluno em Cajamar que dizia era 10 horas e já queria ir pra escola. E o sinal era de duas turmas. Das 7h às 10h30. e outro das 12h às 17h”. (Marina de Faria, Entrevista: 01/2006).

“Há um momento de certeza em tudo, quando estou acordado dentro do próprio eu”.

3.5 – Intermezzo: o conhecimento como tempo e espaço de concessão de vida

Há experiências pelo qual atravessamos que são significativas do ponto de vista existencial. No ano em que me preparava para a defesa do doutorado, 2008, até o final de 2009, precisamente em 05 de Novembro quando tomei posse na UFU, retomei a luta pela sobrevivência, existência e resistência. A primeira experiência em Universidade Federal aconteceu de abril de 2008 até dezembro, como professor substituto na Universidade Federal de São Carlos, em São Carlos, na unidade do Jornalismo. A produção de reportagem especial para rádio UFSCar, jornalismo digital em site, somado ao contato com as pesquisas e professores da UFSCar contribuiu para novos aperfeiçoamentos no Jornalismo. Essa relação se estendeu até o final do ano, nos momentos em que fazia os concursos de professor para a Universidade Federal do Rio Grande do Sul e a Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Em 2009, iniciei o ano novamente em busca de perspectivas, em meio a comemoração de ter sido aprovado em segundo lugar no concurso para professor da UFU. Durante todo o ano havia conseguido quatro empregos para a sobrevivência. O primeiro no semanal Jornal de Itu. Desta vez, passei a atuar como repórter da editoria de cidades. Soava estranho, mesmo para os diretores do Jornal, como alguém com diploma de doutorado da ECA USP estaria em um jornal semanal de uma cidade do interior com salário pequeno. O segundo emprego que tinha para a subsistência era como repórter da Revista Campo e Cidade do José Tucano. Tratava-se de uma revista que prioriza a edição com foco na história da cidade de Itu e Região. Mas as matérias aconteceriam a cada dois meses. No campo de formação em Comunicação, Cultura, Memória e Velhice, havia entrado como docente do curso de pós graduação em Gerontologia. A minha disciplina, Aspectos Sociais da Velhice, aconteceria em 2009, em Campinas.

Essas experiências em si foram ricas, mas o quarto emprego trouxe uma nova dimensão dialógica. Estava como professor de um curso do Senac destinado para pessoas que estavam fora do mercado de trabalho. As disciplinas tinham o objetivo de trazer uma atualização profissional e teórica para os desempregados. É aqui que a disciplina deixou de ser uma discussão sobre conteúdo e passou a ser mais como valor existencial. Tinha como alunos e alunas pessoas de várias profissões, mas a maioria eram pessoas pobres, boa parte de negros, que conseguiram um

curso de graça para encontrar uma perspectiva profissional. Como é possível motivar pessoas que se encontram no limite de suas esperanças, há tempos sem emprego e sem condição financeira suficiente para sustentar a própria vida? Como é possível reverter essa forma de preconceito que se estabelece contra negros e pobres, considerando que muitas vezes as oportunidades são fechadas por causa da raça e classe social, e não de sua competência? Com quais forças é possível retomar o sentido valorativo da vida e ir para a luta? Ao mesmo tempo em que explicava para eles questões gerais de formação, como português, matemática, história, conversava sobre a minha vida. E a principal mensagem era que era preciso lutar a todo momento para conseguir um espaço que traduza seu valor. E que enquanto isso não acontecesse era preciso saber que o primeiro passo da luta começa pela sobrevivência.

Não é por acaso que tenha me encontrado com aquele grupo justamente no período de conflito em que eu estava novamente atravessando existencialmente. Pois embora estivesse com o título de doutorado, isso ainda não representava um final feliz. Pelo contrário, estava lutando em quatro empregos, enfrentando desconfiança de que realmente o título que havia conquistado era da USP ou verdadeiro, já que me submetia a empregos com salários pequenos. O salário mensal que recebia ainda não era possível equilibrar todas as contas do mês. E no entanto, me sentia realizado enquanto sujeito, pelo conhecimento e pela experiência de vida que havia tido. Um convívio de meses, relatando essas histórias, fez com que houvesse uma projeção e identificação coletiva. Pois naquele momento não estava falando de final feliz, de superação, estava tratando de enfrentamento que temos de ter na vida. E, como em toda relação psicológica, ao mergulharmos no problema do outro, passamos a ter mais forças para enfrentar os nossos problemas. Era notável que o grupo não só se sensibilizou com a história, como passamos a estudar com mais profundidade os temas para que estivessem preparados quando surgisse um outro momento, uma nova oportunidade. Assim como aconteceu com a turma de publicidade e propaganda, com o pacto do conhecimento no Ceunsp, essa turma também incorporou o mesmo pacto. A vida, mesmo quando conquistamos conhecimento na educação, não representa que se atingiu o sucesso. Como negro, pobre, estudante de escola pública do Ensino Fundamental e Médio, graduação em universidade particular, havia conseguido realizar o mestrado e doutorado na USP. Mas para a lógica do sistema, era mais fácil negar o emprego, do que considerar a qualificação objetiva.

É em decorrência dessa relação estabelecida em sala que vivemos um momento ímpar. Foi no decorrer desta relação de emprego com o Senac que recebi a mensagem se aceitaria assumir o cargo de professor na UFU na área de fotojornalismo. Da resposta afirmativa por e-mail até a assinatura do termo levou algum tempo. Quando enfim tudo já estava certo, de que deveria me desligar das funções de outros trabalhos, aquela última aula na sala teve um peso

emocional e de luta. Pois, mais uma vez não se tratava de final feliz. Mas de sermos reconhecidos para podermos lutar em outras instâncias da vida. Lembro muito do choro coletivo que se estendeu na sala. A minha resolução da vida naquele momento era um sinal real de que eles não poderiam nem deveriam desistir de lutar pela vida, de lutar pela dignidade humana. Quando se passa pela situação de desemprego já é uma situação forte que traz a baixa estima. Isso se torna mais grave se acrescentar questões de racismo, machismo e classe social. Naquela aula, o tema não era sobre redação, operações de matemática, mas sobre o valor da existência. Ainda sinto os abraços, os olhares, aquela tensão que movimenta o tempo e o espaço, em que a realidade existe somente naquela e para aquela relação dialógica. Viver um momento com intensidade, em que a vida, ainda sem o resultado final, é o ponto principal.

E então, como num contraponto de Donana, me descobri com o encontro da lucidez no mesmo momento que a práxis me conduzia à consciência. Assumir como professor da UFU não era o final do percurso, mas um novo reinício, de lutas e enfrentamentos, como abordarei mais tarde. Quando deixei aquela sala do Senac à noite, estava profundamente comovido. Em um outro momento, meses depois, quando estava aguardando ônibus na rodoviária de Salto, uma mulher me abordou me chamando de professor. Com sorriso, me agradeceu pelo convívio das aulas e que havia conseguido enfim um emprego de serviços gerais na rodoviária. E que principalmente, planejava retomar os estudos. E assim eu cumpria o meu lema que a partir daquele momento iria sempre ganhar mais força em minha realidade: Tanto para os críticos positivos, que me abrigam como referência; quanto para os críticos negativos, que desconfiam e buscam provar que se trata de uma fraude a minha formação, a minha maior felicidade, traduzida como maior vitória, é fazê-los estudar, como tática e estratégia da minha produção de sentido da existência.

Eu sempre disse que o meu caminho para ser professor veio pelas minhas atitudes. Que eu sou professor porque sinto prazer nos estudos; e não porque estudo para dar aulas. E estudar significa conhecimento como liberdade de entender a realidade da vida, e não em memorizar autores e conceitos para se exhibir. Em todo o processo de formação fui identificando o cenário de lutas. Há aqueles que lhe tem como referência e ratificam o prazer que é quando o conhecimento, o conceito, lhes retira da descrição do mundo para a sua interpretação. Quando conseguem dialogar com os acontecimentos da vida. Por outro lado, foi a duras penas que receberia e entenderia de onde parte as maiores críticas de todo o meu percurso. Talvez por isso tenha sempre me colocado como contraponto ao conhecimento pragmático. Seja para destituir a teoria como fonte de conhecimento, a partir da utilidade, e sem sentido para a realidade; seja para mostrar que os ganhos financeiros obtidos comprovam a falência. Por isso que o maior grau de enfrentamento que tenho com o segundo grupo está nesta lógica do conhecimento. E fico feliz, mesmo com a suposta derrota em momentos da vida, que para que possam me criticar

profundamente sobre meus limites, eles tenham que estudar profundamente as teorias do conhecimento, sair do reducionismo teórico, entender a liberdade do conceito como vida, para enfim provar que estou errado.

E assim construí esse fundamento de vida: Em qualquer uma dessas instância, da vitória ou das derrotas, me sinto feliz por fazer com que os que me criticam, positivamente ou negativamente, tenham que mergulhar sua existência para além do reducionismo pragmática da vida e do conhecimento. O conhecimento não é um brinde que se destaca para a existência em determinados momentos da vida em troca de valores monetários. O conhecimento é a própria existência, que pulsa a vida em plenitude, a cada momento que temos consciência de que o diálogo, que estabelecemos com a realidade, é sempre um tempo e espaço de concessão de vidas.

4 – O MOVIMENTO DA DIALÉTICA NOS PARADOXOS DO COTIDIANO

Paradoxo do Cotidiano. Mais do que uma denominação referente ao título de um livro, ou de uma coletânea de livros, o termo passou a ser ressignificado para toda uma proposta teórica-metodológica de trabalho. Da primeira obra, *Memória do Cinema*, para a segunda pesquisa, em que o tema é sobre o processo de identidade do Jornalista, e a terceira sobre a dialética do cotidiano do Congado Sainha, a denominação Paradoxo do Cotidiano passou a instaurar mais do que um novo olhar sobre o processo comunicativo, tendo como ênfase o cotidiano de Uberlândia. Ela tomou corpo, assim, como se efetiva neste capítulo, da defesa de uma tese. A proposta de realizar a série de pesquisas iniciou logo depois do meu ingresso na UFU. Por um lado, se instaurava enquanto funcionalidade, a realização como docente de ensino, pesquisa e extensão. Por outro, iniciava ali um reposicionamento crítico sobre um ponto crucial: qual o significado de se fazer pesquisa?

E a resposta estava sempre como problema em sua dialética. Para um primeiro momento veio a dimensão do tema e seu contexto local. Mais do que fazer pesquisas de forma isolada, a proposta veio em planejar um trabalho que possibilitasse analisar o cotidiano de Uberlândia a partir do que tratei como processo comunicativo. E então os temas ganharam relevância: um tema sobre o início dos meios de comunicação em Uberlândia, a partir da memória do cinema. O segundo tema sobre quem são os sujeitos que produzem os sentidos da notícia, os jornalistas, que se fez na pesquisa sobre identidade. O terceiro é um avanço sobre a cultura, no qual o sujeito tomou forma pelo Terno de Congado Sainha. A quarta obra, ainda prevista, sobre as coberturas do tema cultura nos veículos de comunicação, com a perspectiva de análise sobre a produção de sentido preferencial que se estabelece nas notícias. E por último, um trabalho de recepção em que se analisaria a decodificação, produção de sentido dos homens e mulheres mergulhados na experiência da produção de sentido do cotidiano. Para este conjunto de cinco obras intitulada como Paradoxo do Cotidiano defini como caminho para alcançar uma tese sobre o processo comunicativo.

E aqui se expõe a natureza qualitativa da concepção de pesquisa que iria alterar toda a minha forma de viver a experiência teórica e prática. Não é por acaso que no mergulho dessa relação se enuncia uma questão norteadora da minha própria vida em pesquisa: Será que realmente é possível finalizar um conjunto de obras, tratando do plano micro de Uberlândia, e encontrar a defesa de uma tese que permita analisar a dialética do processo comunicativo, sem cair no reducionismo da particularidade ou se perder na amplitude da generalização? Para que se possa contextualizar esse problema é preciso percorrer as vias das três primeiras obras para apontarmos um primeiro posicionamento. Para isso é importante destacar que toda a análise das obras se efetivou a partir da abordagem metodológica da análise cultural, dos Estudos Culturais.

Primeiro pelo conceito de cultura, principalmente de Raymond Williams, ou mesmo de autores nacionais, como Alfredo Bosi, ou dos estudos culturais latino americanos como Jesus Martin Barbero e Nestor Garcia Canclini. A cultura como experiência vivida na experiência dialética do cotidiano. Trata-se aqui da recusa da cultura como reduzida a objeto cultural ou como algo acabado que se dissocie da vida do outro.

O segundo ponto é que a análise cultural está em problematizar o contexto em que se orienta o conteúdo do objeto, trazendo a importância da historicidade. Em mais de um artigo escrevi sobre essa importância de que a história para a análise cultural, ou melhor, para o Materialismo Histórico Dialético, não é contexto, mais sim problema. É preciso mergulhar nas contradições históricas para compreender os sujeitos que vivenciam essas experiências tornadas históricas. Ao tratar de cultura, é significativo aqui esclarecer que não se está fundando em culturalismo, em uma espécie da defesa da cultura pela cultura. Esse, aliás, é um dos equívocos daqueles que acusam o trabalho de análise cultural por não considerar, em “primeiro plano”, a dimensão do econômico.

A partir do horizonte de Stuart Hall (2003) a análise trata sim do enfrentamento, da dialética, das tensões que se instaura na realidade vivida por meio da análise da cultura. E a cultura se faz em si, como defende Williams, em seu materialismo cultural. Com isso já se desvela que a compreensão das três pesquisas que tratarei adiante consideram a determinação, esse horizonte de confronto da cultura como política diante do econômico; mas não o determinismo. O sujeito que vivencia a cultura em seu estado de luta pelo sentido da realidade não está isento das pressões e tensionamentos da estrutura. E assim essas pesquisas passam a ser a continuidade do que busquei na tese de doutorado, do conflito entre a emoção e a razão, do sujeito contra a estrutura.

Para delimitar cada uma dessas obras, será orientado o seguinte procedimento. Primeiro uma explicação do contexto em que aconteceu cada pesquisa. Segundo, trarei um capítulo ou parte dele para conseguir entender esse movimento da dialética da análise cultural. E terceiro, um comentário sobre o problema que se insurge como parte da tese do processo comunicativo neste memorial.

4.1 - O Escavar da memória do Cinema no cotidiano de Uberlândia

A pesquisa sobre o Cinema exigiu um mergulho na produção de sentido deste meio de comunicação para compreender os significados do movimento do cotidiano. Atravessar as ruas da cidade se efetivou como percurso metodológico em que a realidade do presente era escavada para desvelar as camadas do passado. Um dos pontos importantes do debate desta pesquisa era entender o primeiro paradoxo: o cinema surge em Uberlândia como primeiro símbolo que demarca o progresso econômico da cidade. Mas é justamente pela estrutura que movimenta esse progresso econômico, que o cinema se torna obstáculo e passa a ser conduzido para momentos de crise, ao ponto de que seus tempos e espaços passaram a ser encerrados. O segundo paradoxo estava em que o principal meio de diversão social reproduzia em seu interior as relações sociais vivenciadas pela cidade. A separação entre negros e brancos, pobres e ricos, as formas extrovertidas e introvertidas de assistir a um filme, o valor dos ingressos... Esse último, aliá, foi o principal ponto para entender o quebra-quebra de 59.

Enquanto memorial, foi a partir deste texto do escavar a memória que dei início a um processo de escrita que iria se estender para outras obras. Um texto marcado pelo problema teórico -metodológico e principalmente pela análise dos dilemas dos entrevistados a partir de suas próprias contradições de vida. Para entender esse posicionamento, vou reintroduzir aqui a introdução e o capítulo 1 que demarcam o posicionamento crítico sobre a cultura na realidade social de Uberlândia.

“INTRODUÇÃO

Este livro tem por objetivo analisar a memória do cinema em Uberlândia por meio de depoimentos de velhos moradores da cidade para entender a relação do progresso do cinema com a sociedade nas transformações ocorridas no decorrer do século XX. É importante considerar que não se trata de um trabalho essencialmente de memória de moradores de Uberlândia e de análise de documentação jornalística. Nem este é um trabalho restrito a contar a história do cinema. A proposta é construir uma análise crítica na interface “memória do cinema” e contribuir para construção de identidade de Uberlândia com novo olhar nas áreas de Comunicação e Cultura. Este livro é resultado da pesquisa intitulada Memória do Cinema de Uberlândia: relação entre Comunicação e Cultura, financiada pela Fundação de Amparo a Pesquisa em Minas Gerais (FAPEMIG), desenvolvida no período de fevereiro de 2012 a maio de 2014.

A proposta de desenvolver este trabalho pela interdisciplinaridade está vinculada ao pressuposto teórico das discussões teórica dos Estudos Culturais, da Escola de Birmingham,

com olhar para a cultura brasileira. A valorização da experiência de vida do sujeito no desenvolver de todos os capítulos afirma o posicionamento político de defesa do outro, do marginalizado, de possibilitar outros espaços para a voz daqueles que constroem a história no cotidiano. Essa defesa evidencia, com a mesma força existencial, a crítica a apropriação do sujeito tratado em pesquisas funcionais como mero objeto ou instrumento de conscientização. Em qualquer dessas situações, é o sujeito a ser violentado por uma lógica que recusa politicamente reconhecê-lo como homem ou mulher. O mergulho na tensão e crise da cultura popular se torna aspectos fundamentais para pensar, entender e construir com a sociedade o diagnóstico dos embates defrontados no século XX e o contexto político do século XXI.

Para cumprir tal tarefa, a construção crítica teórica da pesquisa ratificou o conceito de cultura como cultivo em seu sentido amplo da comunicação: como processo de sentido no cotidiano e de significado na articulação do sujeito com as obras do passado. O espaço micro de Uberlândia permitiu pensar o cinema como elemento essencial para entender as relações sociais e os posicionamentos políticos e econômicos que definiam as posições das pessoas na sociedade e, por conseguinte, no tempo e espaço do cinema. A importância deste posicionamento na pesquisa implica na própria essência da pesquisa: analisar a sétima arte em Uberlândia com o intuito de vivenciar as memórias que envolvem o meio de comunicação e a cultura popular e trazer assim à sociedade trechos da história desta relação que ultrapassa o simples ato de ir a uma sala de exibição.

As notícias publicadas nos jornais e que trazemos pequenos recortes neste livro indicam que a cada novo cinema que se inaugurava a imprensa noticiava que Uberlândia caminhava a passos largos para o desenvolvimento. O que significa caminhar para o progresso material subscrito no desenvolvimento tecnológico? Será que as angústias exteriorizadas pelos entrevistados permitem identificar a dissociação entre progresso material e progresso social? E em que medida esse distanciamento também compromete o progresso espiritual do cinema para ser reduzido a mero entretenimento?

Essas perguntas indicam que o ato de ir ao cinema não representava apenas uma forma de diversão. Para alguns significava status social, para outros o entretenimento, para outros o único espaço de interpretação da realidade mediado pelos meios de comunicação. Alguns cinemas da cidade se davam ao luxo de proibir a entrada de pessoas as quais não fossem dignas de frequentar o recinto. Além dessa restrição, outros cinemas possuíam ambientes com preços diferentes, sem falar que as casas de diversão instaladas na cidade eram destinadas a públicos divergentes.

A história que se narra neste livro está permeada também por conflitos de significado. Esse conflito está no sentido e significado atribuídos a cada sessão nas salas. Mas também é necessário questionar a própria essência do existir do cinema: os filmes. Em vez de perguntar-se

sobre os títulos em cartaz, é importante problematizar porque esses títulos foram os definidos para serem exibidos em uma cidade cuja única forma de entretenimento era o cinema. E, por esta indagação, abre-se outra problemática: quais são as consequências no leitor ao defrontar com esses filmes definidos por uma empresa com sentido vinculado a lógica de mercado? A resposta a essa inquietação poderá ser realizada pela interpretação do leitor desta obra, no mergulho das inquietações da história de vida desses homens e mulheres.

Os cinemas de Uberlândia foram aos poucos apagando as luzes, cerrando as portas e sendo substituídos por outros espaços. Em primeiro momento é preciso lamentar o destino trágico do espaço como comunicação e sociabilidade urbana. Mais há algo mais do que essa angústia individual. O cinema representou de forma materializada o progresso de uma cidade que se estendeu do início ao fim do século XX. E ao entrar no século XXI, ao se tornar camada histórica de outros espaços funcionais, os cinemas das áreas centrais não mais faziam parte como espaço de sociabilidade do presente. Qual análise pode-se realizar de um progresso que sacrifica a sua própria estrutura para manter o irreversível progresso como lucratividade econômica?

O cinema agora está assegurado no templo de consumo do shopping center. Para além dele, só há espaço para a marginalidade. O estado dos cinemas em Uberlândia no presente indica normalidade do progresso: seja como posicionamento ideológico, seja como desconhecimento de uma realidade diferente da que se apresenta para determinados grupos. Mas há outros em que o incômodo do presente remete a uma rediscussão da sociedade por meio do significado da experiência vivida no passado. Os capítulos que se seguem estão mergulhados nesses dilemas.

Não se tem o objetivo de resolver o paradoxo apresentado. A reconstrução histórica pretendida neste livro, redigido em forma de reportagem jornalística, é desvelar o cotidiano vivenciado por homens e mulheres nem sempre valorizados na construção da história particular da cidade. Mais do que defender a pluralidade da história, há neste livro uma simples pretensão política coerente com as narrativas encontradas. Ao tornar esses sujeitos protagonistas das histórias da cidade o objetivo está distante de se encerrar o tema com a memória pela memória. A voz silenciada no passado é desrespeitada no presente ao se perder no intenso tráfego da informação. Diante das várias versões, tudo se perde na relatividade confortante. As vozes que narram o cotidiano neste livro traz em si a consciência de ser e a transformação do presente. Se a história indica outros sentidos da realidade, então cabe a tarefa de reescrever uma outra narrativa que busque alcançar a totalidade da Cultura. Estamos aqui na complexidade do processo comunicativo.

Capítulo 1

Passos profundos do escavar na memória

Gerson de Sousa



A intensidade forte do som produzido pela atividade mecanizada na oficina de automóvel superava a altura média da voz de José Rodrigues. Em meio a troca de pneus, apertos de parafusos, e desmontagem do veículo, Rodrigues, conhecido como Zé do Cinema, mergulha no espaço do sistema de produção operado pela oficina. Há, por ele, a decifração do primeiro sentido de o espaço no presente ter se tornado ponto para manutenção de veículos. Mas a codificação histórica exige do ex-operário de cinema atravessar o óbice do espaço para tornar o tempo como hegemônico em sua leitura do cotidiano. A mudança no olhar é substancial. O escritório e a parede de fundo, em que o sobe e desce dos carros se tornou rotina para a atividade do mecânico, é traduzido para Zé do Cinema como o tempo de expressão cultural cujo elemento inicial está a projeção dos filmes do então Cine Paratodos.

“E aqui ficavam as poltronas, lá a parte superior se projetava os filmes, aqui a bilheteria”. A materialidade das palavras se produz em seu significado pela emoção de viver. É possível traduzir como o ato de escavar a memória nas camadas das realidades de sua existência. O sujeito está vivenciando o presente. E esse viver se torna causa de se emocionar, de expressar a tristeza no presente, de se reviver no passado. Em vinte minutos de percurso, pausas, pensamentos e a produção simbólica pela memória, José Rodrigues nos obriga a ligar o fio histórico do presente ao passado. É o saber da experiência de vida que exige trazer à tona a criticidade de pertencer historicamente à realidade de Uberlândia. O olhar atento do homem negro, pobre, aposentado,

que no presente prossegue a luta para a melhoria da vida, está distante da atitude pragmática estabelecida na oficina. Mais do que isso: os passos da memória de José Rodrigues se comprometem em sua particularidade, como funcionário de cinema, e com parte da existência do social, de ser sujeito de parte importante da história da cidade.

Eis aqui o paradoxo do escavar o presente: o mecânico, em sua atividade de produção na oficina, troca as vezes olhar de curiosidade para o senhor que entra lentamente pelo espaço, cujo olhar se desvia dos carros; as pessoas que atravessam rapidamente pelas calçadas, distraídas em suas atividades de (sobre)vivência, por ora tomam na superficialidade do curioso ou, na mesma epiderme, como suspeita, a imagem que poderia ser metaforizada na batalha entre a intensidade do espaço e o timbre do tempo; E a câmera fotográfica, a filmadora, o gravador digital a indicar que a tecnologia é uma das esferas para a estrutura da comunicação por meio da pesquisa científica que no tempo desta narrativa se desenvolve.

A atitude de entrar em uma oficina sem estar atraído para o consumo do veículo rompe com a lógica do espaço da produção mecânica. É certo que o nosso olhar remete ao significado disposto na placa da fachada, em que a denominação da Oficina define a funcionalidade social. A oficina é um elemento essencial para corrigir os defeitos dos veículos e com isso reforçar a segurança do trânsito. Sem a preocupação operacional do veículo, o motorista pode mergulhar no prazer de circular pela cidade, prazer este nem sempre definido pelo uso automotivo de encurtar a distância de uma longa caminhada. Por isso, a invasão do tempo, do Zé do Cinema, causa curiosidade. Porque exige, pelo menos por alguns segundos, que o ritmo de produção cesse por minutos. Um desvio de atenção cuja duração está na efêmera leitura do mecânico, em que o basta se torna o tempo suficiente para entender que esse senhor está lá para a narrativa de um fato do passado de Uberlândia cujo sentido está determinado na realização de uma pesquisa acadêmica. O que na prática significa: não há outro carro para ser consertado.

O segundo fator inscrito no paradoxo está em defrontar com o retorno da normalidade da mecânica. O sistema não pode parar por 20 minutos na angústia de ouvir alguém narrar a experiência de presenciar o quebra-quebra de Uberlândia; ou o conflito social entre pobres e ricos, negros e brancos definidos pelo assento na parte frontal ou no poleiro, ou mesmo na diferença do preço do ingresso. E foi diante da normalidade reiniciada na oficina, que José Rodrigues precisou se concentrar para descortinar as camadas históricas ao partir do presente da oficina até atingir o cinema.

Poder-se-ia questionar sobre o status da narrativa: seria ela em si mesma também superficial, e porque não, pragmática-funcional movida para atingir o simples resultado de uma pesquisa acadêmica? O dilema salta para a relação do sentido do sujeito no presente e no passado. Está-se diante de um problema primeiro metodológico. A entrevista com José Rodrigues poderia ser concluída somente com a gravação em sua casa, sem a necessidade de o levar a percorrer e suar por metros no sol de uma manhã de verão pelas ruas da região central de

Uberlândia. Mas o percurso, da qual ele demonstrou êxtase em contribuir como sujeito histórico, é para sedimentar o testemunho de José Rodrigues e trazer, em meio a normalidade da produção da oficina mecânica e do caminhar das pessoas no cotidiano, que a cultura vivida no tempo passado tem de ser compreendida no contexto atual.

O percurso concluído por José Rodrigues vai demarcando os espaços e fatos históricos. O primeiro ponto da rota é o cinema Vera Cruz, que hoje está abandonado. A experiência do seu trabalho lhe faz indicar a bilheteria, como se organizava a fila enorme e outros detalhes. Em seguida veio a visita ao Cine Paratodos em que está a Oficina. Em outro ponto, da avenida Afonso Pena, os carros são substituídos por caixas eletrônicos, ou produtos eletrônicos, ou apart Hotel. No espaço em que funcionava o Cine Avenida e que depois se tornou o cinema Bristol se apresenta hoje como loja de eletrodomésticos. O Cine Uberlândia passou a ser espaço de uma instituição bancária. Será que os clientes que movimentam sua parte financeira tem consciência que por trás da camada do banco está o tempo do cinema? Pela Rua Machado de Assis o reviver se faz pelo Cine Regente, por sinal onde funciona um apart hotel. A única referência do Regente é o mesmo nome mantido no Hotel. O único espaço que se mantém funcionando é o Cine It, próximo da Praça Clarimundo Carneiro. José Rodrigues fez questão de mostrar as saídas, a fachada, onde eram afixados os cartazes e até o lugar em que era vendido as balas. Tudo ao que parece continua o mesmo no Cine It exceto a sua programação que passou a ser de conteúdo pornográfico.

Poderíamos analisar uma primeira problemática sobre qual o motivo da indiferença, ou da recusa em se desviar a atenção do imediato para aceitar o convite de mergulhar no passado atribuindo o sentido no presente com outra problemática: Qual a consequência social para a vida do sujeito ao apreender esta experiência mediada em sua experiência vivida? A resposta precisa ser desferida na mesma intensidade existencial. Se há algo angustiante para o sujeito é o viver a realidade presente e histórica reduzida meramente a sua preocupação do instante, ao interesse fragmentário de terminar uma atividade cujo resultado é finalizar o dia com o mínimo de cansaço. Há um custo existencial em permanecer alheio ao próprio sentido da construção histórica como sujeito coletivo quando se defronta, seja na maturidade, seja mesmo na vitalidade da juventude, que a produção de significado para o social está em seu testemunho, agora tornado estranho às novas imedaticidades da sociedade da qual faz parte.

Esse fator nos remete para o segundo problema, agora no âmbito teórico. Há a imposição de violência ao outro quando se estrutura, pela prática hegemônica, que a lógica funcional do espaço (assim como a oficina mecânica) seja aplicada com mesma referência para a existência social. Esse discurso e ação tem de ser denunciado como descaracterizações dos homens e mulheres em sua construção social de identidade. As camadas históricas vivenciadas pelo sujeito no percurso da entrevista, ora em silêncio, ora na tensão, ora na serenidade constituem como prática de ação para edificar a construção do significado social.

Isso significa que, ao dissociar o fato histórico do sujeito, esse discurso hegemônico de objetificação do outro se traduz em um posicionamento ideológico a ser confrontado na essência da própria história. O desafio de analisar a teoria nesta pesquisa, tendo como elemento central a cultura, é considerar o conflito histórico e a tensão social no processo de comunicação e na construção de identidade do sujeito. Considerar o dilema como parte essencial de um mergulho teórico é fugir do subjetivismo ou de um discurso de uma cultura autônoma, como se estivesse fora da realidade social.

Esses aspectos teóricos e metodológicos são resultante desse desafio de vivenciar o tempo histórico da memória do cinema, como produção da cultura no cotidiano, em meio ao espaço de produção econômica possibilitado pelo desenvolvimento desta pesquisa. O livro que aqui resulta revela a transformação do político e da força política atuante na construção de significado social da cultura. O mergulho histórico no tempo de dois anos esteve associada à proposta de analisar a memória do cinema em Uberlândia por meio de depoimentos de velhos moradores da cidade. Estende-se também nesta metodologia a análise de documentos e notícias divulgadas na mídia para entender a relação do progresso do cinema com a sociedade, no período do início do século XX até o início do século XXI.

É essencial ponderar sobre a proposta interdisciplinar da pesquisa para além de dois fatores: primeiro, seria reducionista considerá-la como um trabalho essencialmente de memória de moradores de Uberlândia e de análise de documentação. Segundo, nem este é um trabalho restrito a contar a história do cinema. A proposta e a produção de análise se afirma na interface “memória do cinema” cujo objetivo é contribuir para construção de identidade de Uberlândia com novo olhar a partir da base teórica dos Estudos Culturais. Os sujeitos da pesquisa são valorizados pela experiência de vida composta como posicionamento político do e no coletivo. Essa proposta tem imanente a crítica e o repúdio a apropriação do sujeito em pesquisas seja como objeto de pesquisa, seja como instrumento de conscientização. O mergulho na tensão e crise da cultura popular se torna aspectos fundamentais para pensar, entender e construir com a sociedade o contexto político do século XX e os embates postos no século XXI.

O primeiro ponto central desta pesquisa é registrar o movimento histórico do cinema em Uberlândia. A instalação de um cinematógrafo, por volta de 1908, de propriedade das companhias Theatro Plytheama e Cinematographo Pathé Frères, da empresa de Luxemburgo da cidade de Uberaba, marca o início desta instituição denominada cinema em Uberlândia. As exibições eram realizadas no pátio da casa de Firmino Grama e divulgadas por meio de panfletos. A primeira sala cinematográfica foi inaugurada em 28 de novembro de 1909. Esse cinema, nomeado de Cine Theatro São Pedro, de propriedade de Custódio Pereira, logo caiu no gosto de diferentes camadas sociais do município.

Em 1910 é inaugurado o Cine Carneiro, com a chegada da primeira Companhia de Força de Luz de Uberabinha, sendo propriedade do Cel. José Theófilo Carneiro. A pouca audiência o

levaria, em pouco tempo, ao fechamento. No final dessa década, em 1918, é inaugurado o Cine Central de propriedade de Sílvio Savastano, situado na praça Antônio Carlos, atualmente Clarimundo Carneiro. Entretanto, a novidade do cinema falado viria em 1929, com a inauguração do Cine Theatro, na rua Afonso Pena e propriedade de comerciante português Joaquim Marques Póvoa e de José Peppe.

O cinema considerado mais moderno nos anos 30 era o Cine Teatro Uberlândia, inaugurado em 1937, também localizado na rua Afonso Pena. Porém teve maior destaque do que o Cine Theatro Avenida. Além de o Cine Theatro Uberlândia representar progresso para a cidade, há outro fator a considerar nesta fase histórica : o início ao monopólio dos cinemas. Primeiramente era propriedade de Anibal Saglia, posteriormente passou para Nicomedes Alves dos Santos e que juntamente com a Empresa J. Peppe & Cia mantiveram o monopólio dos cinemas por muitos anos.

Em 08 de Janeiro de 1938 é inaugurado o Éden Cinema, localizado da praça Oswaldo Cruz, sendo propriedade de Joaquim Póvoa. José Peppe em associação com a Empresa Paulista Ltda inaugura, em 19 de julho de 1939 o Cine Brasil, no imóvel de Domingos de Freitas. Antes dos anos 50, há a inauguração de outro cinema: o Cine Paratodos, na avenida Vasconcelos Costa. Em seguida é inaugurado o Cine Regente, que teve em sua história grande numero de espectadores e se tornou umas das mais tradicionais salas de exibição de Uberlândia.

A história do cinema em Uberlândia é marcada por um fato cuja agravante é revelada pelas versões nos testemunhos registrados na pesquisa. Em 1959, os quatros cinemas da cidade - Cine Theatro Uberlândia, Éden Cinema, Cine Paratodos e Cine Regente - aumentaram os preços do ingresso em 70% . O novo valor provocou o movimento conhecido como “Quebra-Quebra de 59”, em que a população destruiu os quatros cinemas da época. Qual foi realmente o motivo desta manifestação? Os testemunhos revelam o impasse na leitura deste fato histórico que persiste até hoje. Para uns trata-se da rejeição da população em visualizar o cinema, no qual vivenciado como espaço e tempo de socialização por meio da cultura, em um instrumento extensivo do econômico. O termo extensivo é empregado ao considerar as condições precárias em que a população uberlandense se encontrava: desemprego, falta de alimento. Há outras leituras que podemos mapear em forma de problema: Seria um ato legitimando o racismo na cidade, ao determinar pelo poder econômico o espaço a ser frequentado por negros e brancos? Será que foi um movimento livre de estudantes como forma de protesto? Ou o quebra-quebra só pode ser entendido pela infiltração de comunistas entre os estudantes?

Os testemunhos apurados nesta pesquisa revelam que o Cine Regente foi o primeiro a se reerguer depois do “Quebra-Quebra de 59” e reabriu as portas em menos de seis meses. Da década de 60 ao final do século, novos cinemas foram inaugurados e outros foram reformados. No espaço onde funcionava o Cine Theatro Avenida, ocorreu uma reforma e abriu um novo cinema o Cine Bristol, no final da década de 70, sob propriedade de Wilton Figueiredo. Nos

anos 80 inaugura-se o Cine Windsor, que ficava no centro da cidade, também propriedade de Wilton Figueiredo. O Cine Windsor se diferenciava dos outros por não se limitar apenas em exibir produções de Hollywood. Outro cinema da época é o Cine Comodoro, localizado na rua Machado de Assis, sendo considerado um bom cinema pelos seus espectadores e possuía uma programação variada.

O único cinema uberlandense que sobreviveu ao tempo e existe até os tempos atuais é o Cine It, então inaugurado em 1963. Este cinema começou sua história em exibir filmes de gêneros variados, mas em determinado período passou a firmar em exibir produções pornográficas. Em 1992 com a inauguração de um shopping na cidade foram inauguradas as salas de cinema Astor I e II e em 1993 somaram-se a elas o cine Astor III e IV. Estas salas se mantêm até os anos 2000, sendo substituídas por salas no modelo norte-americano de padrão multiplex, com poltronas inclináveis, modelo que vigora até os dias atuais.

A análise de testemunhos desta pesquisa revela que em mais de 100 anos de história, o cinema atuou de forma dialética na cidade: ao mesmo tempo em que serviu de espaço de socialização por servir como ponto de encontro, atuou também como espaço de segregação definindo no interior das salas as mesmas posições definidas nas relações sociais. Esses fatores fortalecem ainda mais considerar a presença e a importância do cinema no cotidiano das relações sociais e econômicas em Uberlândia e atentar para os aspectos de inserção, percepção e socialização de diferentes sujeitos na atividade. Outro aspecto histórico importante para o social e para a comunicação está em compreender, por meio da memória do cinema, a relação estabelecida entre a cultura popular local e a nova mídia em seu momento de implantação e em seu processo de desenvolvimento na cidade.

A pesquisa iniciou com problemáticas articuladas na investigação teórica da cultura como política. Qual o sentido ou significado do cinema para o cotidiano das pessoas em Uberlândia? Como entender a reação da sociedade na manifestação materializada no quebra-quebra de 1959? De que forma o desvelar do espaço no tempo passado, por meio da memória do sujeito com a consciência no presente, pode contribuir para o refazer e o repensar desse mesmo social para além da imediatividade funcional do espaço atual? Para articular respostas a essas indagações, é necessário precisar que o conceito de cotidiano é um termo chave para compreender e visualizar como as relações de poder na sociedade uberlandense se estendeu, no plano micro, na organização e estrutura de distribuição do público nas salas de cinema. Esse olhar determina a amplitude do conceito de cinema: ao se inserir na sociedade de Uberlândia como espaço de comunicação, o cinema se materializa como extensão de conflito e tensão do econômica, agora como imanente ao plano da cultura. Uma cultura que se faz como estrutura da produção econômica. O conceito de cultura se estende para além da elitização ou como mero entretenimento. A cultura se torna o espaço de confrontação política. E, por meio desta discussão, a análise de movimentos sociais e culturais permite politizar o debate sobre comunicação.

O segundo aspecto teórico desta pesquisa é promover o fortalecimento da memória cultural da cidade, em específico a cinematográfica. Em outros trabalhos já desenvolvi a análise de que a mudança teórica provocada pelos movimentos sociais, na década de 70, estabeleceu novas formas de luta na construção da identidade. O final do século XX assiste a explosão de grupos que questionam o discurso da promessa do futuro, como direito universal, para lutar na construção do presente. Há algo mais profundo neste processo: a luta se faz no plano simbólico, na construção da memória dos grupos no espaço midiático. A investigação deve desvelar as formas de violência física e simbólica que se predominam na forma de imposição de um sistema cultural dominante desde a implantação do cinema. Esse fator permite ampliar o imaginário cultural e cinematográfico dos estudantes de Comunicação Social: Habilitação em Jornalismo da Universidade Federal de Uberlândia, tomando por base a importância de se conhecer a história do cinema na cidade. E, como aspecto importante, estabelecer uma interação com a comunidade em questão, a fim de promover uma identificação e valorização da memória social do município

Esse aspecto é importante para nos orientarmos no debate suscitado por Raymond WILLIAMS (1969) e que se faz presente na construção histórica do cinema em Uberlândia: o desenvolvimento técnico prenuncia a possibilidade de a cultura ser estendida e generalizada para toda a sociedade. Ao não efetivar essa universalidade, a sociedade do século XX se vê colocada, no âmbito da comunicação, diante do problema que o século XIX deixou de enfrentar na produção material. A crítica de WILLIAMS (apud CEVASCO, 2001) traz um diagnóstico de exigência da nossa luta: estão dadas as condições técnicas para se produzir para todos e os meios de comunicação são essa condição para produzir uma cultura comum. “O fato de que por mais que se desenvolvam estes meios, essa aplicação continua longínqua é uma exposição, um julgamento e uma condenação da qualidade dessa sociedade”(CEVASCO, 2001, p. 73).

Por outra esfera, a análise da luta do social diante da imposição do político e econômico se apresenta na construção teórica de Stuart HALL (2003). “As lutas pelo poder deixam de ter uma forma simplesmente física e compulsiva para serem cada vez mais simbólicas e discursivas”. A esfera da cultura, portanto, é o espaço da luta pela significação, o palco da incorporação e da resistência, um dos locais onde a hegemonia será ganha ou perdida. Se a análise não cai num discurso determinista, ela também procura identificar as esferas de poder. “Nenhum modo de produção e, por conseguinte, nenhuma sociedade dominante ou ordem social e, portanto, nenhuma cultura dominante, de fato, esgota a prática, a energia e a intenção humanas”.

Se o conceito de cultura se torna elemento central da análise, é preciso descrever de que forma a memória se tornou elemento teórico e metodológico nesta pesquisa. O primeiro passo é o respeito aos sujeitos da pesquisa em suas múltiplas leituras da realidade. A defesa está em que o pesquisador precisa ir ao campo com o saber das diferenças conceituais do que significa a memória e como analisar a história de vida de quem se relaciona na produção da entrevista. Pois

está da seguinte questão: não seria incoerente justamente um trabalho cuja força está no respeito ao sujeito se guiar pela objetificação, adequando sua fala a um modelo conceitual definido a priori? Soma-se esse problema ao momento em que essa coisificação do outro acontece: é no momento do aspecto central do processo comunicativo, em que o sujeito se sente preparado para revelar momentos particulares de sua vida para outro. Por isso a entrevista se efetiva como um momento impar: é a concessão de tempo de um para outro.

Por isso, a defesa está em ir ao campo com este desafio: em que momento o dito pelo outro pode ser entendido com determinado sentido da memória? Quais são as questões não resolvidas no passado no confronto entre o indivíduo e o social? De que forma a releitura do presente define a própria disposição da palavras para a interpretação do passado? E como a realização ou aspectos da luta para a existência desses sujeitos impulsionam o olhar para o cinema como tempo e espaço de sociabilidade? A pesquisa procurou problematizar, em vez de meramente descrever, qual o tipo de memória se orienta cada entrevistado. E aqui está a memória individual de Bergson; a memória coletiva de Halbwachs; a memória marginalizada ou subterrânea de Michel Pollak. Ao utilizar esses conceitos como norteadores da pesquisa, foi possível refazer como a memória daquele período e no contexto atual é construída e enquadrada nas relações de poder cujo conflito pode ser localizado no plano de cultura e comunicação, agora como elemento estrutural da produção material do econômico.

A experiência dos sujeitos permite avaliar o início do processo midiático em Uberlândia com base na orientação social e econômica provocada pelo cinema. As análises e discussões sobre a divisão social desencadeada na divisão do espaço do cinema nos revela o lugar de onde cada um fazia a leitura dos filmes como produto cultural. Do poleiro, da parte superior e afastada, as manifestações exteriorizadas eram componentes fundantes de revelar o sentimento e as articulações construídas pelos atores. Assoviar, atirar papel na parte de baixo como parte da provocação, bater os pés na madeira do chão para acompanhar a cadência do filme. Quais outros fatores seriam melhor para nos revelar que embora o sentido do filme tenha sido dado, a interpretação esteve aberta a realidade vivenciada por cada um. E não está aqui a mudança de significado de uma obra a partir da realidade econômica e social vivenciada pelos sujeitos?

O problema é importante porque se reforça nesta pesquisa que o cinema deve ser compreendido para além do reducionismo de ser uma forma de lazer, desvinculado da realidade da sociedade de Uberlândia. No momento em que se reconhece a extensão do social materializada pelas diferenças de classes sociais, o cinema atua como um dos elementos importantes do processo de comunicação. Pois a afirmação da identidade de homens e mulheres no espaço do cinema é importante como continuidade histórica de luta travada nas calçadas e ruas de Uberlândia. Esse é o propósito dos testemunhos a revelar as diferenças de comportamento para a construção de sentido da leitura: por um lado, o silêncio demarcado por àqueles que se encontravam em situação privilegiada nos assentos próximos; por outro, a euforia,

os gritos e evocações de quem define o momento de se expressar da forma que lhe convém na sua forma de ser.

Essas relações nos permitem posicionar que de alguma forma o conflito imanente na divisão social de Uberlândia acontecia no plano da comunicação massiva do cinema, então único espaço de diversão para a sociedade naquele período. Embora esteja mais no plano simbólico, ao exteriorizar as diferenças os sujeitos frequentadores dos cinemas definiam e demarcavam a distância política.”

4.2 – A Consciência Histórica na Narrativa do Sujeito Jornalista

Como se constrói a identidade do Jornalista? Será que podemos considerar que a produção de sentido do Jornalista pode ser tratada como histórica? Será que o tempo distante de uma produção entre o fato e o seu arquivamento ou mesmo a materialidade em que se ocupa a matéria informativa são elementos que estabelecem o status de historicidade? De que maneira a formação acadêmica altera os caminhos de atuação do sujeito no Jornalismo? Será que o mercado consegue ultrapassar a contingência de reforço comportamental e possibilitar uma experiência vivida em que a identidade se estabeleça como protagonista?

Esses são os dilemas que percorreram a produção do segundo livro, *Paradoxo do Cotidiano*. Desta vez o título da pesquisa era entender as Implicações da Cultura no processo de construção de identidade do Jornalista: memória de formação teórica e experiência profissional no cotidiano de Uberlândia. Assim como no primeiro livro, contei com a participação de discentes como voluntários da pesquisa e com o financiamento da Fapemig.

O desenvolvimento desta pesquisa sedimentou um novo posicionamento teórico-prático sobre minhas análises. Primeiro é importante explicar aqui como foi todo o procedimento do projeto. Selecionar dez sujeitos, sendo cinco recém-formados e outros com mais de 10 anos de profissão. A estratégia para essa subdivisão era verificar as diferentes formas em que os sujeitos articulam suas memórias sobre as experiências vividas de formação, a partir da memória. A temporalidade assume um papel primordial na pesquisa. E aqui vai uma crítica da qual sempre defendi: não se trata de reduzir a temporalidade a um espaço a ser ocupado; mas sim pensar a temporalidade enquanto saber que permite o deslocamento dos tempos passado e presente, em um diálogo dialético. E foi a partir desta pesquisa que a materialidade de que o passado é movimento se fortaleceu ainda mais.

Se na primeira pesquisa o interesse em análise era sobre as camadas históricas do cinema, aqui é a camada que vai se edificando no processo de construção de identidade do sujeito. E os dilemas e as contradições do presente vão tomando corpo e sentidos que exigem duas posições. A primeira é que as contradições do tempo presente nos incidem a ir produzindo significados sobre a realidade vivenciada em nosso cotidiano. A segunda se refere ao próprio passado. Quanto mais os dilemas do presente nos permitem novos sentidos, mais as leituras do passado vão incitando mudanças que, em vez de resgatar, como se fosse incólume do passado, nos leva a reviver a realidade. É esta experiência que me foi permitida compreender a partir de dois processos de produção.

A entrevista com os dez profissionais jornalistas de Uberlândia veio com uma proposta ousada. Para mim era tácito de que entrevistar era efetivar o diálogo possível, como sempre nos estabeleceu Cremilda Medina. Mas o ponto todo aqui estava em avançar essa linha de forma um pouco mais profunda. E então veio a proposta de provocar o mergulho do entrevistado,

narrando sua experiência vivida, num exercício dialético de sua própria vida. Para isso, e esse era o ponto que considerei fundante, não bastava somente dominar o tema da entrevista. Era preciso que, no desenvolvimento da própria entrevista, que entrevistador e entrevistado fossem sendo levados para um caminho inusitado de significado, em que a conjunção de sentidos iam se somando ao ponto de chegar ao final, não com a busca de uma resposta, mas ao encontro do conhecimento. Uma espécie de maiêutica socrática. E essa considero uma das melhores experiências vividas. Pois a cada entrevista, a cada silêncio do diálogo para se debruçar sobre os sentidos do viver de cada entrevistado, a cada sorriso em que ora demarcava plena satisfação a um novo pensar sobre si mesmo, era o conhecimento que ali reescrevia, na vivência do presente e no reviver do passado, uma nova história. Lembro muito dos discentes que acompanhavam as entrevistas, com seus suspiros a cada pergunta inusitada, e principalmente pelos comentários de estarem realizados ao participar de um processo de ensino e aprendizagem prático sobre entrevista.

A segunda parte era o desafio essencial: a escrita. A todo momento considerei que não adiantaria conseguir provocar essa experiência epistemológica na dialética da entrevista, se não conseguisse materializar enquanto texto. Em um primeiro momento até havia considerado que esta obra seria um bom livro de entrevistas, em que os leitores poderiam acompanhar todo o processo vivenciado na produção de sentidos entre entrevistador e entrevistado. Mas foi a partir da indicação da própria Fapemig, pelo parecerista, de que era preciso apresentar texto sobre cada entrevista, que a narrativa do livro tomou novo significado. E lá estava eu estabelecendo um novo desafio para a escrita. A escrita e a análise não poderiam partir do exterior do entrevistado. Ao provocar a dialética da narrativa do sujeito no interior de sua própria experiência vivida, abria-se assim três campos em que poderia percorrer agora como escrita. A tese, a antítese e a síntese da vida de cada entrevistado, a partir do diálogo da entrevista, definia o percurso do texto. E a escrita exigia o restabelecimento de um novo diálogo, tendo como chave as contradições dos sentidos também do entrevistador nesta temporalidade entre o viver da entrevista e o viver da escrita.

Confesso que estava eufórico diante desta iminente tarefa. Era preciso criar um sentido para a escrita da mesma forma em que ocorreu no processo da entrevista. Iniciar a escrita tendo como problema de partida a interrogação da síntese do entrevistado, para mergulhar em suas contradições. E o texto iniciava com os elementos substantivos da narrativa como caminho. O que isto significa? Cada texto deste livro foi iniciado com um problema, mas sem se saber como terminaria a escrita – assim como foi com a entrevista. E o resultado me agradou bastante.

O livro foi finalizado em 2015. Agradeço pela diagramação e edição, e principalmente pela proposta de capa do técnico Ricardo Ferreira de Carvalho. Embora tenha tirado ISBN, como parte obrigatória da exigência da Fapemig, o livro saiu sem editora, já que a editora UFU

não faz publicação desta natureza. Em decorrência do desenvolvimento de outra pesquisa, este documento só retornou a cena de preocupação no presente em 2025, quando tomei conta do edital de seleção para publicação de livro pela editora da SBPJor. E é assim que o livro foi selecionado e lançado na edição Nacional da SPBPJor, em Outubro de 2025, na Universidade Estadual de Ponta Grossa (PR). Para participar deste edital, uma coisa importante foi retomar o contato com todos os entrevistados do livro, enviar os capítulos para leitura e assim ter os termos de autorização de publicação e imagens. Mais do que o contato, alguns depoimentos sobre a emoção de ler o capítulo fortaleceram a proposta de que o caminho da entrevista e da escrita haviam alcançado a profundidade na síntese (ou novas teses) de cada entrevistado. Para materializar este mergulho vou apresentar o desenvolvimento do capítulo com a então jornalista Renata Maria de Oliveira Neiva, com o sugestivo título de *A narrativa em tempos de consciência histórica*.

“A Narrativa em Tempos de Consciência Histórica

“Você sabe que jornalista não pode dar entrevista não... nós estamos só no outro lado” (risos). É com essa frase de empatia que a jornalista Renata Maria de Oliveira Neiva anunciava já estar preparada para realizar a entrevista, sentada na carteira em uma das salas de aula da Faculdade de Educação, da Universidade Federal de Uberlândia. A entrevista se estendeu por uma hora e dez minutos em que é possível mergulhar em seus dilemas e posicionamentos sobre essa complexa produção de sentido de ser jornalista. Embora sua entrevista decorra na área de assessoria de imprensa, Renata Neiva deixa claro que se sente mais livre em seu trabalho no telejornalismo.

A trajetória profissional revela seus caminhos: Renata Neiva começou em rádio, como repórter de polícia. Depois atuou no jornal impresso, em Juiz de Fora. Trabalhou na televisão como repórter e foi editora adjunta do *Jornal Hoje em Dia*, editora de texto. Depois nos Estados Unidos numa filiada da *RTP*, como repórter e como uma apresentadora de um bloco dirigido para comunidade de língua portuguesa. A *RTP* é uma TV a cabo. Retornando ao Brasil, mais precisamente em Uberlândia, atuou como editora da *TV Paranaíba* quando ela era *Bandeirantes*. Na área impressa, trabalhou como editora de política e de cultura do *Jornal Correio de Uberlândia*. Chegou a montar uma *TV Educativa*, em Governador Valadares, a *TV Rio Doce*, canal 15. Renata Neiva ficou responsável pelo Jornalismo e coube a *Christiane Pitanga*, montar a parte de design. Na *TV Integração*, afiliada da *Rede Globo*, trabalhou como editora-chefe e apresentadora do *MGTV* primeira edição por 11 anos. E, atualmente, passou no concurso de assessoria de imprensa na UFU.

Graduada em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) no período de 1984, Renata enfatiza que se formou em 1988.

Como ela faz questão de frisar, estava na universidade no finalzinho da ditadura militar (1964-1985). O primeiro aspecto da entrevista é entender como foi a decisão e os dilemas na definição de fazer o curso de Jornalismo. Renata explica os impasses que a acompanharam na primeira decisão para efetivar a matrícula no curso de Jornalismo.

Eu acho que como todo jovem eu tive muitas dúvidas se eu queria fazer comunicação mesmo, fiquei em dúvida entre Medicina, Engenharia, Arquitetura, Comunicação... mas o que pesou foi o gosto pela leitura, pela escrita, gostar de gente, de conversar, curiosidades pelas pessoas... isso foi o que pesou pela escolha do curso, principalmente por gostar muito de escrever. (Entrevista, Renata Neiva, Nov. 2015)

Assim como toda definição do percurso pelo qual o sujeito segue, o presente é sempre um período de reorganização da memória do passado. Trata-se do momento em que o passado é colocado em movimento, e, com isso, determinados acontecimentos, que até aquela data se perdia em meio ao universo de fatos ocorridos na vida, passa a ser elevado como fator de origem do que se é no presente. É com este mergulho que Renata Neiva passa a justificar o elo histórico para produzir o sentido de sua decisão no passado de ter definido o curso de Jornalismo para fazer a graduação.

... e uma brincadeira que eu tinha desde de criança quando eu ganhei um gravador grande, na época denominado ‘juruna’, por causa de um deputado indígena que tinha esse gravador no Congresso e eu tinha mania de gravar entrevistas com as pessoas, ainda na pré-adolescência. E aí eu acho que isso pesou também, porque eu tinha vontade de entrevistar as pessoas e de escrever sobre essas entrevistas. (Entrevista, Renata Neiva, Nov. 2015)

Os conflitos que ora se voltam para articular cursos em áreas tão diferentes só podem ser explicados pelos interesses dos mesmos sujeitos que o percorrem em sua experiência vivida. O que para alguns soa como contradição, para o outro se apresenta como percurso em que percorre dois caminhos: o primeiro está na fase de reconhecer que essas áreas díspares perpassam de alguma forma o seu ser. O segundo, estabelece que em algum momento do passado, determinada cena, atitude ou reflexão é reconhecida como elo. É neste refazer o caminho que o sujeito compreende que é possível e coerente materializar na concretude, o pensamento, alimentando a sua potencialidade que o conduzirá para o próprio reconhecimento como pessoa.

O segundo momento está em definir somente um desses caminhos: encontrar um elo comum no mergulho ao passado. E, nesse momento, vem a primeira problemática teórica. Qual a referência para definir o percurso da vida diante dos elementos díspares mas que o sujeito considera todos com coerência? É este o primeiro momento em que o sujeito precisa movimentar o passado em busca daquela concretude que justifica a decisão do presente. Para a entrevistada Renata Neiva, ganhar a bolsa de estudo no cursinho, o reconhecimento de ser

estudiosa, somado a pressão externa para cursar Medicina, são fatores que a conduziram ao estado de conflito de seu ser até o último instante do primeiro ato:

Mas eu me lembro que na época não tinha internet e a inscrição era feita na pró-reitoria de graduação da UFJF e o campus da universidade é bem afastado da universidade. E nós ficávamos em uma fila para fazer inscrição. Eu fiquei muitas horas nessa fila com o papel de inscrição na mão. E eu deixei muita gente passar na frente e acabei optando por Comunicação. Assim: na hora pesou mesmo esse gosto pela leitura e pela escrita. (Entrevista, Renata Neiva, Nov. 2015)

Há outro fator que precisa ser esclarecido aqui neste argumento para entender a definição do caminho de Renata Neiva para tomar a decisão de ser o Jornalismo, como o seu curso de graduação. E esse fator está diretamente articulado ao que ela adicionou como expectativa do curso.

eu entrei no curso para trabalhar em impressos, eu queria trabalhar em jornal impresso e havia toda uma expectativa. Eu acho que a gente é muito influenciado assim por cinema, pelos filmes, aqueles papéis de jornalistas investigativo que vai de uma certa forma mudar o mundo... a gente é muito novo quando entra. (Entrevista, Renata Neiva, Nov. 2015)

A expectativa é um elemento fundante quando se efetiva determinada decisão, principalmente quando se resolve dilemas, como revelado por Renata Neiva. Primeiro surgiu a dúvida sobre qual curso seguir: Medicina, Engenharia, Arquitetura, Comunicação. Ao definir por Jornalismo é preciso definir um horizonte de sentido que remeta a coerência para si mesmo do valor da decisão. Ao olhar para o passado, Renata então reconhece que tomou força a representação do jornalista investigativo, a partir da influência dos filmes no cinema. Uma profissão que permite investigar, decifrar a realidade, enfrentar seus dilemas e, dessa forma, contribuir com seu trabalho para mudar o mundo. E, ao mesmo tempo, ela revela, no sentido de pragmática, o desejo de trabalhar em um jornal impresso. É com esta configuração de identidade que Renata Neiva estrutura suas expectativas iniciais para produzir sentido sobre o porquê é importante fazer o curso de Jornalismo.

Mas as expectativas que se fundam ou perpassam pelo imaginário, como esse de filmes sobre jornalistas, em determinados momentos são levadas a confrontar com a realidade. E é nesse confronto que o próprio sujeito passa a reconhecer e enfrentar o grau de suficiência da justificativa apresentada a si mesmo como decisão. É assim que nesse processo Renata Neiva mergulha em seu segundo dilema de formação.

Eu cheguei no terceiro período e cheguei a trancar e fiz vestibular para Economia e passei, aí depois eu voltei. Cheguei a ter uma indecisão. Eu não cheguei a fazer matrícula em economia, mas eu cheguei a trancar um período

que foi antes de chegar as disciplinas de jornalismo. (Entrevista, Renata Neiva, Nov. 2015)

As horas na fila diante do estado de tensão para definir pelo caminho do jornalismo, diante da possibilidade da medicina, não a deixou na elaboração da perspectiva e dos primeiros anos de curso. Como é possível avaliar o currículo quando o sujeito manifesta que, do entusiasmo inicial passa para a inquietação, por não apresentar disciplinas de Jornalismo? Isso significa, como angústia para Renata Neiva, que a estrutura curricular aplicada na prática deixava obstáculo para que os discentes pudessem visualizar a profissão. Esse é o aspecto inscrito no dilema manifesto da jornalista.

Meu dilema era que estava demorando para acontecer. Mesmo assim, eu não via a profissão mesmo. Estava muito teórico, muita discussão na área de humanas, bons professores, mas assim, cadê? Eu queria fazer jornal, eu queria colocar a mão na massa, eu já entrei no curso para ir para o mercado e eu não via nada disso. A gente não via os laboratórios, a gente ficava afastado do outro lado do campus, o campus lá é único, é um campus só, enorme e a gente ficava do outro lado. Então, ia dando uma ansiedade muito grande até essa desistência depois eu resolvi voltar. (Entrevista, Renata Neiva, Nov. 2015)

Nem é necessário estabelecer, por meio desse trecho, que o primeiro elemento de confronto está no envolvimento de sua expectativa: o trabalho do jornalista é para mudar o mundo. Mas ao estar na universidade, as disciplinas que a formariam para essa atitude social são distanciadas dos primeiros semestres de formação, conforme o currículo. Mas o que significa essa ansiedade de “colocar a mão na massa” se as questões que levariam ao investigativo do ser jornalista se prolonga pelo tempo? E em que o caminho definido como formativo passa a ser interrogado em seu valor substantivo? Quanto tempo é suficiente para que o jovem seja levado ao questionamento de sua própria decisão formativa? A resposta, ao fugir do horizonte mecânico, é considerar que está diretamente vinculada à intensidade dos dilemas vivenciados por cada sujeito em cada tomada de decisão. O trancamento de um semestre, a proposta de ir fazer Economia, o retorno para Jornalismo.

Ao tratar de sua memória de formação teórica, Renata Neiva testemunha o contexto em que originou a sua primeira frustração como graduanda do curso de Jornalismo. Ao identificar, como experiência vivida, que as disciplinas específicas para o Jornalismo só começariam no quinto período ou traduzindo: depois de dois anos de curso.

Demorava muito. Primeiro a gente tinha toda uma preparação introdutória das disciplinas e só depois chegava. Isso causava uma ansiedade, tinha muitas pessoas que desistiam, tinha uma evasão, porque demorava a ver mesmo as matérias. (Entrevista, Renata Neiva, Nov. 2015)

O distanciamento das matérias específicas para o quinto período se somava ao próprio

afastamento do prédio do Jornalismo.

Eu lembro que os dois primeiros anos, nós nem íamos para o curso de jornalismo, assim onde ficava o prédio. Nós íamos para um Instituto que se chamava ICHL, que era Instituto de Ciências Humanas e Letras, que era do outro lado do campus. Nós nem víamos os professores de jornalismo, nós nem os conhecíamos (Entrevista, Renata Neiva, Nov. 2015)

Eis o limite da frustração do curso: distante do prédio do curso, sem conhecer os professores específicos do Jornalismo e com o currículo que estabelece a introdução ao jornalismo no quinto período. Soma-se a isso, as outras desistências e evasão do curso. Esses fatores criam um cenário contextual em que se torna necessário confrontar sua decisão de escolha profissional.

Mas é preciso desviar o olhar para o contraditório da frustração para se chegar a outro significado produzido pelo sujeito. E ressoa como primeiro aspecto esta faculdade de identificar que a consciência da crise permite entender a realidade de uma forma plural. E as perguntas podem ser então encadeadas envolta nesta complexidade: qual o sentido dessas disciplinas para o meu processo de formação como jornalista? E de que forma as disciplinas práticas estão realmente contribuindo para que eu possa ter capacidade crítica para “mudar o mundo”?

A graduanda que decidiu optar pelo jornalismo com o objetivo de ir para o mercado, anos mais tarde, reconhece que as disciplinas teóricas contribuíram para qualificar seu trabalho prático. Primeiro, reconhece o sentido da formação cultural possibilitada pelas discussões e entendimentos conceituais. E segundo, a diferença que ultrapassa a técnica da entrevista, em que o mais importante do que como fazer as perguntas está sobre qual concepção a pergunta direcionada ao meu entrevistado, está vinculada. É o que ela denomina de ter consistência.

Mas e quando, no quinto período, vieram as disciplinas práticas: qual a avaliação que Renata Neiva faz hoje da importância desta formação na universidade? Essa é uma pergunta que tem duas variações: a primeira está no aprendizado como graduanda do curso; a segunda, refere-se ao momento em que ela vai para a redação e constata os limites dos seus aprendizados. São dois momentos diferentes que possuem, de certa forma, momentos singulares de tensão e conflito. É preciso também contextualizar a experiência vivida de Renata Neiva para entender como se estende aos dias atuais.

A decisão para permanecer no curso a leva hoje a identificar aspectos que deixaram de ser tratados na graduação, cuja falta se sente na redação do jornal. Mas os outros que marcaram-na como positivo, tem nome

Nós tínhamos uma professora Maria Lúcia Cardoso que era muito boa, que ensinou a fazer lide, sub-lide, e ela falou: o lide não é tão simples assim e a gente ficou seis meses fazendo aquilo. Ela falou que um bom profissional sabe fazer isso pois depois a pessoa se forma e não sabe fazer. E a gente ficou muito tempo fazendo e refazendo porque ela falou que aqui esta matéria, ela mandava a gente refazer, fazer, refazer, fazer, refazer, refazer. E aquilo, às

vezes, dava uma frustração, uma raiva, mas hoje eu entendo o porquê daquilo. Ela colocava no quadro os sinônimos dos verbos pra gente usar, sabe, era um exercício de refazer, fazer, refazer, fazer e era na máquina de escrever. Você embolava o papel, joga no lixo e tinha que fazer de novo. (Entrevista, Renata Neiva, Nov. 2015)

A descrição da jornalista revela que o ensino aprendido em uma máquina de escrever, no procedimento metodológico do refazer e refazer, a levou, depois de um bom tempo, a identificar o quanto essa prática lhe ajudou no mercado de trabalho. É importante entender como a descrição, em que inclui o nome do professor, define o momento em que a graduanda passa a se encontrar com aquilo que almeja na profissão.

Se por alguma razão, o ato de refazer se ressignifica como distante da contingência de reforço behaviorista, em que o treinamento se assemelha ao técnico, é porque a teoria passou, na história de Renata Neiva, a ter um peso diferente para atuar na profissão. A iniciar pelo caminho de formação em mestrado no programa de Pós-Graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação da Faced/UFU e em seguida, como doutora em Educação, na linha de Historiografia da Educação (UFU). No campo profissional, Renata Neiva atua como jornalista e diretora do Departamento de Comunicação da UFU.

A ansiedade de ir para a rua, entrevistar as pessoas, escrever texto foram amenizadas também com a aula de rádio, com o Prof. Márcio.

Ele nos levava para a feira livre ensinando improvisado em rádio. Era um exercício que era livre e ele falava que o feirante era um ótimo improvisado e lá em Juiz de Fora tem alguns calçadões dentro da cidade. E ele fazia um exercício da gente descer com o gravador nesse calçadão e ele “falava não tenta fazer o autoengano da pausa, tenta descer com o gravador narrando tudo o que vocês estão vendo nesse exercício de rádio”. (Entrevista, Renata Neiva, Nov. 2015)

A aula apaixonante de Rádio a levou, no oitavo período, a realizar trabalho em radiojornalismo. Não é por menos: a liberdade de improvisação somada a esse contato com a comunidade configura o retrato da narrativa de Renata Neiva em fazer a prática do jornalismo. Até porque trata-se da disciplina prática que tanto buscara como referência para produzir sentido sobre a definição de ser jornalista. A doutora defende que o presente lhe possibilita entender a importância da teoria acadêmica no trabalho jornalístico.

Por outro lado, Renata Neiva confessa que há outras coisas que só conseguiu mesmo aprender depois de ter deixado a universidade. Entre essas disciplinas está Assessoria de Imprensa.

A parte de assessoria de imprensa mesmo, eu tive uma disciplina só, que foi mais ligada a corporação, empresa. E a minha experiência é com instituição pública e foi com a área de saúde. E eu não tinha a menor ideia de como se

tratava a questão de área de saúde: ela tem toda uma minúcia, como você trata um boletim médico, por exemplo, como que você divulga um estado de um paciente... eu tive que aprender aqui fora. Então a faculdade não me deu isso, não me deu essa ferramenta. (Entrevista, Renata Neiva, Nov. 2015)

A ausência dessa ferramenta foi sentida em sua experiência no mercado de trabalho. Não é sem motivo que um dos desafios expostos da carreira foi implantar a assessoria de imprensa no Hospital de Clínicas da UFU. A discente que deixou de fazer Medicina para cursar Jornalismo, que teve somente uma disciplina de assessoria, passou a conviver com médico para poder entender todo o contexto de sua nova realidade profissional. É diante desse desafio profissional que o aprendizado prático passa a ser avaliado agora sob outro prisma. Sem referência, é preciso iniciar o trabalho na área problematizando a construção de conhecimento sobre a prática.

A experiência de assessoria trouxe outro elemento afirmativo: a imprevisibilidade e a responsabilidade do jornalismo. E, como constitutivo dessa discussão, a ética. A narrativa de Renata expõe com clareza como a definição do sujeito de que trata a matéria leva a um grau de responsabilidade maior. E esse procedimento variável não se trata de ensinamento de universidade.

Então quando é o be-a-ba, quando você está cuidando de buraco de rua é uma coisa. Mas, por exemplo, quando você está em uma assessoria de um hospital público, que morre uma criança durante uma cirurgia e que você sabe que ela morreu porque o médico não estava na sala. E porque ele não obedeceu todos os critérios que ele tinha que ter obedecido. E aí a família chama a imprensa toda e que você tem que falar em nome do hospital. Faculdade nenhuma te ensina qual vai ser seu posicionamento ali em nome da instituição e naquele momento você tem um sofrimento muito grande: E agora? Você vai defender esse sujeito? Então, tem situações que ninguém te prepara para isso. (Entrevista, Renata Neiva, Nov. 2015)

Os dilemas também percorrem outras questões prementes para a ética no Jornalismo: trata-se da ideologia da empresa. A experiência de Renata Neiva em assessoria no Hospital das Clínicas lhe dá sustento para realizar determinadas afirmativas no presente. Ela deixa explícito que:

Na assessoria o que prevalece é a ideologia da empresa, sempre. Por mais que você tente, é claro que sempre escapa: o discurso é neutro, mas chega a ser frustrante em determinados momentos, porque a palavra final é da direção. (Entrevista, Renata Neiva, Nov. 2015)

E como lidar com esse sentimento de frustração, principalmente quando se pretende fazer jornalismo tendo por base a ética e tendo como diagnóstico que o prevalece é o discurso ideológico da empresa em assessoria de imprensa? Como lidar com esse sentimento de frustração?

É muito difícil lidar com essa frustração. É muito frustrante porque nós jornalistas nós temos um compromisso com a notícia, com a informação, com o público. E quando você percebe que há um interesse nesse silenciamento ou então nessa substituição da notícia por um interesse político, nossa é muito frustrante! Principalmente para os jornalistas sérios é um momento em que... no meu caso eu costumo até somatizar isso assim. Até com enxaquecas, eu fico muito frustrada, muito infeliz com isso. Mas eu vou na minha discussão até o fim, eu costumo comprar uma briga até o fim. (Entrevista, Renata Neiva, Nov. 2015)

O sentimento de frustração não se configura aqui como passivo, em que o sujeito se entrega diante da própria concepção ideológica empresarial. A definição de Renata Neiva sobre a assessoria de imprensa tem de ser entendida pelo estado de conflito instalado em sua construção profissional. Eis aqui a tradução do que como “comprar uma briga até o fim”. Entretanto, é preciso questionar: para quem escreve o jornalista? Se a ideologia da empresa sempre prevalece, isso significa que há um desvio da função? A resposta é saber distinguir de estado de conflito de interesse para a manipulação. O que é necessário identificar é que as divergências passam a prevalecer com intensidade.

Na assessoria essa questão de ‘silenciamento’ e substituição da notícia vai depender do gestor. Nem sempre é assim. Na teoria tem a transparência, sempre. Eu não defendo isso aí não, sempre prezo pela transparência. Eu vejo acontecer na assessoria, e como repórter também, quando eu chegava e era recebida por assessores você começa a perceber. Tem lugar que você não anda sozinha com seu entrevistado o assessor está sempre ali... não existe. Isso é lindo na teoria, mas aí a pessoa já chega com os dados prontos, com os personagens (escolhidos)... ‘não, nessa sala você não entra...’ por isso que a gente tem sempre que olhar além da pauta, um olhar mais perspicaz, desconfiado... (Entrevista, Renata Neiva, Nov. 2015)

Poderíamos pensar a partir das reflexões: o que é o jornalismo? Será que o jornalismo perdeu a referência para quem se escreve e por isso resulta em matérias semelhantes de emissoras diferentes que perdem a divergência? A jornalista faz a crítica desse discurso monótono do jornalismo apresentando duas citações contextuais. A primeira, é sobre a cobertura da imprensa no acidente da Barragem, em Mariana.

Nós tivemos um grande exemplo dessa tragédia em Minas com as barragens em Mariana. E você vê o público questionar os próprios jornalistas, porque até certo tempo atrás você não tinha a voz do público reclamando, agora você tem as pessoas reclamando tipo: poxa, mas foi isso que aconteceu? As pessoas percebem: olha, essa apuração não está boa...eu vi inclusive muitas pessoas dizendo: olha, está tendo uma cegueira na imprensa. Isso não passa mais despercebido, não dá mais para enganar as pessoas. Nunca deu na verdade, mas agora elas têm voz, têm onde publicar isso, externar essa indignação, então não dá mais para fazer de qualquer jeito e achar que está tudo bem. Você está enganando quem nisso? (Entrevista, Renata Neiva, Nov. 2015)

A segunda é uma mea-culpa, de quem identificou exatamente esse mal-estar no processo de

produção jornalística na redação. Ela cita sobre a mudança que fez nas reuniões de pauta, no período em que atuava como editora.

É uma meia culpa, às vezes, nas nossas reuniões de pauta, eu como editora dizia: gente, percebe que a gente está fazendo um jornal para a gente mesmo? A gente cai nesse erro sabe, a gente faz muito isso. É uma rotina na redação e como são sempre os mesmos o olhar é de pretensão, aquele grupinho de pessoas que vão pensar um jornal para uma população de milhares de pessoas... é muita pretensão. (Entrevista, Renata Neiva, Nov. 2015)

E como resolver esse dilema? Como avançar na proposta de jornalismo quando se identifica que o grupo em que se está não pode carregar essa pretensão de ser os iluminados que farão a leitura e a consciência social do cidadão? A saída é trazer para o cotidiano, a divergência de experiências vividas de outros cotidianos, para conseguir ampliar as possibilidades de leitura sobre a realidade social. Em vez de ser questionado pela comunidade sobre a monotonia ou a ausência de investigação que possibilite problematizar determinado tema, a jornalista passou ao movimento de antecipar a fase:

Eu lembro que chegou uma época que, pensando nisso, a gente começou a abrir a reunião de pauta. A gente chamava o porteiro, a faxineira, todo mundo que estiver passando aqui perto para subir para a reunião, porque parecia um grupinho de iluminados, os produtores, que todo dia pensavam: o que que é isso? (Entrevista, Renata Neiva, Nov. 2015)

O doutorado na linha de Historiografia da Educação (UFU) lhe possibilita narrar em outro tempo a consciência de ser sujeito sobre o sentido histórico do jornalismo. É um aspecto importante a leitura da entrevistada porque se insere na complexidade do próprio viver do sujeito. A resposta de Renata Neiva possibilita analisar, pelo método da Análise Cultural, que o movimento de sentido na intensidade do tempo é da consciência do próprio jornalista. Do tempo presente no qual é convidada na entrevista ao mergulho para questionar a si mesma no passado tem como componente esse entender a contradição interior.

Ao efetivar a primeira resposta, se o jornalismo faz história, ela sentencia: “faz demais”. E traduz o sentido da frase: “Faz história quando você pode dar voz à comunidade”. (Entrevista, Renata Neiva, Nov. 2015) Os exemplos surgem da realidade concreta em que atuou como jornalista. Um deles é a ajuda às mães do Bairro Esperança.

O bairro Esperança é um bairro com muitas carências aqui em Uberlândia. E elas tinham várias dificuldades. Entre elas a questão do abastecimento de água. E elas nos ligaram, que elas não tinham onde, se elas podiam falar dos problemas que elas tinham. Eu falei “opa, vamos fazer um jornalismo comunitário com vocês”, e elas reclamavam do DMAE que não conseguiam água e as contas chegavam e nada. Aí um dia elas falaram: “ó, alugamos uma van, nós vamos lavar a nossa roupa lá no DMAE”. Falei “nós vamos acompanhá-las” e fizemos tudo ao vivo e tal, e colocamos o pessoal e secretário e diretor de DMAE ao vivo. E elas colocaram uns pneus, umas

coisas que, enfim.. eu sei que esse é um dos exemplos assim da época que a gente fazia muito jornalismo comunitário. Eu sei que em questão de dias assim a situação já estava resolvida. (Entrevista, Renata Neiva, Nov. 2015)

O exemplo de jornalismo comunitário está mergulhado na conquista do outro em sua produção de sentido do cotidiano. Não se trata aqui do factual que na duração do tempo se efetiva como histórico. Mas na produção da história a partir das conquistas produzidas na realidade concreta. Esse cotidiano explicita a cultura como política a partir de atos que permitem produzir o significado. A frase “vamos lavar roupa no DMAE” por si só rompe com a factualidade e movimenta o jornalista para produzir sua ação pelo tempo da comunidade. É a situação resolvida que substitui a completude técnica da matéria, como sentido preferencial da leitura. A coragem do jornalista em atuar no veículo de TV somado a coragem das mulheres da comunidade são os fatores que a entrevistada considera como primordial.

Essas conquistas, essas pequenas conquistas, então pra mim foi muito importante fazer um jornalismo local, regional e de ir mudando essas histórias, de ir mudando essas realidades, pequenas realidades, de conseguir uma escola não sei pra onde, a situação de uma velhice que não tava legal que a gente ia junto com o promotor fazer uns flagrantes. Eu gostava muito desse tipo de, de... a gente buscar soluções, a gente estipulava prazos, de ser um intermediário entre esses dois mundos, sabe? De tentar ligar esses dois mundos e buscar solução. Eu acho que eu era um pouco muito sonhadora e assim, a gente conseguiu muito resultado, sabe? (Entrevista, Renata Neiva, Nov. 2015)

Essa transformação da realidade da comunidade revela num primeiro momento que a produção de sentido do jornalista naquele período era consciente. Mas a pergunta agora se refere à rotina na qual o jornalista se vê mergulhado para produção de notícia. A questão que conduzia pelo testemunho a confirmar o estado de esclarecimento do repórter na produção de notícia toma outro fator inquietante. Neste quadro efetivo é feita a pergunta: Você considera que o profissional que trabalha na redação nessa rotina tem essa consciência de que ele está produzindo história?

A surpresa das respostas vem não pelo documento, pela plataforma como elemento central, mas pelo movimento do sujeito na crítica a si mesmo.

Eu acho que hoje eu tenho mais do que naquela época, porque você é envolvido... você não tem muito tempo pra pensar, você vai, sabe? Assim, acho que alguns sim, mas assim, você é tão envolvido no fazer... você quer buscar uma solução, mas você vai, você está envolvido naquele cotidiano. Hoje eu tenho mais consciência disso. [...] Naquele período acho que não, você tinha muito tempo presente. É jornal, né? É hoje! É tanto, temperatura tal, onze de tal, dia 12 de novembro e que dia que vai ficar pronto, você tá muito preocupado com o presente ali, sabe? Hoje eu acho que eu tenho mais esse olhar assim de “opa, valeu a pena”. (Entrevista, Renata Neiva, Nov. 2015)

A construção de si mesmo no decorrer da entrevista, em que o passado é desvelado em meio a análise do presente, se torna a base de sustentação para entender a consciência crítica. E, neste aspecto, em que a jornalista reconhece que a presentificação se figura como óbice para compreender a complexidade que torna esse “faz demais” história, é configurado como o cenário para empreender a nova problemática. Trata-se da mesma questão da sequência da entrevista anterior, mas vale a pena aqui descrever para contextualizar. Se o sujeito, a partir da rotina, não tem por vezes consciência de que ele está produzindo história, por que se torna história? E a resposta tem de ser pronunciada pelo enfrentamento, de si mesmo e da compreensão da realidade vivenciada com outros neste mesmo campo. O ponto importante da resposta de Renata Neiva está em que o questionamento de si no passado remete a problematizar a historiografia da comunicação, ou daquilo que se produz e se configura como histórico.

É... Não sei se tem, se não tem professor, porque naquela hora ali, é muito envolvente assim, dependendo do tema você está muito envolvido com o que que vai acontecer, com a informação, dela chegar primeiro... porque tem essa pressão também dela chegar primeiro, essa pressão ela existe, né? E (pausa) não sei se tem essa consciência. Hoje eu tenho, assim, se eu voltasse hoje pra redação, eu acho que seria de outra maneira também. (Entrevista, Renata Neiva, Nov. 2015)

Se eu voltasse para a redação, a compreensão do que faço seria diferente. Os elementos finais da entrevista só resolveram esse dilema quando em uma das perguntas lembrei de uma professora do Ensino Médio, durante um curso de especialização em que ministrava uma disciplina de Metodologia da Pesquisa Científica, em Uberlândia. A então professora revelava a utilização do jornal como documento de “verdade” porque aquilo é história. Dessa maneira, a pergunta está ancorada agora na decodificação, a partir do conceito de Stuart Hall. Como entender a produção de sentido do jornal, quando se questiona a ausência de consciência de quem o produz como histórico, diante da decodificação da posição dominante hegemônica? Essa posição significa quando “o telespectador se apropria do sentido conotado de, digamos um telejornal ou um programa de atualidade, de forma direta e integral, e decodifica a mensagem nos termos do código referencial no qual ela foi codificada, podemos dizer que o telespectador está operando dentro do ‘código dominante’”. (Hall, 2003, p. 377)

É, ele tem valor como fonte, não é? Como documento, mas ele não é a verdade? Ele não é a verdade. A gente tá produzindo uma história... como que eu vou te colocar isso (pausa). Ele não é verdade, porque ali a gente está trabalhando com as versões dos fatos. Verdade não, mas a gente está produzindo... por exemplo, eu trabalho agora na pós com jornal e história. Então é um olhar historiográfico, de uma certa forma eu estou trabalhando com história das mulheres, história da imprensa e um documento que é o jornal, que é o meu objeto, então de uma certa forma você produz história,

mas tem que ter esse cuidado que não é a verdade. (Entrevista, Renata Neiva, Nov. 2015)

E percorrendo esse dilema há outra pergunta que se efetiva como significado para a pesquisa: é possível você ter um documento histórico do ponto de vista físico, sem que você tenha uma produção do sujeito histórico? Ou melhor: é possível separar o sujeito do meio para eu designá-lo como um fator histórico? Renata Neiva explica da complexidade da pergunta, mas defende que é sim. Mas que história se narra? Talvez a resposta possa ser delineada em sua manifestação sobre o que é o Jornalismo.

Jornalismo é o compromisso com a notícia, aquilo que ainda não foi dito. E o papel do jornalista eu sempre vi como um mediador entre mundos, um contador de histórias, com seriedade, com responsabilidade, com apuração, com essa função social de levar a notícia com critério. Com aquela série de critérios, sempre com muito responsabilidade, porque uma notícia mal apurada, mal contada, você pode causar até mortes e fechar empresas e desempregos e as pessoas não tem muita consciência disso, sabe? (Entrevista, Renata Neiva, Nov. 2015)

As pessoas precisam tomar consciência de que aquilo que escrevem e que apuram precisam ser com responsabilidade e contribui diretamente para efetivar uma discussão crítica na realidade social. A crítica de Renata Neiva sobre a monotonia do jornalismo se desvela na falta de apuração. O paradoxo está em entender que a crítica da falta de apuração está diretamente vinculada a ausência de conhecimento teórico. Não a teoria, naquela interpretação pragmática de ser algo distante da realidade, mas a teoria como produção de conhecimento que possibilita ao sujeito ter elementos para contextualizar a problemática social.

A complexidade de Renata Neiva segue então em sua construção de identidade a partir das tensões e conflitos. Do gravador da adolescência ao gravador da aula de radiojornalismo até o seu estágio atual na UFU, o jornalismo apresenta-se sempre como desafio metodológico: não se trata de sujeitos iluminados para conscientizar a sociedade, e sim de entender em que momento há um redirecionamento desta relação entre sujeitos. Para que o dito do jornalismo se efetive como força no social, é preciso que os sujeitos instaurem seus dilemas do cotidiano no procedimento essencial do trabalho jornalístico: a produção do sentido da pauta. E é no sentido efetivo dessas tensões do sujeito da comunidade no cotidiano do jornalista diante da ética e da ideologia da empresa que o contrata, que a identidade do jornalista se constrói como problema de experiência vivida.”

4.3 – Produção de sentido e representação do Congado

A finalização da escrita do livro sobre a identidade do Jornalista, e principalmente as suas indagações e mergulhos nos dilemas de cada sujeito entrevistado, foram fundamentais para que a pesquisa sobre o Congado atingisse um rumo de maturidade. Há dois fatores aqui que precisam ser destacados. O primeiro refere-se ao processo de entrevista. Ao mergulhar em cada temática, seja do meio de comunicação, seja da história de vida, a cultura assume papel preponderante em sua materialidade. Segundo, pela proposta metodológica de escrita: o texto tem por objetivo de efetivar, ao mesmo tempo, o reconhecer do sujeito da entrevista e seus dilemas sobre o tema. Entretanto, mais do que isso: a atuação de quem escreve precisa fazer com que esses dois pontos do sujeito sejam inseridos na dialética de sua própria experiência de vida. E para o caso do Congado, era preciso mergulhar na existência e resistência.

Escrever sobre o passado, mesmo que recente, já permite efetuar novas releituras, mesmo quando se refere às questões que poderíamos considerar mais simples. Em um primeiro momento, acreditei que o contexto em que se efetivou o início da pesquisa havia sido acidental. Eu estava na minha sala de professor, na Faced quando tive o primeiro encontro com o presidente do Terno Sainha, Eustáquio Marques, o Zezão. Ele estava procurando um professor/jornalista para apresentar a proposta cujo objetivo era produzir material de audiovisual para o terno Sainha. O motivo estava em um diagnóstico: as pessoas mais velhas do terno estão morrendo. A consequência drástica desse ponto é que está se perdendo essas memórias, cujos valores sustentam a história do Terno e, como consequência existencial, a tradição oral do Sainha.

Somado a isso, havia um sentimento de apreensão do presidente do terno referente ao tempo presente. Os jovens, em boa parte, estão entrando no Sainha sem ter o real interesse de saber sobre as histórias desses homens e mulheres mais velhos. Era preciso encontrar um meio de resolver esse dilema, que de alguma forma traduzia a ruptura do fio que sustenta essa tradição entre o passado e o presente. Para o presidente Eustáquio, a produção de um vídeo sobre essas personalidades articulada a uma didática de expor o material para dialogar com a nova geração, seria o ideal. Ou, seria o primeiro passo na tentativa de resolver esse dilema.

Em vez de o aceite imediato para produzir o vídeo, o diálogo, mais demorado, tomou outra dimensão conceitual: da resolução técnica passou para a problematização epistemológica. A análise que desenvolvi, durante e a partir daquela conversa, é que havia um problema maior em discussão. A natureza do problema defrontado pelo presidente entre os velhos e os jovens na verdade era um problema epistemológico, que não teria forças suficiente para se resolver somente de forma procedimental. Se por um lado a pragmática do vídeo poderia levar o depoimento da velha geração para um outro espaço e tempo de relação com

os jovens, por outro, ainda havia uma pergunta, que considerava de ordem existencial: será que o vídeo ou sua mediação tem forças suficientes para irromper, como reorientação de conhecimento da realidade, ao ponto de conseguir reverter essa ruptura histórica entre a velha e a nova geração?

Em vez da produção do vídeo, o dilema do presidente se tornou o centro do problema da pesquisa A construção da identidade do popular no processo comunicativo: análise cultural da produção de sentido e representação do Congado no cotidiano de Uberlândia. A pesquisa foi aprovada com financiamento da Fapemig, mas a verba só viria anos depois, o que contribuiu para que a pesquisa se estendesse por mais tempo. O desenvolvimento da pesquisa foi importante para entender a dialética do movimento histórico do Terno Sainha. E principalmente, a pesquisa se efetivou com uma proposta: analisar o Terno Sainha a partir da dialética da narrativa histórica dos próprios sujeitos que o compõem. Esse, aliás, é o ponto nodal do trabalho. Um mergulho na história do terno a partir do testemunho e da narrativa de seus integrantes.

Para isso era importante ter esse discernimento: a pesquisa toda seria desenvolvida num diálogo intenso, profundo e corajoso com cada um dos integrantes do terno, sem que houvesse algum tipo de censura sobre suas análises. E assim, no mergulho dos diálogos possíveis de cada entrevista, os entrevistados exteriorizaram os seus dilemas pessoais, as vivências do terno, as contradições da existência e resistência em sua historicidade, o questionamento do sentido da tradição oral, os embates de gênero, os dilemas no processo de criação musical, a história do negro no Brasil e sua repercussão no Congado, a marginalização do negro, o tabu da religiosidade afro e a luta para a produção de sentido em Uberlândia.

Os temas, que se transformaram em capítulos, foram conquistando o grau de importância no próprio processo em que as histórias eram agora materializadas no testemunho de cada entrevista. Considero importante aqui descrever sucintamente os horizontes de cada capítulo. O primeiro capítulo é sobre as principais personalidades do Terno Sainha, como forma de atendimento a principal preocupação do Sainha. E os depoimentos estavam voltados para a análise do paradoxo da existência do próprio terno Sainha. Ao todo são narradas a história de vida de 14 pessoas do terno Sainha. São homens e mulheres mais velhos, cujas narrativas sobre a história de vida vão se relacionando com a história do próprio Sainha. Para cada entrevista, para cada sujeito que narra, uma linha epistemológica era traçada para conseguir mergulhar no paradoxo. Foi nesse conjunto de entrevistas que outros temas foram conquistando espaços e de certa forma, desvelando a importância dos capítulos. O principal deles era sobre o papel das mulheres na história do Terno Sainha.

Havia toda uma série de fatores que se desvelava no significado das mulheres. O dilema estava desde a discussão sobre a bandeira em ser carregada por meninas virgens até a exclusão de mulheres em tocar os instrumentos. E assim se fazia visível como a questão de gênero foi

tomando corpo nas discussões do terno, em seu processo histórico, ao ponto de ser a principal revolução ocorrida no século XXI. E assim ficou claro, pela ótica da análise cultural, de que forma a revolução social da mulher no Brasil foi repercutindo também nas exigências das mulheres no interior do próprio terno de Congado. Foi exatamente por esse novo horizonte, que inseri um capítulo sobre o papel social da mulher.

A partir da profundidade dos testemunhos das personalidades do Terno, a compreensão sobre quem são e quais valores sustentam a nova geração ganharam um outro status de capítulo. O que pensam e quais os valores possuem esses novos congadeiros? E de que forma essas concepções definem ou tem forças para redefinir os caminhos do terno mais antigo de Uberlândia? No momento em que se discute a ruptura do fio da tradição entre o passado e o presente, quem são essas pessoas que vivenciam e traduzem o presente com significado tem uma importância fundante. Porém, essa nova geração também esteve articulada com outro elemento fundante do Congado: a família. É preciso explicar que, por um lado, a discussão sobre o conceito de família percorreu de forma transversal o horizonte de várias entrevistas e temas. Mas se mostrou essencial que o tema da família tenha se apresentado como necessário para se fazer como capítulo. Isso porque a família é a raiz que sustenta toda a produção de sentido coletiva do Congado.

No tema da educação, há vários aspectos que levam a discutir sobre o cotidiano do Congado. Mas o que tomou corpo é o debate sobre o Projeto o Congado vai à Escola e a Escola vai ao Congado. Há aqui um encontro entre Educação Formal e Informal, entre encontro de saberes que leva a entender o diálogo, os dilemas e os confrontos entre essas instâncias epistemológicas. Mais do que título, trata-se de um convite para que se visualize um ponto essencial neste tempo presente: de que forma o saber cotidiano conquista espaço e tempo no conhecimento educacional, em que o científico se faz com mais ênfase? A estratégia de Regina Rodrigues, de destacar a cultura, para não acirrar as contradições quando o tema envolve a religião, é sintomático para entender de que forma os sujeitos, os homens e as mulheres do terno, são violentados por uma ação e discurso de preconceito. Por isso é que a educação não se trata de um debate presentificado. Pelo contrário, se há um tema em que o passado, em que a memória dos negros se torna efetiva, é exatamente nesta temática. Ao efetivar o movimento da escola ir ao Congado, o tema inaugura uma luta contra o preconceito, contra o racismo em um país em que o sincretismo religioso se efetiva como debate atual. Será que a cultura conseguirá que a experiência vivida dos sujeitos que perfazem a produção de sentido do Terno de Congado Sainha confronte com a representação estereotipada na disputa de poder dos saberes?

No capítulo sobre a música havia um claro propósito: entender como é o processo criativo do Congado, de qual referência de temas e valores partem as suas músicas e principalmente de que forma o cotidiano se efetiva como discurso em suas letras. Entre os

temas do passado, sobre os lamentos dos negros enquanto escravizados, e o presente, no cotidiano, uma música se faz intrigante em análise. Trata-se da música o Congadeiro. Primeiro porque parte de uma adaptação de outra música sertaneja chamada o Cachaceiro. A melodia cantada se faz de forma semelhante. Mas a letra transfigura a saída de um discurso sobre a bebida para uma canção em que a identidade articula novo sentido. Daí que a passagem de “dizem que sou cachaceiro” para “dizem que sou congadeiro” nos leva a imergir em um dos dilemas contemporâneos de uma canção que se tornou, por sinal, o carro chefe do Terno Sainha.

A primeira proposta era abordar o conceito de política com um direcionamento específico: abordar a história de homens e mulheres do terno Sainha que tenham alcançado cargos políticos na cidade. No entanto, a identificação do primeiro vereador negro de Uberlândia e sua trajetória de vida se tornou o ponto fundante para o desenvolvimento do capítulo sobre política. Em pleno período da ditadura, um homem negro, Antonio Queiroz Barreto, que tinha por objetivo de vida a ajuda social às pessoas mais pobres, se tornou vereador nas eleições. Mais do que ocupar o cargo, a análise da trajetória do vereador permitiu analisar a dialética entre a cultura e a política como instâncias de saber e poder. O trabalho desenvolvido junto às pessoas mais carentes e como sindicalista definiram que sua atuação política estava distante da ideologia partidária. Mas ao assumir como vereador, sua defesa enquanto sociedade se defrontou com a pragmática política. Como foi esse confronto no cotidiano do seu mandato entre a cultura e a política? E por quais motivos um homem que se dedica a vida toda a lutar pelo bem das outras pessoas mais carentes, não consegue apoio suficiente para ser reeleito vereador? Que estratégias o poder se utilizou para enfraquecer as relações comunitárias do vereador negro?

A experiência de escrever sobre a dança também perpassou por novos dilemas, no confronto entre representação e identidade. Pois aqui há um confronto explícito entre a produção de sentido do Congadeiro, que utiliza o seu corpo enquanto dança para expressar sua fé, num gesto que retoma o diálogo com o tempo presente e a ancestralidade. Por outro lado, no ponto tratado como representação, a percepção do público é questionada em seu uso reducionista: o olhar para o corpo somente pelo gesto que atravessa a avenida, tendo por concepção somente a ação funcional de registrar a beleza de mais um desfile. De que forma a dança tem forças enquanto cultura, em sua afirmação de identidade do sujeito, para confrontar a representação perceptiva do outro que presentifica de forma reducionista a expressão exteriorizada do Congadeiro?

Essas reflexões foram preponderantes para uma nova consciência crítica no processo de construção da pesquisa. E, no entanto, ao fim de cada entrevista, sobreveio outro desafio: como conseguir escrever cada capítulo de forma que a intensidade do entrevistado atingisse a profundidade do leitor? Escrever e questionar a experiência vivida de cada sujeito entrevistado

do terno de Congado a partir de sua própria dialética da experiência. E assim me lancei ao desafio metodológico de construir conhecimento a partir da problemática nos campos da existência e da resistência. A história, como defesa dos Estudos Culturais, não é contexto para descrição de falas, mas sim um elemento substantivo que problematiza a experiência vivida a partir da dialética dos tempos presente e passado.

Para finalizar essa justificativa sobre o livro do Congado, gostaria de materializar essa defesa a partir da apresentação de um dos capítulos singulares do livro. No capítulo sobre a música, há uma interação forte entre o sujeito como homem negro e músico, a música enquanto produção crítica e criativa e a música enquanto significado da luta no cotidiano. É neste capítulo que se efetivou um desses mergulhos do qual defendo como epistemologia. A partir da concepção sobre o que é literatura, de Sartre, entendo que tanto o escritor quanto o leitor se encontram em um mesmo caminho fantástico: iniciam a escrita e a leitura sem saber como tudo irá finalizar. E a cada parágrafo, vão construindo novos dilemas, problemas que nos lançam num processo desvelador de si e da realidade social. Ao final do caminho, entendemos a beleza do significado de sermos partícipe dos valores da humanidade.

Capítulo 6

OS DILEMAS DA MÚSICA NOS SENTIDOS DA RESSIGNIFICAÇÃO CULTURAL DO SAINHA

A música no terno de Congado Sainha percorre em sua composição um dilema que se configura como paradoxo. Em seu processo de ressignificação no tempo presente, as músicas precisam articular três fatores preponderantes. O primeiro é: como manter o fio da tradição da cultura, ou como edificar os valores do passado em um tempo presente, sem que se perca a força da arte como cultura? O segundo fator está relacionado de forma direta ao tempo presente: de que forma a música pode reverberar em força de sentido para a experiência vivida dos congadeiros no tempo presente, sem se descaracterizar de seu principal elemento que é manter a tradição? E o terceiro ponto está na própria característica do que é ser músico: a composição. Será que é possível cultivar a liberdade no processo de criação musical para o Terno sem que entre em conflito ou que se submeta, de forma instrumentalizada, para o sentido da devoção religiosa?

Os três problemas apresentados acima permitem reconhecer os desafios de manter, sempre em movimento, a música como materialidade cultural. O que significa esse termo materialidade cultural? Implica em considerar que o sentido da música está além do simples

gostar ou achar bonito ou mesmo como prazeroso aos ouvidos, concepções que conduzem de forma reducionista a música como entretenimento. Não se trata de considerar a música como fenômeno, como se existisse de forma autônoma fora das relações sociais. E sim de tratar a música produzida por sujeitos que vivem os dilemas do cotidiano e é por esse universo que desenvolvem o sentido e o significado da música.

Ao empregar o termo materialidade cultural, tendo como referência teórica Raymond Williams (CEVASCO, 2003) o que se está reiterando é que a música no Congado tem um sentido político de afirmar a identidade cultural dos negros em Uberlândia, em sua forma de ser e de se expressar pela vida. E a vida dos negros, empurrados no contexto da presentificação para a marginalidade da periferia e na luta contra o racismo, demonstra que o cantar é um grito que ecoa nas ruas do centro de Uberlândia, em sua duplicidade constitutiva: é o sujeito que atravessa o presente trazendo para as ruas de Uberlândia o passado em seu sentido crítico. Eis aqui a narrativa do sujeito negro enquanto identidade.

Esse dilema pode ser compreendido com as interrogações de Marcos Elísio Alves, o Marquinho, sanfoneiro desde 2008, do Terno Sainha. É importante considerar que Marquinho estabelece uma relação significativa já desde o início de sua apresentação: primeiro, na identidade como negro, para em seguida definir o sentido de ser Congadeiro e principalmente para se posicionar depois como músico. O sanfoneiro tem um olhar crítico ao movimento do Terno Sainha no tempo presente em relação à tradição do passado. Pois, a música precisa estabelecer comunicação com o outro, com a comunidade da qual participa o Sainha, sem que com isso se renda a um reducionismo massificado, em que o único objetivo é levar a uma rápida memorização com a finalidade mercadológica. Mas ao mesmo tempo, e é aqui que o paradoxo se acentua, a música, que sustenta o entoar da África e o louvar a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, não pode ser complexa ao ponto de perder a relação nem com o viver a experiência da ancestralidade afro-brasileira, nem com o ato de devoção religiosa.

O primeiro ponto de atravessamento da trajetória de vida de Marquinho está no campo da identidade cultural. O que o conduziu a se tornar sanfoneiro do Terno Sainha? A resposta a este primeiro dilema vai revelando a posição crítica de Marquinho sobre os sentidos de ser negro, e principalmente da concepção de terno de Congado. Talvez por isso que Marquinho cita o termo encantamento ao lembrar da primeira vez que participou como sanfoneiro do Terno Sainha.

Porque quando ele, ele falou pra mim, que a gente confirmou que eu ia dançar no Sainha, aí o Zezão (Eustáquio), que hoje é o capitão principal do Sainha, foi o Zezão, o Seu Zezinho, que era o, que Deus também levou, que é uma pessoa que eu amava muito, tinha um grande respeito, um grande carinho por ele, e aí a gente foi ensaiar nós três. E quando o Seu Zezinho e o Zezão começaram a me passar as músicas do Sainha, de como que era no Sainha, eu me apaixonei. Eu falei assim: o Sainha é diferente. O Sainha é, é, não tem nada a ver, não desrespeitando os outros Congados que são maravilhosos, são todos lindos, muito bonitos, mas o Sainha, realmente, é diferente. (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

O primeiro contato de forma apaixonada pelas músicas do Terno Sainha conduziu Marquinho a esse movimento do presente para o passado de sua trajetória de vida. O próprio uso do termo “diferente” já nos obriga a reconhecer que o sanfoneiro teve outras experiências vividas no Congado, fator primordial para estabelecer o caráter comparativo. A origem de Marquinho é da cidade de Patrocínio (MG), onde começou a dançar Congo aos 6 anos de idade. Ele fazia parte do grupo de Moçambique. Em 1982, quando veio para Uberlândia, não houve interesse direto em participar dos ternos por aqui. E a justificativa traça aqui um primeiro perfil de Marquinho.

já com 19 para 20 anos, isso em 1982, então assim, eu não me interessei, porque os costumes daqui é bem diferente do que eu fui criado lá. O respeito, o amor pelo Congo, a fé que move os dançadores de lá, aqui eu vi que era um pouco diferente. (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

A experiência vivida como Congadeiro Moçambique, em Patrocínio, levou Marquinho a uma primeira análise da ressignificação cultural do Terno. O uso de termos como respeito, o amor pelo Congo e principalmente a fé, de ser diferente em Uberlândia, nos remete a um primeiro conflito. O que seria na prática este sentido de ser um pouco diferente? O teor desta resposta permite identificar a concepção de Congado que o sanfoneiro credita como representativa na realidade. Marquinho explica que, como tem a profissão de ser músico e essa o leva a conhecer muitas pessoas durante suas apresentações noturnas, durante algum tempo foi convidado para dançar em outros congos. Do Moçambique de Belém o convite veio do amigo Mão de Onça. Do gênero veio outro convite para desfilar no Amarelo Ouro. Até que teve a experiência prática ao participar do Catupé, da Dona Zulmira.

Cheguei a dançar no terno do Varto Lagoa, que é do Catupé, lá do Dona Zulmira, que, assim, por causa, um pouco mais de família, que era do meu tio, do Tio Varto, inclusive, foi um grande capitão também, do Catupé, lá do Dona Zulmira. Mas foi só uma coisa passageira, de pouco tempo, não gostei, não é que eu não gostei, eu falei, ah, não, eu não vou continuar, não. (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

As relações de família e os laços de amizade conduziram Marquinho a essa experiência, em Uberlândia, da qual o levou a consciência de que aqui era diferente. E esse diferente, tratado aqui como falta, estava justamente nesta tríplice fundamental que sustenta os sentidos dos Ternos de Congado: respeito, amor e fé. Talvez seja por conhecer essa posição crítica que um de seus grandes amigos e referência no Terno Sainha, o Mario Antonio, teve um princípio de dúvida sobre a participação de Marquinho no Sainha. O convite veio por um dos “meninos” do Terno, o Julio, que então era segurança do Magazine Luiza. E o motivo do convite está articulado ao problema central que deu origem para esta pesquisa.

e ele falou assim: ah, Marquinhos, o Sainha tá precisando de sanfoneiro, não tem sanfoneiro no Sainha, porque o antigo sanfoneiro do Sainha tinha falecido. O Sainha estava sem sanfona, eu falei, vamos tocar com nós? (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

Para que o convite fosse aceito foi preciso transpor algumas etapas. A primeira de esclarecimento em conversas com o Julio e o Mario Antonio. A segunda, do aceite, está em caráter subjetivo: o confronto entre o significado do Congado de quando começou como criança, em Patrocínio, com o pouco diferente encontrado em Uberlândia. E o terceiro veio da frase festiva de Mário Antonio em conversa com Marquinho. Há muitas formas de se responder a um convite. Uma delas é pela reciprocidade. Mário Antonio disse a seguinte frase: “não acredito, você não sabe a felicidade que você tá me dando, Marquinhos, de dançar no Sainha”. (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022).

E por último veio um fator histórico que Marquinho tratou como ironia do destino. Quando tocava em festas, um dos seus amigos, o Seu Rosa, sanfoneiro do Sainha, o convidava para entrar no Terno. A resposta era sempre imprecisa: “ah, Seu Rosa, um dia eu vou... e não ia... e ironia do destino, ou não... ele morreu... e o Sainha ficou sem sanfoneiro... aí foi quando eu fui tocar no Sainha... depois que o Seu Rosa morreu... infelizmente” (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022). E assim se efetivou a participação de Marquinho no Sainha.

Ele (Mario Antonio) falou: não, não acredito de jeito nenhum! Eu falei: não, pois, você pode acreditar que eu vou. Aí foi quando eu dancei o primeiro ano, eu falei, ó, Mário Antônio, só que eu não tenho, eu não tenho roupa, eu não tenho nada. Aí ele, nesse primeiro ano, ele falou assim, você tem uma calça branca e uma camisa branca? Eu falei, sim, eu tenho. Aí ele arrumou pra mim um sapato, foi emprestado, ele falou, arrumou o sapato, a saia e o capacete, e levou pra mim na minha casa, foi quando eu dancei o primeiro ano no Sainha. Aí eu me encantei com o Sainha. (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

Do sapato, a saia, que é uma vestimenta que identifica o Sainha, e o capacete emprestados incorporaram em Marquinho o que considerou fazer parte de um Congo diferente. O primeiro item veio sobretudo no fator musical. Ou mais precisamente, pelo fato de ser músico. A primeira diferença que o ativou enquanto identidade do Terno é pelo fato de o Sainha ser um terno harmônico. Há um primeiro fundamento material nesta afirmativa. “Porque o Sainha sai com o sanfoneiro... ele sai com o violão... ele sai com o cavaquinho... A gente tinha até a cuíca... infelizmente o rapaz parou de dançar... mas a gente está projetando para voltar de novo a cuíca... então... é um terno que tem harmonia”. (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

A afirmativa do que é ser o Sainha um terno harmônico precisa ser dimensionado historicamente como valor para compreendermos o primeiro item considerado importante por Marquinho no contexto de identidade e diferença.

O harmônico é porque hoje aqui em Uberlândia... se eu não me engano... tem outras cidades... Bom Despacho... lá de Juiz de Fora... tem alguns Congos que eu já vi... e lá para o nosso lado... lá onde eu fui criado... não sei se ainda existe... mas existia... mas aqui dentro de Uberlândia hoje o Sainha é o único terno harmônico. (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

Os poucos ternos harmônicos que consegue lembrar na região e o único de Uberlândia alimenta outro fator relacionado a esse aspecto: a possibilidade da criatividade em sua atuação

como músico, para além de ser mero repetidor. Ou mais do que isso: fazer com que outros instrumentos sejam preponderantes na expressão cultural religiosa do Terno, sem que a caixaria e o chocalho sejam os únicos determinantes.

por exemplo... quando o Zezão vai cantar uma música... primeiramente eu faço o arranjo dessa música na sanfona... para depois o capitão começar cantando... então... as diferenças do Sainha para os outros ternos são essas... porque os outros ternos o capitão chega e ele canta... não tem arranjo... não tem nada... é só caixa e chocalho... caixaria e chocalho... o Sainha ele tem caixa, chocalho e harmonia... então a gente tem tonalidade para poder cantar... é a diferença... (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

Caixa, Chocalho e Harmonia. Esses são os elementos fundantes que levam Marquinho a se sentir como sujeito no Terno Sainha. A frase: “a gente tem tonalidade para poder cantar” e “eu faço o arranjo da música” encadeiam o desafio como músico de compor no tempo presente no terno mais antigo de Uberlândia. Ao mesmo tempo essas frases nos obrigam a retomar os problemas lançados no início deste capítulo: De que forma a música pode reverberar em força de sentido aos congadeiros no tempo presente, sem se descaracterizar de seu principal elemento que é manter a tradição? Será que é possível cultivar a liberdade no processo de criação musical para o Terno sem que entre em conflito ou que se submeta, de forma instrumentalizada, para o sentido da devoção religiosa?

O primeiro passo, diante dessas indagações, é compreender a estrutura musical que faz do Sainha o diferencial apresentado por Marquinho como harmônico. Desde que entrou no Sainha, Marquinhos passou a fazer os arranjos do terno.

Da minha chegada para cá... a gente começou a fazer... a gente fazia esses arranjos... que o Seu Zézinho... passava para mim pelo cavaquinho... que ele fazia no cavaquinho... o acompanhamento... aí eu falava... vamos fazer um arranjo assim... então... a gente colocou esses arranjos... pequenos porque... o que acontece é que são vários... são muitas músicas que tem... e as músicas são pequenas... bem pequenininhas... porque são estrofes que... são repetitivos... então você canta, repete... canta, repete... canta, repete... (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

Essa articulação da música que canta e repete, com pequenas estrofes tem de ser visualizada pela trajetória percorrida pelos sujeitos do terno na rua central de Uberlândia. Há aqui o destaque para a possibilidade criativa em fazer arranjo no Terno. Mas assim como há uma limitação tanto do ponto de vista das frases, como do ponto da estrutura musical em que se compõe os acordes, neste caso a tonalidade da música. Antes de entrar nesta análise, é preciso considerar o complemento da frase de Marquinho, do trecho acima, para compreender a diferença de valor cultural do sentido da música para o Congado em comparativo à música “comercial”. “não é igual a uma música... normal... que você faz um arranjo... não... é um pouco diferente... por ser... uma música de... de congado... não é uma música para você... pode até ouvir em um bar... em qualquer lugar... mas é um pouco meio assim...”. (ENTREVISTA,

MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

A entonação “pode até ouvir em um bar” está longe de definir somente um limite geográfico. Tem-se aqui uma advertência de que a música do Congado não tem como fim o entretenimento, ou poderíamos dizer, um canto profano apresentado sem seu significado cultural. É por isso que Marquinho tem a dimensão de que há músicas que são adequadas para se cantar nas festas e nos bailes da vida. Mas essas músicas compostas para o Terno Sainha são diferentes. Por um lado, a explicação de Marquinho demarca uma mudança temporal como sentido de ser músico. Por outro, é preciso se problematizar: tendo como valores a tradição da cultura negra, da composição articulada ao tempo presente do Terno e a devoção religiosa, de qual esfera se retira a inspiração para se compor novos temas ao sentido cultural do Terno Sainha?

6.1 Criatividade e Transposição Cultural

Para responder a essa pergunta podemos tomar como referência o carro chefe, como apresenta Marquinho, da música do Terno Sainha. Marquinho relata como foi construída a composição desta música, que atualmente é a mais solicitada para se cantar nas apresentações do Sainha. A música se chama o Congadeiro e tem a seguinte letra, entoada por Marquinho na Sanfona:

Dizem que eu sou Congadeiro... Congadeiro eu sou... Congadeiro é o terno do sainha... Terno de nosso Senhor... Dizem que eu sou Congadeiro... Congadeiro eu sou... Congadeiro é o terno do sainha... Terno de nosso Senhor...

Aí vem a resposta que responde assim:

Amanheci na igreja... Mas que festança danada... Se eu for a saudade que fica... Se eu não for a saudade me mata... Amanheci na igreja... Mas que festança danada... Se eu for a saudade que fica... Se eu não for a saudade me mata...
(ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

Ao descrever e tocar a música Congadeiro, Marquinho não se contém em expressar a felicidade como compositor e o seu prazer de integrar um Terno Harmônico, em que ele pode fazer arranjos e com isso trazer novos sentimentos para o sentido do Congado. Esse entusiasmo também está articulado à história desta música, ou mais precisamente de qual referência se retirou a composição do Congadeiro.

Por exemplo: a gente tem o Congadeiro, que é uma das músicas que mais toca. Essa música é a autoria do Carlão. Ele fez uma metade do plágio de uma música Eu falei... Marquinho... eu estou pensando em fazer uma música assim. Porque tinha aquela música, que falava do Cachaceiro. Aí, porque essa música fala do Cachaceiro. E se eu pegar isso e mudar para Congadeiro? Aí, pode dar certo. E aí ele falou assim... vamos fazer assim... e tal e tal... e eu falei... vai dar certo... aí a gente fez deu certo. (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

A música Cachaceiro, sucesso cantado pelo cantor sertanejo Eduardo Costa, faz parte do álbum Cada Dia te Quero Mais, lançado em 2008. A proximidade da metade do plágio explicado por Marquinho está no início da letra da música e da inspiração melódica. Primeiro é preciso apresentar a canção de Eduardo Costa para mostrar o que tem de proximidade e

distanciamento. Na canção intitulada o Cachaceiro, a letra completa da música é a seguinte:

Dizem que eu sou cachaceiro Cachaceiro eu não sou Cachaceiro é quem fabrica a pinga Eu sou só consumidor Dizem que eu sou cachaceiro Cachaceiro eu não sou Cachaceiro é quem fabrica a pinga Eu sou só consumidor. Tô virando pé de cana Toda noite eu tô bebendo Tô bebendo por amor Por amor eu tô sofrendo A malvada me largou E disse que não vai voltar E se ela não vier correndo, meu Deus Eu sei que não vou aguentar Dizem que eu sou cachaceiro Cachaceiro eu não sou Cachaceiro é quem fabrica a pinga Eu sou só consumidor Dizem que eu sou cachaceiro Cachaceiro eu não sou Cachaceiro é quem fabrica a pinga Eu sou só consumidor.

Como bem reforça Marquinho sobre a relação entre as duas músicas:

É parecido, mas a gente mudou para poder ficar um pouquinho diferente por causa dos direitos autorais. Aí até também para poder conseguir a liberação para a gravação, porque o Zezão teve que pedir a documentação para fazer a liberação desse pedacinho aí. E a gente fez, fez um pouquinho diferente para dar uma diferenciada. E aí acabou que ficou uma coisa maravilhosa, ficou lindo. A gente quando chega lá na porta da igreja, todo mundo canta. Eu vou lá no forró onde eu vou tocar todos os domingos lá, o pessoal lá tem até vídeos meu tocando lá. E o pessoal, que não tem nada a ver com o Congado, cantando essa música. E as vezes eu não toco. {O pessoal diz} não! você tem que tocar a música do Sainha. Você tem que tocar a música do Sainha. (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

A transposição de Cachaceiro para Congadeiro restabeleceu outro sentido da canção sertaneja para a música do Congado. O primeiro aspecto está na diferença sócio cultural em que esses termos foram concebidos. Em o Cachaceiro, a lógica da composição está diretamente associada ao comportamento de quem se entrega à bebida por sofrimento de amor, em que a vida do outro se desfaz no consumo de copos de pinga no bar, na angústia da espera do retorno da malvada. Trata-se de uma música com estrofes simples com o intuito de cantar e repetir, cantar e repetir e assim de fácil memorização. Mas o que se canta é uma ode de quem está virando pé de cana, que se traduz em se tornar alcoólico, cujo sentido da vida se esvai por ser abandonado pela mulher no relacionamento. E a letra se encerra em si mesmo procurando alternar com ironia que não é cachaceiro e sim consumidor de aguardente. O sucesso em si da música Cachaceiro está mais voltado para a harmonia e a melodia que possibilita uma rápida aceitação.

Ao considerar o termo Congadeiro no processo de criação, embora seja mantida a melodia, a canção sai do reducionismo do amor conduzido ao comportamento do vício alcoólico para o fator da identidade. Talvez seja por isso que é inevitável que a segunda frase seja permeada por uma afirmativa, o que demonstra do qual lugar se fala o sujeito que canta. E reforça que Congadeiro do Terno Sainha, cujo louvor o estabelece como Terno do Nosso Senhor. Do bar para o amanhecer na Igreja na festança do Congado e a saudade que, seja pela presença física, seja pela ausência na festa, é a saudade enquanto memória coletiva que se apresenta como definidora.

Do reducionismo do consumo alcoólico pela perda de um amor para a afirmativa da identidade e diferença de pertencer ao Congado, enquanto tradição cultural e religiosa. Essa

mudança se torna fundamental quando consideramos que a música é arte, é materialidade cultural. E de alguma forma, a música se posiciona pelo olhar crítico de quem compõem e pela relação dialógica com o ouvinte. O que se está em questão aqui é qual o significado da música enquanto expressão do sentimento do outro em público. Porque se Eduardo Costa vende essa perspectiva de vida nos shows pelo Brasil, sustentado também por veículos de comunicação, por outro o Congadeiro ecoa como grito rompendo a temporalidade do passado e do presente, como marco afro-brasileiro, ao desfilar pelas ruas do centro da cidade. Enquanto na canção do cachaceiro a letra se extravasa para o entretenimento dissociado na maioria das vezes da realidade subjetiva do público, na transposição do Congadeiro vem com a força de exigir de quem canta um posicionamento crítico da realidade social e da luta como negro.

Se pela análise da letra já é possível identificar o distanciamento do Congadeiro para Cachaceiro, pela harmonia seguem caminhos musicais diferentes. Não é atoa que Marquinho se manifesta feliz pelo processo de criação. A parte introdutória musical é com acordes que demarcam a melodia da música, o que dissocia da parte do Cachaceiro. Enquanto se canta, os acordes de acompanhamento demarcam o ritmo da música. Como ratifica Marquinho: canções com versos pequenos, para o cantar e o memorizar. Sobre a estrutura musical, o sanfoneiro explica que as músicas consistem de harmonia fácil. Ou traduzindo, são compostas por acordes maiores.

Geralmente... Eu acho que só tem... Se eu não me engano... Em todas... Em todos os nossos repertórios... Eu acho que só tem duas músicas que... Que tem acordes menores... Ah... O restante são... São acordes maiores. E só de primeira, segunda e terceira. Tem duas músicas que a gente toca. Tem uma música que a gente toca em Fá maior, que é a do Congadeiro. Tem uma que toca em Dó maior. E... Um dos... Eu acho que... É... E uma em Ré maior... E as outras... A maioria das outras... Todas são em posição de Sol Maior. Porque a primeira, segunda e terceira. (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

Em Teoria Musical quando se afirma que a música está em Dó Maior, que na abreviatura se escreve Dó M (sistema europeu) ou CM (Sistema Americano), significa que se trata do acorde composto por notas em tom natural de se ouvirem, sem que haja qualquer alteração nas notas da escala. O acorde é composto por uma tríade, que na escala é a primeira, a terceira e a quinta notas na escala. No caso de CM, as notas são Dó, Mi, Sol. Em Sol Maior (GM) há o sustenido do Fá, cujo intervalo fica Sol, Si e Ré. Assim como em Ré Maior (DM), o intervalo é Ré, Fá # e Lá. A denominação para cada grau do acordo é tônica, terça maior e quinta justa. Já nos acordes menores a diferença está no intervalo da terceira, que passa a ser menor. No caso de CM, os intervalos compõem de Dó, Mib (Mi bemol), e Sol. Mas o que essas notas significam do ponto de vista da relação do músico com o seu público? Em Teoria Musical, é claro que é preciso não generalizar já que estamos a se tratar de questão cultural, o sentimento e a sensação de ouvir músicas em acordes maiores e menores tem suas diferenças. E a principal está em que as compostas em escala maior são consideradas felizes e as músicas

compostas em escala menor tem tom mais triste e melancólico. Em artigo publicado pelo canal Tech, a editora Marina Martini Lopes (2019), ao propor em artigo o que faz uma música soar alegre ou triste, complementa um ponto importante sobre os acordes maiores e menores:

e isso independe da percepção individual do ouvinte, ou mesmo do contexto histórico ou cultural em que ele está inserido. As escalas são os modos musicais utilizados na música tonal, e influenciam grandemente como uma composição vai soar para quem a ouvir. (LOPES, Maria Martini, 2019)

O ponto importante para recorrer a essa citação e ao desenvolvimento das diferenças dos acordes está em explicitar que compor uma música não é só seguir uma regra de escala, com seus graus. Compor uma música está na ordem de definir os sentimentos ou emoções que podem despertar no público a partir da definição dos acordes maiores ou menores. E isso justifica, em composição musical, porque somente duas músicas do Terno Sainha sejam em acorde menor. E, mais precisamente, porque a música do Congadeiro ultrapassa a esfera de valor geográfico e transpõe dos desfiles do Congado até para o prazer de se ouvir e cantar nos bailes e nas festas.

Neste mesmo sentido de acordes maiores segue a lembrança de Marquinho daquela que era preferida pelo amigo Mario Antonio: Na Palma da Minha mão.

Que é uma música também muito bonita... Que... Essa música inclusive era a favorita do Mário Antônio. Que Deus o tenha. O Mário Antônio era um cara assim que... A gente até emociona em falar dele... Porque ele foi uma grande pessoa. Ele tinha um carinho muito grande. Um respeito muito grande por ele... Infelizmente Deus levou ele. Mas o legado dele continua ainda. (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

A letra da música, também curta, tem os seguintes versos:

Na palma da minha mão... Tem um M... E quando o Sainha bate... A terra treme... Aí vem a resposta... Nosso barco não afunda... Não teme... A Senhora do Rosário... Está no leme. (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

Há um significado forte desta letra para o Terno Sainha, como expressado por Marquinho, por ser a preferida do Mario Antonio. Por sinal, uma das músicas importantes do Terno. Outra, que é das preferidas de Marquinho, tocadas e cantada quando o Terno está saindo de algum lugar. A música segue a seguinte letra:

Adeus... Camarada... Adeus... Adeus... Que eu já vou embora... Oi no balanço... Das ondas que eu vou... Oi no balanço... Carregou... Nossa Senhora... Adeus... (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

A preferência por essa música tem outro elemento adicional importante para a discussão do significado no terno. Marquinho destaca a intencionalidade. Ou melhor: é no sentido de cada contexto da relação do terno com a comunidade que esta música ressoa com sentido, para além da intencionalidade do acorde maior, como citado anteriormente.

Tem uma que eu gosto muito... Na hora que a gente está fazendo a despedida de alguns lugares. É que é essa música. Ela traz assim... Eu gosto, assim,

particularmente. Quando a gente está saindo de um lugar. Porque é tão bom quando você vai a um lugar. E você está saindo daquele lugar. E você... É... Dá a impressão de que você está deixando saudade. (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

A impressão de que se está deixando saudade tem um sentido complexo. Por um lado, está a força espiritual e material do Terno Sainha que se traduz em significado para a vida do outro no tempo presente. E, neste caso, é a ancestralidade, a identidade do ser negro ressignificando o tempo e o espaço a partir de valores afro-brasileiros. É esse mergulho que convida o outro, como público, a se entregar na experiência cultural que possibilita afirmar que o Congado não se fez somente como passagem, mas como valor afirmativo. É por isso que a música entoada, essa de quem está de saída carrega um sentido forte na memória de Marquinho. E, se for pensar na espiritualidade da experiência vivida proporcionada pelo Congado, o sanfoneiro está correto ao considerar, como impressão, de que se está deixando saudade.

O segundo elemento está mesmo no texto saudade. Pois é na ausência física do Terno no cotidiano do outro, que a espiritualidade, e a identidade como coletivo, se efetiva como significado. Essa relação pode ser medida pelo que está contido na mensagem de Marquinho. No momento que está fazendo a despedida de alguns lugares, a música se efetiva como elo de ligação, ligando o fio do presente ao passado de forma valorativa. E se considerarmos esta relação como preponderante, temos de retornar ao debate e considerar que o Congado não se trata de um fenômeno, mas de sujeitos negros que vivem na periferia e lutam para dar sentido no cotidiano da forma mais humana possível: a religiosidade em louvor a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, em meio a problemática do sincretismo religioso. É por meio deste embate que adentramos em outro sentido da música, agora com a intencionalidade religiosa.

Geralmente... A intenção das músicas... É em cima da devoção. É direcionado a Nossa Senhora e São Benedito. Porque o Congado... Já falo que é o Congado... A festa de Nossa Senhora e São Benedito... Nossa Senhora do Rosário... E São Benedito... Então essas músicas... Quando fazem... A gente faz a letra dessas músicas... A gente faz direcionado... Direcionado a eles... É uma devoção... Tem também aquelas músicas que você canta... É... Homenageando o reinado. Porque... Tem o rei. Tem os festeiros.. (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

6.2 Dialética na Temporalidade

Eis aqui o paradoxo do sincretismo religioso. Há uma intencionalidade de compor as letras das músicas como forma de devoção a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Pois, se lembrarmos aqui, o desfile que acontece em data principal, percorrendo as ruas do centro da cidade, tem o seu portal em frente à praça que dá acesso a Igreja Nossa Senhora do Rosário. E assim, os festeiros do Congado recebem a benção do padre em uma cerimônia católica. Mas a intencionalidade também só é completa porque o terno também se sustenta em ressignificar a cultura afro como tradição em movimento. As músicas também precisam materializar

a homenagem ao Reinado do Congo, do qual esta festa tem o objetivo de reviver os antepassados. Ao reviver o Reinado do Congado, há aqui uma dialética na temporalidade. Como benção no tempo presente abençoado pela Igreja e carregando Nossa Senhora do Rosário e São Benedito está um fator afirmativo do Congado em seu processo de valor e resistência. Em seu contraponto, é o Reinado do Congo, dos antepassados, dos valores da tradição da África que se entrega ao outro como sujeito negro. Os reis e os festeiros se encontram enquanto dialogo na materialidade cultural. E por sinal é a música como tradição afro que tem a força de tornar os espaços e ruas de Uberlândia em uma retomada da existência como negro.

Então de repente você chega na casa de um festeiro. Você... é... chega cantando uma coisa para poder te apresentar... Te apresentar o que que é... Você está dizendo que o Congo está chegando com a bandeira da Nossa Senhora e de São Benedito. Então está indo para visitar aquela pessoa. Então tem... Eu estou te falando... Tem várias músicas... Inclusive tem uma música também... Que a gente canta... Que ela fala assim: **Eu vim aqui... Para te visitar... Eu vim aqui... Para te visitar... Sou Congadeiro de Nossa Senhora do Rosário... Sou Congadeiro de Nossa Senhora do Rosário...** Então assim. É uma identificação. Em cima daquilo que a gente está cantando... Para... Para a pessoa entender um pouco. Porque às vezes tem... É como na folia de reis... Às vezes você chega em um lugar... Você vai... É... Cantar para a pessoa... A pessoa nem está entendendo direito. E no Congado às vezes acontece isso também. A pessoa... Você está cantando para a pessoa... A pessoa não entende direito... Mas nós, que fazemos parte do Congado, a gente sabe o que que a gente está fazendo. Porque a gente foi criado dentro daquele guia. A gente tem uma... Uma diretriz... Que... Ensina para a gente o que significa um Congado, o que significa um reinado... O que significa um festeiro. (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

O final da frase de Marquinho demonstra a consciência da existência e resistência do Congado por meio do sujeito negro que expressa a música em uma visita a casa do festeiro. É sintomática a frase: “às vezes a pessoa não entende direito o que está acontecendo a sua frente”. O sentido desta frase pode ser medido e compreendido por fatores diferenciados, mas o que primeiro se sobressai é o cultural. Não se trata de receber a visita de pessoas com vestes diferenciadas que ao som do harmônico entoa canções de oração à Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Se o festeiro se orientar somente pela percepção dos sentidos, pode até considerar bonito aquilo que está sendo apresentado. Mas terá somente uma leitura sustentada na sensação individual ou reducionista de um gosto particular de determinada canção. Então consideramos que esse sentido de não entender direito é o festeiro não conseguir atravessar o tempo presente do vivido para se reconstruir como sujeito na ressignificação do passado, tendo como referência a ancestralidade. Enquanto o Congo está reconstruindo à frente deste outro o Reinado que teria na África e agora materializada em Terras mineiras, o outro somente assiste como fenômeno, como um evento que se encerra naquele dia.

Por isso o tom da frase ressoa como grito. “mas nós que fazemos parte do Congado, a

gente sabe o que está fazendo”. O saber que está fazendo é a afirmativa de que o sanfoneiro não está nas visitas aos festeiros somente com a funcionalidade de tocar um instrumento musical. Marquinho está como homem negro, empreendendo a música como ressignificação cultural do Rei Congo. Trata-se de sair da superfície da percepção para aprofundar no ser músico como identidade. E quando se atribui o termo identidade o que se está em questão é a consciência do sujeito de se encontrar como partícipe, em sua existência, da luta do ser negro tanto nos dilemas do presente quanto nos caminhos negados do passado. E nessa afirmativa se está também na religiosidade afro, do qual o sincretismo religioso deixou como ausente a aceitação do contexto de luta cultural em Uberlândia.

A visita é do Congadeiro de Nossa Senhora do Rosário. Embora se afirme sobre quem se estabelece a proteção divina, Marquinho instiga a considerar a identidade de ser Congadeiro. E a afirmativa está diretamente vinculada a experiência vivida. Esse é o aspecto que traduz que participar do Congado exige uma responsabilidade social. Ou na prática: há uma diretriz moral que guia não só a conduta, mas o saber cotidiano sobre o que é um reinado, e o mais importante, sobre o que é um Congado. É dentro desta responsabilidade que Marquinho faz crítica aos desvios que poderiam colocar em dúvida os valores de existências dos ternos de Congado, em Uberlândia. Há dois pontos que precisam ser acentuados: o primeiro é sobre a aproximação de alguns ternos com batidas que mais parecem Escola de Samba em desfiles de Carnaval do que Congado. E segundo é sobre a participação de jovens que se apropriam do Congado meramente para fins particulares, sem se dar conta do significado social.

Há uma espécie de crítica entremeada a desabafo quando Marquinho explicita um dos motivos que faz com que, no tempo presente, determinados ternos de Congado tenham se aproximado de escola de Samba. Trata-se de uma inovação trazida como consequência da modernidade: o aumento do número de instrumentos nos ternos, mais precisamente o número de caixeiros, provocou uma mudança significativa em relação ao passado. Da quantidade se alterou também a qualidade das batidas que permitiam identificar como Congado. Marquinho lembra do período que iniciou no Moçambique, em que se dançavam somente com dois caixeiros. No Catupé, era um tamborim de couro.

Mas os ternos de Catupé. Naquela época... Eles usavam um tamborim... Um tamborim de couro. Era. Então era uma coisa assim. Bem... Hoje no Terno de Catupé... Tem lá... 50, 60 caixas. Então... Entendeu? No Moçambique... No nosso

Moçambique... A gente usava... Era dois caixeiros... Um de um lado e o outro do outro. Hoje os Moçambiques de Uberândia... Tem 100 e 150 caixas. Aí você dizia... Como que é, né? Então, quer dizer... Se voltasse... Acho que é impossível isso aí... Se voltasse àquela época de lá... Está certo que inovou... Tudo bem... Mas... Se você ver... A diferença é muito grande. A diferença é muito grande. Então, quer dizer onde está aí para mais parecido... Para uma escola de samba... Acho que é para o Congado... Por causa disso. Porque antigamente... Era duas... Era uma coisa bem simplesinha. (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

Por um lado, a certeza de que os ternos, como o Moçambique, inovaram no tempo presente em relação ao passado. Se antigamente eram somente dois caixeiros, um de cada lado, hoje o número de integrantes saltou vertiginosamente para 100. Mas o que isso significa? Implica que houve uma mudança na constituição do Congado, consequência do processo mesmo de seu crescimento e do interesse de novos integrantes. A alteração numérica se fez como elemento crucial no qualitativo desse fragmento musical. “Se pudesse voltar ao tempo... Mas isso não é mais possível.” E é diante dessa controvérsia que Marquinho materializa, como dilema do tempo atual, o movimento do Congado. No período, quando os ternos de Moçambique tinham dois caixeiros, a batida das caixas indicava com o ressoar ancestral a chegada do Congado. Mas esse número centenário amplia de tal forma esse elemento no Terno, que o descaracteriza em seu elemento crucial, ao ponto de não ser mais possível identificar que se está vindo, para a travessia da avenida, um terno de Congado.

A diferença estrutural do terno de hoje para ontem é muito grande. Se por um aspecto esse aumento estabelece uma maior participação da comunidade nos ternos, por outro define uma etapa de progressão musical. Antigamente era uma coisa simples. Agora é preciso enfrentar a complexidade do fator quantitativo. No entanto, é no momento em que Marquinho analisa essa mudança que ele se defronta com o inesperado. O nome e localidade do Terno, que ele assistiu em 2022, são desconhecidos. Mas a batida das caixas conduziu o sentimento de Marquinho ao significado cultural do Congado. E a dialética da música no Congado está exatamente em entender o contraponto entre manter a simplicidade dos caixeiros em contraponto a sua desfiguração no ímpeto de se fazer ressoar com mais ênfase pelo fator numérico.

Esse ano... Não sei de onde... Vi só um pedaço na Avenida... Não vi muito... Mas eu estava lá na avenida... Desceu um Moçambique... Um terno de Moçambique... Eles tinham só quatro caixas. E eles tinham bem pouquinho gente. Me lembrou da época que eu comecei a dançar... Com cinco anos de idade... Porque o nosso terno tinha duas caixas. Esse ainda é um pouquinho mais inovador... Tinha quatro caixas. Mas o batido deles... O batido deles... É aquele batido que mexe com você. É aquele batido que quando seu ombro bate na caixa... Pulsa lá dentro do seu coração. Sabe? Por quê? Porque é aquela coisa assim... Dinâmica... Aquela coisa assim firme... Aquela coisa assim... Eu lembrei e falei... Gente... Olha lá que coisa mais linda... Muito bonita... Mas muito bonita mesmo... E eu não sei o nome desse terno... Não sei o nome deles... Nunca tinha visto... Nunca tinha visto... Só sei que eles eram

pouquinha gente... Mas muito bonito... E um batido muito interessante... Parece que eles... Não perderam a dinâmica... Daqueles anos que eu comecei. Me fez eu voltar lá atrás... Porque eles estavam daquele jeitinho que eram antigamente. Então a diferença está mais ou menos por aí. (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

Esse batido que mexe com você e pulsa lá dentro do coração se chama cadência. Trata-se de uma identidade que define o significado coletivo do Congado, cujo valor do passado se transpõe para o presente. Marquinho utiliza de outros adjetivos para expressar essa diferença. Um batido interessante de quem não perdeu a dinâmica, e nem a identidade, do que é um Congado. Esse sentimento é tão forte, que ao ouvir um terno com essa cadência o faz atravessar o tempo e reviver o período em que começou no Moçambique. Aquele grupo, que assistiu em 2022, estava do mesmo jeito do que era no passado para o presente. E neste dilema sobre tradição e modernidade, será que esse problema também se instaura no debate sobre a identidade do Terno Sainha?

6.3 A Cadência na Produção de Sentido

Marquinho é enfático que alguns ternos se perderam neste quesito e a batida está mais para escola de samba do que do Congado. E é talvez por esse diagnóstico que o debate no Terno Sainha ressoa como preocupação. Principalmente porque o Sainha representa, como o terno mais antigo de Uberlândia, a materialidade da tradição. Para manter a cadência, não se trata de uma mudança de comportamento, mas sim de um processo formativo cultural que permita compreender o significado do Congado. É a consciência de ser Congadeiro, de saber o que está fazendo, sem se levar pelo imediatismo ou pela aparência, que define o valor na luta para não se perder em propostas e modismos temporários. Não é mero acidente recolocar aqui que a cadência é o ponto forte do Sainha. Marquinho então diferencia o conceito de identidade de ser Congadeiro para a percepção visual de estar como Congadeiro na avenida.

Cadência. Primeiro, cadência. E o Sainha... É... O Sainha... É um terno... Que não vai para a porta da igreja, para... Para mostrar Vestuário. Não é? O Sainha... Os Congos de Uberlândia são todos lindos, são maravilhosos. É muito bonito. A gente tem que falar isso... É muito bonito ver os congados. No dia do desfile... Eu entendo... Lá na Avenida eu estava... Mandando para a minha esposa... Falei para ela... Está lindo demais... Os Congos estão muito bonitos... O Sainha não tem... Essa... Essa boniteza de roupa. O Sainha... Sai, sim, bem arrumado... Mas é um básico. Então... O que tem no Sainha... É a cadência do Sainha. O Sainha não pode mudar... Igual às vezes os outros congos mudam... (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

Há um duplo sentido na afirmativa de Marquinho de que “o Sainha não pode mudar, igual às vezes os outros Congos mudam”. O primeiro nos traz a preocupação com aquilo que deveria ser fator positivo para os ternos que é a sua renovação de integrantes com pessoas

jovens. Ao abordar sobre a mudança dos outros Congos, embora realce o elemento da quantidade de caixeiros, há outro elemento do individualismo das pessoas que adentram nos ternos de Congado com objetivos pragmáticos, em detrimento de uma reafirmação de identidade. E sobre esta ignorância, que desconsidera o saber tradicional e hierarquiza outros graus de satisfação, é preciso combater a partir daqueles que são responsáveis por este significado de cultura em Uberlândia.

Eu já dancei muito em Moçambique... Comentei com alguns capitães lá na Avenida... Falei... Olha... As coisas... Isso muda demais... Porque... Tem... Muitos jovens... Que estão dançando... Isso é muito bom. Mas precisa... Na minha opinião... Isso é uma opinião minha... Precisa que esses... Esses... Capitães mais antigos... Esses... Capitão que... Que vem... Lá de trás... Chega para esses jovens e fala assim... Olha... Isso aqui tem um fundamento... Isso aqui... É... É assim, assim, assim, assim... Não confunda... Isso com isso... Porque... Não é você chegar lá e bater uma caixa de qualquer maneira... Você tem que ter um ritmo... Você tem que ter uma harmonia... Você tem que ter uma melodia... Não é? E os Congos... Antigamente tinham isso... E hoje... Às vezes... Por causa dos jovens... Porque... Eles se deixam... Às vezes até levar por emoção... De uma apresentação... De estar bonito... Coisa e tal... Preocupam tanto com... Assim... Com a qualidade. Não é? E a qualidade é importante... E isso... É o que faz a diferença no Sainha. (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

A participação dos jovens nos Congos é sempre bem-vinda. Principalmente quando se tem como concepção que o movimento da tradição será mantido por esses novos membros. O embate aqui está em se apropriar do Terno como satisfação pragmática individualista no tempo presente sem ter consciência de seu valor na luta do negro como existência e resistência. É por isso que o tópico de destaque de Marquinho para diferenciar o Sainha começou pelo vestuário. Porque é exatamente para atrair a percepção do olhar do público que muitos jovens decidem entrar nos ternos e participar dos desfiles. Os jovens se deixam levar pela emoção do desfile.

Mas a identidade de um terno não pode ser conduzida por este parâmetro comportamental, já que colide com a própria proposta de conhecimento instaurada pelo sentido da existência do Congado. Até porque, este parâmetro comportamental se encerra em si mesmo como finalidade subjetiva: estar bonito, com belas vestimentas, ou pelo único fato de estar na apresentação na avenida para ser visto. Essas preocupações individualistas precisam ser tensionadas, desconstruídas em toda a sua extensão de forma que esses jovens consigam assumir o seu papel de protagonista na temporalidade do presente e do passado da luta pela identidade do Congado. Pois embora o desfile possa acontecer a partir desta referência subjetiva, não é possível sustentar o significado do Congado por este viés.

Para que a música seja entoada como reafirmação histórica do Congado é preciso que os jovens entendam que não se trata de somente chegar e bater uma caixa de qualquer maneira. É preciso ter ritmo, harmonia, melodia. Esses itens edificados naquilo que se concebe como

tradição do Congado, sem que se confunda com outras realidades culturais, como o Carnaval e os desfiles de escola de samba. É preciso retirar o jovem da emoção presentificada que se personaliza no vestuário bonito que se exhibe na avenida, para àquela outra emoção que penetrou, pelas batidas cadenciadas, no fundo do coração de Marquinho, o transportando como sujeito histórico no passado e no presente. Como valor é preciso que o sujeito jovem do terno tenha consciência suficiente para que o vestuário, a cadência, a harmonia e a melodia produzam sentidos ao ponto de que a experiência vivida no tempo presente recomponha a luta dos negros no tempo passado como valor.

É em busca dessa recomposição de significado para o tempo presente que chegamos ao paradoxo do problema da ausência de sentido da nova geração. Pois, se por um lado, o Congado luta para que o racismo sofrido no passado seja enfrentado, no tempo presente pelas novas gerações. Por outro, há uma luta que se demarca também no tempo presente, com a mesma angústia de sentido. E aqui está o paradoxo: no momento em que as conquistas da Igreja Nossa Senhora do Rosário e do próprio Congado tornados patrimônios material e imaterial, essa conquista no tempo presente precisa ser sustentada pelos valores do terno. E é aqui que o desgaste com a nova geração, de comportamento individualista, acentua um problema que foge da ordem meramente subjetiva. Porque a presentificação da nova geração afeta não só o passado como o presente. O passado é afetado porque é marginalizado, da forma mais contundente e violenta possível, do grau de preocupação e da vivência história do indivíduo. É como se fosse um outro tempo, do qual não mais lhe pertence, nem sequer tem força de interesse para movimentar seu grau de preocupação no imediato presente. E o presente porque esses indivíduos, e não sujeitos enquanto identidade, desprezam as conquistas dos novos tempos para sucumbir somente aos seus interesses pragmáticos.

É por isso que Marquinho explica que não é somente alguns jovens, mas algumas pessoas que estão envolvidas com o Congado também não tem a noção da importância do Terno na história de Uberlândia. Porque trata-se de um patrimônio que precisa ser valorizado. E como é possível contrapor ao reducionismo subjetivo de apropriação do valor do terno no tempo presente? Primeiro vamos aos pontos de confronto apresentados por Marquinho.

Agora eu estou falando para você. Várias pessoas não sabem... Não têm ainda a noção... Do que é isso aí. E deveria ter. Mas por causa de quê? Por falta de informação. Pouca gente tem. Porque tem gente... Que dança no Congo... Não sabe o que é um congado. Você vai... Se você for pesquisar isso aí... Você vai achar gente que dança no Congo... Você dança no Congo por quê? Eu danço porque é bonito. Um menino chegou para mim um dia e falou assim... Você dança no Sainha? Eu danço, eu danço no Sainha. O Sainha é bom. (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

A resposta confrontativa vem em tom imediato. Marquinho, com tom de voz mais enfático, precisa que ser bonito não é, de forma alguma, critério para alguém sustentar alguma proposta de interesse de pertencer a um Congado. A falta de informação poderia ser considerada um fator grave. Mas quando consideramos que os temas de luta no presente de ser valorizado como patrimônio material e imaterial, somos obrigados a considerar que o individualismo reducionista é um agravante como ato de violência. Não é por demais afirmar aqui a defesa explícita de Marquinho sobre o real motivo que faz com que o público aguarde a vinda do terno Sainha. “O pessoal fica todo mundo esperando... O Sainha vem, o Sainha vem. Mas não é porque a gente é bonito. Porque tem vários Congos bonitos. Mas é a coisa que emociona. É a melodia. É a cadência. É a batida”. (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

Mais do que o ofensivo do ser bonito, é o indivíduo revelar suas intencionalidades de entrar no terno como forma de obtenção de prazer, sem qualquer interesse no próprio terno. Marquinho relata, de forma decepcionada, um desses interesses demonstrados para entrar no Congado:

Sabe o que ele me perguntou? Ele falou assim... E tem muita menina bonita lá no Sainha? Eu falei... não... Aí você não vai dançar no Sainha. Você não vai. Eu achei que você ia dançar no Sainha... Por outro motivo. Mas por esse motivo você não vai. Eu falei... por quê? Eu falei... não... lá no Sainha não é lugar de namorar. Lá no Sainha é lugar de você ir lá... Fazer uma devoção. Aquilo é uma devoção. Aquilo é uma coisa de... Você tem que sair de casa... Para tocar, dançar... Ou bater caixa... Para a Nossa Senhora de São Benedito. Então, se você quer namorar, você vai para o forró... Para a pagode... Agora lá não é lugar de namorar. Então, estou te falando... Muita gente... Várias pessoas... não sabem o que é um Congado”. (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

Em vez da emoção da batida que o remete para a ancestralidade, do harmônico, da letra da música que o convoca para o estado de devoção, o interesse de um dos interlocutores jovens, do tempo presente, com Marquinho, está na indicação se tem muita menina bonita. A frase ressoa como dupla violência: primeiro pelo desprezo considerável do terno e da luta do negro, como já enfatizado aqui. E o segundo por ofender de forma machista a questão das mulheres no Terno, cujo único interesse demonstrado é para as bonitas. Isso lembrando que um pilares dos ternos é exatamente a questão da família.

Mas há outra realidade que coloca a transformação do Congo como inevitável em seu processo de rejuvenescimento. Como Terno tradicional, o Sainha sempre vem enfrentando esse dilema da morte de pessoas mais velhas. O vazio passa a ser preenchido pela nova geração que, como vimos no debate de Marquinho, precisa ser educada neste processo de conhecimento. E de 2019 para cá as perdas resultaram em uma preocupação sobre o que é o diferencial do

Sainha: a cadência. A perda de três caixeiros pesados, o Celso, o Julio e o Mário Antonio resultaram em uma perda desse poder musical.

Esse ano... Eu conversei muito com o Zezão... A gente... Sentiu um pouco... Porque nós tínhamos... O Celso... O Júlio... E o Mário Antônio... Que eram... Três caixeiros pesados no sainha. O que que eu digo pesado? É aqueles caixeiros assim... Que como eu estou com a sanfona lá na frente... Eu puxo a sanfona, começo a fazer o arranjo, sem medo nenhum. Eu sei que lá atrás... A hora que eu escuto o barulho da minha sanfona, a coisa vai vir muito bem feita de lá. Não desmerecemos que foi a dança esse ano... Mas... A gente... Perdeu um pouco isso... Esse ano. Fiquei... Sentindo coisas... Mas já era esperado... Por causa da perda que a gente teve... Do Júlio... Do Mário Antônio... E... A gente teve mais outras perdas... Eu estou falando assim... Dos caixeiros... Que eles eram... Eles eram... Nossa, eles eram demais. Então a caixa deles... Se você pegar um vídeo... Nosso... Desse ano... E pegar um vídeo... De 2019... Que foi a última vez... A última vez que nós saímos... Com eles... Você vai ver que tem uma diferença. Então... E essa cadência... Eu quero muito que o Zezão... Senta e conversa com... Os caixeiros que estão... Que hoje tem caixeiros novos... A gente não pode nem cobrar deles... Mas que não deixe perder isso. Para que isso continue. Que eu esteja... Independentemente... De eu estar lá no Sainha ou não. Mas... Eu quero muito... Porque o Sainha... É um Congo... Que... Não sei... Eu posso... Até onde eu vejo... Eu acho que o Sainha hoje é o único do Brasil. Sabe? Com aquela cadência... Com aquela dinâmica... É o único do Brasil. Pode ter outros... Até melhor... Acho que o Sainha é tal... Com uma diferença mais... Assim... Até onde eu já vi... Eu acho que ele é o melhor. (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

O futuro da tradição do Sainha, como música, está diretamente vinculado a forma com que a consciência de identidade sobre o que é ser Congadeiro se fará para a nova geração. É preciso romper com o reducionismo em suas instâncias. Seja para os que querem entrar atraídos somente pela beleza do vestuário ou se tem muita menina bonita disponível para o namoro, seja pelos que já estão no Terno, mas ainda não conseguem compreender essa totalidade do significado cultural do Congado. Seria já um campo imenso de batalha se ficássemos nesses contextos dos mais jovens, e se não tomássemos que o racismo ainda é um elemento de embate no tempo presente. E é a partir do valor e da luta pela existência como negro, que encaminhamos para o fechamento deste capítulo.

O racismo denunciado por Marquinho se efetiva em suas diferentes vertentes. Tem a do branco com o negro por questões fenotípicas, cor de pele, o racismo estrutural que se sustenta tanto nas ações do cotidiano quanto das estruturas sociais. Resultado do processo de escravidão no Brasil no qual se estruturou esse estereótipo que define a objetificação do negro. Outro racismo que grita está exatamente na apropriação da festa do Congado de quem justamente só quer ter visibilidade política, sem ter qualquer interesse fora desta esfera. Por isso que Marquinho lamenta que as pessoas que comandam a festa do Congado ainda pecam muito por possibilitar a instrumentalização política do Congado.

Na minha opinião... É uma pena... É uma pena que... Que as pessoas que comandam... Principalmente a festa de Congado... Em Uberlândia... Ainda pecam muito... Na minha opinião. Pecam muito... Em questão de diretriz dessa festa.

Porque essa festa... É uma festa do povo negro. Não que o branco... Possa participar. Não. Jamais. Porque o negro não tem racismo. O racismo é do lado do branco. Então que os brancos... Sejam sempre bem-vindos. Mas... É muito triste... Ainda existir... Nós estamos... No século XXII... Olha só onde a gente está... E ainda ter racismo. Não deveria existir isso. É uma pena. E eu acho... Que as pessoas... As pessoas que estão lá em cima... Que são os nossos comandantes... Eles dão muito pouca importância para isso. E a nossa festa aqui em Uberlândia... Ela tinha que ser mais respeitada. Ela tinha que ser mais... Divulgada. (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

É inconcebível o racismo em pleno Século XXI. Mas é preciso considerar que Uberlândia também tem em sua estrutura o racismo, e mais do que triste, como denuncia Marquinho, é plausível e importante que este tema seja considerado durante a festa do Congado. Embora os brancos sejam bem-vindos, não se pode esquecer que a Festa do Congado, em que se ressignifica o Reinado do Congo, que mergulha na retomada do fio que reafirma a ancestralidade africana, e da concepção de existência pela identidade e da resistência, da luta pela memória do passado, é do negro.

Não por causa de gente, não. Por causa... Da valorização do negro. Porque o negro... Ele é desvalorizado. Aí você vê... É... No dia da festa... Pessoas que... Não tem nada a ver... Não tem nada a ver... Com aquilo ali... E estão lá... Os dias cumprimentando... Aquela coisa... E... Quando você precisa dessas pessoas... Não para a sua coisa particular... Mas para... Para a festa... Em si... Essas pessoas às vezes... Viram as costas para você. Então eu acho que é muito triste isso... Porque... Assim... Será que é porque o congado não dá dinheiro? Será que é porque o congado... É uma festa de devoção... Dos negros? Porque a gente já passa... Tanto trabalho na vida... A gente já sofre tanto... Tanta discriminação... E... Falso desvalorização... E... A gente vive à mercê dessas pessoas... Que tem o poder... Que poderia... E pode... Te ajudar, infelizmente. E essas pessoas não o fazem. Infelizmente é triste. Mas fazer o quê? É assim que nós somos... É assim que a gente vai continuar... (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

A denúncia de Marquinho pode ser analisada pela crítica social em relação ao poder e ao mesmo tempo lamento sobre a instrumentalidade da política, agudizando o racismo na sociedade. É preciso defender e lutar pela valorização do negro no cotidiano da experiência vivida em Uberlândia. Mas o ponto crucial da denúncia está na violação da temporalidade cultural religiosa realizada por determinadas pessoas estranhas e alheias ao negro. Pessoas que invadem o espaço e tempo do Congado com o único objetivo de ter uma visibilidade social e ser associado como uma pessoa que luta pela valorização do negro. Aqui está a angústia de Marquinho. Quando se fala sobre o reducionismo da nova geração em que revela que o desejo de desfilar ou entrar no Congado está ligado somente na instrumentalidade de ter roupa bonita ou para encontrar menina bonita, a violência contra o sentido do Terno já é grave. Agora a apropriação do valor do terno em seu momento máximo de ressignificação é um atentado em seu interior valorativo.

A festa dos negros, de devoção a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, passa a ser trampolim para pessoas que querem se projetar politicamente na cidade. O problema apresentado por Marquinho está na crítica de que esses aproveitadores estão interessados apenas no ganho de visibilidade da festa, completamente alheio ao sujeito negro. Pois é no momento em que o Congado precisa de ajuda, essas pessoas viram às costas, recusando deliberadamente qualquer auxílio. Então é sintomático entender a pergunta desferida por Marquinho. Será que é porque o Congado não dá dinheiro? Será porque é do Congado? Será porque é a festa dos negros?

Em todos os seus sentidos, as perguntas nos colocam na discussão do racismo social, na luta do tempo presente do Congado diante do poder. A violência política, da lógica do poder, é mais preocupante porque agride as duas temporalidades. A do sujeito negro em seu cotidiano, que o marginaliza para a periferia, que torna a questão do negro invisível e ao mesmo tempo decreta que não é um tema de interesse econômico. A segunda temporalidade está a própria festa: no momento em que o negro materializa a sua identidade pelo desfile, pela festa do Congado, esse poder invade apenas para ganhar destaque na festa, sem qualquer vínculo social com o negro.

Uma coisa é viver a mercê dessas pessoas na luta do cotidiano; outra é aceitar a inserção dessas pessoas naquilo que se estabelece como maior valor espiritual e material. É como se na instância em que o negro desvela a existência, a identidade, o racismo incorporado naquelas pessoas que viram as costas para o negro no cotidiano, desviasse para uma leitura de que a festa só acontece por concessão deste outro.

Interesse político. Interesse político, infelizmente. E eu acho que isso aí não poderia existir. Porque se é uma festa negra... Então se é uma festa popular... É uma festa negra. É uma festa de todo mundo. Não por ser uma festa negra que os brancos não podem ir. Mais uma vez, lógico. Sejam todos bem-vindos. Porque aquilo é uma coisa de devoção. Por isso... Tem lá um andor... São Benedito e Nossa Senhora... Que fica na porta da igreja... Do lado de fora... Para que as pessoas cheguem lá... E adorem Nossa Senhora. Mas então para que você misturar política com isso? Deixa você fazer política outra hora. Não, gente. Isso aqui é uma coisa que a gente... É uma coisa milenar. É uma coisa que... Desde o começo de Uberlândia... Que não é só aqui em Uberlândia... Tem Tupaciguara, tem Ituiutaba, tem Araguari... Mas se você for nessas outras cidades... Você vê que o respeito deles lá... Com os Congados... É diferente aqui. Aqui tem muito interesse. Lá não. Lá tem respeito. É o que precisava de ter em Uberlândia. E não tem. Respeito não. Interesse sim, mas respeito não tem. Infelizmente. (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

O Congado não é o espaço para que se utilize para fazer política. De qual política Marquinho está apresentando como crítica? A narrativa do sanfoneiro demarca que é aquela política reducionista, que busca ampliar o número de votos, mas sem qualquer respeito a essa expressão cultural do que é Congado. E a frase consciente do sanfoneiro é que Congado existe

desde antes de Uberlândia se emancipar como cidade. É uma festa de devoção do negro que precisa ser respeitada.

Para entender esse dilema apresentado por Marquinho é necessário mergulhar no que ele apresenta como significado do Congado para sua vida.

Ah... É muito importante. Como a folia de reis também é muito importante na minha vida... Eu vim... A gente vem de uma família muito humilde... Então... Perdi pai, perdi mãe muito cedo... Só que meus... Meus familiares... O meu avô era sanfoneiro de Congado... Então... E o meu tio também era sanfoneiro de Congado... Então eu... Caminhei por esse caminho. Então... O Congo... Hoje... É importante na minha vida... Não em questão de... de... Financeiro... É importante em questão de... De educação... Em questão de... Sobrevivência... De respeito... Então... É um contexto... Mais ou menos... Eu acredito que... O Congado... Está no meu sangue... Eu sinto assim... Quando uma caixa bate... Responde lá dentro... Então isso é uma coisa que a gente traz... Lá do... Lá desde criança... Então a importância é muito grande. (ENTREVISTA, MARCOS ELISIO ALVES, 2022)

Homem negro, de família humilde, com perda de pais muito cedo, Marcos Elisio Alves, o Marquinho, destaca vivências importantes da sua vida para mostrar que não se identifica como Congadeiro e Músico por acidente de percurso. O avô e o tio eram sanfoneiros do Congado. Quando decidiu aceitar o convite para tocar no Sainha, mais do que uma decisão subjetiva, era a incorporação de valores familiares. Ou melhor: Marquinho recebeu o convite para manter a tradição da família de sanfoneiros no Congado. E ao seguir por esse caminho, Marquinho vai compondo a sua identidade. É sintomático que ao revelar qual o sentido do Congado em sua vida, Marquinho não se detém na lógica mercadológica, ou do ganho financeiro. Pelo contrário: o valor do Congado está na sua sobrevivência, ou poderíamos denominar de existência e resistência.

O Congado está no seu sangue como negro e como sujeito. E ao mesmo tempo Marquinho revela que o Congado altera algo profundo em seu ser como significado, que o traz para vida, como o sangue que circula pelo seu corpo. O Congado está no meu sangue. Desta afirmação categórica, seria reducionista considerar que a frase se refere a um parâmetro biológico. Há algo que transcende a percepção do tempo vivido, que exige que se busque para além das memórias do tempo de criança. É a ancestralidade que pulsa em seu ser, a cada vez que ouve a batida de uma caixa indicando a materialidade do Congado. A batida na caixa ressoa lá dentro de seu ser. Ao exteriorizar que há uma resposta lá dentro, Marquinho ratifica uma dimensão epistemológica, ao revelar um dos indicadores que demarcam a sua produção de conhecimento na vida. O congado é educação, sobrevivência e mais do que tudo, respeito. É a cadência da vida.

5 - A EXPERIÊNCIA VIVIDA NO ESPAÇO E TEMPO DA UFU

Há experiências vividas de forma tão profunda na relação existencial como docente e pesquisador que nem sempre estão materializadas em formas de artigo, dissertação ou produto. Mas elas possuem um estado de pertencimento que de alguma forma vai traçando as nossas linhas de continuidade identitária. É como se fosse um contraponto ao que ironicamente nos permite problematizar que a referência de um semestre, que finda em 15 semanas, não está na duração do tempo, mas sim em sua intensidade na experiência vivida. É certo que as experiências em Cultura me conduziram para uma outra forma de interpretação da realidade. Entretanto, é na forma de repensar a didática, estabelecer metodologias e compreender os desafios que considero como avanço considerável nesta trajetória como docente.

A proposta aqui neste memorial não é descrever as disciplinas ministradas desde novembro de 2009 até os dias de hoje, que se completam 17 anos. Mas sim de compartilhar as defesas das quais atravesso como ser docente. E neste caso, é importante frisar que para além do conhecimento, o ser professor negro também tem um peso importante para configurar a identidade em tensão e conflito. Esse é um dos pontos que me fez sempre entender como identidade: ao entrar em uma sala de aula, não se trata somente de Gerson de Sousa, de forma individual. Aprendi isso durante a graduação, o mestrado e doutorado: as minhas concepções de vida, interpretação da realidade, defesa epistemológica é a continuidade de um grupo no qual me sinto pertencente. Tive ótimos professores que me possibilitaram mergulhar de forma profunda na realidade universitária.

Em todas as instâncias, seja da graduação, seja do mestrado, seja da especialização, a tônica sempre é permitir ao aluno a capacidade de problematizar a realidade. Ao usar esse termo, problemática, a primeira interpretação é que se trata de uma parte do procedimento metodológico. E isso, por outro lado, leva a um reducionismo do qual as disciplinas em outra ordem não teriam esse ponto como elemento orientador. Mas uma sistemática de aula conduzida pelo problema como epistemologia é um convite para o exercício do pensamento. E é exatamente com esta máxima que passei a tratar as disciplinas que procurei ministrar de forma diferenciada. A disciplina da qual tomei posse aqui na UFU é a de Fotojornalismo. Na sequência da trajetória, ministrei Teorias da Comunicação I, Metodologia da Pesquisa em Comunicação I, Oficinas de Fotografia,

entre outras. Vou fazer referência a três disciplinas obrigatórias e uma optativa para materializar essa minha primeira proposta de problematizar a realidade como docente.

Em Teorias da Comunicação I houve experiências fascinantes em que os discentes passaram a articular o conceito e a realidade a partir do problema orientador. A primeira atitude metodológica é a forma de abordar as teorias enquanto relação dialógica. Há momentos em nosso percurso de vida que nos deparamos com diagnósticos. Entre eles estavam que os discentes, em parte, têm dificuldades extremas quando se precisa entender um conceito. E, por outro, mesmo quando esse conceito é entendido, ele é apreendido somente enquanto um sentido isolado da “família” teórica e metodológica que ele circunscreve. Esse desvio de aprendizado é que o faz com que determinados problemas apresentados por eles, ao envolver os conceitos, são meramente acidentais, que se esvaziam de seu ser sem que tenha sido brotado como semente em seu viver. Para esse enfrentamento sistematizei, para os discentes, que todas as aulas, com abordagem de uma teoria diferente, teria como princípio usar termos, palavras, dilemas e exemplos que estivessem somente ligados àquela abordagem teórica. Tratava-se de convencer cada aluno (a) que ao compreender, por dentro, determinada teoria, ela se fazia como sentido da realidade. E foi assim que a cada aula, mais do que aprender os conceitos de determinada teoria, os alunos assistiam as aulas em que assumia a defesa teórica em todas as suas dimensões. Inclusive com exemplos práticos do cotidiano.

Esse convite para a reflexão tem um ponto positivo. Talvez seja a primeira vez que esses alunos estejam sendo levado a um universo interpretativo e crítico de cada teoria. Durante os anos em que ministrei essa disciplina, considero que fui bem sucedido nessas etapas. O melhor sinal disso estava em que a cada final de aula, os discentes estavam com olhares perplexos, com pensamentos movidos por um turbilhão de problemas, e a capacidade de entendimento de que aquela teoria tinha sentido, tinha sim justificativa. O único ponto negativo dessa metodologia está justamente que depende do aceite epistemológico de cada discente. Esse aceite está, em alguns momentos, em ordem da finalidade com que se matricula na disciplina e outras muitas vezes pelo problema de formação ao longo do Ensino Médio.

E com isso chegamos ao segundo ponto. A utilização de esquete teatral como parte da apresentação de seminário da disciplina. A esquete surgiu como a necessidade de encontrar um diálogo no tempo presente a partir das expressões utilizadas pelos discentes

em aula. Há dois pontos essenciais aqui. O primeiro, na experiência epistemológica do grupo que se reúne para pensar em um exemplo prático, da realidade, do qual precisa fazer um roteiro e com isso ensaiar e apresentar a esquete. E segundo, a esquete se torna um momento lúdico, em que o conceito e a teoria não estão sendo apresentados mais de forma apropriada reducionista, num sistema de simples repetição de termos sobre o conceito, mas em um exemplo da realidade vivida pelo próprio discente. E, posso dizer, que descobrimos ótimos “atores” na interpretação das esquetes, assim como a configuração de um ponto de memória.

A produção da esquete, embora seja um exemplo que a partir daquele momento se torna referência para todos da sala, tem um sentido metodológico. É o que defendo sempre como a liberdade de pensamento pelo conceito. Pois o movimento epistemológico proposto, não somente na graduação, é partir do conceito, a partir de uma defesa posicional, conduzir essa interpretação para algum elemento da realidade, entender essa relação da realidade para o conceito, e retornar ao conceito, agora com novos sentidos de leitura. Poderíamos dizer que se trata do concreto do abstrato. E assim, o conceito é aprendido, mas não de uma forma decorada ou simplesmente citada, mas como uma experiência vivida. Essa experiência é instigada tanto nas resenhas quanto nas provas escritas de avaliação.

Ao compreender toda essa dimensão em Teorias da Comunicação, é preciso fazer uma pergunta: porque em muitas situações o número de reprovação na disciplina, enquanto ministro essas aulas, é grande? A resposta não está somente no aceite ao convite. Mas é certo que uma disciplina cuja base é o conceitual exige determinado tempo de compreensão. E tempo de conhecimento não pode ser medido literalmente por tempo da disciplina. Para alguns alunos 15 semanas é tempo suficiente para conseguir mergulhar de forma profunda e compreender os sentidos. Para outros, foi a formação de grupo de estudos seguida de reunião semanais com monitores que conduziram a compreender esses temas em um período tão curto. Para outros, não é um tempo de maturidade suficiente. Um dos argumentos de muitos que foram reprovados é que há uma distância entre entender a “matéria” e escrever sobre ela. Entre alguns alunos reprovados, lembro de um que na terceira vez que fazia a disciplina, em um momento de consciência, conseguiu eliminar essa distância ao ponto de conseguir escrever um bom texto sobre a abordagem. Enquanto para as estatísticas era só mais um número de reprovado que agora conseguia aprovação, para a relação dialógica de ensino o discente confessou a alegria de conseguir

materializar o seu entendimento. E que agradecia muito acreditado em sua pessoa. Há uma outra aluna que foi reprovada na disciplina e aprovada em outro momento com outro professor. Foi somente depois de um ano, com o reencontro que ela reconheceu que fora reprovada porque realmente não conseguia entender, em maturidade, o que agora tinha como claro. Há muitas outras situações próximas a essas, mas que não fazem parte de estatísticas que pudessem contrapor qualitativamente aos dados quantitativos. O sentido que percorre toda essa estratégia de ensino é levar cada aluno (a) ao máximo de sua potência daquele momento.

Em Metodologia da Pesquisa em Comunicação também se estabelece outro desafio de temporalidade da experiência em contraponto ao tempo da disciplina. Trata-se da primeira experiências de discentes na produção de um pré-projeto de pesquisa e principalmente de conhecimento sobre métodos. Sempre considerei de forma reducionista abordar a disciplina com o objetivo de fazer que os discentes entendam sobre ABNT. É certo que se é um ponto importante, mas não ao ponto de predominar enquanto desenvolvimento. Por isso, a questão central está em entender os métodos e o primeiro passo para entender as dinâmicas que compreendem um pré-projeto de pesquisa. O desafio aqui é que para se ter um tema de pré-projeto é preciso que o sujeito consiga entrar em um estado de ruptura epistemológica. Esse termo inclusive se tornou uma das dinâmicas de avaliação da disciplina. Eu convido os discentes a irem para algum ponto da cidade e faça uma descrição perceptiva. Em seguida passo um conceito, eles pesquisam a partir de algum autor a descrição deste conceito. E em seguida retornam para o mesmo ponto que descreveram e passam agora a olhar pelo viés do conceito. E é desta forma que os discentes dão os primeiros passos para entender como se processa uma análise a partir do conceito. A esquete também se configurou como uma das etapas na apresentação de seminário em Metodologia, sustentado pelo mesmo argumento didático.

A construção de um pré-projeto não é uma coisa simples, principalmente quando se tem a compreensão de que é preciso retirar um tema de seu cotidiano para que ele passe a ter um status de tema de pesquisa. Em seguida, ou como primeiro ponto, é preciso desvelar em seu ser algo que o incomoda ou incomodou em algum ponto de sua experiência vivida para que seja transformado em problema. Mesmo com o exercício da ruptura epistemológico, os estágios de compreensão e maturidade nem sempre adquirem a autonomia de pensamento em 15 semanas. As vezes esse é o tempo para entender o processo, mas não necessariamente escrevê-lo. Pois o ponto central é que não se trata

somente de escrever projeto e entregar, mas de um primeiro convite para que se tome consciência de seu percurso na área e indique um primeiro sinal de quem será continuador epistemológico da área. Como estamos abordando esse indicativo no terceiro período, soma-se ainda as incertezas de continuidade de curso. Mesmo com todos esses pontos considerados, as conquistas de projetos e discussões em sala tem sido edificantes. Em algumas, já consegui fazer com que projetos apresentados no terceiro período fosse continuado e reapresentado como monografia em Trabalho de Conclusão de Curso.

Em fotojornalismo, por ser uma disciplina teórica e prática, os avanços tem sido exatamente na compreensão do olhar humano, antes do olhar fotográfico para a realidade. Em um primeiro momento a questão do fotojornalismo tem de indicar ,de forma prioritária um olhar sobre o fato. Há sim esse primeiro direcionamento, Mas sempre considerando que o factual é uma das instâncias. A minha relação com a arte plástica me levou em determinado momento a repensar os resultados de nossa formação como jornalista, quando se direciona para um elemento e se despreza outros. E justamente em fotojornalismo, ou em fotografia, eu senti muito, como consequência formativa, um valor secundário para as cores, em detrimento do fato. Em um momento reflexivo, analisei como a produção de fotos está muito direcionada para a ação do fato. E quando se identificava o contexto, era somente como mapeamento geográfico. Era como se as cores não existissem enquanto movimento do olhar fotográfico. Mesmo quando se sabe da exigência de fotos com a hora mágica, do por do sol, os elementos que compõem a foto em cores tomavam uma marginalidade.

Esse foi um dos vários pontos que acrescentei para contribuir com o processo formativo. Entre outros estão a produção de fotorreportagem e fotoensaio. Como é possível problematizar uma temática, por meio da foto, tendo a temporalidade como concepção chave na fotorreportagem? Como produzir uma análise social por meio da problemática do conceito como parâmetro no fotoensaio? De que forma se pode produzir os gêneros do fotojornalismo articulando para cada uma delas determinadas características na construção da imagem? Um dos pontos chaves nas disciplinas de fotojornalismo eram as temáticas de prova: um outro olhar sobre comunicação e educação, no primeiro bimestre; e olhar as cidades, olhar as culturas, no segundo bimestre. Como uma parte do incentivo de olhar de forma mais conceitual para a realidade, durante um dos anos realizemos um projeto intitulado Aprender Fotografando: o Estado da Cultura em Uberlândia. Tratava-se de um projeto com duas bases: a primeira

era o exercício fotográfico em eventos culturais para os discentes que já tivessem cursado a disciplina de fotojornalismo. O segundo era que a cobertura estava direcionada para eventos culturais com entrada gratuita, que possibilitasse uma maior participação coletiva. E a partir do mapeamento desses eventos poderíamos analisar a compreensão de cultura que atravessa as políticas públicas para a cidade. Em Fotojornalismo, acredito que o principal avanço enquanto reflexão seja sobre tratar a fotografia para além do factual.

Para entender essa discussão é necessário que trate primeiro de um dilema da minha formação. No meu processo de graduação e depois do exercício profissional como repórter, como prolongamento, fiz várias coberturas fotográficas. E, posso dizer, na maioria delas, o ponto central era sempre o fato que se apresentava. É claro que ao pensar em fotojornalismo é a interpretação da realidade argumentada a partir do fato. Mas a minha relação com a minha noiva, Mary Borges, formada em Artes Plásticas, me levou a reconhecer o que seria uma restrição de conhecimento. Porque para uma fotografia em Artes, as cores não são meramente contexto da imagem, mas o problema central da imagem. Quando falo problema é que as cores é que dão vida a geografia humana que se fotografa.

Essa constatação não veio para mim de forma suave. Veio como reflexão profunda em que passei a reviver o processo de formação de experiência profissional para compreender em que momento da graduação e do trabalho como repórter, ao mesmo tempo em que o fato ganha espaço, as cores passavam a ocupar uma importância secundária. Eu diria que as cores estavam lá, mas na identificação como profundidade de campo da imagem. Para não dizer que esse ensino descaracterizou completamente as cores, identifico que somente fotos de ambiente em que são produzidas na hora mágica é que tratam das cores como fundamento básico. É a partir deste fato que iniciou toda minha discussão sobre o direcionamento formativo. E ao mesmo tempo veio não só a retomada das cores, mas a produção de sentidos de novos olhares para o ensino, a aprendizagem e a produção fotográfica. Mas como fotografar não é olhar pela lente, mas sim saber fazer a leitura da realidade no cotidiano, considero que foi no cotidiano enquanto sujeito, que as cores reassumiram o papel central para que pudesse olhar a realidade, e não mais somente como acontecimento factual.

Há outras duas disciplinas que quero destacar aqui como fundantes do meu processo. A primeira é a disciplina optativa em Comunicação, Cultura e Memória, no

curso de Jornalismo. O programa da disciplina, descrito abaixo, já anunciava um diálogo pertinente do meu processo formativo e ao mesmo tempo a defesa de um novo horizonte para o Jornalismo. A disciplina constava de três etapas: A primeira intitulada A comunicação na modernidade, em que abordava: I.1 Importância da comunicação na modernidade; I.2 O outro: objeto e sujeito no processo comunicativo; I.3 O papel da mídia em fatos históricos do Brasil.; I 4 A mídia como documento histórico: comunicação e educação. Nesta primeira etapa se configura como importante a discussão do outro no processo comunicativo. E quando se problematiza se ele é sujeito ou objeto há duas dimensões importantes. A primeira está no tratamento mercadológico que é estabelecido para ele em todo o processo. Mas é na segunda que se provoca um debate sobre o sentido do Jornalismo. Será que no processo de entrevista, o jornalista trata o outro enquanto sujeito, ao ponto de que os dilemas dos entrevistados tenham a força de alterar a linha de sentido de sua construção da matéria ou texto? Ou a entrevista é meramente um momento de obtenção de dados para a produção de uma matéria? Então, como definir o conceito de entrevista a partir do outro que fala como produção de sentido? Em que momento a entrevista, como diálogo possível, como nos remete Cremilda Medina, se efetiva enquanto instância epistemológica?

Na segunda parte da disciplina o tema que pulsa é a cultura com a temática II. Uniformidade e Pluralidade da Cultura Brasileira. Entre os itens estão II.1 A busca pela uniformidade da cultura brasileira; II.2 A cultura plural; II.3 A leitura do popular : negação, afirmação e negociação de sentido. Há duas obras importantes nesta discussão que provocava um debate conceitual sobre cultura. A Beleza do Morto, de Michel de Certeau; e a crise da cultura, de Hanna Arendt. Não se trata aqui de fazer um resumo dessas obras mas de destacar esses elementos provocativos. A pergunta intrigante, de a Beleza do Morto, ainda se mantém acesa no espírito dos discentes: Será que a cultura popular existe para além da violência que a nega? É um debate forte e que para os formandos em jornalismo esse debate aparecia como uma novidade problemática. Pois não estava aqui somente na posição de criticar a violência da cultura popular, mas da sua existência enquanto produção de sentido, enquanto valor. Em seguida na crise da cultura, sua importância social e política, estava a tácita posição da autora sobre a discussão sobre o filisteu e o seu desprezo pela arte. Assim como no reposicionamento sobre Industria Cultural como Industria de Entretenimento.

E na terceira etapa a discussão era um mergulho em textos de memória. O tema é III. Memória e Memórias em Conflito, abordando III. 1 Memória Coletiva e Memória Subterrânea; III. 2 O poder da memória e a memória como poder; III. 3 Cotidiano e Experiência de vida e por último a III. 4 Pesquisa de Campo. Uma das minhas maiores realizações como professor, nesta disciplina, era no descortinar da memória. Como toda a disciplina partia do conceito de experiência, de Walter Benjamin, o debate sobre memória tinha sim um peso conceitual, mas a sustentação de toda a compreensão estava nos relatos de experiências dos discentes. Seus dilemas, conflitos internos, pensamentos e angústias. Em determinado momento, não se tratava mais de conversas sobre os conceitos, mas sobre testemunhos. E o testemunho, diferente do fato entrevistar alguém, era aqui tomado ele mesmo como tema de análise. Em que momento um discente na sala de aula, ao ser levado a mergulhar nos dilemas dos estudos da memória, faz essa transposição para os dilemas da sua vida e toma corpo qualitativo como testemunho?

Era esse entendimento que o tom da disciplina ganhava corpo e espírito. E ao mesmo tempo em que viviam essa experiência em sala de aula, retomava o conceito de memória e entrevista. Mais do que diálogo, a profundidade vivida pelo repórter durante a entrevista é conquistar a confiança do seu entrevistado ao ponto dele passar de fonte de informação para testemunho. E assim trabalhava dois elementos que integram minha defesa conceitual no Jornalismo. A primeira é que a entrevista implica em um diálogo em que as pessoas decidem construir uma leitura sobre a realidade a partir da partilha do tempo de vida. A entrevista como tempo de concessão de vida do eu e do outro se efetivava como um momento decisivo da disciplina. Isso porque, ao tratar muitas vezes de memória e velhice, o ponto fundante era entender a vida para além do imediatismo do tempo presente. É sintomático fazer uma pergunta sobre velhice para jovens de 18 e 19 anos: você já se imaginou com 70 ou 80 anos?

E assim neste mergulho existencial, em diálogos profundos de teor sociológico, psicológico e filosófico, considerando o momento em que os discentes viviam a experiência de distinção entre falas de entrevista e testemunho, que edificava uma chave precisa para o trabalho final de história oral. A importância do ouvir. A primeira vez que ouvi essa frase de que a importância de ser jornalista está em ouvir o outro foi no primeiro dia de aula do primeiro semestre de graduação em Jornalismo, na Unimep. A aula era de História. Lembro que muitos de nós na sala responderam que optou pelo jornalismo porque gosta muito de escrever e outros de falar muito. E é neste momento em que esse

professor trouxe o ouvir como princípio fundamental. Do pensamento provocativo como aluno de graduação na Unimep para a experiência de provocar qualitativamente outros discentes, agora como professor da UFU, o espaço e o tempo me conduziram para novas leituras. E a principal delas está na afirmativa, com teor epistemológico: a capacidade de ouvir o outro não pode ser compreendida, de forma reducionista, como se fosse uma obtenção de técnica jornalística. É preciso que o sujeito que entrevista e o sujeito entrevistado ultrapassem a linha demarcatória da informação, para que a partilha de tempo de vida se edifique como testemunho.

O Ouvir o outro é uma proposta de ser humano, não um complemento da atividade jornalística. E só se consegue ouvir o outro no momento em que a partilha do tempo de vida toma uma dimensão humana tão profunda, que ambos, ou o entrevistado decide que você é o escolhido para levar um segredo, um sentimento, uma denúncia para outros tempos e espaços sociais, para além do que ele tem como vivido. Um debate forte que aprendi de forma profunda com as professoras Ecléa Bosi e Olga Von Simson: o movimento do tempo passado no tempo presente. Quando os discentes iam a campo para realizar uma entrevista oral com pessoas com mais de 60 anos, muitos retornavam emocionados por terem conseguido atingir o testemunho. E assim a disciplina finalizava com um tom provocador: estaria aqui o testemunho como elemento chave para enfrentar a estrutura objetificante da prática jornalística na contradição do diálogo possível da entrevista?

Na disciplina Fundamentos Epistemológicos, ministrados no Programa de mestrado profissional em Comunicação, Educação e Tecnologias (PPGCE) da Faced, os avanços eram encadeados a cada aula, a cada instigar do pensamento. Os testemunhos que tive em sala de aula eram que os discentes estavam acostumados a fazer disciplinas em que a leitura e discussão conceitual era o centro. Mas não estavam preparados para as duas primeiras perguntas que fazia em sala de aula. A primeira era justamente sobre o conhecimento. A pergunta provocativa era para que eles pensassem primeiramente na resposta sobre o que é conhecimento. Quando estavam preparados para responder a pergunta, quase de forma imediata, lhes dava um outro retorno formulativo. E seguia com o seguinte comentário: mais do que a sua resposta, o meu interesse agora é que você descubra ou que você refaça o caminho para desvelar de onde parte o pensamento que o conduziu até essa sua resposta. Era um momento mágico, de transbordamento existencial, como se, e muitas vezes era o caso, de que nunca alguém havia lhe apresentado esse

dilema. Acostumados a sempre incorporar conceitos de autores para validar o conhecimento científico, esse desafio de encontrar no seu percurso de pensamento interno o espaço e tempo de onde parte o seu conhecimento se tornava a primeira vertente epistemológica.

Quando se provoca alguém para um dilema existencial, é preciso contextualizar para que o valor do dilema não se perca no comportamento da impossibilidade do individualismo e que se sustente na individuação. E assim desvelava que não se tratava de uma pergunta cujo tempo de esclarecimento está no mesmo tempo de uma conclusão de mestrado: dois anos. Era uma pergunta de conhecimento com tempo de duração da vida como espaço de existência. Esse posicionamento didático, logo no primeiro dia de aula, com concepção socrática, tinha um ponto importante. Normalmente os discentes passam a incorporar como discurso de conhecimento a utilização de autores e conceitos dos quais foram levados a efetivar leituras no decorrer de seu processo de formação. Então, quando se faz determinadas perguntas que demandam resposta conceituais, parte-se de que a resposta deve ser procurada nos conceitos e autores que sua memória trouxe para a realidade presente. Neste movimento, o discente está sempre buscando o outro, em si, num mergulho que está próximo de uma subutilização do eu. Ora, então quando se pergunta sobre a origem do seu conhecimento, não se trata mais de vasculhar a memória para encontrar o momento em que fez a primeira leitura de um livro ou obra. Mas de uma compreensão mais profunda, que em primeira instância realiza aquilo que almejo de forma didática: fazer com que os conceitos sejam diálogos para o movimento da vida e não um elemento estático que define a vida para a prática acadêmica.

Para dar vazão a esse suporte, o movimento da disciplina também caminha como metáfora do dilema existencial provocado no primeiro dia de aula. Só que agora vamos nos confrontar com os caminhos de saber os autores. As leituras e seminários de textos de Sócrates, Platão, Descartes, David Hume, Kant, Hegel, Marx, Augusto Conti, Husserl. Popper embora se sustentem em seus conceitos chaves, estão amparados em outra trilha conceitual e didática. Parte-se para uma crítica na qual tomei há muito tempo como posicionamento epistemológico. Os discentes, seja de graduação, seja ainda mais do mestrado, passam a utilizar muitas vezes os conceitos de autores de forma descontextualizada. Na ânsia de produzir um artigo, um texto, embora façam leituras de livros ou outras obras de autores, passam a utilizar somente o conceito chave. E aqui está o problema. Ao apreender somente um fragmento do autor, o conceito que deveria ser

libertador passa a ser um elemento de aprisionamento. Ao enfatizar aqui aprisionado quero afirmar que há uma desumanização dos autores quando se compreende o conceito, mas não se tem a mínima noção de quais foram os dilemas que conduziram aqueles autores até aquele conceito. E mais do que isso: o que ele propõe logo após essa definição conceitual como resolução ou mesmo aplicabilidade social. Por isso, os seminários seguidos das aulas têm esse objetivo: entender a trajetória do dilema existencial desses autores que os conduzem para a materialização do conceito. De certa forma, o ponto fundante da disciplina de epistemologia, é fazer com que os discentes aprendam como se faz uma leitura de um texto.

Essa metodologia aplicada à didática conduz a questão do conhecimento para o centro dos dilemas do sujeito. É por isso que muitos trabalhos finais da disciplina mergulham, como materialidade, no dilema existencial. Há dois exemplos que podem traduzir esse quadro didático. O primeiro é de uma aluna que ministrava aulas na educação básica por 20 anos. Preocupada com o trabalho final da disciplina, ela veio conversar comigo de que tinha dúvidas ainda sobre qual tema iria fazer o trabalho final. O movimento dessa incerteza é que com o decorrer das aulas havia entrado em uma crise epistemológica. O relato dela mostrava que ela estava repensando o conceito de conhecimento. E foi então que, na orientação daquele momento, pedi que ela fizesse o trabalho sobre essa crise existencial. E confesso que tanto ela, quanto eu, ficamos emocionados com o resultado do trabalho escrito. Nem ela considerou que poderia mergulhar tão profundamente nos seus dilemas como análise. Estava aqui materializado um dos pontos nevrálgicos da aula: é preciso ter coragem para enfrentar, sem máscaras, os seus próprios dilemas. Enfrentar as suas angústias e existências sem que recaia como síndrome, como doença, que demarcaria um sintoma demarcatório do individualismo; mas que se afirme como sujeito no diálogo dialético no encontro da sua verdade como conhecimento. Um mergulho provocado pelo movimento interno de diálogo, mas não como uma busca desamparada para responder a um outro fator social.

O segundo exemplo veio de uma outra discente, agora da área de Comunicação. Poucos anos atrás, ela tinha vivido uma experiência profunda: a descoberta, em meio a sua juventude e início de vida, de um câncer. O que deveria ser uma entrega aos dilemas da doença e da possibilidade da morte, se transfigurou para um outro enunciado existencial. Em vez de pensar na morte, ela iniciou um planejamento de vida. É sintomático entender a dimensão de valor desta forma de agir. Sem saber das suas chances

de vida, em meio à notícia de que está com a doença, a pessoa decide se inscrever em curso e estudar para o mestrado. Ela fez a cirurgia, cumpriu todo o tratamento e estava como discente da disciplina de Epistemologia com a vibração de corpo e alma. Em uma situação natural de disciplina, o artigo final dela deveria ser o tema do projeto de pesquisa para que pudesse, talvez em outro momento, utilizar o resultado do material para a qualificação.

Mas depois de uma conversa que tivemos, ela decidiu fazer um diálogo com sua própria experiência existencial. Não estaria aqui, neste enfrentamento do ser consigo mesmo, movido por um conceito teórico, a movimentar-se num conhecimento profundo, verdadeiro? Naquele ano, com base no mergulho e exteriorização de testemunho dela, houve uma concentração de trabalhos de discentes da sala, em que a reflexão epistemológica era a própria vida. E não há nem como traduzir aqui a emoção de estar lendo textos profundos num diálogo epistemológico aberto discutindo sobre a própria existência. Nem precisa ratificar que aqui está o concreto pensado, a materialidade de toda proposta didática provocada nos discentes. Essas experiências sempre vão se tornando cada mais fortes e mais acentuadas a cada ano. Em diálogos que tenho sobre essa disciplina, sempre falto da ausência de divulgação de toda essa emoção que ocorre em sala de aula. Vivemos intensamente o semestre, as emoções pulsam fortes, choramos, sorrimos, conduzimos a angústia para a profundidade enquanto individuação e encerramos a disciplina. Para muitos, se trata de uma transformação de vida. Um repensar sobre a existência. E se há algo que nos edifica humanamente como professor é quando o diálogo estabelecido em aula conduz o discente para um outro tempo e espaço reflexivo.

Sempre comento em sala de aula sobre um fator da disciplina de Metodologia. Ao iniciar uma pesquisa, o primeiro passo é identificar o incômodo de algum tema, que em seguida se torna um problema teórico. O desafio é formular um problema do qual não se tem a resposta. E, por mais redundante que seja, é exatamente a formulação de um problema que não se tem a resposta que se torna um problema. Ainda lembro de uma discente que ao conseguir formular um problema, do qual não sabia a resposta, ficou ansiosa, preocupada, estressada e quando me procurou já estava disposta a trancar a matrícula. Há aqui uma inversão de valor. A regra geral é formular um problema em que se busca a resposta, em pesquisa. Mas essa busca da resposta já traz em si um trajeto final sugerido. E quando você inicia a realização de um trabalho sem que saiba como ele termina? Em vez da felicidade no mergulho da pesquisa, vem a preocupação seguida de

uma angústia quase depressiva. É bem provável que esse dilema está associado ao tempo de 15 semanas que tem para finalizar a disciplina. E principalmente, por não dispor de tempo de maturidade para aproveitar com profundidade o valor de sua própria experiência.

E concluo esta parte deste memorial com uma experiência vivida da qual considero importante neste processo de construção de conhecimento. Quando iniciei a redação da tese de doutorado, depois do longo acompanhamento do contar história no asilo e das entrevistas de Campinas, houve um momento, de consciência, em que me deparei com toda a análise conclusiva. Faltava um ano para finalizar a tese. E então, sobreveio um pensamento, que se transformou em atitude e que hoje me possibilita dialogar sobre essa coragem de enfrentamento, de seu próprio desafio, com os discentes. A pergunta: E se a conclusão que havia definido para tese se transformasse em ponto de problema para o primeiro capítulo de análise? Então dois dilemas vieram à tona: O que seria escrito depois no próximo capítulo? E qual o sentido de viver a experiência de um ano em um trabalho de pesquisa, quando já se sabe o seu todo de forma bem antecipada? É certo que segui no enfrentamento de não me agarrar a primeira conclusão. O que era conclusivo se tornou problema de primeiro capítulo. E com isso segui em novas emoções da tese. Essa experiência como discente se transpõem agora como defesa: mais do que apresentar o resultado de uma pesquisa, é preciso viver com intensidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A memória não é um resgate do passado, mas sim o reviver. Há algum tempo essas frases conceituais passaram a transpor um outro significado epistemológico em minha vida: é preciso que o sentido e o significado do viver legitime os conceitos. Não se trata de pronunciá-las de forma objetivada, numa suposta articulação de conhecimento, que se esvazia do sentido da vida tão logo não se tem mais necessidade urgente de exteriorizá-la. A teoria, a problematização da realidade, o fundamento metodológico, as epistemologias, todos esses fatores substantivos se configuraram como experiência vivida para depois ser compreendida nominalmente enquanto conceitos. Ao descrever este memorial, a afirmativa é a de que a vivência da cultura veio antes de ser professor que trabalha com pesquisas voltadas para as áreas de Comunicação e Cultura, memória e velhice. E esta mudança de ordem define como a concretude do cotidiano problematiza novos dilemas na práxis acadêmica.

Há três exemplos que quero partilhar aqui como sentido pleno desta afirmativa. Em uma das muitas orientações de graduação para Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), no curso de Jornalismo da UFU, uma revelação da discente Sara Camelo ratificou a defesa teórica, no qual havia vivenciado décadas atrás. Sara já havia assistido por várias vezes o documentário na qual estava mergulhando em análise. No entanto, estávamos dialogando em orientação sobre o conceito de memória subterrânea, de Michel Pollack. Semanas depois, quando enfim ela conseguiu entender o conceito e efetivar um diálogo com o tema no capítulo, concretizando uma ruptura epistemológica, novos sentidos interpretativos afluíram em sua concepção de vida. E a tradução mais exata foi em um dos nossos encontros ela, envolta em sorriso, ter exteriorizado o seguinte testemunho: “Gerson, agora entendi a sua frase. Realmente, a teoria liberta”. Essa frase pronunciada com tom emotivo, como forma de agradecimento ao final de um ano de convívio, em orientação, traduz um momento significativo neste campo de luta.

O segundo exemplo veio do ensino na pós-graduação em Fundamentos Epistemológicos. Novamente, em vez dos conceitos, toda a proposta da aula é que cada discente efetive uma ruptura epistemológica a partir do seu próprio viver. E assim, o pensamento teórico passa pelo processo de ensino-aprendizagem de que compreensão do que é conhecimento se efetiva como sentido da vida. Até o entendimento dos autores precisa deixar de ser um acabado no texto para perseguir os dilemas que os atravessaram

enquanto existência no processo de criação de suas teorias. E por terceiro ponto, é justamente no momento que estou atuando em atividades culturais, especificamente como docente em dança, que o sujeito e a arte são convidados para produzir novos sentidos no cotidiano, no ato de reencontro, e de enfrentamento contra a estrutura. Em uma dessas atividades, no momento em que uma das alunas se emocionou durante a dança de bolero, ainda com as lágrimas, ela testemunha que viver a dança é algo forte. Ao ponto de ter forças para retornar à realidade e enfrenta-la agora sob uma nova perspectiva de existência.

É certo que para materializar todos esses exemplos como ato legítimo de viver em emoção e razão, deste viver a cultura como ruptura epistemológica, era necessário que tivesse atingido um grau de maturidade, de vida em teoria, ou de teoria em vida, cujo prazer do conhecimento me permite afirmar que já está intrínseco ao próprio sentido de viver. E esse sentimento já havia confessado aqui neste memorial, como parte do vivido com meu eterno orientador Luiz Roberto Alves, da USP. Depois de uma década de convivência, de mergulho nos dilemas do cotidiano, já não se sabe mais em que momento a minha defesa de vida não poderia mais ser separada da dele.

Ao reviver por este memorial a experiência vivida, é possível desvelar que a todo momento materializava a luta do sujeito, com todas as suas forças possíveis, diante da estrutura. E é notório como a emoção, esse sentido de conhecimento tão pouco considerado como esfera de luta, foi tomando corpo e se acentuando de forma aguda para demarcar o significado no cotidiano. Seja da emoção quando aos 17 anos experienciei aqueles testemunhos no espaço dos alcoólicos anônimos, em Salto, quando tive a primeira intenção de produzir um livro. Seja na tese de doutorado, em que a emoção aparece como valor epistemológico na análise sobre a velhice enquadrada em um espaço impessoal do asilo; seja na produção agora da pesquisa do Congado, em que a tradição oral como fundamento da cultura é atravessada por novas materialidades de sentimento. A identidade, esse valor máximo de grau de consciência no qual o sujeito se compreende como coletivo em uma problemática histórica, exige que se reconheça como espaço e tempo de tensão e conflito, a contradição em que se instaura a representação do outro.

Em todo evento em que tenho um espaço e tempo para fala, um dos pontos que sempre coloco é sobre a necessidade de viver as experiências em toda sua plenitude, e com toda a sua potencialidade de vida. E, principalmente, não cometer esse desvio de transformar, de forma reducionista, o tempo de vida em espaço a ser alcançado. Com

cinco décadas e meia de existência, as pontualidades com que fui testemunhando em cada parte deste memorial ratifica essa defesa. Se num primeiro momento, da adolescência para a juventude, dava ênfase de que estava num combate a este pragmatismo, daqueles que consideraram que somente tem sentido saber algo se tiver um sentido de utilidade, atualmente a crítica passou a incorporar o enfrentamento a essa estrutura que pretende objetivar o sujeito,

E as lutas, as tensões e os conflitos cada vez mais vão ganhando corpo. E aqui gostaria de finalizar identificando como a cultura então se efetiva, como uma transposição ressignificante, neste tripé de ensino, pesquisa e extensão. Como negro, considero como valor identitário a importância de lutar pelos nossos direitos. E assim, materializo como movimento de existência, essa responsabilidade histórica, de traduzir como luta o enfrentamento nos espaços sociais. No plano do ensino, na universidade, ou nos espaços de dança, na música, no canto, é preciso que todo o processo de luta seja empreendido para que atinja uma totalidade no reconhecimento desses direitos. As cotas raciais na universidade permitem e possibilitam o ingresso de discentes negros. Para algumas pessoas, o quantitativo aferido em porcentagem já consideraria como realizado o pagamento da dívida. Em vez do fim, compreendo que é aqui que começa a luta. E para seguir nesta afirmativa, faço um intervalo, para lembrar do discurso do prof. Milton Santos ao responder ao outro repórter: o senhor quer que eu vá nu”.

É preciso que o discurso racista, cujo interesse é sobre o corpo do negro e que poderia ser satisfeito pelas estatísticas, seja enfrentado pela identidade desses sujeitos como epistemologia. O ingresso dos negros nas universidades não é sobre o corpo, mas refere-se ao diálogo com as novas experiências de vida que passam a compor novos sentidos da universidade. E é urgente que esse ingresso não seja demarcado, no tempo de formação de cada curso, como se nós negros estivéssemos como visitante. A diferença de ser visitante para ser sujeito é que esse novo valor de ser negro seja partilhado como tempo de conhecimento, nas disciplinas, se configure como proposta pedagógica nos projetos de cada curso, e incorpore e redefina os caminhos de significado da universidade. Para que enfim, as próprias concepções epistemológicas de cada curso sejam alteradas profundamente.

De forma paralela, como defesa epistemológica, sempre me posiciono sobre a responsabilidade social de o jornalista tratar o seu entrevistado como sujeito, e não como objeto de entrevista. Se for somente para preencher um espaço de caracteres na matéria, precisamos somente de um corpo. Mas se as falas dele tiverem forças suficientes para

que eu repense toda a matéria, aí sim temos o sujeito no diálogo possível. Na extensão da universidade e do espaço da dança estamos novamente no mesmo confronto. Ensinar samba de gafieira, semba ou Kizomba exige que se tenha compreensão do valor da ressignificação cultural sobre valores da África. Ou mais especificamente das lutas do povo angolano em seu cotidiano. Novamente: mais do que o corpo, é a cultura que exige que a identidade redefina a epistemologia desses ritmos. E o que isso significa? É que em vez de mero entretenimento, em vez de ensinar somente passos para uma suposta festa, é preciso que a cultura assuma um papel fundamental para redefinir as novas formas de ensino e aprendizagem.

Esse mesmo fator pode ser percebido na pesquisa com o Congado. Não se trata dos corpos dos homens e mulheres congadeiros para a realização de um trabalho. E também não se trata de coletar depoimentos para resolver os dilemas da pauta. É preciso que a pesquisa consiga encontrar o outro, por meio da escuta e do diálogo. E ao criar essa relação de entrevistador e entrevistado, como partilha de vida, ambos se transformam quando o depoimento se substancia como testemunho. O testemunho é o momento em que o outro reconhece no sujeito jornalista que ele é o escolhido para levar adiante determinados acontecimentos fortes em sua vida. Muitas vezes esse tema já não está mais na pauta da sociedade no tempo presente. E é aqui que o jornalista teria de ter essa consciência histórica: agora não se trata mais de considerar que a fala do entrevistado altere a pauta ou a matéria do presente; o testemunho é um ato de entrega do outro para que o sujeito jornalista lute, com novas forças, para que se altere a pauta e as matérias do passado. E assim restabeleça, em novos sentidos, o enfrentamento do sujeito, no cotidiano, contra a estrutura.

Desde o início desta minha trajetória acadêmica, havia planejado que finalizaria as cinco obras de pesquisa para enfim defender uma tese sobre o processo de comunicativo, a partir da dialética do cotidiano de Uberlândia. Como se sabe, este memorial é escrito com três obras finalizadas, e cada uma delas apresentando uma tese. Havia planejado que assim que as finalizasse iria fazer o pós-doutorado para enfim trazer a proposta de fazer este memorial como uma tese de um tema. Quisera o tempo que a ordem fosse invertida. Escrevo este memorial e assim que efetivar a defesa, devo sair em pesquisa de pós-doutorado pela Universidade Federal de Ouro Preto. Com isso, em vez de ser um tema de pesquisa neste memorial, o reviver os tempos presente e passado me possibilitou compreender que mais do que um tema de pesquisa: sobreveio o diálogo com a minha própria vida como tese. E este novo sentido toma nova força

epistemológica para que esteja em franca disposição para desenvolver o projeto de pós-doutorado intitulado “A dialética do passado: teoria cultural da memória a partir da experiência narrativa do testemunho dos sujeitos do congado”.

O resumo deste novo projeto, do qual estou acenando expectativas e perspectivas, está diretamente articulado com as construções inscritas neste memorial. Vou descrever o resumo para compreender a materialidade dos meus próximos passos de existência:

“Este projeto de pós-doutorado propõe uma contribuição para a teoria cultural da memória a partir da experiência narrativa do testemunho dos sujeitos do Congado, tomando como campo empírico o Terno Sainha, de Uberlândia. A pesquisa parte da compreensão de que a memória não constitui apenas preservação do passado. Trata-se de uma prática cultural capaz de recolocar o passado em disputa no tempo presente. Fundamentado na base teórica dos Estudos Culturais e na abordagem metodológica da Análise Cultural, o estudo analisa como música, dança, oralidade, ancestralidade e experiência cotidiana produzem formas de existência e resistência cultural diante das tensões e contradições entre sujeitos e estrutura. Como delimitação, a análise concentra-se especialmente na ressignificação do papel social da mulher, nos conflitos geracionais e nos processos de transmissão cultural presentes no Congado. O objetivo é compreender de que maneira a dialética do passado, por meio da narrativa do testemunho, exige reposicionamento na leitura do cotidiano através das práticas culturais dos sujeitos, e com isso contribuir para uma reflexão teórica sobre memória, cultura, experiência histórica, cotidiano e comunicação”.

A apresentação deste resumo do projeto pós-doutorado, na qual mergulharei no período de 12 meses como estudo e análise, traduz e contextualiza toda a narrativa inscrita neste memorial, que desvela o movimento da vida. E acredito que não é nem acidente de percurso que essa ordem tenha sido invertida. É novamente a vida como tese que orientará a profundidade do viver, como fundamento epistemológico, para uma nova tese da pesquisa como tema. E se a frase de Donana ressoou tão forte em mim em momento passado, hoje a transfiguro sobre um novo sentido epistemológico: A lucidez me vem no momento em que vivencio a práxis da consciência.

REFERÊNCIAS

- ARENDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos**. São Paulo: Cultrix, 1986.
- BENJAMIN, Walter. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**. São Paulo: Summus, 1984.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- BOSI, Ecléa. **O Tempo Vivo da Memória**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRASILEIRO, Jeremias. **O ressoar dos tambores do Congado: entre a tradição e a contemporaneidade: cotidiano, memórias, disputas (1955-2011)**. 2012. 192f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia (MG), 2012.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2015.
- CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e Cidadãos**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **As Culturas Populares no Capitalismo**. Trad. Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: artes de fazer**. V. 1 e 2. Petrópolis (RJ): Vozes, 1994. e 1997.
- CERTEAU, Michel de. **A Cultura no Plural**. Campinas (SP): Papyrus, 1995.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.
- CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Cartografia dos Estudos Culturais: uma versão latino-americana**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica.
- GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro Educador**. Petrópolis: Vozes, 2017.
- GOMES, Nilma Lino. **Sem Perder a Raiz**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Apicuri, 2016.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Trad. Adelaine La Guardiã Resende ... (et al). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu Silva e Guaracira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Coord.). **História geral da África**. 2. ed. Brasília, DF: Unesco, 2010. v. 1. p. 167-212
- HOOKS, Bell. **Ensinando a Transgredir**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- HOOKS, Bell. **Olhares Negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.
- LIMA, Raquel Sousa. O conceito de cultura em Raymond Williams e Edward P. Thompson: breve apresentação das idéias de materialismo cultural e experiência. **Revista Cantareira**, História da UFF, 2004, 8 edição on-line
- LISBOA FILHO, Flavi Ferreira; MORAES, Ana Luiza Coiro. Cultural Studies applied to audiovisual media research: the circuit of culture as an analytical tool. Significação: **Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 41, n. 42, p. 67-86, 2014.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- MARTINS, José de Souza. **A aparição do demônio na fábrica: origens sociais do eu dividido no subúrbio operário**. São Paulo: Editora 34, 2008.
- MARTINS, José de Souza. **A Sociabilidade do Homem Simples**. São Paulo: Hucitec, 2000.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do Tempo Espiral**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**. Belo Horizonte: Mazza, 1997.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Tradução de Sebastião Nascimento. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- MORAES, Ana Luiza Coiro. Epistemologia do sensível na cultura contemporânea: estruturas de sentimento na compreensão da interface jornalismo/entretenimento. **Líbero**, São Paulo, v. 19, n. 37-A, p. 11-18, jul./dez. 2016. Disponível em: [Líbero – Revista do Programa de Pós-Graduação da Faculdade Cásper Líbero](#). Acesso em: 19 maio 2026.
- MORAES, Ana Luiza Coiro. **A análise cultural: um método de procedimentos em pesquisas**. Questões Transversais, São Leopoldo, v. 4, n. 7, p. 1-9, 2016.
- MORAES, Ana Luiza Coiro. A análise cultural. In: **Encontro Anual da COMPÓS**, 24., 2015, Brasília. Anais [...]. Brasília: COMPÓS, 2015.
- MORAES, Ana Luiza Coiro. Epistemologia do sensível na cultura contemporânea: estruturas de sentimento na compreensão da interface jornalismo/entretenimento. **Líbero**, São Paulo.
- MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- MUNANGA, Kabengele & Gomes, N. L. **Para entender o negro no Brasil de hoje: história, realidades, problemas e caminhos**. São Paulo: Global; Ação Educativa, 2004.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares, **Proj. História**, São Paulo (10), dez. 1993, p. 7 - 28.

PERES, Ana Cláudia; MAIA, Marta Regina. TODO DIA A MESMA NOITE: o “texto testemunhal” sobre o incêndio na boate Kiss. **Revista Observatório**, [S. l.], v. 10, n. 1, p. a21, 2024.

POLLAK, Michel. **Memória e Identidade Social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p.200-215

POLLAK, Michel. **Memória, Esquecimento e Silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989, p.3-15

PORTELLI, Alessandro. **A Ordem Já Foi Executada**. São Paulo: Letra e Voz, 2013.

PORTELLI, Alessandro. **Ensaio de História Oral**. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Relatos Oraís: do indizível ao dizível. In: SIMSON, Olga de Moraes Von (Org.) **Experimentos com histórias de vida**. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1988, p. 14-43.

RICOEUR, Paul. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papirus, 1994.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**. São Paulo: Edusp, 2006.

SANTOS, Milton. **O Espaço do Cidadão**. São Paulo: Edusp, 2007.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARLO, Beatriz. **Cenas da Vida Pós-Moderna**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

SELIGMANN-Silva, Márcio. El testimonio como estrategia de resistencia y como reexistência, Calibán - **RLP**, v. 22, nº 1, p. 168-177, 2024.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**. [on-line] Campinas: Editora Unicamp, 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. **Aprender, Ensinar e Relações Étnico-Raciais no Brasil**. Porto Alegre: Autêntica, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SLENES, Robert W. **Na senzala, uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava: Brasil Sudeste, século XIX**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

SODRÉ, Muniz. **A Verdade Seduzida**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SOUSA, Gerson de. **Paradoxo do cotidiano: as implicações da cultura no processo de construção do cotidiano**. Brasília: SBPJor; Editora Fi, 2025.

SOUSA, Gerson de. Os dilemas da produção social da identidade da mulher negra no processo de ressignificação da tradição oral do Terno de Congado Sainha. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 47., 2024, Balneário Camboriú. Anais [...]. Balneário Camboriú: Universidade do Vale do Itajaí, 2024.

SOUSA, Gerson de. Os dilemas da música como processo de construção de identidade do negro na realidade social do Congado. **Revista Relicário**, Uberlândia, v. 10, n. 19, jan./jul. 2023.

SOUSA, Gerson de; BERTONI, Clarice. A produção de sentido na dialética da reconstrução histórica do Congado em Uberlândia. **Revista Lusófona de Estudos Culturais**, Braga, v. 6, n. 2, p. 109-126, 2019.

SOUSA, Gerson de. A dialética do processo comunicativo na construção de identidade do Congado: análise cultural da produção de sentido do sujeito. In: **Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação, 8.; Seminário Internacional Educação e Estudos Culturais, 5.**, 2019. Anais [...]. 25 a 27 jun. 2019.

SOUSA, Gerson de. Os dilemas na temporalidade histórica do Congado: entre a tradição e a ressignificação no contexto do materialismo cultural. In: **Seminário Brasileiro de Educação e Estudos Culturais, 8.; Seminário Internacional Educação e Estudos Culturais, 5.**, 2019. Anais [...]. 25 a 27 jun. 2019.

SOUSA, Gerson de. **Paradoxo do cotidiano: memórias do cinema em Uberlândia** pela análise da comunicação e cultura. Uberlândia, MG, 2014. Relatório final de pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais. Livro não publicado.

SOUSA, Gerson de. **Memória e velhice: entre a imaginação na arte de contar histórias e a emoção ao narrar a história vivida**. 2008. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) — Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2008.

SOUSA, Gerson de. **A experiência de estudantes da terceira idade no Projeto Universidade Aberta à Terceira Idade da USP**. 2003. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) — Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2003.

THOMPSON, E. P. **Costumes em Comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THOMPSON, E. P. **Miséria da Teoria**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

VON SIMSON, Olga de Moraes. Imagem e Memória. In: SAMAIN, Étienne. **O Fotográfico**. 2. Ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005.

VON SIMSON, Olga de Moraes. Memória, Cultura e Poder na Sociedade do Esquecimento. In: FARIA FILHO, Luciano Mendes de. (Org.) **Arquivos, Fontes e Novas Tecnologias: questões para a história da educação**. Coleção Memória da Educação.

WILLIAMS, Raymond. **Recursos da Esperança**. São Paulo: Unesp, 2015.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. Trad. André Glasser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade**. São Paulo: Nacional, 1969.

WILLIAMS, Raymond. **A Cultura é de Todos**. Trad. Maria Elisa Cevalco. Depto Letras, USP: 1958.