



**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

Isadora Almeida Rodrigues

O universo e o meu quintal:

a Cia. Fusion de Danças Urbanas e o corpo-voz da periferia

Belo Horizonte-MG

2022

ISADORA ALMEIDA RODRIGUES

O universo e o meu quintal:

a Cia. Fusion de Danças Urbanas e o corpo-voz da periferia

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Estudos de Linguagens.

Área de concentração: Tecnologias e Processos Discursivos

Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e suas tecnologias

Orientador: Prof. Dr. Roniere Silva Menezes

Belo Horizonte-MG

2022

R696u Rodrigues, Isadora Almeida.
O universo e o meu quintal : a Cia. Fusion de Danças Urbanas e o
corpo-voz da periferia / Isadora Almeida Rodrigues. – 2022.
317 f. : il.

Orientador: Roniere Silva Menezes

Tese (Doutorado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de
Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudo de
Linguagens, Belo Horizonte, 2022.
Bibliografia.

1. Dança. 2. Memória coletiva. 3. Identidade. 4. Periferia. 5.
Literatura. I. Menezes, Roniere Silva. II. Título.

CDD: 793.381

Isadora Almeida Rodrigues

O universo e o meu quintal:

a Cia. Fusion de Danças Urbanas e o corpo-voz da periferia

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

.

Prof. Dr. Roniere Silva Menezes - CEFET/MG - Orientador

Prof^a. Dr^a. Terezinha Taborda Moreira – PUC Minas

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques - UFMG

Prof. Dr. Luiz Henrique Silva de Oliveira - CEFET-MG

Prof^a. Dr^a. Cláudia Cristina Maia – CEFET-MG

Belo Horizonte-MG

2022

Ao Lê, que me ensina tanto.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao meu querido orientador, Roniere Silva Menezes, por se abrir para um tema novo, pela dedicação, solicitude, confiança em minha capacidade e pela generosidade ao orientar-me nesta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (Posling), pelo trabalho sempre cuidadoso, organizado e aberto às mais diversas linguagens, onde hoje me sinto em casa e corajosa o suficiente para me posicionar e existir como de fato sou.

Aos professores do CEFET-MG, que, a cada disciplina cursada, palestra, evento, em muito contribuíram para o desenvolvimento de minha autonomia de pensamento e, conseqüentemente, para o resultado deste trabalho.

Aos professores da FALE-UFMG, onde cursei a graduação e o mestrado, que colaboraram para minha formação profissional, acadêmica, bem como para meu crescimento pessoal.

Ao Professor Reinaldo Martiniano Marques, meu querido orientador de Mestrado, com quem pude contar dentro e fora do universo acadêmico e a quem devo muito do que hoje sei sobre pesquisa.

À Cia. Fusion de Danças Urbanas, cujo trabalho mudou radicalmente minha relação com o universo da dança e da cultura. Agradeço, especialmente, ao Leandro Belilo, cuja genialidade e dedicação me inspiram todos os dias e mudaram a forma como se pensam as Danças Urbanas no Brasil.

Aos meus amigos, pelos momentos de diversão, por sempre me darem força.

Aos companheiros do CEFET, em especial Alexandre e Marina, que fizeram com que essa trajetória fosse muito mais leve.

À amiga Fernanda Dusse, que, além de ser minha grande companheira nessa jornada acadêmica desde o primeiro período, foi quem me apresentou o CEFET, onde hoje me sinto realizada.

À minha família, em especial minha mãe, pelo exemplo, pelo companheirismo, pelo incentivo, por me emprestar o escritório na reta final da escrita deste texto e por sempre acreditar em mim.

À tia Mônica, que sempre valorizou ao máximo os nossos talentos e conquistas.

Ao Matheus, meu irmão e grande amigo.

À Luísa, minha irmã, que me tirou vários pesos dos ombros para que eu pudesse me dedicar à escrita.

Ao meu pai, homem cujos sonhos me contagiam e fazem com que eu me sinta capaz de sonhar também.

À Vó Teresa, cujo amor pela poesia e pela música foi, sem dúvida, herdado por mim.

À Vó Lúcia, que, duas décadas depois de partir, continua me guiando nos caminhos da vida.

RESUMO

Esta tese consiste em um estudo sob o viés da crítica literária e cultural de uma expressão do corpo da periferia: a dança da Cia. Fusion de Danças Urbanas, de Belo Horizonte. Fundada em 2002 e tornada profissional em 2009, a companhia desafia noções tradicionais de identidade e propõe uma construção do discurso memorialístico e arquivístico a partir de expressões corpóreas organizadas com base em laços diaspóricos que em grande medida se distanciam das comunidades imaginadas pelas fronteiras geográficas. Utilizando-se da linguagem das Danças Urbanas, elemento da cultura Hip Hop, o grupo promove reflexão e uma potente experiência estética sobre memória, identidade e cultura, reorganizando essas noções a partir de um ponto de vista periférico. Nesta tese, são analisados a fundo dois espetáculos do grupo: “Quando efê” (2014), chamado neste trabalho de “Dançarquivo”, já que consiste em uma espécie de arquivo dançado da cultura periférica associada à memória coletiva; e “Pai contra mãe” (2016), inspirado em conto homônimo de Machado de Assis, que chama atenção para a memória da escravidão e propõe uma reorganização dela, a partir do ponto de vista e da vontade de potência do oprimido. A partir dos espetáculos, reflete-se sobre passado, presente e futuro, ressignificando o lugar da expressividade periférica e suas relações com a história tradicional e a literatura.

Palavras-chave: Dança; Memória; Identidade; Periferia; Literatura; Tradução.

ABSTRACT

The present thesis is studies, through the perspective of Literary and Cultural Criticism, an example of peripheral body expressiveness: the dance of Cia. Fusion de Danças Urbanas, from Belo Horizonte, Brazil. Founded in 2002 and turned professional in 2009, the company defies traditional notions of identity and proposes the construction of memorialist and achival discourses based on corporeal expressions organized through diasporic bonds which, in a great manner, distance themselves from the imagined communities built with geographic frontiers. Using the language of Urban Dances, element of Hip Hop Culture, the group promotes reflection and a potent aesthetic experience regarding memory, identity and culture, reorganizing such notions prom a peripheral perspective. In this study, two performances by the group are thoroughly analyzed: “Quando efê” (2014), which is here defined as a “Dancearchive”, as it is a sort of danced archive of peripheral culture associated with collective memory; and “Pai contra mãe” (2016), inspired by a short-story written by Machado de Assis which reflects on the memory of slavery and proposes a reorganization of it, based on the viewpoint and the will of potency of the oppressed. The analysis of such performances promotes a reflection on past, present and future, redefining the place of peripheral expressivity and its relations with traditional history and literature.

Keywords: Dance; Memory; Identity; Periphery; Literature; Translation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

O quem e os porquês	11
1 Quem?	11
2 Por quê?	13

CAPÍTULO 1

Marginália: a voz da <i>periferia da periferia</i> do mundo	25
1 Na periferia do mundo	25
2 Na periferia da periferia	27
2.1 Vozes periféricas	30
2.1.1 O exemplo do rap	36
2.1.2 Antropofagia periférica	44
2.1.3 O Hip Hop em BH	45
3 Hip Hop e a gambiarra diaspórica	49
4 A dança nas ruas	51
4.1 Entre céu e terra	57
4.2 A prima pobre	61

CAPÍTULO 2

Mundo na favela; favela no mundo: um pouco de história e reflexão	64
1 Contextos	66
1.1 Cosmopolita e primitivo	66
2 Cenários	69
2.1 O mundo no quintal e o quintal no mundo	69
2.2 O espaço escolar	71
3 Figurinos	79
3.1 Pés e inadequação	79
3.2 Do lado avesso: figurinos e gambiarras	89
4 Movimentos	92
4.1 Mediação	96
4.2 Profissionalização	98
4.3 Descobrir-se preto	102

4.4 Danças Urbanas: uma escolha política	106
5 <i>Bregando</i>	111

CAPÍTULO 3

Dançarquivo: dançando a memória de um mundo periférico	119
1 Criar a partir de quê?	119
2 A Dança como espaço de conhecimento.....	122
2.1 Corpo desprezado; corpo ressignificado	122
3 A dança, o instante e a felicidade	126
3.1 “Polifonia” do gesto: o espetáculo como mônada histórica	128
4 Tradução, traição e devir histórico: “Quando efê” e a pureza cultural	131
5 Dançarquivo: a memória como pertencimento	133
5.1 Memória e esquecimento: “Quando efê” e a “Segunda consideração intempestiva”	133
5.2 Memória incorporada, memória rejeitada: dançarquivo do pertencimento	139
6 Dançarquivo em “Quando efê”: sobrevivências cena a cena	141
6.1 O prólogo	141
6.2 Cena 1: polifonia do movimento e profusão identitária	142
6.3 Cena 2: “Benguelê”, Capoeira, Breaking e os Vissungos quilombolas	149
6.4 Cena 3: religiosidade e manifestações musicais, teatrais e literárias	157
6.5 Cena 4: A quadrilha, a festa e a explosão da alegria	159
6.6 Cena 5: Memória arquivada; memória perdida	162
6.7 Cena 6: A história de Zefa e a festa final	165

CAPÍTULO 4

Gênero, raça e resistência em “Pai contra mãe”: uma leitura de Machado de Assis	168
1 Raça em Machado de Assis	168
2 O corpo de Machado	171
3 Machado e o feminino	174
4 Gênero e raça na literatura do século XIX: Machado e Maria Firmina dos Reis	177
4.1 Escravidão, abolicionismo e dissidência em “A escrava”	180

4.2 Gênero, maternidade e liberdade em “A escrava”	188
4.3 “A escrava” e “Pai contra mãe”: aproximações e distanciamentos	179
4.4 A(s) história(s) não contada(s)	194
4.5.1 A história por trás da história	196
 CAPÍTULO 5	
Morte, vida e criação na necrossociedade brasileira: traduzindo Machado para a dança do século XXI	203
1 Criar, morrer, gozar, matar: vida e morte no hoje da arte	203
2 Fazer viver e fazer morrer: o existir num mundo que quer expulsar	205
3 A questão da tradução	208
4 “Pai contra mãe”, a necropolítica e a reafirmação/rejeição da memória	213
4.1 Prólogo	214
4.2 Xique-xique e a brincadeira da morte	214
4.3 Ritual	216
4.4 “Mas não cuidemos de máscaras”: comércio e reificação no ontem e no hoje. 221	
4.5 A resposta do feminino	223
4.6 Necropolítica encenada	230
4.7 A força do Krumping e o lugar do feminino	237
4.8 Tensionamento final	241
4.8.1 “Mas as pessoas da sala de jantar”	243
4.9 Epílogo	246
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	
O que fica?	248
 REFERÊNCIAS	
 ESPETÁCULOS	
 ANEXOS	
Anexo I: Cronologia	272
Anexo II: Entrevista com Leandro Belilo	277

INTRODUÇÃO

O quem e os porquês

1 Quem?

Black out. Ouve-se ao longe um canto de passarinhos, e, aos poucos, as luzes de cores alaranjada e azul se acendem numa ambientação das primeiras horas do dia. Numa espécie de devir-animal (algo bastante recorrente na obra do grupo que se pretende analisar), bailarinos mimetizam a movimentação de pássaros enquanto, num crescendo, o som ganha força, explode num baque e é seguido por um curto silêncio, no qual uma voz passa a cantar: “Eu sou África / América / Sou de Minas / Brasil // Sou península / Ibérica / Sou balcânica / Brasil”. Assim dá-se início ao espetáculo “Meráki”, o terceiro trabalho da Cia. Fusion de Danças Urbanas, grupo belo-horizontino que, como o nome já diz, é especializado em Danças Urbanas, elemento da cultura Hip Hop. Já em sua primeira cena, a obra traz à tona uma questão que permeia o trabalho artístico do grupo desde sua primeira incursão no universo das artes do espetáculo: como definir o lugar de um grupo especializado em Danças Urbanas (linguagem oriunda dos guetos norte-americanos), originário ele mesmo das periferias belo-horizontinas, no *mainstream* do cenário artístico-cultural do Brasil do século XXI? Como definir uma identidade para esse grupo cujo trabalho busca inserir-se na tradição cultural brasileira a partir de uma linguagem essencialmente estrangeira?

Ao discutir identidade cultural na contemporaneidade, Stuart Hall afirma que o sujeito contemporâneo conta não com uma, mas com várias identidades, observando-se uma desarticulação de identidades estáveis do passado, que, embora pareça negativa, tem uma função positiva ao abrir “a possibilidade de novas articulações: a criação de novas identidades, a produção de novos sujeitos”.¹ Isso representa não apenas a possibilidade de um mesmo indivíduo constantemente ressignificar seu lugar no mundo, mas também a possibilidade de novos sujeitos e novas vozes se tornarem audíveis.

Nesse contexto, insere-se o trabalho da Cia. Fusion, cujo nome de língua inglesa já *a priori* remete ao estrangeiro, ao que não pertence ao Brasil, mas que também remete à ideia de fusão, de mistura, de junção de vários que se tornam um. Já na escolha de seu nome e no refrão da canção de “Meráki”, pode-se notar a percepção por parte do

¹ HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 18.

grupo das variadas posições que esses sujeitos dançantes podem tomar diante do mundo em que atuam. O grupo e as reflexões que suscita com seus trabalhos cênicos são exemplos claros dessas novas possibilidades de articulações na contemporaneidade: um agrupamento de bailarinos oriundos da periferia que propõe discutir, a partir de uma linguagem essencialmente contemporânea e “importada”, questões como identidade, ancestralidade, sociedade, marginalidade e memória cultural no Brasil.

Num diálogo com o antropólogo Oswald de Andrade, esses bailarinos propõem-se a realizar em seus espetáculos uma construção que não privilegie apenas um aspecto estanque da cultura em que se inserem, mas que seja capaz de absorver as mais variadas influências, do Hip Hop ao congado; das danças africanas ao cânone literário brasileiro; da capoeira ao foxtrote; do samba à música erudita contemporânea. Nesse sentido, o trabalho do grupo corresponde ao que Silviano Santiago afirmou ter sido a principal contribuição da América Latina para a cultura ocidental: “[a] destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e *pureza*”² no que tange à construção de uma cultura genuína, eminentemente nacional.

Embora fosse motivo de mal-estar até alguns anos atrás – como argumenta Roberto Schwarz –,³ para a Cia. Fusion essa “impureza” funciona mais como uma inquietação e uma motivação para o fazer artístico do que como um mal-estar propriamente dito. Se, no início do século XX, cria-se o mito da miscigenação igualitária entre as três raças formadoras da nação brasileira e suas respectivas características culturais, tem-se no trabalho do grupo no século XXI uma possibilidade de fusão mais natural e equilibrada entre culturas, realizada de baixo para cima, numa atitude consciente que visa à produção de uma arte brasileira capaz de valorizar as culturas minoritárias, mas sem ignorar o fato de que a cultura europeia e, mais recentemente, a norte-americana contaminaram o Brasil de forma irreversível.

Não há, portanto, cultura pura, mas também não há dependência. A proposta artística aqui analisada aceita as mais variadas influências, incluindo-se aí as das culturas ditas hegemônicas, mas elabora algo novo a partir delas. Isto está de acordo com o que Homi Bhabha observa sobre as culturas periféricas em uma perspectiva pós-colonial:

² SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano, p. 16.

³ SCHWARZ, R. Nacional por subtração.

A perspectiva pós-colonial – como vem sendo desenvolvida por historiadores culturais e teóricos da literatura – abandona as tradições da sociologia do subdesenvolvimento ou teoria da “dependência”. Como modo de análise, ela tenta revisar aquelas pedagogias nacionalistas ou “nativistas” que estabelecem a relação do Terceiro Mundo com o Primeiro Mundo em uma estrutura binária de oposição. A perspectiva pós-colonial resiste à busca de formas holísticas de explicação social. Ela força um reconhecimento das fronteiras culturais e políticas mais complexas que existem no vértice dessas esferas políticas frequentemente opostas.⁴

No que tange ao trabalho aqui estudado, é importante destacar que, para além do fato de que são brasileiros, ou seja, culturalmente periféricos em relação ao mundo dominado pela cultura europeia, os integrantes da companhia são todos negros oriundos da periferia e têm, em sua maioria, baixa escolaridade (e são filhos de pais cuja escolaridade é ainda inferior). São, portanto, duplamente periféricos: em relação ao mundo e em relação ao lugar que ocupam na sociedade brasileira. Isso é importante, pois insere o grupo num importante contexto social propício a um fenômeno denominado por Silviano Santiago como “O cosmopolitismo do pobre”,⁵ conceito que será discutido ao longo desta tese.

2 Por quê?

O programa de “Quando efê”, espetáculo de 2014, traz uma citação de Reinaldo Marques, a qual diz que

a memória da nação não se restringe [...] aos documentos escritos. Há que se levar em conta outras formas de inscrição da memória, próprias das tradições orais, ágrafas, em que o arquivo opera por meio das *performances* tanto verbais quanto *corporais* dos sujeitos. Cabe destacar aqui a *dança*, o canto, as teatralizações, as festas e rituais, [...] compondo outras possibilidades de textos, de discursos para o sonho da nação.⁶

Estudar a dança seria, então, uma maneira de se compreender melhor as várias possibilidades de se construírem identidades dentro da multifacetada cultura brasileira. No caso específico da Cia. Fusion de Danças Urbanas, cabe destacar, ainda, sua relação direta com a literatura, visto que um dos espetáculos a serem analisados corresponde a uma tradução para a dança do conto machadiano “Pai contra mãe”. Não se trata de uma

⁴ BHABHA, H. *O local da cultura*, p. 241-242.

⁵ SANTIAGO, S. *O cosmopolitismo do pobre*.

⁶ MARQUES, R. Memória literária arquivada, p. 107. Grifos meus.

tradução literal, de uma espécie de pantomima em que a dança emularia cada trecho da narração machadiana, mas de uma busca por explicitar por meio do movimento o que lhe seria essencial. Trata-se, como afirmava Walter Benjamin, de fazer sobreviver na tradução “aquilo que uma obra literária contém, para lá da informação [...], o que nela há de inapreensível, de misterioso, de ‘poético’”.⁷

No que concerne ao caráter transdisciplinar deste projeto em um curso de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, numa linha que privilegia o estudo de literatura, cultura e tecnologia, vale citar novamente Reinaldo Marques. O professor e ensaísta afirma que, com os episódios de 1968 na França, as universidades passaram por uma crise, em razão de serem “produtoras de um conhecimento compartimentalizado, ancorado no imperialismo epistemológico de certas ciências, fatores que as convertem em instituições divorciadas da sociedade e incapazes de alterar os rumos da história”,⁸ sendo esta uma justificativa para a necessidade de mudança de paradigmas pela qual passam a ciência e, mais especificamente, os estudos literários. Ainda que a França de 1968 já pareça distante, temporal e geograficamente, o que se nota pelos acontecimentos dos últimos anos é que permanece em muitos de nós a tendência à compartimentalização, aos binarismos, à visão excludente que determina o isso ou aquilo em detrimento de uma perspectiva agregadora.

Assim, a discussão de 50 anos atrás permanece viva, explicitando a importância da realização de estudos de teoria da literatura e crítica cultural que contemplem não apenas a linguagem literária verbal tradicional pura, mas também a linguagem da visualidade, das sonoridades e do movimento; a dança como texto que reescreve o verbo e ensina algo a ele. É possível perceber, dessa forma, que estudar a expressividade da dança de um grupo da periferia sob a ótica da crítica literária faz-se importante porque a interdisciplinaridade, ou melhor, a transdisciplinaridade “supõe o reconhecimento da natureza hipercomplexa do real, o real como múltiplo (...) [e] tal pensamento promove uma recuperação da experiência sofisticada do real, mais política e liberadora...”⁹

Para além do campo teórico, cabe observar que dentro da própria prática de produção literária vê-se hoje uma forma de criação em que a fluidez, a não delimitação de gêneros e linguagens se fazem presentes. Trata-se do que Josefina Ludmer chama de

⁷ BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor, p. 82.

⁸ MARQUES, R. Literatura comparada e estudos culturais: diálogos interdisciplinares, 1999, p. 63.

⁹ *Ibidem*, p. 65.

“Literaturas pós-autônomas”. A ideia de literatura como um campo distinto, independente, autônomo, cairia por terra na contemporaneidade a partir de produções que desafiam os limites entre linguagens e entre ficção, realidade e virtualidade. Nesta perspectiva, “borram[-se] os campos relativamente autônomos (ou se borra o pensamento em esferas mais ou menos delimitadas) do político, do econômico, do cultural. A realidadeficção da imaginação pública as contém e as fusiona”.¹⁰ Não há mais binarismos, visto que, de acordo com Ludmer, não há mais disputa de poder. A literatura como campo distinto perde força e passa a se misturar com outros campos, outros discursos:

Tem-se o fim do “campo” de Bourdieu, porque se borram, formalmente e “na realidade”, as identidades literárias, que também eram identidades políticas. E então se pode ver claramente que essas formas, classificações, identidades, divisões, gêneros e guerras, só poderiam funcionar em uma literatura concebida como esfera autônoma, ou como campo, com oposições em seu interior. Porque o que dramatizavam era a luta pelo poder literário e pela definição do poder da literatura. Essa luta, hoje, está concluída: a literatura perdeu poder e modificou-se o poder na literatura.¹¹

Ao atravessar fronteiras, a literatura deixa de ser demarcável e passa a se fazer presente nas mais variadas esferas, incluindo-se, aí, por que não, a dança:

As literaturas pós-autônomas do presente sairiam da “literatura”, atravessariam a fronteira, e entrariam em um meio (em uma matéria) real-virtual, sem foras, a imaginação pública: em tudo o que se produz e circula e nos penetra e é social e privado e público e “real”. Ou seja, entrariam em um tipo de matéria e em um trabalho social (a realidade cotidiana) em que não há “índice de realidade” ou “de ficção” e que constrói presente. Entrariam na fábrica do presente que é a imaginação pública para contar algumas vidas cotidianas em alguma ilha urbana latino-americana. As experiências da migração e do “subsolo” de certos sujeitos que se definem fora e dentro de certos territórios.¹²

É comum que se realizem aproximações (ou mesmo fusões) entre texto e imagem, entre Literatura e Artes Visuais, linguagens cujos limites já se encontram há muito tempo “borrados”. Para Karl Erik Schøllhamer, por exemplo, “é o conjunto texto-imagem que, ao formar um complexo heterogêneo, se torna objeto fundamental para a compreensão das condições representativas em geral.”¹³ Entretanto, é possível que se

¹⁰ LUDMER, J. Literaturas pós-autônomas, p. 3.

¹¹ LUDMER, J. Literaturas postautónomas, [s. p.]. Tradução livre.

¹² LUDMER, J. Literaturas pós-autônomas, p. 4.

¹³ SCHØLLHAMMER, K. E. *Além do visível*, p. 17.

expanda essa afirmação de forma a fazer com que valha também para campos como a música, a performance e a dança, passível de ser enxergada como imagem em movimento, associada à construção dramatúrgica e à expressividade performática do bailarino. Se é possível “fusionar”, para usar a expressão de Ludmer, literatura e imagem, essa fusão também se faz possível com outras linguagens artísticas.

Ao expandir-se o campo da literatura, produzindo-se, como denominou Flora Sussekind, “formas corais”, isto é, “obras que cruzam falas, ruídos e gêneros”, conectando-se “a uma linhagem instabilizadora da literatura brasileira e à produção recente de cinema, teatro e artes plásticas”,¹⁴ cria-se uma dificuldade para a crítica. Esta dificuldade, entretanto, pode ser abraçada por ela, na medida em que reconhece a limitação de uma visão binária e excludente da literatura e das artes. Argumenta Sussekind:

as formas corais, muitas delas propositadamente desfocadas, muitas envolvendo múltiplas formas de refiguração material (não adaptações) ou uma suspensão propositada da formalização, criam um problema para esforços de encaixe crítico imediatos e sem ajuizamento (pois a alocação das obras só prescinde de análise se as “gavetas” de armazenamento se mostrarem inalteráveis), para compreensões restritivas de literatura que parecem não ir além de oposições binárias sistêmicas como as que opõem ficção e testemunho, sequencialidade e fragmentação, construtivo e expressivo, e assim por diante.¹⁵

Afastamo-nos, portanto, de uma postura compartimentalizadora das expressões artísticas e nos aproximamos de um campo fluido, mesclado, pouco ou nada subdividido. É nesse universo que proponho o estudo do trabalho de um grupo como a Cia. Fusion de Danças Urbanas, que, claro, não faz literatura per se, mas se aproxima e se afasta dela quando se amplia o que se pode pensar por campo literário.

Mais do que justificativas teóricas, cabe pontuar o valor cultural e estético de um trabalho como este que se pretendeu estudar. Trata-se de investigar a maneira como se exprimem os corpos dançantes desse grupo de bailarinos oriundos da periferia que, com seus espetáculos, estabelece uma incansável busca por sua identidade, do resgate da memória à compreensão de seu estar no mundo, num movimento paradoxal de serem de lá e de cá; de buscarem inserir-se no *mainstream* das artes ao mesmo tempo em que o questionam; de se colocarem como tradutores de um mundo globalizado sem que se

¹⁴ SUSSEKIND, F. Objetos verbais não identificados, [s. p.].

¹⁵ *Idem*.

esqueçam do fato de que sua origem é bastante específica e deve ser valorizada. Como construir uma identidade capaz de compreender tudo isso? Como projetar o futuro sem que se esqueça da memória afetiva e da responsabilidade histórica de se colocar como porta-voz de um grupo por tanto tempo deixado à margem?

Uma das estratégias utilizadas pela Cia. Fusion para buscar superar esses impasses é o diálogo com as mais diversas linguagens, com os mais variados textos, ressignificando-os, reinventando-os, traduzindo-os e traindo-os, portanto. Da poesia de Drummond ao canto dos vissungos quilombolas do interior de Minas, os espetáculos da companhia conversam com esses textos, revalorizam-nos e transcriam-nos. Ao citá-los, traduzi-los, e mesmo ao traí-los (algo essencial ao fazer artístico), o grupo contribui para sua sobrevivência, para seu crescimento artístico. Como argumenta Derrida: “se o tradutor não restitui nem copia o original, é que este sobrevive e se transforma. A tradução será na verdade um momento de seu próprio crescimento”.¹⁶ Isso é feito tanto com representantes do cânone literário, como o citado Drummond, Guimarães Rosa e Machado de Assis, objeto direto da montagem sobre a qual me debruçarei no Capítulo 5; como com textos e linguagens relegados à marginalidade de nossa cultura, como é o caso da própria cultura Hip Hop, da cultura quilombola, das danças de matriz africana e da cultura pop mundial (esta última, se não pode ser chamada de marginal, é também vista como arte menor, parte de uma cultura de massa tida como menos artística e menos reflexiva). Assim, para usar o exemplo de Borges, a companhia “cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção de passado como há de modificar o futuro”.¹⁷

Essa afirmação pode parecer exagerada ao se pensar no trabalho ainda relativamente desconhecido do grupo, que só agora começa a conquistar certa projeção nacional (embora já tenha se tornado referência em determinados nichos e já ocupe lugar de destaque no cenário da produção em dança local). Contudo, ao se considerar a recepção, esta ideia pode ser percebida de maneira mais contundente. Como discutido, o grupo insere-se no lugar do marginalizado que passa a ter voz a partir de mudanças econômicas e sociais observáveis principalmente na primeira década do século XXI. Sendo ele mesmo representante desses marginalizados, é coerente que também fale a eles. Ainda que em seu público haja representantes da classe média, intelectuais e

¹⁶ DERRIDA, J. *Torres de Babel*, p. 46.

¹⁷ BORGES, J. L. *Kafka e seus precursores*, p. 712.

artistas das mais variadas origens e concepções de mundo, este público também abarca em grande medida pessoas das mais humildes origens, ocupações e formações, tendo sido esses os primeiros espectadores do trabalho da companhia. Se Mário de Andrade sugeria à intelectualidade “puxar conversa” com “gente chamada baixa e ignorante”,¹⁸ esses bailarinos *nasceram* em meio a esta “gente”, *são* esta gente, convivem e falam diretamente a ela. Isso é importante não só no que tange a quem diz, mas também a quem ouve.

Os receptores do trabalho da Cia. Fusion representam uma camada da população cujo acesso a bens culturais ainda é bastante limitado. Estar em um teatro para assistir a um espetáculo de Dança Contemporânea ou de Teatro, por exemplo, e estar no teatro para assistir a um espetáculo de Danças Urbanas são experiências bastante distintas, visto que, nos primeiros, observa-se um tipo de público, geralmente de classe média e alta, intelectualizado, e, no terceiro, tem-se um público mais diversificado, em grande medida oriundo da periferia e desacostumado a frequentar aquele espaço. Não é incomum que se encontrem na plateia das apresentações do grupo pessoas que assistem pela primeira vez a um espetáculo de artes cênicas, ou mesmo que entram pela primeira vez em uma sala de espetáculo. Para além de relatos ouvidos por esta pesquisadora nas várias apresentações em que esteve presente, cabe citar pesquisas que mostram a baixa frequência dos cidadãos brasileiros em espaços culturais. Uma pesquisa realizada pelo Sesc em parceria com a Fundação Perseu Abramo, por exemplo, mostra que no ano de estreia de “Quando efê”, 2014, seis em cada 10 brasileiros nunca haviam estado em um teatro. Não se fala aqui nem mesmo em uma recorrência (quantas vezes se vai ao teatro por ano), mas em um total distanciamento desse espaço cultural por 60% da população.¹⁹ Em depoimento feito no Facebook, a professora da UFVJM Juliana Leal faz a seguinte observação sobre o público de “Pai contra mãe”:

Ontem tive a honra de assistir à última apresentação da temporada do espetáculo “Pai contra mãe”, da Cia Fusion de Danças no CCB-BH. A beleza já começava na fila de compra de ingressos porque, *diferentemente do habitual*, havia *mais gente negra que branca*. Mais tranças, dreads, blacks e encaracolados que o costureiro. E já senti a força que tinha ido buscar ali antes mesmo de entrar no teatro.²⁰

¹⁸ ANDRADE, M. *apud* SANTIAGO, S. Atracção do mundo, p. 29.

¹⁹ GLOBO NEWS. Seis em cada dez brasileiros nunca foram ao teatro, aponta pesquisa.

²⁰ LEAL, J. Depoimento publicado no Facebook em 13 de dezembro de 2016. Grifos meus.

Dessa forma, por meio do trabalho da companhia, outros textos, autores e linguagens passam a existir para esse público. Isso não apenas pelo fato de o grupo estabelecer diálogo com esses autores, obras e manifestações culturais (ação que já seria suficiente para esta argumentação), mas também por trazê-los às vistas de um público que possivelmente não teria contato com eles de outra maneira. O artista marginal, aqui, leva o cânone a um público também marginal para o qual esse artista das danças urbanas é referência maior do que o cânone em si, numa subversão do valor artístico de cada obra e de cada autor. E isso aumenta de maneira exponencial a capacidade de invenção desses novos artistas, já que esta capacidade “não atua diretamente nos dados formais do texto, mas na interpretação que ele recebe quando as coordenadas de tempo e espaço lhe alteram o sentido”.²¹

A relação de tradução e traição das obras dançadas da Cia. Fusion com outras obras (faladas, cantadas, escritas e também dançadas) acontece de forma sutil e gradativa (acompanhando seu amadurecimento artístico) nos três primeiros espetáculos do grupo: em “Som” (2009) isto pode ser verificado de forma mais pontual que em “Matéria Prima” (2012), que faz reescrita direta e integral do poema “Eterno”, de Drummond.²² Já “Meráki” (2013) realiza esse diálogo de maneira mais complexa e menos óbvia. Mas é em “Quando efê” (2014), que a ideia de tradução e de promoção da memória ganha maior proeminência, sendo possível enxergar nesse espetáculo uma espécie de arquivo dançante de nossa história. Em 2016, essa relação de promoção da memória por meio da tradução fica ainda mais evidente com a estreia de “Pai contra mãe”, inspirado no conto homônimo de Machado de Assis.

Depois de acompanhar todo o processo de construção de “Quando efê” e “Pai contra mãe”, bem como sua circulação posterior, analisou-se nesta tese a maneira como os mais diversos textos são traduzidos e sobrevivem nesses dois espetáculos, em especial como o texto do canônico Machado²³ foi traduzido para a linguagem contemporânea das danças urbanas, por autores-bailarinos que pouco conhecem a obra do escritor e que têm no gesto, e não no verbo, sua principal forma de expressão. Como se deu essa reescrita? Como este Machado traduzido pelas Danças Urbanas é lido pelo

²¹ CARVALHAL, T. *Literatura comparada*, p. 68.

²² ANDRADE, C. D. *O fazendeiro do ar*.

²³ Importante observar que, embora seja representante da mais canônica literatura brasileira, é possível verificar várias semelhanças entre o autor negro oitocentista e os bailarinos negros do século XXI, de sua origem negra à maneira como costumam abordar variados temas em sua obra. Isso será discutido com maior detalhamento na tese a ser escrita durante o curso de Doutorado.

público peculiar e heterogêneo da companhia? O que do texto original sobrevive? O que ganha novas roupagens? Como essa reescrita é capaz de enriquecer o diálogo e a forma como enxergamos nossa identidade e nossa memória?

No que tange à tradução de textos literários para a linguagem da dança, sabemos que esta não é uma inovação da Cia. Fusion, mas uma prática, se não recorrente, ao menos conhecida já há séculos da arte do gesto. O clássico *Dom Quixote*, por exemplo, conta com inúmeras célebres adaptações para o Ballet Clássico.²⁴ Em Dança Contemporânea, essas traduções também são comuns, tendo companhias como I Ato, Grupo Corpo e Cia. Déborah Colker, por exemplo, realizado trabalhos inspirados nas obras de autores como Guimarães Rosa,²⁵ o próprio Machado de Assis²⁶ e João Cabral de Melo Neto.²⁷ A esta tese, entretanto, interessa o olhar periférico sobre o texto literário.

No caso da Cia. Fusion de Danças Urbanas, representante da arte marginal, do discurso da periferia, o foco do trabalho de reescrita em Machado vem sendo o que nele há de denúncia, o que nele sangra, bem como a busca por colocar lado a lado expressões consagradas e aquelas que são em certa medida desprezadas. No espetáculo “Pai contra mãe”, escancara-se pela dança o que em grande medida vem de forma sutil na escrita machadiana, ainda que este conto seja um dos mais explícitos da obra do autor no que se refere à crítica social. Como Machado em seu tempo, a companhia de dança, ao reler e encenar à sua maneira o conto em questão, reafirma a necessidade de se discutir a memória e o lugar do negro na sociedade de então e de agora também.

Este risco de apagamento se dá tanto no âmbito físico – na violência sofrida pelo povo negro no passado, mas também no presente – quanto no âmbito do simbólico, sendo comum que um processo de desvalorização, de apagamento da memória cultural, acabe por diminuir a força da cultura da diáspora no país. Assim, para que possam se colocar de forma efetiva no mundo, os afrodescendentes, em especial os artistas, devem não apenas posicionar-se de forma veemente e cobrar da sociedade que os tire da invisibilidade, mas também realizar um exercício consciente de construção de sua memória. Isso é pontuado por Marcos Antônio Alexandre, que, para dar início a uma reflexão sobre a produção dramatúrgica negra contemporânea, cita Paul Ricoeur em sua

²⁴ MANCING. *Cervantes' Don Quixote: a reference guide*.

²⁵ GRUPO I ATO. *Pó de nuvens*, 2012.

²⁶ GRUPO CORPO. *Nazareth*, 1993.

²⁷ DEBORAH COLKER. *Cão sem plumas*, 2017.

afirmação de que “lembrar não é somente acolher, receber uma imagem do passado; é também buscá-la, ‘fazer’ algo. O verbo ‘recordar’ duplica o substantivo ‘lembrança’ [‘recordação’]. O verbo designa o fato de que a memória é exercida”.²⁸ Ele argumenta, então, que, para que se propaguem e se transcriem as culturas afro-brasileiras, faz-se necessário um contínuo trabalho de criação e recriação da memória. E é isso que, como anteriormente comentado, pode ser notado de forma gradativa nas obras da Cia. Fusion, culminando em “Pai contra mãe”.

No caso de “Pai contra mãe”, os bailarinos tiram do âmbito das palavras e trazem ao palco uma discussão que, ainda que parta de uma temática que pode parecer, a princípio, ultrapassada,²⁹ o sistema escravocrata brasileiro, ecoa no presente e tem em nossa sociedade do século XXI correspondentes diretos e inegáveis. Se Arminda (a mãe escravizada do conto) é vítima do sistema, da opressão de uma sociedade que não enxergava nela a humanidade, a possibilidade de decidir por si mesma seu próprio destino; na atualidade, embora com uma roupagem modernizada, isso ainda acontece todos os dias. Mesmo que de forma menos escancarada, as minorias do novo milênio ainda são sistematicamente oprimidas e em grande medida continuam não tendo real poder de decisão sobre seu presente e seu futuro.³⁰ E isso é fortemente abordado na versão dançada de “Pai contra mãe”.

Para além da questão racial, é possível encontrar, ainda que sutilmente (como de costume em Machado de Assis), precedentes para uma discussão também sobre gênero. Não há como dissociar o título do conto, “Pai contra mãe”, dessa questão, visto que se marca já de antemão uma relação de antagonismo entre os gêneros feminino e masculino. Embora o conto trate de relações familiares e de sobrevivência, não é possível ignorar a escolha de se colocarem em confronto o masculino e o feminino já no título e de, ao final, o gênero feminino figurar como o grande perdedor do embate. Se no conto essa questão parece secundária em comparação à discussão racial e social que envolve a escravidão, no espetáculo, esta passa a ser uma questão central, tão

²⁸ RICOEUR, P. *apud* ALEXANDRE, M. A. A cultura negra e seus questionamentos na produção dramática espetacular contemporânea, 2011, p. 339.

²⁹ Digo isso não por ser esta de fato uma questão ultrapassada, mas porque se trata de um sistema que, pelo menos no que diz respeito à legislação, teria sido abolido já há 134 anos. Contudo, esta tese, o espetáculo da Fusion e uma observação do funcionamento da sociedade brasileira explicitam o fato de que, ainda que a Lei Áurea tenha sido promulgada em 1888, ecos do período de escravidão continuam guiando o cotidiano desta nação.

³⁰ Cf. MBEMBE, A. *Necropolítica*.

importante quanto a reflexão sobre racismo, numa postura bastante atual do fazer artístico.³¹

Levando tudo isso em consideração, esta pesquisa se desenrolou a partir destes e outros pontos essenciais ao estudo do movimento periférico: das contribuições de Nietzsche sobre a memória e a importância da valorização do corpo para o desenvolvimento do pensamento, considerações acerca da cultura periférica no Brasil e de como esta se relaciona com outras culturas igualmente periféricas no mundo, passando pelas relações entre cânone e margem na literatura e na cultura, esta tese buscou pensar o trabalho de uma companhia de dança independente de Belo Horizonte não apenas como proposta estética que se fecha em si mesma, mas como parte de um todo maior, que contribui para a construção de nossa memória, nossa identidade, nossa sensibilidade.

No que tange à estrutura, esta tese se divide em cinco capítulos e as considerações finais, além de apresentar, anexa, uma longa entrevista com o diretor da Cia. Fusion de Danças Urbanas, Leandro Belilo. No Capítulo 1, denominado “Marginália: a voz da *periferia da periferia* do mundo”, discuto a posição duplamente periférica da arte marginal brasileira, primeiro por estarmos fora do eixo central da cultura ocidental e depois por, mesmo dentro de nosso país, a arte aqui discutida ter precisado “comer pelas beiradas” para se fazer existir. A partir do exemplo do rap e, posteriormente, tratando do lugar das Danças Urbanas no universo cultural de nosso país, observando seu lugar periférico até mesmo no que diz respeito às artes marginais, discuto a questão da independência cultural e do fato de que, ao produzirem cultura Hip Hop, os jovens periféricos brasileiros subvertem a ideia de identidade nacional pautada por limites geográficos e constroem laços com outros povos que, na verdade, compartilham uma origem comum, ainda que mítica.

No Capítulo 2, “Mundo na favela; favela no mundo: um pouco de história e reflexão”, mergulho de forma mais pessoal nas memórias para elaborar e discutir a maneira como se deu a gênese do grupo que me propus a estudar, verificando como um exemplo individual conversa com uma ideia mais ampla de cultura e pensamento

³¹ A atualidade e a importância de se tratar das questões de gênero puderam ser fortemente percebidas quando da apresentação de um trecho da montagem em que as três bailarinas do elenco apresentaram coreografia de “Maria da Vila Matilde”, canção-manifesto de Elza Soares em combate à violência contra a mulher. Filmado por uma espectadora, o vídeo da apresentação viralizou e foi visto mais de 250 mil vezes em duas semanas.

periférico. Nesse capítulo, a história da companhia, e, mais especificamente, de Leandro Belilo, a quem entrevistei longamente, extrapolam suas especificidades e funcionam como mote para uma discussão sobre pertencimento, poder, escola, trabalho, raça, posicionamento político e sociedade.

Já o Capítulo 3, “Dançarquivo: dançando a memória de um mundo periférico”, uma análise minuciosa do espetáculo “Quando efê” (2014) busca demonstrar como esse trabalho de dança pode funcionar como arquivo de nossa memória cultural e como exemplo de pensamento plástico, que, ao se afastar do verbo, demonstra a possibilidade de se promover reflexão a partir da dança, arte do fora, da pele, do instante, do corpo pensante. A dança é a superfície, vem do fora para o fora, mas, com isso, é capaz de elaborações de grande profundidade. Se, como pensavam Nietzsche e Paul Valéry, o mais profundo é a pele, é possível que se construa pela dança não apenas um pensamento estético, mas também um pensamento sobre a vida, sobre o mundo, sobre o passado, o presente e o futuro. Valorize-se o corpo e se valoriza a existência, a inteligência, a arte e a filosofia.

Por sua vez, o Capítulo 4 afasta-se da dança e da cultura periférica contemporânea para dedicar-se a uma análise literária mais aprofundada. Denominada “Gênero, raça e resistência em “Pai contra mãe”: uma leitura de Machado de Assis”, esta seção da tese discute o autor de *Dom Casmurro* em sua importância para o passado e para o presente, reflete sobre seu corpo e sobre como, ao longo de décadas, a visão sobre seu posicionamento político se modificou. Busco discutir mais profundamente a relação do escritor com questões raciais – algo que já vem sendo pensado de forma contundente pela fortuna crítica – e, principalmente, a obra machadiana quando se discutem as relações de gênero, especialmente quando se trata do conto “Pai contra mãe”. Proponho, ainda, uma aproximação entre Machado e Maria Firmina dos Reis, que, poucos anos antes da publicação do conto sobre Arminda e Candinho, publicara também um conto em que uma mulher escravizada foge motivada pela maternidade.

Por fim, o Capítulo 5 analisa detalhadamente a tradução do texto machadiano para os palcos de dança, estreada pela Cia. Fusion em 2016. Ali, reflito sobre a montagem do espetáculo e suas escolhas de elenco, sonoridades, movimentos, cenário, figurino e dramaturgia para compreender como todos esses elementos associados resultam num discurso de crítica e resistência ao passado e ao presente.

Para finalizar, nas Considerações Finais, proponho um pensar sobre “O que fica?”, considerando minhas expectativas para o trabalho da companhia e sua possível ascensão quando da escrita do projeto desta tese em 2015 e relacionando-as à realidade de um Brasil devastado pela Covid-19, pelo crescente corte de investimentos em cultura e ciência e pela instabilidade política em que nos encontramos no último quinquênio. Depois de quase dois anos de pandemia, a Cia. Fusion tem futuro incerto, mas segue existindo, resistindo e, espero, impactando a sensibilidade e a capacidade reflexiva de quem tem a sorte de deparar-se com ela.

CAPÍTULO 1

Marginália: a voz da *periferia da periferia* do mundo

1 Na periferia do mundo

Afirmava, em fins do século XIX, o intelectual abolicionista Joaquim Nabuco: “Sou antes um espectador de meu século, que de meu país”.³² Nesta frase, fica clara a posição periférica em que se coloca o brasileiro. Quando se está no centro (na Europa, no momento em que escrevia Nabuco, e nos Estados Unidos, hoje), o país e o século são complementos, e não oposição. No entanto, ao definir-se como *espectador* de seu século, em detrimento de sua nação, Nabuco se coloca de fora da História (com “H” maiúsculo). Fosse ele europeu (francês, ou inglês, principalmente), observar o século seria observar-se a si mesmo e a seu país. A um brasileiro, entretanto, atrair-se pelo mundo significaria distanciar-se de sua terra. Nesta perspectiva, que, de alguma maneira, se mantém ao longo do século XX e mesmo neste século XXI, apesar dos esforços de intelectuais como Mário de Andrade,³³ ser periferia significaria ser menor, menos potente do que o que se convencionou chamar de centro do mundo.

A origem dessa postura de submissão se dá a partir do momento em que se inicia a colonização. Cientes de que a dominação política e econômica depende de uma dominação cultural, os colonizadores europeus esforçaram-se para, desde o princípio eliminar a diversidade cultural encontrada nas Américas para que os que aqui viviam se submetessem às noções estéticas, morais, linguísticas, religiosas e políticas advindas da Europa. Exemplo disso é o trabalho de catequização feito pelos jesuítas já a partir da segunda metade do século XVI. Primeiro, a religião; depois, a língua; e, assim, dominam-se os costumes e a maneira como os nativos lidavam com os recém-chegados. Está posta a hierarquia. A Europa como único modelo possível. Como afirma Silviano Santiago:

Na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta.
Um só Deus, um só Rei, uma só Língua: o verdadeiro Deus, o

³² NABUCO, J. *apud* SANTIAGO, S. Atração do mundo, p. 12.

³³ Para corroborar esta afirmação, podem-se citar, por exemplo, a afirmação de Antonio Candido, quase 60 anos depois da publicação do texto de Joaquim Nabuco, de que a literatura brasileira seria um “galho secundário da literatura portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das musas” (CANDIDO, 1981, p. 10), ou mesmo a subserviência já manifestada pelo presidente Jair Bolsonaro em relação aos norte-americanos em 2018.

verdadeiro Rei, a verdadeira Língua. [...] A América transforma-se em *cópia*, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua *origem*, apagada completamente pelos conquistadores. Pelo extermínio constante dos traços originais, pelo esquecimento da origem, o fenômeno de duplicação se estabelece como a única regra válida de civilização.³⁴

Séculos depois, como se nota pela frase de Joaquim Nabuco, permanece no imaginário latino-americano a ideia de que há um centro, onde as coisas acontecem, se desenvolvem, se criam, e uma periferia que existe apenas como espaço de recebimento e reprodução de tendências, um simulacro capenga da civilização original, mais desenvolvida e preparada. Mais de cem anos depois de Nabuco, políticos como o deputado Eduardo Bolsonaro sugeriam, por exemplo, que agradeçamos ao então presidente norte-americano Donald Trump por um “mundo mais seguro”,³⁵ explicitando sua subserviência política e cultural ao novo centro econômico do mundo, os Estados Unidos. Nota-se, portanto, que o pensamento em torno de nossa suposta inferioridade política e cultural pode ter se modificado, mas não foi ainda superado.

Ainda assim, é possível observar que vem se estabelecendo, na contemporaneidade, um pensamento mais fluido, menos marcado pela divisão entre o lá e o cá. Fronteiras, especialmente as culturais, se borram, mas a distância entre periferia e centro se mantém, acrescentando-se, ainda, mais uma importante questão: a emergência de discursos subalternos dentro de culturas periféricas. Hoje se observa não apenas um movimento contínuo de tensionamento e distensionamento entre nacionalidades, mas também entre variados grupos de um mesmo país. É a periferia da periferia do mundo, que agora luta para falar, para elaborar suas próprias ideias, fazer-se ouvir e desconstruir essa “moléstia de Nabuco”, para usar o termo de Mário de Andrade,³⁶ que, mais de um século depois, persiste no imaginário nacional.

Já no prefácio do livro *Favela toma conta* (2008), do escritor e ativista do Hip Hop Alessandro Buzo, Sergio Galiardi reitera a observação de que há ainda um interesse muito maior de nossas elites pelo que acontece na Europa ou nos Estados

³⁴ SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano, p. 14, grifos do autor.

³⁵ Declaração feita no perfil oficial do Twitter de Eduardo Bolsonaro. Disponível em: https://twitter.com/BolsonaroSP/status/1188895704200167424?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwtterm%5E1188895704200167424&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.brasil247.com%2Fmundo%2Fno-cumulo-do-vira-latismo-eduardo-bolsonaro-defende-que-cidadaos-agradecam-a-trump-por-mundo-mais-seguro.

³⁶ A expressão foi elaborada por Mário de Andrade em carta a Carlos Drummond de Andrade e discutida em SANTIAGO, S. Atração do mundo.

Unidos do que pelo que acontece às vezes do outro lado da rua de sua casa. Mesmo com a internet, que revolucionou nossas noções de tempo e espaço, uma divisão simbólica se mantém. Afirmar Galiardi: “É indubitável que o planeta se converteu numa aldeia, mas mesmo essa aldeia tem centro e periferia”.³⁷ A moléstia de Nabuco, ou o vira-latismo, ganha novos contornos, mas mantém-se como realidade entre muitos daqueles que detêm o poder econômico e informacional.

Numa grande metrópole como São Paulo, onde as distâncias físicas e sociais são enormes, parece às vezes que estamos mais próximos de Londres que da periferia. A TV e os jornais nos aproximam mais do chamado primeiro mundo do que do Itaim Paulista. O tempo que o Buzo leva para sair de sua casa no extremo da Zona Leste até entrar no trabalho, no Centro da cidade, equivale, muitas vezes, a uma viagem internacional de avião. Maior ainda é o desafio de trazer a realidade dessa periferia para o centro da cidade e revelar sua diversidade e qualidade.³⁸

E como fala essa periferia? É possível pensar uma estética do subdesenvolvimento na contemporaneidade? É possível beber da cultura do mundo e ao mesmo tempo construir algo independente dele? Como se desenvolve o cosmopolitismo estético que emerge na periferia da periferia do mundo?

2 Na periferia da periferia

Quando o jovem Leandro Belilo e o amigo Victor Alves foram inscrever-se em sua primeira aula de dança, uma pequena desconfiança habitava seu pensamento. Era o ano de 2004, e a aula se daria numa sofisticada academia de ginástica na Savassi, região nobre da Zona Sul de Belo Horizonte. Aos 20 anos, Leandro já praticava as Danças Urbanas desde os 14, mas nunca havia pagado para fazer uma aula. Eram seis anos de trajetória e alguns troféus conquistados pelos treinos realizados no quintal de casa, ou num espaço improvisado pelos colegas moradores de um bairro vizinho ao seu, em que buscavam reproduzir movimentos que viam em videoclipes e programas de televisão. Àquela altura, o bailarino e seus amigos consideravam-se pertencentes a uma elite (técnica) das Danças Urbanas, visto que repetidas vezes estiveram entre os três primeiros lugares do principal concurso de dança de que tinham conhecimento: o

³⁷ GALIARDI, S. Prefácio, p. 8.

³⁸ *Idem*.

Compet Phoenix, competição organizada anualmente pela Discoteca Phoenix,³⁹ localizada à Rua Padre Eustáquio, Zona Noroeste de Belo Horizonte.

Assim, os dançarinos oriundos da Vila Nossa Senhora do Rosário de Pompeia, uma pequena favela da Zona Leste da capital mineira, encaravam com desconfiança a ideia de pagar uma pequena fortuna (por volta de 10% de seu salário, à época – Leandro trabalhava como Office Boy de uma rede de farmácias) para fazer três horas de aula de dança. E se eles dançassem melhor que os professores? – perguntou o rapaz à moça que realizava as inscrições. Como resposta, recebeu uma risada e a afirmação da organizadora, também praticante da dança, de que considerava aquilo bastante improvável.

O curso seria ministrado por um dos pioneiros na prática de Danças Urbanas no Brasil, o paulista Frank Ejara, pelo também experiente e paulista Edson Guiu e pelo norte-americano Dante 7, que atuava como bailarino de artistas mundialmente conhecidos, como Missy Elliot, Justin Timberlake e Will Smith. Na cabeça de Leandro, entretanto, o sucesso na Phoenix representava o sucesso no mundo. Se vencia lá, poderia vencer em qualquer lugar.

O hoje diretor da Cia. Fusion de Danças Urbanas, com cujos espetáculos circulou por mais de 35 cidades brasileiras e três francesas, tem o costume de contar esta história em palestras que profere para discutir a maneira como se dá nossa relação com o mundo: ele é do tamanho que nos permitimos enxergar. Ao fazer sua primeira aula de dança naquele ano de 2004, percebeu isso de maneira irreversível: seu conhecimento sobre o mundo e sobre a dança, que não ultrapassava muito os treinos e as brincadeiras no próprio quintal, era apenas uma micropartícula de tudo o que havia para conhecer. Faltava técnica, faltava informação, faltava domínio do corpo. Mas sobrava algo essencial: personalidade e a capacidade de criar com muito pouco. Os anos de treinos no quintal foram cruciais para que Leandro e seu grupo construíssem uma linguagem própria, desprendida das regras, tendências e modismos vindos de cima para

³⁹ De acordo com blog encontrado na Internet, a Discoteca Phoenix funcionou de 1989 a 2011, contabilizando 22 anos de existência. Pode-se afirmar que estes foram exatamente os anos de popularização da Cultura Hip Hop na cidade, tendo o espaço contribuído para o crescimento das Danças Urbanas belo-horizontinas, principalmente nas camadas mais pobres da população, que viam no evento produzido pelo espaço uma oportunidade de demonstração de suas habilidades e um incentivo para a continuidade de sua prática. Esta afirmação surge pela observação do cenário das Danças Urbanas em Belo Horizonte, no qual estou envolvida há 14 anos. Neste tempo, muitos foram os relatos sobre a relação dos dançarinos com a Discoteca e como esta os motivou a criar. Cheguei, inclusive, a assistir ao “Compet” nos anos de 2006 e 2007.

baixo; dos Estados Unidos para o Brasil; de São Paulo para Belo Horizonte; da Savassi para a Vila Nossa Senhora do Rosário; do centro para a periferia do mundo. Trata-se de uma proposta estética pouco comparável com o que se encontra em Danças Urbanas no Brasil (ou mesmo em outros países), porque parte do particular e chega ao universal. O grupo constrói, assim, uma linguagem vinda da periferia da periferia do mundo, e tem plena consciência disso.

Em 2004, a internet já era uma realidade. Já era por meio dela que muitos acessavam os mais variados tipos de informação, principalmente nas classes A e B. A impressão de que esse acesso já era muito difundido nos primeiros anos do Século XXI não passa, entretanto, de uma impressão. Se no espaço acadêmico já se fazia uso constante de sites de busca e de e-mails, e redes sociais como o Orkut se popularizavam, em outros espaços isso não era tão simples assim. De acordo com o IBGE, naquele ano, aproximadamente 12% dos domicílios tinham acesso à rede, enquanto os outros 88% dos brasileiros ainda contavam apenas com mídias tradicionais para se informarem em seu dia a dia.⁴⁰ Os dançarinos da Cia. Fusion (cujo nome em 2004 era Fusion Black) eram parte desses 88%. Sem computador em casa, e num momento anterior à criação de sites como o Youtube (que em muito facilitaram o acesso a vídeos de dança), desconhecendo, portanto, técnicas aprofundadas e as novas tendências dentro do universo das Danças Urbanas, a criação se dava de maneira precária, por um lado, mas desprendida de regras, por outro. A limitação técnica fazia com que as criações fossem ainda bastante rudimentares, mas o desconhecimento das tendências permitia que se construísse uma linguagem ao mesmo tempo inspirada na estética do hip hop norte-americano e capaz de extrapolá-la. Trata-se de uma espécie de gambiarra, da capacidade de fazer acontecer mesmo na ausência de estrutura, de inventar “com aquilo que se tem à mão, e não com aquilo que falta”.⁴¹

Essa ausência de informação não durou para sempre, mas o espírito de uma criação desprendida, desenvolvida a partir da capacidade de transformação em detrimento da imitação, acompanha os processos de montagem da companhia mesmo depois do domínio da técnica, do acesso às principais tendências e estéticas vindas de fora. A gambiarra dos primeiros tempos deu lugar a uma forma mais elaborada de criação, em que, agora sim, munidos de informações externas as mais variadas, os

⁴⁰ IBGE. *Acesso à internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal*.

⁴¹ MONTEIRO, P. M. *A gambiarra como destino*, p. 200.

bailarinos da companhia constroem uma dança que brinca com influências, que reflete sobre como trabalhar a brasilidade a partir de um movimento essencialmente estrangeiro, que mistura o local e o global sem que isso seja para eles motivo de qualquer mal-estar. O ser periférico, aqui, é uma peça importante para o jogo da criação, mas não é a única. A linguagem da periferia norte-americana é ressignificada pelos bailarinos duplamente periféricos daqui (porque são brasileiros e porque são pobres, favelados), que ao mesmo tempo se identificam com ela e de alguma maneira a rechaçam por saberem que praticar Danças Urbanas no Brasil não é de maneira alguma o mesmo que praticá-las em países desenvolvidos. Esse saber fica bastante evidente em suas criações, como se verá nos próximos capítulos.

2.1 Vozes periféricas

Antes de pensarmos com mais afinco sobre o trabalho da companhia de dança que se pretende analisar, é importante discutir o que lhe é anterior e o que a pode influenciar, visto que o processo de construção dessa identidade duplamente periférica se dá muito antes do início da prática artística desses jovens bailarinos, continua com eles, paralelamente a eles e depois deles também. Como afirma Walter Dignolo ao discutir a pós-colonialidade, é a partir da diversidade de histórias locais que se constrói uma noção de universalidade.

A pós-colonialidade está entranhada em cada história local e, mais que um significante vazio, é uma ligação entre todas elas. É o conectivo, em outras palavras, que pode inserir a diversidade das histórias locais num projeto universal, deslocando o universalismo abstrato de UMA história local, onde se criou e imaginou o sistema mundial colonial/moderno. [...] Em suma, a diversidade emerge como um projeto universal [...].⁴²

Pensar pela perspectiva de uma “diversidade” seria, então, procurar, a partir da consideração da diversidade, construir uma noção identitária mais completa: é pelo que há de diferente que se compreende o que há de universal. Dessa forma, para que possamos compreender melhor quem são e como atuam os artistas sobre os quais se constrói esta tese, é essencial que se considerem também outras histórias, de seus predecessores, contemporâneos e sucessores. A este trabalho, interessam especialmente as histórias dos tradicionalmente marginalizados, visto que é daí que surgem esses bailarinos e sua forma de se expressarem diante do mundo.

⁴² MIGNOLO, W. *Histórias locais / projetos globais*, p. 135.

Ao discutir identidade cultural na contemporaneidade, Stuart Hall afirma que o sujeito contemporâneo conta não com uma, mas com várias identidades. Nesta perspectiva, a identidade é tida como uma “celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”.⁴³ Ao citar Ernesto Laclau, o autor discute a ideia de que, na modernidade tardia, variadas “posições de sujeito”, isto é, variadas identidades, são relacionáveis a um mesmo indivíduo, não havendo mais a estabilidade identitária que se podia observar no passado. Essa desarticulação de identidades estáveis do passado, embora pareça negativa, tem uma função positiva ao abrir “a possibilidade de novas articulações: a criação de novas identidades, a produção de novos sujeitos e o que ele chama de ‘recomposição da estrutura em torno de pontos nodais particulares de articulação’ (LACLAU, 1990, p. 40)”.⁴⁴ Essas novas articulações permitidas pela contemporaneidade representam não apenas a possibilidade de um mesmo indivíduo constantemente ressignificar seu lugar no mundo, mas também a possibilidade de novos sujeitos e novas vozes se tornarem audíveis.

Em *O cosmopolitismo do pobre*, Silviano Santiago afirma que,

ao ser reconfigurado pragmaticamente pelos atuais economistas e políticos, para que se adeque às determinações do fluxo do capital transnacional, que operacionaliza as diversas economias de mercado em confronto no palco do mundo, a cultura nacional estaria (ou deve estar) ganhando uma nova reconfiguração que, por sua vez, levaria (ou está levando) os atores culturais pobres a se manifestarem por uma atitude cosmopolita, até então inédita em termos de grupos carentes e marginalizados em países periféricos.⁴⁵

Assim, o marginalizado, que, para fins de engrandecimento do estado-nação, acabou por perder sua memória individual “em favor da artificialidade da memória coletiva”,⁴⁶ busca agora resgatar sua memória, sua identidade e, assim, imprimir uma nova voz que pouquíssimo pôde falar durante muito tempo. São as existências mínimas de que fala David Lapoujade, que se fazem existir contra a ignorância e o desprezo:

Sabemos que a melhor maneira de solapar uma existência é fazer de conta que ela não tem nenhuma realidade. Nem mesmo se dar ao trabalho de negar, apenas ignorar. Nesse sentido, fazer existir é sempre fazer existir contra uma ignorância, um desprezo. Temos

⁴³ HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 13.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 18.

⁴⁵ SANTIAGO, S. *O cosmopolitismo do pobre*, p. 60.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 58.

sempre que defender o sutil contra o grosseiro, os planos de fundo contra o ruído do primeiro plano, o raro contra o banal, cujo modo de conhecimento tem como correlato a mais espessa ignorância.⁴⁷

E essas vozes insurgentes falarão a partir de seus próprios critérios, em favor, ou em detrimento de um projeto de nação, de acordo com o que lhes parecer mais apropriado. Manifestar seu cosmopolitismo significa expressar-se baseado em uma identificação que extrapola fronteiras e se constrói por meio de parâmetros não impostos. Observemos a maneira como se construiu o movimento Hip Hop no Brasil. A partir de linguagens importadas dos Estados Unidos da América, jovens da periferia brasileira passam a refletir sobre seu lugar no mundo e a se expressar. Utilizando-se do rap, do grafite, do Breaking e da discotecagem (DJing), esses jovens exemplificam o que Silviano Santiago afirmou ter sido a principal contribuição da América Latina para a cultura ocidental: “[a] destruição sistemática dos conceitos de *unidade e pureza*”⁴⁸ no que tange à construção de uma cultura genuína, eminentemente nacional.

Isto pode ser – e é – utilizado por críticos aos adeptos da cultura Hip Hop como argumento contra sua difusão, na medida em que se trataria de uma manifestação cultural colonizada, em que pouco se constrói de novo. Seus praticantes seriam, nessa perspectiva, alienados que se deixariam dominar pelas imposições culturais do imperialismo norte-americano. Em artigo de 1990, quando os bailes Funk cariocas eram definidos como festas em que se dançava ao som de vinis de funk norte-americano, e quando Hip Hop e Funk ainda não se constituíam como gêneros distintos (o texto utiliza os termos como sinônimos),⁴⁹ Hermano Vianna já alertava para o preconceito enfrentado por essas manifestações culturais e para a dificuldade de aceitação dessas novas manifestações culturais. Naquele momento, o principal argumento utilizado para que se repudiassem os bailes era o de que não se tratava de uma manifestação da cultura popular brasileira, e sim de algo importado que poderia ameaçá-la.

O funk seria condenável por, entre outros motivos, não fazer parte da chamada cultura popular carioca. Mas como já disse com segundas intenções, o funk é “uma das diversões mais populares da cidade”. O jogo de palavras pretendia despertar a seguinte pergunta no leitor: mas, afinal, popular aqui significa aquilo que é consumido pelo maior número de pessoas ou, seguindo uma certa tradição intelectual que teve (melhor: tem tido) grande popularidade (no primeiro sentido) no

⁴⁷ LAPOUJADE, D. *As existências mínimas*, p. 91.

⁴⁸ SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano, p. 16.

⁴⁹ VIANNA, H. Funk e cultura popular carioca.

Brasil, aquilo que é autêntico, isto é, produzido pelo povo, para O povo, sem intermediários, com ou sem intenções de “resistência” popular [...] E, mais finalmente ainda, o que vem a ser a tal da “cultura popular carioca”? Quem determina o que é autêntico e o que não é? E se o funk é popular (no primeiro sentido) sem ser popular (no segundo), o que “deu errado” na autenticidade carioca? Trata-se de um modismo passageiro, sem consequências? Ou de uma armadilha multinacional, produzida em laboratórios fonográficos e armada pelos meios de comunicação de massa, na qual os adolescentes cariocas caíram inocentemente?

O objetivo principal deste artigo é mostrar que a maneira esquemática e preconceituosa como são percebidas as relações entre a “cultura popular” e a “indústria cultural” impede a compreensão de vários fenômenos de extrema importância que têm lugar em nossas sociedades complexas contemporâneas. O baile funk carioca é um exemplo bastante rico de como elementos culturais de procedências diversas, “autênticos” ou não (“artificiais” ou não, “impostos pela indústria cultural” ou não), podem se combinar de maneiras inusitadas, gerando novos modos de vida e afastando a hipótese apocalíptica (Eco, 1979) da homogeneização cultural da humanidade.⁵⁰

Vianna dá continuidade a sua reflexão demonstrando que, diferentemente do que poderia supor o senso comum, a cultura do Funk (que, como visto, naquele momento e, mais especificamente, no referido artigo, se confundia com a cultura Hip Hop) se popularizava sem qualquer influência ou imposição da indústria cultural economicamente dominante:

O consumo de funk no Rio não pode de maneira alguma ser considerado uma imposição dos meios de comunicação de massa. Pelo contrário: parece até haver um complô (para usar, sem pretensão de seriedade, um termo maquiavélico) dessas mídias com o objetivo de ignorar o fenômeno. Alguns dados podem comprovar nossas afirmações. Os discos que mais fazem sucesso nos bailes, na maioria absoluta dos casos, não são lançados no Brasil. As emissoras de rádio e televisão quase não dão espaço para a música funk. Os jornais não anunciam os bailes que, apesar de tudo isso, permanecem lotados. O desejo por funk parece algo interno à comunidade carioca que o consome, sem depender da ajuda ou do incentivo de instituições externas.⁵¹

Observa-se, portanto, que o interesse pela cultura Hip Hop se dá não por uma estratégia de dominação, mas por um reconhecimento. Por alguma razão, o que se produzia por um determinado estrato da sociedade norte-americana ecoava e interessava

⁵⁰ VIANNA, H. Funk e cultura popular carioca, p. 244-245.

⁵¹ *Ibidem*, p. 246-247.

a determinado estrato da sociedade brasileira, que buscava inspiração numa cultura que poderia ser a sua, modificados os parâmetros que definiriam a ideia de pertencimento e identificação.

Se, por um lado, não há cultura pura; por outro, nota-se que não há, nesse caso, dependência, ou uma aceitação acrítica de produções feitas para promover controle. Estabelece-se, em vez disso, uma relação identitária menos presa a fronteiras geográficas e mais interessada numa identificação diaspórica. Se, como argumenta Benedict Anderson, as nações são comunidades imaginadas,⁵² podem-se reestruturar laços a partir de outros parâmetros. Ignoram-se nacionalidades arbitrariamente estipuladas por fronteiras geográficas e constrói-se uma comunidade pautada, por exemplo, em identificações étnicas, políticas, de crença ou de costumes. Nessa perspectiva, a relação identitária entre jovens da periferia de grandes centros urbanos brasileiros, em sua maioria descendentes de povos escravizados vindos da África, se dá de forma mais intensa com outros jovens de periferia descendentes de escravizados vindos da África, do que com representantes da elite econômica branca descendente de colonizadores, mesmo que esses jovens sejam oriundos de diferentes países. A identidade cultural se constrói na direção contrária da ideia de nação.

Nesse sentido, aderir ao movimento Hip Hop seria não se deixar colonizar por uma expressão cultural estrangeira, como querem fazer crer seus detratores, mas construir uma identidade própria que se caracteriza não por uma subserviência a valores impostos por uma elite cultural e econômica (brasileira ou norte-americana), mas por uma identificação ancestral que ultrapassa fronteiras geográficas ou linguísticas.

Essa ancestralidade, uma espécie de origem mítica, é discutida por Stuart Hall, que sugere que, ainda que tenhamos nos acostumado a pensar a África como localização exata dessa origem, se trata de um constructo que mais se relaciona com o reconhecimento de que se faz parte de um mesmo processo do que de uma origem geográfica em si. O que une esses povos é não exatamente o lugar de onde vêm, mas o fato de terem sido submetidos à escravidão em espaços colonizados.

⁵² Em seu livro *Nação e consciência nacional (Imagined Communities)*, em inglês, Benedict Anderson defende a tese de que as nações são comunidades imaginadas, cujas fronteiras são pensadas não por uma proximidade verdadeira entre aqueles que as habitam, mas por uma divisão arbitrária que coloca em um mesmo espaço pessoas que nunca ao menos saberão da existência umas das outras. Essas pessoas, por sua vez, acabam por identificar-se umas com as outras em razão desse constructo arbitrário e imaginado que são as nações. ANDERSON, B. *Nação e consciência nacional*.

Nossos povos têm suas raízes nos – ou, mais precisamente, podem traçar suas rotas a partir dos – quatro cantos do globo, desde a Europa, África, Ásia; foram forçados a se juntar no quarto canto, na “cena primária” do Novo Mundo. Suas “rotas” são tudo, menos “puras”. A grande maioria deles é de descendência “africana” – mas, como teria dito Shakespeare, “norte pelo noroeste”. Sabemos que o termo “África” é, em todo caso, uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas cujo principal ponto de origem comum situava-se no tráfico de escravos. No Caribe, os indianos e chineses se juntaram mais tarde à “África”: o trabalho semiescravo [*indenture*] entra junto com a escravidão. A distinção de nossa cultura é manifestamente o resultado do maior entrelaçamento e fusão, na fornalha da sociedade colonial, de diferentes elementos culturais africanos, asiáticos e europeus.⁵³

Esta afirmação é feita por Hall ao tratar da cultura caribenha, sugerindo a existência de uma relação de identificação dos marginalizados de uma determinada região. Tratar-se-ia de uma “copresença espacial e temporal dos sujeitos anteriormente isolados por disjunturas geográficas e históricas [...] cujas trajetórias agora se cruzam”.⁵⁴

O exemplo do Hip Hop, entretanto, demonstra que esse cruzamento e posterior elaboração transcultural não depende de uma copresença espacial. Ao aderir ao movimento, a periferia urbana brasileira dos anos 1980 expressava um sentimento de identificação com seus pares do norte mesmo não dividindo com eles o mesmo espaço. Dá-se, ao mesmo tempo, a partir e apesar da globalização. Esta possibilidade de elaboração cultural não é ignorada por Hall, que, embora reconheça a identificação entre aqueles que se encontram no mesmo espaço, observa que este seria apenas uma das possíveis formas de reconhecimento entre indivíduos. Alerta, ainda, para o fato de que essa identificação não se pode confundir com a questão da nacionalidade (como já argumentava Benedict Anderson, anteriormente mencionado).

Portanto, é importante ver essa perspectiva diaspórica da cultura como uma subversão dos modelos culturais tradicionais orientados para a nação. Como outros processos globalizantes, a globalização cultural é desterritorializante em seus efeitos. Suas compressões espaço-temporais, impulsionadas pelas novas tecnologias, afrouxam os laços entre a cultura e o “lugar”. Disjunturas patentes de tempo e espaço são abruptamente convocadas, sem obliterar seus ritmos e tempos diferenciais. As culturas, é claro, têm seus “locais”. Porém, não é mais tão fácil dizer de onde elas se originam. O que podemos mapear é

⁵³ HALL, S. *Da diáspora*, p. 31.

⁵⁴ PRATT *apud* HALL, S. *Da diáspora*, p. 31.

mais semelhante a um processo de repetição-com-diferença, ou de reciprocidade sem começo.⁵⁵

A relação de identificação é, portanto, mais complexa do que se poderia supor ao se determinar apenas uma origem comum àqueles que se propõem a participar do movimento. De qualquer forma, reitera-se a observação de que a adesão de certos indivíduos a uma manifestação artística oriunda dos Estados Unidos não se dá por uma aceitação de uma nova forma de colonização, mas por uma identificação que não se confunde com fronteiras geopolíticas.

2.1.1 O exemplo do rap

Dentre os quatro elementos do Hip Hop – breaking (dança), grafite (artes visuais), DJ e MC (música, mais especificamente, o rap) –, talvez o mais discutido seja o rap (abreviação da expressão de língua inglesa *rhythm and poetry*). Sendo a música popular linguagem de extrema importância para a construção da identidade cultural brasileira, é natural que a vertente musical da cultura Hip Hop se torne também a mais debatida. Dentre as várias polêmicas envolvendo esse gênero musical, destaca-se a ideia de que o rap seria uma espécie de negação da canção. Trata-se de um debate que ganhou corpo nos primeiros anos do século XXI, depois que se observou, nos últimos anos do século XX, um aumento do alcance do gênero em nosso mercado cultural, catapultado pelo sucesso do grupo Racionais MCs e seu disco *Sobrevivendo no inferno*, lançado em 1997.

Em 2004, José Ramos Tinhorão e Chico Buarque, em entrevistas concedidas à *Folha de S.Paulo*, discutiram, cada um à sua maneira, a teoria de que o século XXI seria o século do fim da canção. Para tratar disso, citam a ascensão do rap, gênero musical que, em seu ponto de vista, seria uma espécie de antítese da canção como a conhecemos, ou, para usar a expressão de Chico, uma “negação da canção tal como a conhecemos”.

Muito se debateu sobre a questão desde então, tanto na direção de uma concordância com essa teoria, quanto da negação dela. Em artigo de 2009, Fernando Barros e Silva cita, por exemplo, Luiz Tatit, que afirmara que a canção ia muito bem, e que “a existência do rap e outros gêneros atuais só confirma a vitalidade da canção”.⁵⁶ Na visão de Tatit, o rap não poderia de maneira alguma ser pensado como uma negação

⁵⁵ HALL, S. *Da diáspora*, p. 36-37.

⁵⁶ TATIT *apud* SILVA, 2009, [s. p.]

da canção, pois é, também, canção. Rap não é, nessa perspectiva, como sugeriria o lugar comum, uma maneira de declamação de versos em cima de base rítmica. Cantar rap é, sim, cantar. Seu ponto de vista é resumido por Ivan de Bruyn Ferraz:

A única coisa que teria realmente mudado, segundo o semiótico, seriam os meios de produção e divulgação: a primeira se tornou muito mais fácil e, portanto, frequente. A segunda, vendo a internet tomar o lugar preponderante que um dia teria sido do rádio e da televisão. O resultado desse processo seria uma imensa descentralização, e daí os mal-entendidos: a grande visibilidade dos trabalhos do séc. XX se deveria mais a aquela concentração – sobretudo, nos anos 1960, em torno da TV Record – que a qualquer superioridade daquela época ou dos trabalhos então desenvolvidos com relação aos de hoje. Quanto a isso – e aqui a postura de Tatit desponta como uma espécie de militância em favor da escuta atenta aos trabalhos contemporâneos –, não deixa a menor dúvida: “Eu acho as canções de hoje muito melhores que daquelas épocas, de todas as épocas, mesmo as mais antigas. [...] é que não dá para elogiar as de hoje porque elas ainda estão acontecendo, e as pessoas não introjetaram.”⁵⁷

Menos totalizante, José Miguel Wisnik sugere uma diferença entre rap e canção, tendo o primeiro influenciado a segunda, causando um achatamento “da ideia de melodia e harmonia”⁵⁸ nas produções surgidas a partir dos anos 1990. Mas o que de fato marcaria essa diferença? O fato de no rap não haver uma melodia convencional já é o suficiente para que se afirme que se trata de uma forma de fazer música que não se confunde com a canção? Outro importante pensador da música, Arthur Nestrovski, sugere, em entrevista citada por Ivan de Bruyn Ferraz, que a ideia de fim da canção estaria ligada não a uma extinção, mas ao fim de uma “tradição áurea”, de “canções que exigem uma audição concentrada do que está sendo dito e cantado e da relação do que está sendo dito com a própria música”.⁵⁹ Mas não é exatamente isso o rap? Ouvir rap não demandaria uma audição concentrada e interessada nas relações entre letra, ritmo, arranjo, entonação?

Em seu artigo “Ouvindo Racionais MCs”, Walter Garcia defende as escolhas estéticas feitas pelo grupo, cujos arranjos, secos, sem floreios, marcados pela repetição, não são sintomas de uma falta de técnica ou pobreza musical, e sim resultado de uma escolha consciente. Os arranjos são como são para que possam, musicalmente,

⁵⁷ FERRAZ, I. B. Reflexões sobre o fim da canção, p. 155.

⁵⁸ WISNIK *apud* FERRAZ. Reflexões sobre o fim da canção, p. 154.

⁵⁹ NESTROVSKI *apud* FERRAZ. Reflexões sobre o fim da canção, p. 153.

proporcionar ao ouvinte uma experiência estética que se aproxime daquilo sobre o que falam as letras: a violência, a exclusão e a tensão constantes por que passa a periferia brasileira. A escolha pelo minimalismo instrumental, a aparente pobreza de elementos percussivos, melódicos e de harmonia refletem a situação de precariedade denunciada pelos rappers, corroborando, assim, a mensagem trazida pelas letras.

[...] a melodia do rap se constrói apenas pelo ritmo, enquanto as notas musicais são substituídas pela sonoridade da letra (entoação, rimas, assonâncias, aliterações) e pelo timbre do rapper (o timbre sugere a altura da emissão de acordo com o fundo musical). Fundamentalmente, o jogo rítmico entre a voz e o acompanhamento é a garantia de que cantar rap não é o mesmo que declamar um poema sobre um fundo musical: o rap quer passar uma ideia sem deixar de envolver todo o corpo do ouvinte. [...] Acrescente-se o fato de que, enquanto as letras são complexas, longas e detalhadas, o acompanhamento musical é concentrado e reiterativo, alterando-se mais pela supressão que pelo acréscimo de elementos. Essa sobreposição, entretanto, não é uma falha, pois reflete com adequação a realidade: liberdade de expressão (“um dos poucos direitos que o jovem negro ainda tem nesse país”) e dificuldade tecnológica (“Atrasado eu tô um pouco, sim, tô, eu acho / Só que tem que seu jogo é sujo, e eu não me encaixo / Eu sou problema de montão, de carnaval a carnaval/Eu vim da selva, sou leão, sou demais pro seu quintal”).⁶⁰

Em vídeo produzido pela Red Bull Station e postado no Youtube,⁶¹ diferentes artistas e pensadores ligados à cultura Hip Hop analisam “Diário de um detento”, dos Racionais MCs, e destacam a importância do arranjo e da entonação de Mano Brown para a construção de um estado de tensão capaz de aproximar o ouvinte da experiência da vida no Carandiru. Nota-se, portanto, que, ao menos no que diz respeito à necessidade de uma audição concentrada que se atente para as relações entre letra, arranjo e forma de cantar, o rap está muito próximo da canção. A inexistência de melodia é, ela mesma, uma escolha melódica que contribui para o resultado final, para a sensação que se quer passar ao ouvinte.

Cabe aqui, então, retornar à entrevista de Chico Buarque e chamar atenção para uma questão ainda não discutida neste texto. Diferentemente de Tinhorão, que trata da questão de forma mais taxativa, o compositor inclui em sua fala algo capaz de modificar um pouco os rumos desta reflexão. Chico não fala exatamente de um fim da canção em sua totalidade, mas do fim da canção como a conhecemos. Para Acauam Oliveira, cuja

⁶⁰ GARCIA, W. Ouvindo Racionais MCs, p. 176.

⁶¹ RED BULL STATION. Desconstruindo “Diário de um detento”.

tese de Doutorado se dedica a esta questão e ao trabalho dos Racionais MCs, essa afirmação dá margem para que se pense na canção não em termos técnicos, mas em termos políticos. A canção de que fala Chico, nesta perspectiva, estaria ligada a um projeto de nação que começou a se delinear nos anos 1930, Era Vargas, momento em que o samba se firma como ritmo nacional, e ganhou força durante os anos do governo JK, quando se dá o advento da Bossa Nova. O samba dos anos 1930 inaugura uma forma de se fazer música em que se dá

uma espécie de equilíbrio melódico-entoativo, situada entre as necessidades práticas e artísticas da linguagem, formando um conjunto delicado de forças opostas inscritas no interior da mesma linguagem (fala/melodia, código/mensagem, concentração/dispersão, lirismo/crônica cotidiana, etc.). O cancionista se define como um malabarista a sustentar elementos díspares em um mesmo projeto entoativo.⁶²

Trata-se de uma produção estética alinhada ao que se imaginava como sendo a nação brasileira: eminentemente miscigenada, em que o encontro de culturas e raças se daria de forma fluida e teria como principal resultado uma riqueza cultural incomparável. Como afirma Oliveira, “a forma híbrida e mestiça do samba vai confirmar o país (em sua própria constituição formal, mas também na eleição de temas como a mulata e o carnaval) enquanto lugar dos encontros e da mistura, sendo essa tradição cordial a própria marca da diferença brasileira”.⁶³

É importante salientar que a canção brasileira não se limita ao samba. Produziu-se, e ainda se produz, uma infinidade de letras cantadas e ritmadas das mais diversas estirpes. Entretanto, é inegável que o samba tenha ocupado ao longo do século passado o lugar de maior e mais importante ritmo nacional, metonímia de nossa unidade, de nossa identidade, de nossa mestiçagem. Os outros se tornaram, em grande medida, regionalismos. A canção popular e o samba se tornam, então, correspondentes.

Foi só nos anos 30 que o samba carioca começou a colonizar o carnaval brasileiro, transformando-se em símbolo de nacionalidade. Os outros ritmos no Brasil passaram a ser considerados regionais. Essa “colonização” interna feita pelo samba tem um bom exemplo nas respostas do sambista gaúcho Lupicínio Rodrigues durante uma entrevista ao jornal *Pasquim*, realizada em 1976. Distinguindo seu estilo musical daquele de seu conterrâneo Teixeira, compositor mais ligado às “tradições” da música gaúcha, Lupicínio diz: “A

⁶² OLIVEIRA, A. *O fim da canção?*, p. 3.

⁶³ *Idem*.

diferença é que eu faço música popular, o Teixeira faz música regional.” À pergunta sobre como conseguia afastar essa influência do Rio Grande do Sul de sua música, a resposta é sugestiva: “Eu acho o ritmo brasileiro o melhor do mundo” (Rodrigues, 1976: 68). Lupicínio nem precisa explicitar que o ritmo brasileiro considerado popular (coisa que a música popular não seria) só pode ser o samba carioca.⁶⁴

O samba seria, nesta perspectiva, a manifestação cultural diaspórica por excelência (na perspectiva de Stuart Hall), na medida em que, ao mesmo tempo que evoca a origem africana – mas uma “África” construída fora dela mesma, como argumentara Hall⁶⁵ –, constrói-se a partir do contato com outras heranças, do colonizado, do escravizado e também do colonizador. O ser “branco na poesia” e “negro demais no coração” é algo que aproxima o samba e a cultura crioula caribenha de que trata Hall, para quem a ideia de diáspora não pode se fechar numa relação identitária apenas com a origem (a “África”), mas levar em conta a hibridização que se dá nas relações culturais que se estabelecem no “Novo Mundo”.

O conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um “Outro” e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora. Porém, as configurações sincretizadas da identidade cultural caribenha [e brasileira] requerem a noção derridiana de *différance* – uma diferença que não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não separam finalmente, mas são também *places de passage*, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim.⁶⁶

A seguir, Hall cita a definição de “estética diaspórica”, de Kobena Mercer:

Numa gama inteira de formas culturais, há uma poderosa dinâmica sincrética que se apropria criticamente de elementos dos códigos mestres das culturas dominantes e os “criouliza”, desarticulando certos signos e rearticulando de outra forma seu significado simbólico.⁶⁷

No Brasil, o processo de elaboração e aceitação de linguagens artísticas híbridas se dá de forma conflituosa. Até a década de 1920, essas manifestações culturais, por associarem-se às classes mais baixas, eram fortemente rechaçadas pela elite econômica e cultural e pelo poder público: quem, por exemplo, fosse visto com um pandeiro pelas

⁶⁴ VIANNA, H. *O mistério do samba*, p. 111.

⁶⁵ HALL, S. *Da diáspora*.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 33.

⁶⁷ MERCER, K. *apud* HALL, S. *Da diáspora*, p. 34.

ruas naquela década era passível de ser levado à delegacia.⁶⁸ Num país que se queria “Europa possível”,⁶⁹ tudo o que demonstrasse qualquer identificação com a “Pequena África”⁷⁰ deveria ser ignorado. A partir da década de 1930, entretanto, notou-se um potencial político na valorização da mestiçagem, iniciando-se, na Era Vargas, um processo de ressignificação dos elementos representativos da cultura nacional. Naquele momento,

intelectuais ligados ao poder público passavam a pensar em políticas culturais que viabilizassem “uma autêntica identidade brasileira”. Com esse fim é que foram criadas e aprimoradas instituições culturais que visavam “resgatar” nosso folclore, nossa arte e nossa história.⁷¹

Promovem-se, então, o samba, a capoeira e a feijoada a símbolos de nossa cultura e dá-se a elaboração de livros como *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre (1933), a partir do qual se institucionaliza a ideia de “democracia racial no Brasil”. “A novidade do seu argumento estava em destacar a intimidade do lar, suavizar a vida dura do eito e fazer de tudo material de exaltação: enfim uma “boa escravidão”, como se essa não fosse uma contradição em seus termos.”⁷²

Afirmava Freyre que “todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo [...] a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro. [...], principalmente do negro”.⁷³ Assim, numa concepção inovadora da população brasileira, o livro de Gilberto Freyre contribuiu para a visão ainda hoje hegemônica de que no Brasil não há pretos ou brancos. Seríamos todos mestiços, fruto de uma equilibrada mistura de raças. Ocorre que, ainda que este seja um discurso sedutor e correto em certa medida, ele também contribui para uma visão distorcida de nossa sociedade: se somos todos iguais, se todos tiveram a mesma influência sobre a

⁶⁸ <http://www.bbc.com/portuguese/brasil-40598774?platform=hootsuite>

⁶⁹ Discuto essa busca por uma aproximação com a Europa em minha dissertação de mestrado: “Com o advento da proclamação da república, em 1889, as ideias de progresso e, consequentemente, de modernização, bem como da necessidade de construir uma identidade nacional ganharam espaço. Nesse primeiro momento de “descoberta” da nação, teve sua gênese uma primeira ideia de qual seria a identidade dessa nação: uma reprodução da identidade cultural europeia, um espelho (bastante distorcido, entretanto) da cultura anglo-francesa. Um dos acontecimentos sintomáticos dessa aspiração brasileira foi a reforma urbana realizada no Rio de Janeiro por Pereira Passos em 1904, já em alguma medida discutida no capítulo anterior. Transformar a capital federal numa pequena Europa, numa “Europa Possível”, conectada com a modernidade, era o ambicioso objetivo do projeto. Esta conexão, entretanto, era precária, lacunar e artificial.” RODRIGUES, I. A. *Literatura, história e senso comum*: Lima Barreto e suas representações do músico popular, p. 79-80.

⁷⁰ Apelido dado à cidade do Rio de Janeiro, em que o número de escravizados chegou, em meados do século XIX, a superar o número de brancos.

⁷¹ Lilia Moritz Schwarz. *Complexo de Zé Carioca*: Notas sobre uma identidade mestiça e malandra.

⁷² SCHWARCZ; STARLING. *Brasil: uma biografia*, p. 284.

⁷³ FREYRE. *Casa Grande & Senzala*, p. 367.

cultura nacional, individualizam-se as lutas, fazendo com que a desigualdade social deixe de ser vista como um resultado de políticas excludentes e se torne uma questão de merecimento. Se todos somos iguais em nossas origens e teoricamente tratados como tal, o sucesso parte das escolhas pessoais, do esforço e da forma com que cada um aproveita as oportunidades que lhe são oferecidas. É interessante ao poder (político e econômico), portanto, que se utilizem as ideias de Freyre para construir uma visão distorcida de Brasil em que todos convivem em harmonia, têm as mesmas origens e as mesmas chances de sucesso. “Não era por mero acaso que o Estado Novo introduzia, nesse período, novas datas cívicas [...], incluindo entre essas datas o Dia da Raça, criado para exaltar a suposta tolerância racial de nosso governo e de nossa sociedade”.⁷⁴

A partir daí, “o ‘mestiço vira nacional’, paralelamente a um processo crescente de *desafricanização* de vários elementos culturais, *simbolicamente clareados* em meio a esse contexto”.⁷⁵ Assim, ainda que se valorizassem elementos culturais diretamente associados à população negra brasileira, isso se dava mediante um abrandamento dessa associação. O samba, híbrido em sua gênese, muda de status simbólico: deixa de ser negro e se torna mestiço, paulatinamente embranquecido (cabe esclarecer que esse processo de embranquecimento não diz respeito a uma questão estética, prática, e sim conceitual). Ao ser legitimado como ritmo nacional, o samba se embranquece no âmbito discursivo e passa a ser visto como um produto da mistura entre as raças, como um símbolo de uma mestiçagem bem-sucedida; uma prova de que o Brasil seria uma democracia racial em que povos distintos participaram de forma equivalente da construção da identidade nacional.

Posteriormente, movimentos como a Bossa Nova, que surge em fins da década de 1950, não representariam uma ruptura com a maneira como se fazia música popular até então (ainda que João Gilberto tenha inaugurado uma maneira inovadora de se fazer canção, em que o canto independe da harmonia e se distancia da dramatização⁷⁶), mas uma continuidade, visto que consagra esse formato de canção inaugurado duas décadas antes e a utiliza como base para a inovação estética que propõe.

E é nesse ponto que os projetos de Chico Buarque e da MPB como um todo podem ser vistos enquanto desdobramento do gesto seminal de João Gilberto: trata-se de um projeto de modernização do país,

⁷⁴ SCHWARZ, L. Complexo de Zé Carioca: Notas sobre uma identidade mestiça e malandra.

⁷⁵ *Idem*. Grifos meus.

⁷⁶ MAMMÌ, L. João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova.

sustentado pela crença na possibilidade de realização da perspectiva do nacional desenvolvimentismo, que via concretizado no plano estético suas aspirações políticas. A criação de um modelo de sociedade moderna em que estivessem escritas as marcas da diferença brasileira, ancorada na tradição dos encontros culturais. A aposta dessa geração é que, a partir dessa tradição (tal qual formalizada pelos sambas de Noel), seria possível propor um salto civilizador em que o país se modernizaria, ao mesmo tempo sanando suas contradições internas e propondo as marcas da nossa especificidade para o mundo. Mesmo a tropicália – uma espécie de exposição dos absurdos e fantasmagorias contidas nesse projeto – mantém-se fiel à perspectiva em que o caminho para a canção/país passa por um modelo conciliatório de dissolução de fronteiras.⁷⁷

O que se observa a partir da década de 1980, contudo, é a falência desse projeto de modernização e, conseqüentemente, da ideia de desenvolvimento pela miscigenação. A partir daí, o fortalecimento de movimentos identitários passa a chamar atenção para a falácia da democracia racial e a apontar para o abismo que divide a sociedade brasileira, muito menos misturada e unida do que se quis um dia acreditar. Se somos todos mestiços, não somos todos vistos como tal. Um rápido passeio por áreas nobres e por favelas brasileiras deixa isso bastante claro: enquanto nas primeiras, é notória a preponderância branca, nas últimas, os descendentes de negros africanos são óbvia maioria.

E eis que surge, nesse contexto, o rap brasileiro, forma expressiva que denuncia o fracasso de um projeto de nação e, conseqüentemente, desafia a ideia de canção em seu objetivo político de representação da miscigenação diferencial da sociedade brasileira. Trata-se da reação de uma parcela da sociedade que teria sido deixada de fora do projeto civilizatório. Antes de ser a negação da canção em sentido estrito, o rap é, então, um projeto estético alternativo que materializa artisticamente a negação de uma concepção equivocada da nação. E não há como expressar esse fracasso sem que haja uma ruptura também nas escolhas estéticas. A negação da canção como se conhece é, na verdade, a negação de um projeto de país que, afirmando-se agregador, miscigenado, racialmente democrático, acaba por varrer para debaixo do tapete uma parcela bastante numerosa de nossa população.

A canção funciona, aqui, como metonímia de um momento histórico em que partes da população não encontravam espaço para se expressarem, e o rap é índice do cosmopolitismo que ao fim do século XX passa a reordenar nossa produção cultural, em que marginalizados passam a denunciar a falácia da unidade cultural nacional.

⁷⁷ OLIVEIRA, A. *O fim da canção?*, p. 4.

2.1.2 Antropofagia periférica

No livro *Cooperifa: antropofagia periférica*, o poeta Sérgio Vaz, criador da Cooperifa, sarau de poesia marginal de grande repercussão na cidade de São Paulo, narra a trajetória do projeto, tendo início nas primeiras reuniões de poucos escritores em um bar da periferia paulistana e culminando na realização de um grande festival denominado Semana de Arte Moderna da Periferia. Causa estranhamento que se fale em Arte Moderna em pleno século XXI, mas, se esteve excluído do *mainstream* da produção artística durante a Modernidade dos ricos, o cosmopolitismo do pobre pode falar em Arte Moderna na Modernidade Tardia. Se a Modernidade Primitiva da periferia do mundo se fazia clara em 1922, na periferia da periferia, a ideia da Modernidade demoraria ainda muito a chegar.

Essa Semana de Arte Moderna da Periferia, realizada 85 anos depois da original, explicita a distância entre centro e periferia no Brasil, bem como perspectivas diversas sobre o que seria Moderno e sobre o que seria uma arte brasileira, por quem e para quem ela seria produzida. A proposta de Vaz não era que a periferia chegasse ao centro, mas que a arte periférica pudesse ser realizada e consumida pelos seus. Se o rap, como visto, consiste no reconhecimento da falência de um projeto político de valorização da mestiçagem, propostas como a de Vaz escancaram o fato de que uma arte produzida no centro e para o centro já não satisfaz mais. Convoca-se, então, uma “periferia unida, no centro de todas as coisas”:⁷⁸

A primeira discussão foi em torno do nome, Semana de Arte Moderna da Periferia. Muitos não queriam porque era um nome usado pela elite cultural de São Paulo, e que devíamos ter um nome voltado para semana cultural da periferia, ou coisa assim, Mas quem daria bola para uma semana de artes produzida no gueto da maior e mais preconceituosa metrópole do Brasil? Ninguém.

Mas o que alguns não sabiam era que nós da Cooperifa queríamos justamente era isso mesmo, comer essa arte enlatada produzida pelo mercado que nos enfiar goela abaixo e vomitar uma nova versão dela, só que desta vez na versão da periferia. Sem exotismos, mas carregada de engajamento. Uma arte com endereço e uma bússola apontada para o subúrbio, 85 anos depois, como previu o poeta. Conforme se viu, as massas realmente estavam a fim de comer o biscoito, fino ou não.⁷⁹

⁷⁸ VAZ, S. Manifesto da Antropofagia Periférica, p. 246.

⁷⁹ VAZ, S. *Cooperifa: antropofagia periférica*, p. 235.

Não se trata, portanto, de reproduzir linguagens, na medida em que a arte periférica tem contornos muito próprios e não se confunde com a produção artística dos modernos de 22, mas da reorganização de um *modus operandi*, de uma releitura da Antropofagia como algo que, de fato, se renova, se multiplica e se diversifica tanto em forma como no espaço em que se construirá. Come-se o enlatado e se oferece de volta uma arte produzida a partir de sua digestão, realizada muitas vezes sem aparatos técnicos, sem estrutura física ou treinamento formalmente reconhecido, mas com a inventividade que permite que se aproveite a lata, que se recicla e ganha novos significados e funções.

2.1.3 O Hip Hop em BH

Há ainda muito pouco material bibliográfico que conte de forma consistente da maneira como se deu a gênese e a continuidade do Hip Hop em Belo Horizonte. Há, entretanto, algumas informações relevantes. A tese de Juarez Dayrell, de 2001, contribui para a compreensão do caminho percorrido no período inicial do movimento na cidade; já no documentário *O som que vem das ruas*, produzido em 2011 pela Família de Rua (FDR), o rap produzido a partir dos anos 1980 na capital mineira é o foco, sendo os entrevistados representantes das gerações 80, 90 e 2000. Os anos 2010 estão documentados em notícias de jornal, vídeos no Youtube. Em minha memória, também.

Essa história não começa com o rap, ou com o Breakdance, mas antes disso, ainda nos anos 1970, com a Soul Music. Surgida nos anos 1960 como o som que embalava o movimento dos Direitos Civis e da afirmação do orgulho negro na sociedade estadunidense (“Say it loud! I’m black, I’m proud!”), é de se esperar que, pelo movimento de aproximação diaspórica discutido anteriormente neste capítulo, essa música ganhasse adeptos também no Brasil. Em Belo Horizonte, a partir da programação da Rádio Cultura AM, o ritmo chegou aos ouvidos dos mineiros, especialmente dos negros de periferia, tendo início, então, a cultura do Soul por aqui.

Nos EUA aflorava um movimento já de assentamento da qualidade da música negra. A música negra, nos EUA, assumiu um patamar nessa época de uma qualidade fantástica a mercê da cultura negra dos EUA que já, em meados dos anos 60, já tinha, já se falava do Otis Redding e outros do movimento Soul americano, de uma qualidade inquestionável. E esse movimento, ele deu uma sacudida tão grande na periferia de Belo Horizonte porque a Soul Music atingia exatamente uma faixa pobre que não tinha acesso às tardes do Minas Tênis Clube e era uma música de qualidade e uma cidade também

muito racista, Belo Horizonte sempre foi uma cidade impiedosa com o negro. O negro aqui além de ter uma cultura ele tem que brigar pelo seu espaço e mesmo assim é muito difícil. (GERALDÃO, 15 jun. 2007).⁸⁰

As letras de autoafirmação da Soul Music de lá possibilitavam, então, um movimento de identificação e autoafirmação também nas periferias da conservadora capital mineira. Contudo, o movimento foi saindo dos bairros periféricos e chegando ao Centro da cidade, numa tentativa de promoção do encontro de adeptos oriundos das mais diversas regiões. Vale notar que essa ocupação de espaços centralizados não se deu exatamente de forma intencional, mas a partir de um movimento de adesão orgânico,⁸¹ em que se notou, à época, um interesse maior de alguns grupos periféricos pela Soul Music do que pelo samba e pelo carnaval, já muito influenciados pela elite branca brasileira. Assim, o baile mais famoso de Belo Horizonte naquele momento, o Máscara Negra, começa como um baile de carnaval, mas rapidamente se transforma em baile *black*, em que o inglês de James Brown parecia dizer mais do que o português do samba brasileiro.

Dora pegou e fez um baile de carnaval, na Rua Curitiba. Essa parte da Curitiba em cima da Bemoreira era de um parente dele. Aí desenhou umas máscaras na parede. Porque o Máscara Negra ele foi uma referência, dos desenhos das máscaras. A gente falava: ‘sábado você vai lá naquele lugar? Lá onde tem as máscaras. No máscara. Lá na máscara negra’. Aí pegou o Máscara Negra. Botamos o apelido de Máscara Negra aí pegou. Foi aquele baile de carnaval. E naquela época os bailes tinham intervalo. Todos os bailes tinham intervalo era uma base de quinze minutos de intervalo. Então foi o carnaval tinha bandinha e tudo ‘A cabeleira do Zezé’ essas coisas todas. Aí quando deu o intervalo de 15 minutos, nós pedimos que colocasse um ‘soulzinho’ para a gente dar uma escorregada. Com isso como era carnaval o centro estava lotado, quando ele colocou o soul, colocou o Brown para rolar, a casa encheu. A casa encheu e o olho cresceu. Aí o olho cresceu e falou esse negócio aqui vai ser é soul. Isso daqui não vai ser carnaval. E nisso foi direto. (Ronaldo Black, 16 jun. 2007).⁸²

⁸⁰ Depoimento do radialista Geraldão, concedido a Rita Aparecida da Conceição Ribeiro. RIBEIRO, R. A. C. *O Quarteirão do Soul*, p. 92.

⁸¹ O que não quer dizer que tenha sido sem conflitos, como fica claro pelos vários depoimentos coletados por Rita Aparecida Ribeiro: acompanhavam a ocupação de áreas centrais frequentes ações truculentas de policiais, que iam de inibir a prática à prisão injustificada de participantes apenas por não disporem de carteira de trabalho, passando por raspagem de cabelos *black*. RIBEIRO, R. A. C. *O Quarteirão do Soul*, p. 95.

⁸² Depoimento de Ronaldo Black, concedido a Rita Aparecida da Conceição Ribeiro. RIBEIRO, R. A. C. *O Quarteirão do Soul*, p. 92.

Para além do Máscara Negra, o centro de Belo Horizonte e adjacências passou a ser ponto de encontro do Soul e do Hip Hop desde então. No bairro Santa Tereza (que dá nome também ao mais importante Viaduto da Cultura Hip Hop em BH), estava localizada a Broadway, bar de música alternativa que, nos anos 1990, passou a reunir jovens de periferia e da Zona Sul para ouvirem e cantarem rap, num primeiro movimento de expansão da cultura para outros nichos. Isso, entretanto, durou pouco, já que, para existir em locais elitizados, faz-se necessário um enfrentamento constante do racismo. Sobre esse espaço, cabe citar Juarez Dayrell e sua reflexão sobre a dificuldade enfrentada pelas culturas periféricas para ocuparem espaços centralizados:

Surgiram também espaços alternativos para um público que consumia rap. Um deles foi a Broadway, num bairro de classe média Santa Teresa. Era um bar temático, especializado nos estilos underground, desde o hard rock até o funk e o rap. Este foi o primeiro espaço na cidade onde se reuniam jovens da periferia e da zona sul em torno da música, possibilitando um contato interclasses inexistente em outros espaços, tornando-se uma referência de encontro e ampliação do acesso musical para os rappers locais. A Broadway chegou a promover alguns eventos, como o 1º Encontro de Rap em 1996, com a participação de grupos da cidade, bem como shows com grupos de São Paulo. Em 1997 foi fechada por pressão dos moradores vizinhos, que reclamavam da altura do som e do “tipo” de frequentadores. Mais uma vez ocorre a tensão entre o jovem e a cidade, com uma noção de ordem que parece não comportar a face transgressora da juventude.⁸³

Enquanto no Brasil o rap atingia seu auge, com o sucesso dos Racionais MCs e seu *Sobrevivendo no Inferno*, em Belo Horizonte, os produtores e consumidores de rap permaneciam à margem e com poucas oportunidades de profissionalização.⁸⁴ Isso, todavia, se modifica durante as décadas seguintes, com o surgimento e ascensão, a partir de 2007, da Família de Rua e seu Duelo de MCs. Organizado primeiramente na Praça da Estação e posteriormente embaixo do Viaduto Santa Tereza, a disputa de improvisação (vulgo *freestyle*) tornou-se espaço de encontro e formação de rappers na capital mineira, ganhando uma notoriedade tamanha que passou a ser, em meados da década de 2010, um evento nacional, que realizava eliminatórias nas mais variadas

⁸³ DAYRELL, J. *A música entra em cena*, p. 62.

⁸⁴ Não quero dizer, com isso, que o resto do país via com bons olhos o sucesso do rap, mas é nítida a diferença de alcance do rap paulista e, em certa medida, do fluminense, quando comparados à cena mineira nos anos 1990.

regiões brasileiras, e sua final, realizada ainda na região da Praça da Estação, passou a reunir dezenas de milhares de pessoas.⁸⁵

A partir da criação do Duelo de MCs, a Família de Rua expandiu sua atuação como coletivo de não apenas rappers, mas também produtores culturais na capital mineira, encabeçando projetos voltados à música, mas também ao audiovisual, ao Skate, ao grafite, à discotecagem e à dança, aproximando praticantes dos quatro elementos e também possibilitando uma ampliação do alcance da cultura Hip Hop na cidade. No âmbito da dança, o FDR All Styles, competição de improviso da qual Leandro Belilo foi vencedor em sua primeira edição, buscou aproximar bailarinos das Danças Urbanas de praticantes de Dança Contemporânea, Jazz, Ballet e Dança de Salão, que precisaram abraçar o *freestyle* e improvisar ao som dos mais diversos ritmos musicais.



Figura 1: Leandro Belilo participa e vence o FDR All Styles, produzido pela Família de Rua embaixo do Viaduto Santa Tereza, em fevereiro de 2013. Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Pablo Bernardo.

Ao longo dos anos 2010, outras importantes iniciativas de fomento à Cultura Hip Hop ocorreram em Belo Horizonte, consolidando-se sua presença na capital. Eventos como o Duelo de MCs e, posteriormente, o Palco Hip Hop, além do reconhecimento nacional alcançado por rappers mineiros como Flávio Renegado e, mais explosiva e

⁸⁵ Em seu último evento presencial, em 2019, o Duelo reuniu um público de 45 mil pessoas. G1. Mais de 30 artistas participam da final do Duelo de MCs Nacional neste domingo, em BH, 21 nov. 2021.

recentemente, Djonga, e, claro, a Cia. Fusion de Danças Urbanas, fizeram com que Minas passasse a ocupar posição central para a manutenção e evolução da cena no Brasil.

3 Hip Hop e a gambiarra diaspórica

Expressão eminentemente contemporânea, o Hip Hop é fruto da tecnologia em associação com a força identitária da diáspora negra. Como afirmado por Ana Lúcia Silva Souza, este movimento pode ser interpretado “[...] ao mesmo tempo como uma produção diaspórica, informada por traços de cultura e histórias de matrizes africanas ressignificadas localmente, e também como um movimento cosmopolita em diálogo com a moderna tecnologia urbana e letrada”.⁸⁶ Desenvolvido a partir dos anos 1970, o Hip Hop nasce, em grande medida, da possibilidade de se fazer uso da tecnologia para se fazer ouvir. Isto é bem explicado por Ganhor e Lisingen:

Nessa direção, ressaltamos como os rappers ressignificam diversos artefatos científicos e tecnológicos, que passaram a estar, em alguma medida, acessíveis para essa juventude. Como exemplo desses artefatos, é possível apontar os rádios, ou *soundsystem*, os sistemas básicos de transmissão de rádio (que possibilitaram o surgimento de inúmeras “rádios favelas” ou “rádios comunitárias”), os microfones, as mesas de mixagens, os vinis, as tintas, os sprays e, enfim, e por que não, o próprio corpo (seja em sua autoafirmação e não subordinação às opressões, majoritariamente raciais, ou, por exemplo, na forma de experimentá-lo em suas danças).⁸⁷

Essa forma de produção cultural dialoga em grande medida com a ideia de “gambiarra”, termo brasileiro que designa uma espécie de improviso; uma maneira de fazer algo acontecer mesmo na ausência de estrutura. Em “A gambiarra como destino”, Pedro Meira Monteiro discute a possibilidade de se produzir (arte, ou qualquer outra coisa) mesmo em meio à instabilidade, com carência de recursos e de suporte.⁸⁸ Citado por Sabrina Sedlmayer, o cineasta e artista plástico Cao Guimarães vai além e discute a gambiarra não apenas como modo de produção artística, mas como modo de existência.

A existência enquanto uma grande gambiarra, onde não cabe a bula, o manual de instrução, o mapa ou o guia. A gambiarra enquanto ‘phania’ ou expressão, uma manifestação do estar no mundo. A

⁸⁶ SOUZA, A. L. S. *Letramentos de reexistência: culturas e identidades no Movimento Hip Hop*, p. 61.

⁸⁷ GANHOR, J. P.; LINSINGEN, I. Sentidos sobre ciência, tecnologia e sociedade no rap nacional, p. 6.

⁸⁸ Cf. MONTEIRO, P. M. A gambiarra como destino.

gambiarra é quase sempre um “original” e não uma cópia, uma reprodução. E por isso é uma entidade viva, em constante mutação.⁸⁹

Deslocando a discussão levantada por Monteiro e Guimarães para o caso dos produtores de cultura negra, cuja própria existência já é marginal, isso fica ainda mais evidente. Produzir arte marginal é levar a ideia da gambiarra às últimas consequências. É produzir com muito pouco, ou quase nada, a partir, muitas vezes, do lixo, das sobras, do “apesar de”, numa “ação por demais afirmativa em relação à escassez e ao refugo”.⁹⁰ É inventar “com aquilo que se tem à mão, e não com aquilo que falta”,⁹¹ sendo isso especialmente válido quando se discute o movimento Hip Hop, que, “[...] arquitetado no coração da decadência urbana como um espaço de diversão, [...] transformou os produtos tecnológicos, que se acumularam como lixo na cultura e na indústria, em fontes de prazer e de poder”.⁹²

Nessa perspectiva, cabe citar *Sobrevivência dos vaga-lumes*, em que Didi-Huberman discute a ideia de sobrevivência a partir do pensamento do cineasta Pier Paolo Pasolini, para quem os vaga-lumes seriam uma metáfora da cultura de resistência, de uma “alegria inocente e poderosa que aparece como uma alternativa aos tempos muito sombrios ou muito iluminados do fascismo triunfante”,⁹³ de um “momento de graça que resiste ao mundo do terror”.⁹⁴

Linguagens do povo, gestos, rostos: tudo isso que a história não consegue exprimir nos simples termos da evolução ou da obsolescência. Tudo isso que, por contraste, desenha zonas ou redes de sobrevivências no lugar mesmo onde se declaram sua extraterritorialidade, sua marginalização, sua resistência, sua vocação para a revolta.⁹⁵

Parece-me possível, portanto, aproximar essa ideia de vaga-lumes sobreviventes e os movimentos culturais surgidos na periferia, mais especificamente o Hip Hop, que, como visto, se apropriam do lixo tecnológico para construir um discurso próprio, fugindo ao padrão de vida burguês. As engenhocas de que trata Pasolini, nas mãos dos participantes do hip hop, deixam de se lançar umas contra as outras para que passem a servir como substrato para a construção de novos discursos, proferidos por vozes que

⁸⁹ GUIMARÃES, C *apud* SEDLMAYER, S. *Jacuba é gambiarra*, [s. p.].

⁹⁰ SEDLMAYER, S. *Jacuba é gambiarra*, [s. p.].

⁹¹ MONTEIRO, P. M. A gambiarra como destino, p. 200.

⁹² GANHOR, J. P.; LINSINGEN, I. Sentidos sobre ciência, tecnologia e sociedade no rap nacional, p. 6.

⁹³ DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vagalumes*, p. 20.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 25.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 72.

não se viam contempladas por essas máquinas cuja função é então por eles subvertida. O lixo tecnológico produzido por uma indústria da pasteurização, da dominação ideológica, dona desse “poder superexposto do vazio e da indiferença transformados em mercadoria”⁹⁶ é aqui ressignificado e transformado em veículo divulgador daquilo que visava combater: as vozes dos perdedores da história⁹⁷ que agora se autoprojetam no cenário cultural e impõem uma mudança de paradigmas acerca do que se considera arte e, principalmente, sobre quem pode fazê-la.

4 A dança nas ruas

Entre os quatro elementos da cultura Hip Hop está o Breaking, dança que se caracteriza em grande medida pela inversão do corpo (ser capaz de posicionar-se de cabeça para baixo é essencial ao bom b.boy) e pela proximidade com o chão. Ainda que haja toda uma gama de movimentos realizados em posição mais tradicional, é essa inversão e essa aproximação com o chão que definem o Breaking como tal, o que o diferencia de outras linguagens de dança, sendo o Balé Clássico talvez seu mais óbvio oposto.⁹⁸ Enquanto o Balé, a mais tradicional e difundida dança europeia, busca o céu, o Break vai para o chão e inverte a lógica das coisas. Valoriza-se o que está embaixo e desafia-se a física para que se reconfigure o corpo e nosso olhar sobre o que merece valor.

Dançado em roda, o Breaking (e as outras vertentes de danças urbanas que se configurarão depois dele) recupera também toda uma tradição de danças e outras expressões populares, dialogando, por exemplo, com o samba e a capoeira. Trata-se do *ring shout*, uma espécie de performance coletiva desierarquizada, sobre a qual não se tem controle, isto é, não predetermina quem deverá performar e quem deverá assistir. Essa forma de manifestação coletiva é assim descrita por Christian Bethune:

Quando na África, no Haiti, ou em uma plantação norte-americana, o círculo de cantos e danças se forma, quando o *ring shout* se agita, não há, a priori, nem artistas nem espectadores: cada um se torna ator de uma performance coletiva sobre a qual ninguém tem o controle. Se no grupo de participantes desta cerimônia festiva, alguém se sente particularmente inspirado, ele penetra o interior do círculo onde os dançarinos batem os pés para se colocarem momentaneamente em uma posição diferenciada. Nesse perímetro, dançarinos, cantores, percussionistas, instrumentistas..., se revezam ou competem; seus desempenhos podem durar só alguns minutos, ou se estender por

⁹⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vagalumes*, p. 31.

⁹⁷ BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história.

⁹⁸ Isto será melhor detalhado no Tópico 4.1.

muito mais tempo, até que alguém volte à posição anterior. Alguns participantes fazem apenas uma aparição durante a festa, outros se encontram regularmente no centro do círculo; mas a maioria jamais deixa o círculo. Isso não tem importância. O *ring shout* precisa de cada individualidade para existir, e não são necessariamente os melhores que são colocados em destaque.⁹⁹

O autor dá continuidade a sua reflexão aproximando o Hip Hop dessa tradição, utilizando o exemplo do rap para afirmar que não há entre rappers uma hierarquia bem-definida, em que uma grande estrela que se manteria como tal enquanto os outros seguiriam seus passos. Há, ao contrário, uma constante mudança de quem está em maior destaque em cada momento, como se o universo do rap fosse uma grande roda em que cada um de seus participantes faz uso do centro por algum tempo, mas sempre dá espaço aos outros.

No caso da dança, essa relação com o *ring shout* é bem mais literal. Embora sejam comuns rodas de *freestyle*¹⁰⁰ no rap, é na dança que esse conceito fica mais óbvio e mais frequentemente observado. Em qualquer situação em que haja praticantes de Danças Urbanas,¹⁰¹ haverá uma roda cujo centro é a cada momento ocupado por um dançarino diferente, que é observado, aplaudido, desafiado, ou pode até mesmo se transformar temporariamente em objeto de piada pelos outros participantes. Quem está no centro não é melhor, nem pior do que quem está às margens, e essa posição é, por definição, transitória. Trata-se, portanto, da atualização de uma cultura ancestral e diaspórica que não se confunde com a maneira como o colonizador branco se relacionou historicamente com a cultura. Se no *ring shout* não há hierarquia, na cultura europeia, a hierarquia é o que mais se preza. Trata-se, portanto, de elementos incompatíveis, como explica Barbara Ehrenreich:

O aspecto da “civilização” mais hostil às festividades não é o capitalismo ou o industrialismo – sendo ambos inovações bastante recentes – e sim a hierarquia social, que é algo muito mais antigo. Quando uma classe ou um grupo étnico subordina uma população a suas regras, passa a temer os rituais que fortalecem os subordinados como uma ameaça à ordem civil. [...] A hierarquia, por sua natureza, estabelece barreiras entre as pessoas – quem pode ir a tal lugar, quem

⁹⁹ BETHUNE, C. Ring shout, p. 1.

¹⁰⁰ Improvisação.

¹⁰¹ O Breaking é comumente definido como “o” elemento dança da cultura Hip Hop, mas, desde os anos 1970, vários outros gêneros de dança se desenvolveram. Além do Break, há, por exemplo, o Popping, o Locking, o Hip Hop Dance, o House Dance, o Krumping, o Dancehall, entre outros.

pode abordar quem, quem é bem vindo, quem não é. A festividade [e o *ring shout*] rompe essas barreiras.¹⁰²

Em seu livro *Dançando nas ruas: uma história do êxtase coletivo*, Ehrenreich traça um apanhado da forma como os rituais e festividades coletivos, ligados, como se nota já pelo nome da obra, à expressividade do corpo, foram se construindo desde a pré-história e se ressignificando ao longo dos séculos, mesmo com os constantes esforços da elite europeia cristã para destruí-los. Trata-se de costumes encontrados nas mais diversas comunidades, incluindo-se aí a própria Europa, na medida em que, como já afirmava a antropóloga Ann Stoler no século XVIII, “fortes paralelos foram traçados entre as vidas *imorais* da classe baixa britânica, dos camponeses irlandeses e dos africanos ‘primitivos’”.¹⁰³ Dessa forma, é possível observar uma generalidade da tendência do ser humano de se reunir e dançar coletivamente.

Essa tendência, entretanto, dificulta o controle e faz com que o indivíduo se distancie da racionalidade como a costumamos descrever, se aproxime de seu próprio corpo e dos corpos de seus semelhantes, num movimento de identificação e comunhão. Trata-se de uma prática em que se constrói não apenas uma identificação entre indivíduos, mas uma espécie de inteligência coletiva. O relato de Clinton Furness, viajante da Carolina do Sul nos anos 1920 citado por Barbara Ehrenreich, explicita essa impressão:

Vários homens moviam seus pés de maneira alternada, numa estranha síncope. Um ritmo nascia, quase sem referência em relação às palavras do pregador. Parecia acontecer quase visivelmente, e crescer. Vi-me apanhado por um sentimento de *inteligência de massa*, uma entidade autoconsciente, gradualmente informando a multidão e tomando posse de todas as mentes presentes, inclusive a minha própria [...]. Senti como se algum plano ou propósito consciente estivesse nos carregando, chame-o de mente coletiva, composição comunal ou do que quiser.¹⁰⁴

Isso pouco interessa aos representantes do poder, visto que dá espaço para uma relação de igualdade e permite maior atenção às necessidades físicas. Ouvem-se as demandas do corpo e é a partir dele que se estabelece uma relação com a terra e com o divino, fazendo com que certas relações de poder se tornem injustificáveis. Como argumenta a autora,

¹⁰² EHRENREICH, B. *Dançando nas ruas*, p. 304.

¹⁰³ STOLER, A. *apud* EHRENREICH, B. *Dançando nas ruas*, p. 18, grifo meu.

¹⁰⁴ FURNESS *apud* EHRENREICH, B. *Dançando nas ruas*, p. 12, grifo meu.

Podemos apontar que o modelo ocidental de revolução, ascético e militarista, embora tenha sido aplicado com sucesso a batalhas anticoloniais em meados do século XX, carrega o considerável risco de ter uma ditadura como desfecho. O medo da desordem e do comportamento “irracional” mascara um medo do povo, e um líder que se vê como “controlador” está propenso a se tornar um tirano. Como alternativa, podemos dar um argumento utilitário para a importância do ritual extático¹⁰⁵ em revoluções que poderiam ser “ocidentais”. O que se alcança por meio desses rituais, num sentido puramente funcional, é um sentimento intenso de solidariedade entre seus participantes – ao menos é o que sugerem todos os relatos –, e solidariedade é a base da ação política efetiva *vinda de baixo*.¹⁰⁶

Nesta perspectiva, aproximam-se manifestações culturais coletivas populares e ação política. Tantas vezes falsamente acusados de inócuos, frívolos elementos de alienação, o Carnaval é político, o Funk é político, assim como o Samba, a Capoeira e o Rock. O Hip Hop, claro, também se insere nessa lógica, não apenas pelo teor crítico das letras de rap (uma forma talvez mais óbvia de manifestação política), mas também pelo *ring shout* de seu elemento dança. A partir dela, pode-se, inclusive, estabelecer um canal de comunicação entre indivíduos originários de diferentes culturas, falantes de diferentes línguas, que pelo movimento compreendem uma forma de se portar e de se relacionar com o outro. Vejamos, como exemplo, o relato de Justin Alladin acerca de um evento de Danças Urbanas de que participou no Japão:

Na última vez em que estive no Japão, havia dois meninos batalhando em dupla.¹⁰⁷ Um deles entrou e cortou o outro antes que finalizasse, e, então, eles começaram a andar em círculo, olhando um para o outro. De repente, esses pularam assim, “bum!”, juntos, ao mesmo tempo, sabendo exatamente o que estavam fazendo. Era o “Brooklyn Rock”.¹⁰⁸ Você sabe o que é “Brooklyn Rock”? Eu mal consigo executá-lo. E essas duas crianças, um japonês e um havaiano, nunca haviam se visto antes, juntaram-se no parque menos de uma hora antes e simplesmente começaram a dançar. Eles não podem se comunicar

¹⁰⁵ A autora utiliza o termo “rituais extáticos” para tratar, principalmente, de rituais coletivos que envolvem religiosidade, em que participantes chegam ao êxtase e entram em transe. Entretanto, o termo acaba por abranger também as mais variadas festividades coletivas que não se relacionam diretamente com a religião, na medida em que, explica ela, em culturas não ocidentais, a diferença entre rituais e festividades é muito menos óbvia do que poderia supor a mente ocidental. Além disso, é comum que festividades hoje consideradas pagãs tenham origem em ritos religiosos. Dessa forma, mesmo que o uso do nome “rituais extáticos” pareça restringir as considerações da autora a um determinado tipo de manifestação (que seria especialmente ofensiva à cultura cristã), é possível que se interpretem as considerações aqui reproduzidas como reflexões sobre quaisquer manifestações coletivas de origem popular (ela dedica, por exemplo, todo um capítulo para o Rock’n’Roll).

¹⁰⁶ EHRENREICH, B. *Dançando nas ruas*, p. 212, grifo meu.

¹⁰⁷ A Batalha é a disputa de improvisos em dança, realizada, em geral, entre dois bailarinos, ou entre duplas de bailarinos.

¹⁰⁸ Passo de Breaking.

[verbalmente] um com o outro, mas andaram em círculo e pularam no tempo certo, juntos, e voltaram ao chão também juntos e começaram a fazer o Brooklyn Rock juntos. Isso é comunicação internacional. Isso são pessoas de uma mesma cultura. [...] O fato de eles saberem o que fazer é do que você [o entrevistador] está falando: como tradições são repassadas. Quem passou? Eles não foram à escola. Eles viveram isso, sabe? Essa é a vida deles, então eles sabem.¹⁰⁹

Tem-se, então, uma pista sobre as razões pelas quais movimentos coletivos e populares como o Hip Hop (e, antes dele, o samba), mesmo quando não há qualquer manifestação verbal, causam, no mínimo, desconfiança entre representantes da elite. Em entrevista concedida ao escritor Alessandro Buzo, o dançarino e (posteriormente) cantor Nelson Triunfo, um dos pioneiros na prática do Hip Hop no Brasil, cita a constante repressão policial sofrida pelos dançarinos na Rua 24 de Maio, na São Paulo dos anos 1980, lugar escolhido pelos primeiros praticantes da dança na capital paulista para se reunirem e exercitarem seus movimentos.¹¹⁰ Nas palavras de Triunfo:

Entre 1983 e 1984, muitos guardas implicavam com a gente, por isso não tínhamos um lugar definido para dançar, mas geralmente ficávamos na região central. Fomos levados para a delegacia várias vezes. A polícia dizia que a gente não podia dançar na rua porque a multidão parava para ver e aquilo atrapalhava a passagem dos pedestres. Aí pediam para ver nossa carteira de trabalho e nos acusavam de vadiagem. Mas sempre éramos liberados depois da cansaça. Uma vez, um policial me disse que, no meio da aglomeração, tinha uma molecada roubando carteiras de pedestres. E, como eu era uma voz ativa na roda de break, ele iria me acusar se alguém fosse roubado. Eu respondi: “E eu posso acusar você por todos os roubos que acontecem nos outros pontos da cidade?”. O policial disse que eu era abusado, mas eu não abaixava a cabeça pra esse tipo

¹⁰⁹ ALLADIN *apud* OSUMARE, H. Global Breakdancing and the Intercultural Body, p. 32-33, tradução minha. Versão original: “When I was last in Japan, there were two kids battling. One kid came in and cut the other off before he was finished, and so they walked around in a circle looking at each other. And all of a sudden they jumped like this, boom, together, at the same time, knowing exactly what they were doing. It was the “Brooklyn rock”. Do you know what a “Brooklyn rock” is? No, I can barely do it. These two kids, one from Japan, one from Hawai’i, never met each other before, got to the park not even an hour before, just started dancing, and cannot communicate [verbally] with each other. They walked in the circle, jumped at the right time together and landed at the same time together, and started Brooklyn rocking together. That is international communication. The is people of the same culture. [...] That part about them knowing what to do is what You [I, the interviewer] are talking about: how traditions get passed on. Who passed it on? They didn’t go to school. They lived it, you know. That’s their life, so they know it.”

¹¹⁰ Pouco tempo depois, o espaço seria transferido para o Largo São Bento, onde passaram a se reunir, além dos dançarinos, vários outros adeptos do movimento Hip Hop: MCs, DJs e grafiteiros. Foi lá, por exemplo, que grandes nomes do rap, como Thaíde e os integrantes dos Racionais MCs, passaram a conhecer melhor a cultura e a desenvolver suas próprias linguagens dentro dela.

de intimidação, porque estávamos na rua com o único intuito de dançar, praticar a nossa arte nas ruas.¹¹¹

Movimentos similares são relatados pelos adeptos do movimentos Soul em Belo Horizonte durante os anos 1970 e 1980. Dois depoimentos coletados pela pesquisadora Rita Aparecida da Conceição Ribeiro em seu livro *O Quarteirão do Soul: identidade e resistência no asfalto* são especialmente válidos para esta discussão:

E o baile naquela época era muito perseguido porque foi na época da ditadura. Do regime militar a polícia não dava mole. Era ‘mão na cabeça quem tem documento apresenta, quem não tem entra ali’. Quantas vezes a gente foi preso, a gente foi preso por quê? Porque a gente estava dançando, não estava fazendo nada de errado. A gente não se drogava a gente nunca tinha visto droga na vida. Até hoje, não fumo nem bebo eu só gosto de dançar. Então a gente ia preso à toa. (Ronaldo Black, 16 jun. 2007).¹¹²

Ao testemunho de Ronaldo Black, une-se o de Claudio Manoel de Souza:

Era discriminado pela polícia militar. Aqueles ‘blackão’ que tinham um cabelão, chegavam na Praça Sete eram raspados. Tem um amigo nosso, ele era dançarino ele teve a cabeça raspada, e hoje ele é policial militar. Ele foi raspado, eles raspam a cabeça dele, na Praça Sete, porque o cabelo black power era conhecido como maconheiro, maloqueiro na época. Tem até uma música do Berimbrown que fala, ‘a rapa chegou homem para um lado mulher para o outro’ isso eu já passei. (Cláudio, 16 jun. 2007).¹¹³

É interessante observar que, em junho de 2019, eu estava com os bailarinos da Cia. Fusion de Danças Urbanas na mesma 24 de Maio de que falava Triunfo, desta vez dentro da famosa Galeria do Rock, e presenciei a reação truculenta de seguranças a simples passos de dança. Os artistas haviam decidido fazer um curto vídeo nos corredores da galeria para postarem em seu perfil no Instagram e, assim que começaram a se movimentar (de forma ainda bastante tímida), um segurança apareceu e empurrou um dos bailarinos, enquanto dizia com tom de voz elevado que não era permitido dançar ali. É prerrogativa do espaço, privado, decidir sobre o que é ou não permitido que se faça em suas dependências. A repressão violenta, entretanto, confirma a impressão de que, mesmo depois de quase 40 anos de cultura Hip Hop no Brasil, mais precisamente em São Paulo, e, mais precisamente ainda, no lugar em que dançavam os primeiros

¹¹¹ TRIUNFO, N. *apud* BUZO, A. *Hip Hop: dentro do movimento*, p. 23.

¹¹² RIBEIRO, R. A. C. *O Quarteirão do Soul*, p. 96.

¹¹³ *Ibidem*, p. 95.

adeptos da cultura, permanece o medo e o desrespeito às mais simples manifestações populares coletivas e periféricas.

4.1 Entre céu e terra

Iniciou-se esta seção com o estabelecimento de uma comparação entre o Breaking e o Balé Clássico. Este, uma dança que se volta para o céu, mesmo não sendo diretamente ligado à religião; aquele, uma dança do chão, da terra. Desde que observaram os primeiros rituais extáticos em terras que visavam colonizar, os europeus cuidaram de reprovar a movimentação que os caracterizava com o argumento de que se tratava de algo espiritualmente desviado. Na direção contrária do que se via com as danças populares, comumente condenáveis e condenadas¹¹⁴ pelo poder religioso e político dos últimos séculos da Idade Média e de momentos posteriores a ela, o Balé Clássico, surgido no século XVI, era abraçado pela aristocracia e aceito pelo clero. O Rei Sol, Luís XIV, por exemplo, era não apenas admirador da dança, mas um praticante.¹¹⁵

Mas o que diferenciava essas danças? É possível que se separem as variadas manifestações do corpo a partir de sua origem: se de origem aristocrática, uma manifestação é mais aceita do que se sua origem for popular. Isso é verdade não apenas em atividades de séculos atrás, mas também na contemporaneidade.¹¹⁶ Surgido na Corte e praticado, portanto, pelos donos do poder, o Balé Clássico percorreu sem obstáculos o caminho para a difusão mundial.

Esse não parece ser, entretanto, o único motivo de uma maior aceitação dessa dança em detrimento de movimentações advindas de classes mais baixas. Diferentemente destas, em que o *ring shout* é até hoje uma característica importante, o Balé Clássico viu muito cedo sua prática se transformar em um processo hierarquizado. Já no século XV, as danças da Corte eram divididas entre praticantes e espectadores:

¹¹⁴ Como explica Ehrenreich: “No século XIII, as condenações por danças haviam crescido em volume e intensidade. O Conselho Laterano de 1215 instituiu novos meios de controle social – a obrigação de uma confissão anual dos pecados a um padre – e um dos pecados estipulados era dançar, sobretudo danças de tipo ‘lascivo’. Danças ‘imoderadas’ ou ‘lascivas’ eram mais uma vez listadas como pecado confessável em uma importante *summa*, ou diretório de pecados, promulgada em 1317.” Ainda que em sua maioria as condenações se referissem a danças executadas dentro das igrejas, esse não era sempre o caso. EHRENREICH, B. *Dançando nas ruas*, p. 104.

¹¹⁵ AMARAL, J. Das danças rituais ao Balé Clássico.

¹¹⁶ Hermano Vianna, por exemplo, compara o movimento do Funk/Hip Hop, periféricos, com o sucesso da House Music entre jovens das classes média e alta no fim da década de 1980. Enquanto o primeiro era visto com desconfiança e alarmismo, o segundo foi facilmente aceito. VIANNA. *Funk e cultura popular carioca*.

“servos dançavam, servindo os pratos de comidas ofertados aos convidados”, sendo realizadas “festas magníficas nas quais a música, dança e o drama estavam presentes em um só espetáculo ambicioso”.¹¹⁷ Estabelecia-se, já àquela altura, a ideia de “espetáculo”, em que se define de antemão quem performará e quem será espectador. Mantêm-se, dessa forma, as relações hierárquicas. Dança-se para entreter, mas nem todos podem dançar, sair do lugar a que lhe foi designado para entregar-se ao movimento. Ademais, mesmo entre os que dançam, a hierarquia se impõe: a primeira bailarina destaca-se do corpo de baile e tem papel de destaque. Embora haja momentos de dança em grupo, a diferença está marcada no figurino e na maneira como se realizam os movimentos. Se por alguns instantes a solista se mistura ao corpo de baile, em breve seu posto é retomado e ela passa a dançar sozinha, sendo assistida ou, no máximo, amparada pelos outros integrantes do grupo.

Ainda que não haja muitos estudos sobre a questão, arrisco-me, neste ponto, a sugerir outra razão para a diferença de status alcançado pelo Balé em relação a outras danças: seu tipo de movimentação e comedimento. A prática do Balé se dá por uma espécie de domesticação do corpo. Durante anos, um estudante dessa dança aprende a reorganizar sua anatomia, valorizando-se uma versão corporal em que se escondem as curvas, em que o bailarino e, mais precisamente, a bailarina se assemelham ao máximo a uma linha vertical. Quanto mais reta e altiva a postura, melhor.

Dentre as características esperadas da bailarina destaca-se a verticalidade corporal mantida pela noção de eixo alinhado à coluna vertebral e por um corpo magro e leve, forçando uma determinada conduta estética. [...] Como menciona Moura, “às bailarinas clássicas exigia-se – como se exige até hoje –, um corpo magro (até mesmo esquelético), longilíneo, sem muitas curvas que denunciassem a mulher dentro do tutu” (p. 9).¹¹⁸

Iniciei minha trajetória no estudo da dança aos sete anos, como aluna de um curso de Balé Clássico, no qual permaneci por seis anos. Lembro-me das aulas (em variadas escolas, com método da Royal Academy of Dance, em que se devia submeter a exames periódicos) realizadas ao longo desses anos, em que as mais variadas professoras se aproximavam a cada exercício na barra para consertar a postura (tanto a minha quanto de minhas colegas), exigindo que prendêssemos o bumbum de forma a fazer com que nossas colunas perdessem a curva natural (lordose) que faz com que o

¹¹⁷ AMARAL, J. Das danças rituais ao Balé Clássico, p. 2.

¹¹⁸ ANJOS, K. S. S.; OLIVEIRA, R. C.; VELARDI, M. A construção do corpo ideal no balé clássico: uma investigação fenomenológica, p. 439, 444.

bumbum seja visto, ganhe maior amplitude do que as costas e as pernas. A ideia era que tudo parecesse ser uma coisa só, sem relevos, sem curvas; o corpo como uma seta que aponta apenas para uma direção.

Temos, assim, uma dança que valoriza um corpo que não se parece com a natureza, mas com um constructo que busca, ao contrário, afastar-se dela. O Balé está, portanto, no âmbito do controle, tão caro aos defensores da hierarquia, não apenas no que tange a quem o pratica, como e para quem, mas também no que tange ao uso do corpo, disciplinado, submetido ao trabalho exaustivo e desconectado do desejo. No Balé não há, ainda, espaço para a improvisação: toda a movimentação é calculada e repassada dos coreógrafos para os bailarinos, que devem reproduzi-los da forma mais sincronizada, exata, possível.

Por fim, cabe destacar o tipo de movimentação característica desse gênero de dança. No Balé Clássico, não há inversões, e o máximo de movimentação que se observa em plano baixo é um movimento de braços realizado enquanto o bailarino se encontra momentaneamente ajoelhado, ou quando a bailarina se assenta para representar um momento de maior melancolia. Pelo contrário, o que se observa no clássico é a busca pela realização de saltos cada vez mais altos e uma movimentação realizada na ponta dos pés. Quanto mais perto do céu e mais distante do chão, melhor.

Trata-se, portanto, de um tipo de dança que, paradoxalmente, desconecta-se do corpo terreno e busca estabelecer uma atmosfera de sonho, em que as bailarinas são delicadas, se parecem com fadas e quase não se notam os atributos que fazem dessas mulheres, mulheres. São corpos assépticos, etéreos, desconectados da natureza, afinal, “procurando bem, todo mundo tem pereba, marca de bexiga ou vacina; e tem piriri, tem lombriga, tem ameba; só a bailarina que não tem”.¹¹⁹

Em contrapartida, o Breaking, principal referência das Danças Urbanas (aquela que mais facilmente se associa à cultura Hip Hop), caracteriza-se pela movimentação em contato com o chão e por suas frequentes inversões, denominadas *freeze*. Nesta dança, quanto mais à vontade estiver o bailarino com o chão e com a possibilidade de subverter a ordem, melhor. É o Hip Hop colocando o mundo literalmente de cabeça para baixo. A postura dos b.boys¹²⁰ é outro elemento antitético ao Balé. Enquanto neste espera-se uma postura o mais alinhada possível, no Breaking o corpo se apresenta

¹¹⁹ BUARQUE, C. Ciranda da bailarina.

¹²⁰ Praticantes do Breaking.

fechado, curvado, como se se preparasse para um embate. É postura de ataque e de defesa.

Estabelecer um contraponto entre o Balé Clássico e o Breaking é observar que danças diferentes representam não apenas culturas diferentes, mas diferentes posições sociais e diferentes maneiras de se lidar com essas posições. Mais do que uma forma de lazer, a dança se coloca como uma linguagem em que se apresentam diferentes visões de mundo. Como afirma Halifu Osumare, “o Breakdancing é texto incorporado, assim como o rap é texto oral”, podendo a dança ser vista como uma “narrativa que indica, identifica, imagina e subverte narrativas sociais normativas”. Trata-se de um tipo de dança “que fala”.¹²¹ A descrição feita por Sally Banes do potencial de movimentos como o *freeze* é por ela citada como exemplo dessa potência simbólica da dança:

Outro importante elemento da seção de *freezes* é a exploração de estados corporais num modo subjuntivo – as coisas não como são, mas como elas poderiam ser – comparando e contrastando a vitalidade jovem masculina com seus vários opostos: mulheres, animais (cachorros, cavalos, mulas), bebês, velhice, lesões e doença... e a morte.¹²²

Realiza-se, então, uma “articulação eloquente de nuances direta (texto) e sutil (subtexto) por meio da dança”¹²³ e, assim, expressam-se tanto a coletividade quanto a subjetividade; tanto a relação de reconhecimento entre dançarinos, quanto o que os individualiza. Diferentemente do Balé, em que se objetiva a homogeneização (um *grand-jeté* benfeito será sempre descrito da mesma maneira, independentemente de quem o executa), nas Danças Urbanas, valoriza-se a individualidade, a inovatividade, as mais variadas formas de se executar um mesmo passo básico, estabelecendo-se, assim, por meio do movimento, uma visão de mundo. E essa visão não está no céu, preocupada com questões transcendentais, mas com o aqui e o agora da terra.

¹²¹ OSUMARE, H. *Global Breakdancing and the Intercultural Body*, p. 36, tradução minha. Versão original: “Breakdancing is embodied text just as rap music is oral poetry, Dance as narrative that indicates, identifies, imagines, and subverts normative social narratives [...]”.

¹²² BANES, S. *apud* OSUMARE, H. *Global Breakdancing and the Intercultural Body*, p. 36, tradução minha. Versão original: “Another important set of motifs in the freeze section was the exploration of body states in a subjunctive mode – things not as they are, but as they might be – comparing and contrasting youthful male vitality with its range of opposites: women, animals (dogs horses, mules), babies, old age, injury and illness... and death.”

¹²³ OSUMARE, H. *Global Breakdancing and the Intercultural Body*, p. 36, tradução minha. Versão original: “The innovative freezes executed in Urban Movement testified to the eloquent articulation of both direct (text) and subtle (subtext) nuances through dance.”



Figura 2: Leandro Belilo realiza um *freeze* em ensaio no ano de 2005. Fonte: Arquivo pessoal.

4.2 A prima pobre

Certa vez ouvi o diretor da Cia. Fusion, Leandro Belilo, dizer que a dança seria a “prima pobre das artes”. Procurei por outros lugares em que esta frase teria sido proferida, mas sem sucesso. Leandro, entretanto, afirma que esta é uma frase comumente dita e facilmente verificável no dia a dia das artes. Ainda que seja difícil comprovar a veracidade da frase ou de sua disseminação por entre aqueles que pensam a cultura, é interessante discutir aqui o que motivou o bailarino a proferi-la. Quando se pensa em grandes espetáculos, é possível que se lembre das grandes produções do Ballet Bolshoi, ou de sua equivalente britânica, a Royal Academy of Dance, ou ainda

das brasileiras Grupo Corpo e Cia. Deborah Colker. Contudo, excetuando-se algumas poucas companhias de prestígio no mundo, é difícil enumerar exemplos em que a dança seria, sozinha, a atração principal merecedora de holofotes e do dinheiro. Quantos cantores nacionais e internacionais poderíamos facilmente enumerar? Quantos atores? Artistas plásticos? Escritores? Quantos bailarinos?

No caso do Movimento Hip Hop, a mesma relação se expõe – ou, talvez, de forma ainda mais vigorosa. Embora tenha sido pela dança que se iniciou a adesão ao movimento Hip Hop no Brasil,¹²⁴ esta parece ser vista pelos próprios praticantes como algo de menor importância, uma porta de entrada, um primeiro passo em direção a formas de expressão maiores, como o rap e o grafite. A coleção “Tramas Urbanas”, por exemplo, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, publicou 32 livros entre 2007 e 2015 voltados às mais variadas questões da cultura na periferia, entretanto nenhum deles dedica-se à discussão da dança. Um dos volumes da coleção é o livro *Hip Hop: dentro do movimento*, assinado pelo escritor e ativista Alessandro Buzo, em que são entrevistados importantes expoentes do movimento, famosos ou não. Dos 49 entrevistados, apenas Nelson Triunfo, considerado um dos pioneiros da prática do Hip Hop no Brasil, é identificado como dançarino (mesmo assim, o artista enveredou-se pela música e ganhou notoriedade nesse campo).

É interessante observar que, para além da desvalorização da dança em meio aos outros três elementos, há ainda um discurso de subserviência entre os representantes do movimento no que tange à profissionalização dos praticantes de Danças Urbanas. Em um dos poucos momentos em que os b.boys são citados no livro como artistas profissionais, o que é enfatizado é o fato de que alguns passaram a viajar “o mundo inteiro com grupos de dança contemporânea”.¹²⁵ Para que atuem no campo da dança, nesta perspectiva, os b.boys precisariam juntar-se e submeter-se aos parâmetros de outro gênero, branco e acadêmico: a dança contemporânea. Quando da escrita desse livro, entretanto, praticantes de danças urbanas já viajavam o mundo para ensinar sua forma de dançar, e o grupo paulistano Discípulos do Ritmo, dedicado exclusivamente à prática de Danças Urbanas, já havia circulado por diversos países europeus com seus espetáculos “Fresta” e “Tá limpo”.

¹²⁴ BUZO, A. *Hip Hop: dentro do movimento*.

¹²⁵ GOG em entrevista a BUZO, A. *Hip Hop: dentro do movimento*, p. 151.

Por essa razão, os bailarinos da Cia. Fusion de Danças Urbanas, objeto desta pesquisa, fazem questão de frisar que o que fazem é dança de rua, que sai do asfalto para propor experimentações no palco. É por meio dessa linguagem que falam e que demandam que sejam ouvidos, como será discutido detalhadamente no próximo capítulo desta tese.

CAPÍTULO 2

Mundo na favela; favela no mundo: um pouco de história e reflexão



Figura 3: Vista da Vila Nossa Senhora do Rosário de Pompeia, onde nasceram Leandro Belilo e outros dançarinos que passaram pela Cia. Fusion de Danças Urbanas. Fonte: Arquivo pessoal.

Este é um capítulo diferente. Por ora, sai um pouco de cena a pesquisadora para emergir a testemunha. Quando o objeto de pesquisa é próximo e nunca anteriormente pesquisado com profundidade, as memórias da convivência de anos, de todas as conversas, reuniões e observações cotidianas, transformam-se em ruínas que contribuem mais para a construção de uma história, de um perfil, que documentos bibliográficos.

Em 15 anos de convivência com a companhia sobre a qual agora escrevo, recolhi depoimentos, assisti a incontáveis apresentações e ensaios, conversei, escrevi releases, propostas de apresentação, sinopses, ouvi histórias, lamentos, presenciei algumas brigas, protagonizei outras e vi de muito perto o crescimento de cada um dos bailarinos, seus anseios, suas conquistas e fracassos.

É complexo escrever um trabalho acadêmico sobre um tema sobre o qual se tem tamanha proximidade, impondo-se alguns dilemas: até onde o pesquisador deve se

inserir na escrita de um texto? É possível fazer uso da memória para construir uma narrativa sobre um objeto real? As conversas informais, tidas ao longo de anos, podem ter o mesmo peso de uma entrevista devidamente gravada e transcrita? Em qual desses universos é possível se aproximar mais do objeto?

A partir da minha vivência com o grupo, iniciei as reflexões deste capítulo, mas, sentindo que essas memorações não seriam suficientes, convidei Leandro Belilo, o diretor e idealizador de todos os projetos da companhia, para uma conversa. A entrevista, que durou pouco mais de três horas, está anexa a esta tese. Aqui, muitas de suas falas são destacadas a fim de possibilitar um maior conhecimento de sua história, suas convicções e da maneira como se deu o processo de gênese da companhia. Em outros capítulos, trato de forma mais detalhada das obras, em especial “Quando efê” e “Pai contra mãe”, portanto a este capítulo interessará mais o que veio antes de a Cia. Fusion ser Cia. Fusion, mas sem perder de vista as relações que esse passado estabelece com o presente.

Sobre o valor de um estudo que dá tamanha importância à história de um único indivíduo – é pelo olhar de Belilo e pelo meu próprio que construirei uma narrativa da gênese da Cia. Fusion – cabe citar Gilberto Velho, que observa a crescente importância do pensamento sobre a individualidade para uma noção mais ampla do todo: “Fica cada vez mais presente a importância da dimensão interna, da subjetividade para a construção de personagens singulares. Assim, a trajetória individual e a biografia tornam-se cada vez mais centrais na visão do mundo moderno-ocidental”.¹²⁶

Velho trata da questão da história individual para discutir a ideia de mediação, já que são indivíduos os responsáveis pelo diálogo entre diferentes esferas sociais,¹²⁷ mas há, ainda, outra forma de enxergar o lugar em que coloco Belilo neste capítulo. Ao contar sua história, neste texto e em seus espetáculos, amplificando-a de forma a proporcionar, a partir dela, significados para existências diversas, o artista produz escrituras, termo cunhado por Conceição Evaristo, mesmo que não as coloque no papel de forma literal. Sobre a importância desse testemunho, vale mencionar Maria Aparecida Bento, citada por Lissandra Soares e Paula Machado:

¹²⁶ VELHO, G. Biografia, trajetória e mediação, p. 18.

¹²⁷ Isso será melhor discutido na seção 4 deste capítulo.

Bento (2002, p. 25), ao discorrer sobre a ideologia da branquitude/branqueamento, afirma que “considerando (ou quiçá inventando) seu grupo como padrão de referência de toda uma espécie, a elite [branca brasileira] faz uma apropriação simbólica crucial que vem fortalecendo a autoestima e o autoconceito do grupo branco em detrimento dos demais, e essa apropriação acaba legitimando sua supremacia econômica, política e social”. Assim, ratificar a existência de autoras/es negras/os assume uma função compositiva na produção de subjetividade ao recuperar o protagonismo de narrativas próprias, o que concorre para o crescimento e desenvolvimento social e emocional da população negra.¹²⁸

Registrar as experiências e as contribuições de artistas negros faz-se, portanto, essencial à promoção da memória, à afirmação de identidades e, principalmente, para provocar o incômodo, na medida em que as vivências de pessoas negras estão, geralmente, marcadas pelo racismo. Perguntada sobre a função da escrevivência, responde Conceição Evaristo:

É incomodar. É jogar no rosto da casa-grande o que é que nos foi feito e, inclusive, marcar esse presente que ainda tem essa marca do passado, se você pensa na condição em que se encontra a grande maioria da coletividade negra brasileira, e não só a brasileira como a diaspórica. Basta a gente olhar o que acontece com o negro nos Estados Unidos para ter certeza que não é só no Brasil. Tem aí uma escrita ou uma proposta de escrita – e eu torno a afirmar que não é só no campo literário – , uma proposta em que tanto a memória como o cotidiano, como o que acontece aqui e agora, se transformam em escrita. Essa história silenciada, aquilo que não podia ser dito, aquilo que não podia ser escrito, são aquelas histórias que incomodam, desde o nível da questão pessoal, quanto da questão coletiva. A escrevivência quer justamente provocar essa fala, provocar essa escrita e provocar essa denúncia.¹²⁹

1. Contextos

1.1 Cosmopolita e primitivo

De uma pequena vila localizada entre os bairros Pompeia e Esplanada, na Zona Leste de Belo Horizonte, vieram alguns dos mais importantes expoentes das Danças Urbanas da cidade, do estado de Minas Gerais, do Brasil. Antes de juntarem-se para

¹²⁸ SOARES, L.; MACHADO, P. “Escrevivências” como ferramenta metodológica na produção de conhecimento em Psicologia Social, p. 205.

¹²⁹ EVARISTO, C. CONCEIÇÃO EVARISTO – “A escrevivência serve também para as pessoas pensarem”, [s. p.].

dançar, esses então meninos juntavam-se para brincar num quintal, ou, como o chama o hoje diretor da Cia. Fusion de Danças Urbanas, num terreiro compartilhado entre diversas famílias moradoras da Vila Nossa Senhora do Rosário de Pompeia. Por muito tempo, esse foi o espaço por eles conhecido; era lá que passavam a maioria de seus dias, pelo menos até chegarem os seis ou sete anos de idade e a escola passar a ser também um espaço de existência e socialização.

No terreiro, em meio a pés de manga, banana, pitanga, abacate, urucum, goiaba, ora-pro-nobis, durante os anos 1980 e 1990, cresciam sujeitos que mais tarde modificariam a cena da dança em Belo Horizonte. Dentre eles, o hoje diretor da Cia. Fusion de Danças Urbanas, Leandro Belilo. Ao contar sobre sua infância nessa vila localizada a pouco mais de 20 minutos a pé do Centro da capital mineira, já bastante cosmopolita nas décadas finais do século XX, algo de anacrônico se sente em sua voz. Suas histórias de infância, de quem é apenas três anos mais velho que eu, e mais novo que meu irmão, sempre soaram para mim como o testemunho de outro tempo. Ainda que tivéssemos praticamente a mesma idade e vivêssemos em bairros vizinhos (à época, eu vivia no bairro São Lucas, também na Zona Leste de BH), nossas histórias são bastante distintas. Eu, filha de um médico e uma professora universitária, neta de funcionária pública federal; ele, neto de mulher analfabeta, filho de dona de casa de curso fundamental e de um mecânico que estudara até a quarta série.

Não é a minha história que pretendo contar, e sim a dele. Mas considerei importante começar esta seção com essa comparação, para que possamos compreender o universo que procuro descrever não pelo olhar generalizador que poderia facilmente compreender a história de Belilo a partir de um viés de alguém que, como eu, viveu as décadas de 1980 e 1990 na Zona Leste de uma BH cosmopolita, tecnológica, conectada, pronta para o novo milênio, mas pelo olhar da diferença, capaz de conceber a possibilidade de haver mais de uma Belo Horizonte nos anos 1990, como ocorre até os dias de hoje. Sobre sua infância nesses anos 1980-1990 na periferia da periferia do mundo, ele reflete:

Casa de sete pessoas... Com muitas dificuldades. As dificuldades que a gente sabe que uma família preta, periférica, enfrenta no nosso país. Foi uma infância difícil [...], mas, ao mesmo tempo, acho que essas dificuldades contribuíram muito para a minha vida artística hoje, como estímulo para a criação artística. Então eu acho que o que tem de bom nessa infância vem muito desse lugar... Eu cresci... eram

várias famílias no terreiro da minha avó... era um portão só, e esse terreiro grande... Tinha árvores, tinha altos e baixos, tem morro, tinha pé de café... Sabe? Eu cresci nesse ambiente [...] E não podia ir pra rua, não podia ir para o beco. Minha mãe não deixava eu ficar no beco... Então a gente foi criado aqui dentro desse terreiro. Tinha época... que... comida era escassa. Pensa uma família com sete pessoas, só meu pai trabalhava... minha mãe não podia trabalhar... porque meu pai falava que mulher dele não trabalha... Meu pai trabalhava de mecânico para cuidar de uma família de sete pessoas! Então você pensa o que era isso... Naquela época... Isso lá em 80... Eu nasci em 83.. década de 80, 90... O Brasil a gente sabe bem o que era... Então eram muitas dificuldades às vezes até pra comer. Isso pesa muito, e é difícil falar nisso. A gente fica sempre tentando evitar. A gente vai logo no que tinha de bom, né? O terreiro era da hora, ajudou minha criatividade...¹³⁰

No capítulo anterior, menciono a Semana de Arte Moderna da Periferia, realizada pelo poeta Sérgio Vaz em bairros periféricos de São Paulo quase 100 anos depois daquela organizada pelos modernistas de 22. Lá, como aqui, foi importante deixar claro que, na periferia da periferia do mundo, a chegada da modernidade se dá de forma muito mais esparsa, disforme, num movimento de aproximações e distanciamentos contínuos. Ao mesmo tempo que assistia pela televisão à até hoje celebrada Ficção Científica de *De volta para o futuro* na Sessão da Tarde, em que o adolescente protagonista circulava num futurístico DeLorean movido a Plutônio, calçava tênis Nike, fazia manobras arriscadas em um skate e discutia paradoxos temporais, um Leandro de sete anos de idade ia visitar parentes, moradores em bairros vizinhos, em cujas casas não havia banheiro e os banhos eram tomados em bacias, por meio de canecas.

As Modernidades Primitivas, de que trata Florencia Garramuño¹³¹ ao discutir a gênese do samba e do tango em fins de século XIX e início do século XX, permanecem observáveis na infância dos “millennials”¹³² oriundos das classes baixas urbanas brasileiras. A autora explica que o termo “modernidades primitivas” pode parecer paradoxal, mas define bem a maneira como se deu o desenvolvimento na América

¹³⁰ BELILO, L. Depoimento concedido a Isadora Rodrigues, 15 de outubro de 2020.

¹³¹ GARRAMUÑO, F. *Modernidades primitivas*.

¹³² Millennials, ou Geração Y, é o nome dado aos indivíduos nascidos entre o início dos anos 1980 e meados dos anos 1990. Seu comportamento está relacionado ao fato de terem nascido num contexto de alto desenvolvimento tecnológico, numa sociedade altamente globalizada pouco marcada por conflitos bélicos e políticos (no Brasil, seu crescimento se dá justamente no período de redemocratização).

Latina, em que primitivismos permanecem presentes mesmo em espaços que se querem cosmopolitas.

Garramuño argumenta que, no Brasil, o samba fora, até certo momento da História, associado ao primitivismo. Entretanto, quando escolhido para tornar-se símbolo de nossa nacionalidade, esse mesmo ritmo passou a ser associado à modernidade. Como já discutido no capítulo anterior, o samba e sua mestiçagem passaram a representar um ideal de unidade nacional. Assim, observar o universo ainda tão pouco desenvolvido em que viviam os integrantes da Cia. Fusion quase 60 anos depois se torna especialmente interessante uma vez que o Hip Hop é em grande medida fruto do lixo tecnológico, das sobras do desenvolvimento, da modernização observada ao longo do século XX, e, como bem comenta Acauam Oliveira, citado no capítulo anterior, um importante denunciante da falência desse ideal de nação.¹³³ Se em meados do século XX construiu-se a ideia de um país que se modernizava e existia em unidade, a mera existência de pessoas como Belilo e seus companheiros de dança já deixa claro que esta não passa mesmo de uma ideia, difundida discursivamente, mas não observável na realidade.

2 Cenários

2.1 O mundo no quintal e o quintal no mundo

No grande “terreiro” compartilhado, distantes ainda do movimento da cidade, os meninos brincavam com seus poucos brinquedos, mas muito espaço, bichos, árvores, folhas e frutas. “*Se não fosse bailarino, talvez tivesse sido biólogo*”, já me disse uma vez Leandro ao me contar sobre seu olhar para os bichos e plantas no quintal. Se um inseto morria, ele prontamente o enterrava para verificar posteriormente o que sucederia com o cadáver. Observava o comportamento dos pássaros, das galinhas, dos insetos, cachorros e gatos do terreiro. E observava também a maneira como se comportavam os humanos diante deles. Foi ali seu primeiro laboratório. Não espanta que o devir animal seja uma constante em seus espetáculos.¹³⁴

Sobre esse primeiro espaço de observação e criação, ainda durante a infância do quarto de cinco filhos de pai mecânico e mãe dona de casa, Belilo fala com leveza. Ao

¹³³ OLIVEIRA, A. *O fim da canção?*. Ver Capítulo 1, em que esta questão é mais amplamente discutida.

¹³⁴ A proximidade com os movimentos e comportamentos de variados animais são facilmente observáveis nas obras da Cia. Fusion. Essa relação será melhor discutida posteriormente.

tratarmos da questão da falta de recursos para criação, que perpassa toda a trajetória da Cia. Fusion e de grande parte dos artistas brasileiros, o diretor sugere que aprender a criar em meio à precariedade pode ser positivo, visto que, sem o acesso a elementos prontos, faz-se necessário usar mais a imaginação, trabalhar a mente de forma a compensar o que não se encontra à mão. Desenvolver essa habilidade é, para ele, importante tanto no desenvolvimento da criança, quanto no trabalho de criação artística.

Aí entra a arte. Aí eu volto lá na criança; na criança que não tinha muitos brinquedos... brinquedos comprados em loja... e faz um caco de telha virar um revólver, faz um pedaço de pedra virar um carrinho, faz um pedaço de pau virar um sei lá o quê... aí é que é o lugar da arte; aí que a arte entra na civilização. [...] É aí que a criatividade está sendo aguçada; é aí que a imaginação está se expandindo. Por isso que eu sou totalmente contra dar cabana, que você compra na loja, para crianças. Barraca... Sabe barraca? Já tive até problemas com isso aqui, de ser contra aquela barraquinha rosa que você compra pra criança... pras meninas, né... quando é rosa... enfim, sou totalmente contra. Não! Não tem que dar tudo, porque senão a cabeça não se desenvolve por si só... Tá tudo pronto! E a brincadeira de colocar duas almofadas na frente, fazer a portinha, fechar a portinha... Mesmo que caia, a imaginação tá imaginando aquilo. Se tá pronto, tem um zíper, é isso... acabou... acabou... O teto já tá pronto. Você joga ela no chão e ela abre, puf! Acabou. Cadê? Cadê juntar um sofá no outro, jogar um cobertor em cima, colocar duas almofadas para abrir a portinha... é o meu castelo... tem um monstro... Cadê? Daqui a pouco eles estão vendendo é rio de lava! [...] E eu acho que é muito nesse lugar. O artista vai ser cobrado é nessa hora. Não é à toa que grandes nomes, grandes artistas, [...] vêm de lugares muito precários.¹³⁵

A seguir, perguntado se ele acreditava, então, que a precariedade seria um estímulo para a criatividade, responde:

Isso eu falo com muito cuidado, sabe? É uma coisa que eu não gosto de falar, porque eu não quero romantizar a precariedade. Acho que tem que ter condição para trabalhar; tem que ter dignidade, mas... é uma coisa que te provoca, que te tira do lugar, te faz pensar fora da caixinha.¹³⁶

Conclui afirmando que ter à mão uma boa infraestrutura não impede que a criatividade apareça, desde que se desenvolva uma capacidade de se contornar uma possível falta; mesmo tendo acesso a recursos, é importante que o artista se coloque no

¹³⁵ BELILO, L. Depoimento concedido a Isadora Rodrigues, 15 de outubro de 2020.

¹³⁶ *Idem.*

lugar de não os ter. Na perspectiva do diretor, para que se faça o melhor uso possível de recursos disponíveis, é imprescindível que o artista seja capaz também de encontrar soluções para o caso de esses recursos não estarem à disposição. Como no exemplo da cabana, havendo ali uma cabana pronta, dificilmente a criança vai cogitar na possibilidade de utilizar sofás como paredes, cobertores como tetos e almofadas como portas. Havendo uma cabana “de verdade”, sofás permanecem sofás; almofadas permanecem almofadas, e a percepção de mundo daquela criança permanece sem expandir-se. Sem capacidade de abstração, a criação se torna muito mais difícil.

2.2 O espaço escolar

Até seus 10 anos, enquanto cursava o que hoje se denomina Ensino Fundamental I, a escola era para Leandro um lugar de inúmeras possibilidades e sonhos. Como geralmente ocorria com crianças de periferia nos anos 1980 e 1990, sua entrada nesse espaço se deu aos seis anos. Antes disso, como visto, seu mundo limitava-se ao terreiro de casa. Tendo demorado um pouco para adentrar o universo escolar, desenvolveu-se no menino grande expectativa, curiosidade e vontade de estar naquele espaço e aprender o que ali tinham para ensinar.

Quando eu tinha, sei lá, cinco anos, eu vi meu primo, que era dois anos mais velho que eu, lendo. A gente na rua, aqui embaixo, e ele leu a placa: “Rua Antônio Justino”. Ele leu a placa na rua, e eu fiquei assim, louco [suspira e faz uma cara de fascínio]! Estávamos eu, ele e minha mãe, e eu perguntei para ela “Tá certo, mãe?” E tava! Ele tava lendo, porque ele já tava na 1ª série. [...] Porque a gente fingia que sabia ler, né? Pegava uma coisa e fingia que tava lendo. Coisa de criança, então eu achei que ele tava fingindo. E eu fiquei impressionado. Lembro que a minha vontade era essa: aprender a ler e escrever. Eu lembro que uma vez uma moça daquelas pesquisas que fazem... Não sei se era IBGE... veio aqui em casa pra fazer a pesquisa e conversar com as crianças, e uma das perguntas era “O que você quer ser quando você crescer?”, e a minha resposta era “aprender a ler e escrever”. “Mas e quando você crescer?”; “Aprender a ler e escrever”. Era esse o sonho. Eu não entendia que era tipo... profissão. E era isso. Sempre muito animado, sabe? O Ondina [Amaral Brandão, Escola Estadual] era uma escola que tinha um nível razoável de ensino. Era a escola que todo mundo queria na região.¹³⁷

¹³⁷ BELILO, L. Depoimento concedido a Isadora Rodrigues, 15 de outubro de 2020.

A animação diante da escola, contudo, durou pouco. Ainda que permanecesse o fascínio pelo conhecimento – ele conta que chegava todos os dias em casa narrando à mãe detalhadamente o que aprendia –, já nesses primeiros anos de escolarização o menino percebia que a escola não era necessariamente um espaço aberto, em que os estudantes se sentiram sempre acolhidos. Já ali a desigualdade se mostrava presente e retirava daquela criança o apreço pela educação formal. Logo depois de mencionar a fama de boa escola atribuída ao espaço em que passou esses primeiros anos, ele reflete sobre o fato de haver também ali um tratamento em grande medida discriminatório.

É muito raro lembrarmos claramente das matérias que estudamos na escola, do dia em que aprendemos isso ou aquilo. O que nos marca, os momentos dos quais não nos esquecemos, são outros. Eu, por exemplo, me lembro do dia em que víamos um eclipse solar e nos ensinaram a colocar um filme à frente de nossos olhos para que não queimássemos as córneas; ou do dia em que ganhei o papel principal na peça de formatura, ou, ainda, do dia em que fingi passar mal para fugir de uma aula de Geografia. Leandro, entretanto, lembra-se de outras coisas. Ele cita a “salinha” aonde iam estudar todos os “repetentes” e meninos de comportamento ruim e das ameaças que frequentemente ouvia de que seria ele também levado para lá. A salinha, pequena, sem ventilação, era o lugar onde ninguém queria estar, humilhante, em que eram jogados os “burros” da escola. Ir para a salinha era ser visto como menos.

Leandro não chegou a ir para a salinha. Isso não quer dizer, todavia, que não tenha também visto e sentido a discriminação dentro de sala.

O que incomodava era no sentido de que às vezes as professoras davam tratamento diferenciado para determinado aluno... e quando você é criança, você não sabe por quê. Só depois que você vira adulto é que você se lembra daquele aluno, você vê aquele padrão e fala: “ah... tá... não era à toa que ele era o queridinho das professoras”. [...] O padrão branco, de cabelo liso, que tinha aquele cabelinho de cuia [...] Eram essas pessoas que tinham um tratamento especial. Sempre. [...] Não necessariamente os bons alunos, inclusive, esse de que eu tô falando especificamente, do cabelo de cuia, eu era mil vezes melhor que ele. [...] Minhas notas eram sempre maiores. [...] Para você ter ideia, a coisa que mais me marcou na escola foi quando uma professora... tinha um aluno... ele era negro de pele retinta e era da casa do padre, tinha uns meninos que moravam na casa do padre [...] que era meio que um orfanato que a igreja mantinha, ou mantém até hoje, não sei, aqui no bairro Pompeia. E ele chorava muito. [...] Era comum vê-lo chorando na sala. [...] Um dia ele tava chorando, acho

que a professora xingou e ele começou a chorar, e ele sentava na fileira da parede, perto da porta [...] Ele chorando e tal, e a professora saiu da mesa dela, atravessou a sala, foi lá na mesa dele, pegou a cabeça dele e bateu três vezes na parede. Eu lembro do barulho, ela bateu pá, pá, pá.¹³⁸

Relatos como esse contribuem para que compreendamos as motivações pelas quais tantos estudantes oriundos da periferia, especialmente os de pele escura, passam a desacreditar na escola desde muito cedo, mesmo em casos como o de Belilo, que tinha muito gosto pelo aprendizado.

Em entrevista concedida ao diretor em 2016, vários integrantes da Cia. Fusion discutiram a escolha da dança como profissão e a maneira como essa escolha ia de encontro às expectativas sociais direcionadas a eles. Ao refletirem sobre o que poderiam ter sido, caso não fossem artistas, nenhum mencionou uma profissão relacionada ao ambiente acadêmico, isto é, não disseram que poderiam ter sido professores, médicos, advogados, cientistas. Ainda que essas profissões tenham aparecido na fala de um dos bailarinos, a menção se deu apenas quando pensava no que seria o ideal para sua família. Quando consideravam o que de fato poderiam ser se não tivessem escolhido a dança, as profissões mencionadas foram garçom, mecânico, pedreiro, policial, porteiro, funcionário de supermercado e, até mesmo, traficante. Isso não significa que nenhum tenha estudado e que hoje não desempenhem profissões de nível superior (há, entre os entrevistados, professores de Educação Física e uma estudante de Psicologia), mas mostra que o fato de terem estudado está mais ligada à prática de dança (que tira das ruas) que ao que aprenderam enquanto frequentaram os bancos escolares.

Mais à frente em nossa conversa, já falando de sua adolescência, ele comenta:

eu acho que as potências vão para onde tá mais perto. Você pode ser uma potência artística, e você pode ser direcionado para isso desde criança, ou essa potência pode ser direcionada para o crime, por exemplo. Eu acho que [...] até para ir pro crime, você tem que ter uma potência. Quem é do crime mesmo; não tô falando de aviãozinho, de mula não. Quem é do crime mesmo. Tem que ter uma potência. Você não conquista nada em lugar nenhum se... e eu acho que essa potência, esse talento, tava indo pra algum lugar. Tem que ir pra algum lugar. Ele vai pra onde aparecer. E eu era meio chapa quente mesmo.¹³⁹

¹³⁸ BELILO, L. Depoimento concedido a Isadora Rodrigues, 15 de outubro de 2020.

¹³⁹ *Idem*

Belilo afirma, portanto, que, caso não tivesse ido para a dança, era bastante possível que essa sua potência, seu talento e inteligência, tivesse sido direcionada para o crime. Perguntei-lhe, então, por que esse talento e inteligência não poderiam ter sido direcionados à escola, ao desenvolvimento acadêmico. Sua resposta foi categórica:

Porque não te atende mais, porque a escola não dialoga com você, porque a escola não tem nada a ver. O que você tá vivendo com o que a escola tá te trazendo. Não tem nada a ver. Quando você chega num lugar... Eu acho que é por isso que os projetos sociais são tão importantes. Porque a escola não dá conta. Esse negócio de você chegar na sala, ficar sentado lá, com a carteira aqui e você não pode nem levantar pra jogar um papel na lixeira, e você achar que vai segurar um adolescente desse jeito? Você aprender História, história europeia, e você fica... “que porra é essa aí?” Isso não tem nada a ver com você, e quando vai falar de você, vão falar que você, você e os seus, nasceu pra ser escravo mesmo. Isso não segura ninguém não, sabe? [...] você não gosta de estar ali.¹⁴⁰

O gosto pelo conhecimento, entretanto, veio por outras vias. Primeiramente, o interesse pela dança veio como mais uma das várias práticas do cotidiano desses adolescentes. Entre soltar papagaio, andar de bicicleta, pichar muros, jogar bola e dançar. Mas o interesse por esta última atividade sobressaiu-se o suficiente para que a busca pelo conhecimento em dança se tornasse algo mais sistemático e fizesse com que ele compreendesse que o conhecimento acadêmico era algo de grande importância, ainda que a escola não tivesse sido capaz de deixar isso claro.

Aos 23 anos, por meio de um curso supletivo, formou-se no Ensino Médio, e, aos 30, foi aprovado pelo curso de dança da UFMG. Este poderia ser o fim de uma história de superação, como diversas de que temos notícia em veículos de comunicação: rapaz de periferia supera a pobreza, o racismo e é aprovado com nota máxima nas provas específicas do processo seletivo de uma das mais prestigiosas universidades do país. No momento da aprovação, de fato, o sentimento de vitória, de sentir-se parte de algo tão importante quanto a Universidade Federal de Minas Gerais, fez-se presente e nem mesmo a rotina de montagens de espetáculos (foram três estreias e circulações ao longo do tempo em que permaneceu como estudante, além da inauguração da CAFUÁ, sede da Cia. Fusion) desanimavam o já renomado coreógrafo de conseguir seu diploma.

¹⁴⁰ BELILO, L. Depoimento concedido a Isadora Rodrigues, 15 de outubro de 2020.

Como estudante, percebeu as lacunas de um curso ainda incipiente, que valorizava demasiadamente as danças acadêmicas europeias (Balé Clássico, Dança Moderna e Contemporânea) em detrimento das danças de matrizes africanas, das danças brasileiras, populares e, claro, das Danças Urbanas. Lembro-me de seu espanto quando recebeu o programa de uma disciplina denominada Dança e Sociedade: a Dança no Brasil e notou que o foco seria não as numerosas práticas corporais desenvolvidas em nosso país, mas a maneira como as danças europeias instalaram-se por aqui.

Ainda assim, sentia orgulho de ser parte da comunidade acadêmica. Entretanto, em maio de 2016, dois anos depois de seu ingresso no curso, um incidente durante uma apresentação de trabalho numa disciplina denominada Ética e Crítica em Dança fez com que, aos poucos, sua energia para permanecer naquele espaço fosse se reduzindo até que, em meio a trabalhos, viagens e gestão de espaço cultural, abandonasse de vez o curso. Somente quatro anos depois, durante as comemorações dos 10 anos do curso de Dança da UFMG, que um Leandro mais fortalecido, estabilizado no universo das artes cênicas de Belo Horizonte, optou por contar o ocorrido por meio de posts em redes sociais como o Instagram e o Facebook. Reproduzo aqui o relato:

Tá rolando o: “Entrelaçando memórias dançantes” - Curso de Dança - UFMG.

Essa é a história que mais me marcou enquanto estive lá.

Pq vc saiu do curso de dança da UFMG? Até hoje me fazem essa pergunta e não acho que devo ficar guardando isso comigo, então resolvi falar uma das minhas maiores motivações pra não ter continuado.

Dia 16/05/2016, segunda-feira, dia de apresentação de trabalho na UFMG. Matéria: ética e crítica em dança. Guardem bem esse nome, ele faz tudo ficar ainda mais... não sei que palavra usar aqui.

Todos estavam apresentando seus trabalhos. Ao final a professora fazia algumas considerações, elogiava... aquele processo todo. Chegou a minha vez... eu fiquei muito desenvolto pra falar em público, usar microfone, dar entrevistas, enfim, qualidades que a dança me proporcionou, apresentar trabalho de faculdade não era um problema pra mim, muito pelo contrário, eu curtia.

Comecei a apresentação, fiz a leitura do meu texto, coloquei meus pontos de vista, apresentei argumentos... foi uma boa apresentação, nada extraordinário, mas foi boa. Ao final da minha apresentação eu esperei as considerações da professora como ela já havia feito nos outros trabalhos, para quem sabe seguirmos em uma discussão a fim de complementar o tema, enriquecer a apr... “PARECE QUE NÃO FOI VOCÊ QUEM FEZ O TRABALHO!”

Oi!!??

“PARECE QUE NÃO FOI VC QUEM FEZ O TRABALHO!”

Pra quem já tá entendendo o que tá pegando já sabe qual é a sensação. Aquela sensação de que seus pés saíram do chão, de que vc está sozinho mesmo em uma sala lotada, que vc ouve até o ponteiro do relógio, a cena congela na sua frente... Eu já sofri um acidente de carro, batida frontal, pah!!! E dói, viu? Se vc não morrer direto, você vai sentir muita dor! Muita! Tudo parece congelar! A garganta seca, vc sai de si por alguns segundos e volta, infelizmente volta, volta pra sentir a dor! Aquela frase bateu no meu peito da mesma forma que o outro carro, pah! De frente! Seco, sem tempo pra frear antes da batida! Seco!! Pah!! Por alguns segundos você espera que alguém venha te ajudar, mas ninguém vem. Ninguém falou nada! Ninguém falou um A. Você tá sozinho, parça, segura tua onda! Me lembro que a única coisa que eu consegui fazer foi perguntar do por que que não parecia ter sido eu quem fez o trabalho!?

Por muito tempo eu não queria aceitar que o motivo da geral da polícia (as várias), a janela do carro que fechava, o segurança da loja na cola, ou os próprios vendedores mesmo... eu sempre colocava um motivo em mim, a minha roupa, ah, deve ser pq eu tava de chinelo, essa blusa desbotada, to precisando rapá esse cabelo, essas coisas. Aí eu comecei a comprar roupas mais caras, o segurança continuava lá. Mas é pq essas roupas são muito hip Hop, né? Comecei a usar roupas mais “normais” mais do meu número, e o segurança continua lá! A professora continua lá; eles sempre estarão lá pra me lembrar quem eu sou nesse rolê. A gente não quer acreditar que o que está acontecendo é, de fato, o que está acontecendo, sabe? A gente sente vergonha... não devia, mas sente... a gente só quer entrar e sair da loja como qualquer pessoa, as vezes sem nem ser notado, sabe como? Sem ter que entrar na Araújo e evitar as gôndolas mais do fundo senão; eles vão pensar que eu tô roubando. Apenas entrar na loja sem ter que se portar de uma forma não suspeita, sabe?

Eu sempre pensei que, pelo fato de não ter a pele retinta, daria pra me camuflar. Quantas vezes já queimei o couro cabeludo tentando alisar meu cabelo.... vish! Pasta Shirley, aquela rosa! E o cheiro daquela merda? Misericórdia! Me lembro de uma vez, eu fui em uma festa de casamento, dessas com orçamento de seis dígitos, lá no Jardim Canadá. Nas primeiras festas dessas que eu fui eu alugava o terno... deve ser pq o terno é alugado, né? E ele nem é tão bom... Comprei meu próprio terno, bonitão, pah! Ledo engano...

Não adianta! Eu ficava me perguntando: mas como eles sabem??? Eu to vestido igualzinho! Alá, aquele camarada ali tbm tem dreadlocks! Aquele camarada é loiro, loiro natural, parça!

Se do lado de cá ficam as dúvidas e às vezes eu fico meio que num limbo. Enquanto nós negros estamos ocupados demais decidindo quem é negro o suficiente pra ser negro, do lado de lá, meus irmãos e irmãs, eles sabem muito bem quem é eles.

Eu tentei falar, fazer alguma coisa, mas eu travei! Eu poderia ter feito 1 milhão de coisas, mas eu travei. Só consegui me levantar, atravessar a sala inteira e ir embora com aquele sentimento de impotência.

A professora ainda por cima mandou que eu fizesse outro trabalho e que ela iria me dar a oportunidade de entregar em outra data, tão bondosa, quase uma Elizabeth!

Pra finalizar, eu relatei o ocorrido para a coordenação do curso e o único esforço foi o de abafar o que estava acontecendo ali. Alguns e-mails foram trocados e eu resolvi deixar pra lá... Isso acaba com a energia da gente, sabe?

As pessoas sempre me perguntam: pq vc saiu da UFMG? Aqui está um dos bons motivos. Não é fácil manter carreira na dança e fazer uma graduação, e se além de tudo ainda tem essas violências, essas coisas que empurram a gente pra fora... não tive onde buscar inspiração pra continuar.

Pq resolvi me expor? Pra que os irmãos que estão lá hoje não passem por isso tbm e se passarem estejam preparados para revidar. Chegar na UFMG dá a sensação de um lugar especial (pra gente realmente é), que vai garantir segurança, dá uma sensação de que “agora sou como eles”... não se enganem. Enfim... Eu não quero ficar com isso engasgado pelo resto da vida.

Essas tretas adoecem a gente. Be ready!¹⁴¹

O post gerou bastante repercussão, tendo o coreógrafo sido contactado inclusive pela atual coordenadora do curso, por quem Belilo sempre sentiu profunda admiração.

Em 1970 já refletia Paulo Freire¹⁴² sobre educação e opressão. Dentre outras questões, Freire discute a importância de uma educação transformadora. Para o pensador, uma educação transformadora é capaz de contribuir para a formação e a transformação do sujeito em alguém que reconhecerá seu lugar no mundo e, a partir desse reconhecimento, poderá modificá-lo. De certa forma, as ações das professoras citadas por Belilo, tanto durante os primeiros anos de sua escolaridade, quanto no momento em que chega ao ensino superior, de fato contribuíram para que ele reconhecesse seu lugar no mundo. As ações discriminatórias fizeram com que o coreógrafo construísse desde cedo a percepção de que a igualdade é uma falácia. No entanto, diferentemente do que queria Paulo Freire, a ação das professoras, em vez de possibilitar que o então estudante encontrasse meios de buscar a superação dessas desigualdades par a par com a educação formal, fez com que ele descreditasse dela: “A

¹⁴¹ Post feito por Leandro Belilo em sua conta pessoal do Instagram e do Facebook no dia 13 de agosto de 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CD0jy9JFPoE/>. Acesso em: 22 jan. 2021.

¹⁴² FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*.

escola não tem nada a ver”. De certa forma, o bailarino afirma que sua trajetória de sucesso se deu não em razão da escola, mas apesar dela.

Esta não é uma crítica às escolas públicas *per se*, as quais devem ser defendidas e aprimoradas. Trata-se de uma crítica à escola como espaço de reprodução do racismo, em que discrepâncias sociais acabam por serem reproduzidas e chanceladas. Ainda que saibamos do caráter essencial de um sistema educacional público, gratuito e acessível, é necessário reconhecer que esse sistema está ainda muito distante de se constituir como espaço de acolhimento e reconhecimento das diferenças. Se isso é verdade em 2022, torna-se especialmente importante pensar essa questão no contexto dos anos 1980, período ainda fortemente marcado pelas escolhas do regime militar.

Ao discutir a questão da universalização do acesso à Educação Básica, Armando Amorim Simões apresenta uma revisão bibliográfica com o intuito de demonstrar a dificuldade de definição do real significado de “universalização”. Embora seja possível considerar que a universalização está relacionada à oferta de vagas e, nesse sentido, afirmar que o sistema educacional brasileiro já oferta essas vagas a pelo menos 95% da população desde os anos 1980, há outro ponto, qualitativo, a ser considerado: oferecer vagas não significa possibilitar o real acesso à Educação, na medida em que, para que haja de fato universalização, devem ser abolidas quaisquer práticas de exclusão.

A perspectiva da exclusão-inclusão, embora útil na descrição dos contingentes excluídos, exigiria uma clara definição do uso dessa categoria analítica dada a sua multiplicidade de sentidos (Ferraro; Oliveira; Ribeiro, 1999), sendo necessário, ainda, ir além dessa descrição e examinar os mecanismos escolares de produção da exclusão. O limite dessa abordagem estaria em induzir ao pensamento de que o problema do acesso se resolveria apenas pela inclusão dos excluídos. Contudo, para resolver tal problema, não bastaria incluí-los. Para tanto, seria necessário evitar as práticas de exclusão que comprometem a permanência e a conclusão da educação básica e que operam no interior da escola – ou “deixar de excluir”, como afirma Ferraro (2018, p. 321). [...] Não obstante a garantia [constitucional] de igualdade de condições para o acesso e permanência na escola (art. 206, inc. I) e de padrão de qualidade (art. 206, inc. VII), a insuficiência dessa formulação no campo dos direitos e deveres fica patente na constatação de que o direito à educação básica não se concretizou, ainda hoje, para parcelas não desprezíveis da população brasileira [...].¹⁴³

¹⁴³ SIMÕES, A. A. Acesso à educação básica e sua universalização, p. 25.

O relato de Belilo funciona como exemplo dessas práticas, que acabam por selecionar determinados tipos de alunos e excluir outros, causando nestes a sensação de que “a escola não tem nada a ver”, de que o sistema educacional oficial atua não como aliado, mas como um dificultador da criação e validação de identidades.

3 Figurinos

3.1 Pés e inadequação

Em *Vidas secas*, clássico de Graciliano Ramos de 1939, uma imagem que se faz presente em ocasiões diversas é a do sapato e sua relação com a família de retirantes pobres que protagoniza o romance. Em uma discussão em que Sinhá Vitória questiona Fabiano por seus gastos com jogo e bebida, o marido retruca questionando os sapatos de verniz que a mulher calçava em dias de festa. Para ele, ao caminhar neles, ela tornava-se ridícula, assemelhando-se a um papagaio. Ainda que se sentisse magoada pela fala de Fabiano, o que se nota a seguir é que, em certa medida, Sinhá Vitória concordava com tal afirmação. Também ela sentia-se desconfortável naqueles sapatos que lhe calejavam os pés e a deixavam desengonçada, podendo tropeçar a qualquer tempo. O uso dos sapatos pela mulher era, portanto, advindo de uma demanda externa, em que, em ocasiões socialmente importantes, ela sentia-se como que obrigada a calçá-los.

Mais à frente, quando a família se reúne para ir a uma festa, os sapatos tornam-se novamente símbolo do desajuste. Sinhá Vitória “teimava calçar-se como as moças da rua – e dava topadas no caminho”,¹⁴⁴ e Fabiano, depois de muito esforço para enfiar os pés nas botas que raramente calçava, precisou bater com os pés fortemente no chão para que o encaixe acontecesse, mas não sem muita dor. Nota-se, portanto, que o sapato funciona como um símbolo da inadequação dessa família, metonímia para diversos grupos de retirantes que fugiam da árida realidade nordestina dos anos 1930, na sociedade que se modernizava e exigia de seus cidadãos que se adaptassem a uma fôrma preconcebida e por vezes opressiva. Os indivíduos esforçam-se para caber; pressionam os pés dentro daquela fôrma, batem os pés até ali entrarem, mas o resultado é desengonçado, dolorido, cheio de tropeços e topadas.

Na narrativa de Graciliano Ramos há, ainda, mais uma importante menção aos sapatos. No capítulo “Cadeia”, Fabiano não calça seus sapatos, mas é agredido por um

¹⁴⁴ RAMOS, G. *Vidas secas*, p. 69.

deles, nos pés de um soldado. Em uma das imagens mais memoráveis do romance, o protagonista, ao deparar-se com o soldado amarelo, toma dele um pisão de reiuna, numa clara manifestação de abuso de poder. As botinas do soldado marcavam sua posição social em relação a Fabiano; são o símbolo da diferença e da opressão de um sobre o outro.

Durante minha conversa com Leandro Belilo, foram numerosos os momentos em que a questão dos sapatos, das botinas e dos pés descalços apareceu. 80 anos depois da publicação de *Vidas secas*, este parece ser ainda um símbolo de divisão.

Mas, além disso, teve muita coisa complexa... Até conviver com a violência desde criança. Às vezes até dentro de casa, muito próximo da gente, conviver com polícia... Você criança vendo polícia, com aquela bota, e tal... Interessante que a imagem que vem é a da bota... Criança vê mais por ali por baixo, né... [...] E o barulho da bota. Porque isso é uma forma de chegar com poder. Se você for reparar em como a polícia age, você pode reparar que quando ela chega numa ocorrência, numa coisa que já tá ali acontecendo, eles vão abrir a porta de um jeito [faz um gesto com as mãos para simular uma porta batendo com força], vão fechar a porta de um jeito, porque tudo isso já tá te oprimindo. Quando eles entram no beco, entram pisando forte. Porque isso já oprime; isso já assusta. Então tem essa coisa do som. Você já sabe quem é. Você ainda nem viu, porque o beco tá escuro, mas você já tá ouvindo.¹⁴⁵

Para Belilo, assim como para Fabiano, a imagem e o som da bota remetem a um momento de opressão.

A memória infantil de Leandro, relacionando botas e violência, lembrou-me de um momento do processo criativo de “Quando efê” (2014). Pouco antes da estreia do espetáculo, a companhia decidiu realizar uma espécie de performance no Centro de Belo Horizonte. Vestindo seus figurinos, que consistiam em calças e bermudas sociais dobradas nas canelas, camisas de botão, coletes, paletós e pés descalços, e já encarnando seus personagens, o elenco saiu do espaço em que ensaiava na Praça Milton Campos e pegou um ônibus que descia a Avenida Afonso Pena até o Centro da cidade, por onde caminharam, dançaram e interagiram com alguns passantes. Como o espetáculo era sobre a cultura mineira, acreditaram ser uma boa ideia irem até o Mercado Central. Lá, entretanto, foram barrados pelos seguranças por não estarem calçados.

¹⁴⁵ BELILO, L. Depoimento concedido a Isadora Rodrigues, 15 de outubro de 2020.

A gente tava ali na mineiridade, um espetáculo que aborda essa temática, então vamo entrar no mercado, lógico! [...] Chega na porta, já veio o segurança... já veio abordando, já daquele jeito, né... e a gente tava no personagem, né... Já vem abordando a gente assim daquele jeito bem... bem estranho... e a gente assim “mano, relaxa! Relaxa! A gente só tá descalço!” E eu olhei e falei assim: “mas eu não tenho sapato...” [...] “Mas não pode entrar descalço”. “Eu tenho que comprar um sapato pra entrar aqui? Por que eu não posso entrar descalço?” Ah... é regra, né... aquele velho... “o sistema tá fora do ar e você não tem o que fazer”. E aí, como se não bastasse isso, em fração de segundos, foi o quê? Trinta segundos de conversa... uma conversa... com esse segurança “pô, a gente queria entrar aí, mas a gente não tem sapato...” E em questão de segundos, já tinha oito seguranças. Todos os seguranças do mercado vieram [...] A gente tava com a câmera, filmando nosso experimento, e já chegou alterado! Já veio “não me filma não!” e a gente: “não tô te filmando; tô filmando a gente!” E aí, a gente não tava pra atrito. A gente tava ali pra um trabalho artístico... tranquilo... continuamos com a câmera abaixada, só gravando áudio... aquela opressão toda, e a gente sereno, tranquilo... Mas foi uma coisa muito poderosa, sabe? [...] E é um filtro pra sociedade... Por que não pode andar descalço? Porque pessoas que não têm sapato vão querer entrar.¹⁴⁶

Ainda que tenha passado por esse momento constrangedor, em que um grupo de sete bailarinos foi barrado na entrada do Mercado Central, Belilo afirmou que a experiência de andar descalço pelo Centro da cidade foi de grande importância para o laboratório e para sua percepção de mundo:

Quando a gente fez esse laboratório [...] a gente não tinha se dado conta do tanto que um pé descalço muda a vida de uma pessoa, muda o seu ir e vir... te descola. E eu fiquei impressionado com isso, pensando “cara... além da sensação... acho que essa é uma experiência que todo mundo devia fazer”. [...] Parece que você está sem roupa. Sabe aquele sonho que a gente tem em que você tá pelado na rua? É mais ou menos por aí. [...] E, como se não bastasse essa sensação, você tem coisas que te comprovam. Você começa a ver os olhares... aquele olhar que faz assim [faz um gesto em que simula um olhar de cima a baixo]; você começa a ver que as pessoas estão incomodadas com você... dentro do ônibus, descalço, sem calçado... isso é estranho! E em muitos momentos, a gente não ficou assim em grupo fechado, porque quando você vê um grupo de pessoas assim, com uma similaridade na vestimenta, você já vê que tem alguma coisa acontecendo de diferente ali, mas não, a gente não fazia isso. No ônibus, a gente entrou e sentou. E foi um combinado, falamos “mano, a gente vai agir normalmente. Onde tem um lugar para você sentar,

¹⁴⁶ BELILO, L. Depoimento concedido a Isadora Rodrigues, 15 de outubro de 2020.

*você senta” [...] então a gente tentou trazer essa normalidade pro experimento.*¹⁴⁷

A história do uso de calçados em nossa sociedade passa diretamente pela escravidão, sendo esta uma forma de diferenciação entre pessoas escravizadas e pessoas livres até 1888. Não é de se espantar, portanto, que este fosse o primeiro artigo adquirido pelos libertos à época e até hoje objeto de fetichização e diferenciação social. Como explica Lilia Schwarcz:

No Brasil, sapatos foram sempre uma maneira de distinguir escravizados e escravizadas de pessoas livres. O impedimento nunca constou de qualquer lei escrita, mas sobreviveu a partir da força incontestada do costume. Na realidade, os sapatos eram vedados aos cativos e cativas que, por mais vestidos que estivessem, fossem eles escravos domésticos, mineradores ou urbanos, eram sempre representados com seus pés na terra, no cimento das cidades, ao rés do chão.

A força da “falta” era tal, que logo após o 13 de maio de 1888, data da abolição formal da escravidão no Brasil, contam as testemunhas, que muitos correram às lojas para comprar os desejados objetos. No entanto, como seus pés estavam acostumados à lida dura do dia a dia, à sanha do trabalho pesado, logo calejaram e fizeram bolhas. E assim muitos libertos e libertas, foram vistos, felizes e orgulhosos, levando sapatos amarrados pelos cadarços à tira colo, como se fossem troféus de liberdade. E eram...¹⁴⁸

A relação entre o uso de sapatos e posição social não é exclusiva da sociedade brasileira. Ao discutir a relação entre tênis, raça e masculinidade na cultura ocidental, David Miner argumenta que o uso de sapatos está diretamente relacionado ao grau de “humanidade” de determinado indivíduo. Sapatos, muito mais do que uma escolha estética, representam resistência e existência no mundo:

Sapatos têm a capacidade de imbuir um senso de respeito próprio àqueles que possuírem “um bom par”. Ao escolher um sapato específico que seja respeitado pela comunidade em que se insere, o sujeito pode posicionar-se como “respeitável”. Na verdade, como afirma Kelley,¹⁴⁹ atos como esse funcionam como formas de resistência cotidiana. Por outro lado, pés despidos, e não exatamente a ausência de sapatos, têm frequentemente representado a ausência da

¹⁴⁷ BELILO, L. Depoimento concedido a Isadora Rodrigues, 15 de outubro de 2020.

¹⁴⁸ SCHWARCZ, L. Com açúcar e sem afeto, [s. p.]. É interessante observar que o próprio Leandro Belilo frequentemente optava por amarrar seus pares de tênis do lado de fora de sua mochila, em vez de guardá-los dentro dela.

¹⁴⁹ Robin D. G. Kelley, autor de *Race Rebels: Culture, Politics and the Black Working Class*.

humanidade de alguém. Quando alguém não pode usar sapatos, tanto por ser forçado a isso, quanto por falta de recursos, a possibilidade de ser um ser humano completo também é negada.¹⁵⁰

Nunca me esqueci de uma conversa que tive com Leandro em 2005, poucos meses depois de nos conhecermos, em que ele disse que sabia que eu não era pobre porque eu calçava um tênis All Star. Em sua perspectiva, se eu não me importava em usar um calçado simples como um All Star,¹⁵¹ dinheiro não devia ser um problema para mim. Quem, como ele e seus amigos, passara grande parte da vida à margem, sentia a necessidade de usar tênis caros, de marca, para se sentir socialmente aceito. 15 anos depois, esse fenômeno ainda é observável entre jovens de periferia, em especial aqueles que se tornavam adultos durante o período de ascensão da Classe C, especialmente durante os dois governos Lula.

Leandro e os primeiros integrantes da Fusion tornaram-se maiores de idade em um momento anterior à Era Lula e, ainda que tenham também passado por essa fase da demonstração de poder aquisitivo por meio dos calçados, experimentaram o movimento oposto ao longo de sua adolescência. Enquanto não tinham idade suficiente para trabalharem “fichados”, com carteira assinada, esses garotos buscavam meios de conseguir dinheiro para comprar doces, quando mais novos, e, posteriormente, para saídas às matinês, para comprar algumas peças de roupa e para viabilizarem figurinos para suas primeiras apresentações. Leandro, por exemplo, já catou latinha (“*sabe esses meninos que você vê... às vezes tem um show, uma festa, e você vê uns meninos, umas criancinhas assim com o pé todo sujo, com um saquinho preto juntando latinha? Era eu*”), vendeu jornal aos domingos e, um pouco mais velho, trabalhou como servente de pedreiro. Contudo, as roupas compradas eram apenas para ocasiões especiais. Assim como os personagens de *Vidas secas*, durante boa parte de sua trajetória, esses

¹⁵⁰ MINER, D. *Provocations on Sneakers: The Multiple Significations of Athletic Shoes, Sport, Race, and Masculinity*, p. 85, tradução minha.

¹⁵¹ É interessante pensar que a marca desdenhada por Belilo, durante mais de meio século, dos anos 1910 aos anos 1970, dominou o mercado mundial de tênis. Da década de 1980 à de 2010, entretanto, a marca perdeu prestígio, principalmente entre aqueles que a consumiam até então: esportistas (o All Star era o tênis usado por praticamente todos os jogadores de basquete até os anos 1960) e aqueles que, a partir dos anos 1980, inspiraram-se neles para definir seu estilo, os dançarinos de Hip Hop. Explica David Miner: “Durante os anos 1970 e 1980, os All Star foram ‘reposicionados no mercado como sapatos de não atletas. Não eram mais a escolha de jogadores da NBA ou de times de faculdade, mas dos Rolling Stones em sua turnê de 1969 ‘Steel Wheels’ e de hipsters do Ensino Médio desanimados pelo marketing da Nike e da Reebok’. A hegemonia da Converse transformou-se numa contra-hegemonia de Mercado antes de a marca ser cooptada por firmas de marketing e reinserida como uma hegemonia alternativa. Cf. MINER, D. *Provocations on Sneakers: The Multiple Significations of Athletic Shoes, Sport, Race, and Masculinity*, p. 81, tradução minha.

bailarinos tinham nas roupas e sapatos uma espécie de figurino para momentos específicos. No dia a dia, apenas chinelos eram usados, mesmo que estivessem saindo para ensaiar. Pés descalços no chão de cimento de um quintal desnivelado. Foram assim os primeiros anos de contato com a dança. Em nossa conversa, Belilo conta:

A gente não tinha onde buscar recurso tanto para poder dançar quanto para ter um lugar para ensaiar, pra montar as coisas. Eu lembro que a gente ensaiava no terreiro da casa do Tone... descalço... estrutura zero. Hoje a gente vê a galera começando a dançar... já começa a dançar na CAFUÁ! Sabe a CAFUÁ? Com aquele chão bonito, com espelho... gente, gente! [...] Depois a gente foi pro salão da igreja do Pompeia... tinha um dia em que a gente podia ir pra lá... Isso era no Afro Panthers..¹⁵² E mesmo depois que virou Fusion, Fusion Black, a gente ensaiava no terreiro da casa Danielle, que era uma galera de outro bairro, o Paraíso. O terreiro, nem liso era; nem um chão plano ele era. Eram três degraus: pensa num degrau de 2 metros e meio, numa altura de meio metro, depois outro degrau, e outro degrau. E era ali que a gente ensaiava. E descalço! [...] Porque a gente só andava de chinelo. Não tinha isso de “ah, vou ao supermercado, vou calçar um tênis”. Era só chinelo; chinelo Havaiana. E chinelo arrebenta. Se você correr, se você jogar bola, se você dançar de chinelo, ele vai arrebentar. Então você tira o chinelo pra economizar o chinelo! A gente andava era de chinelo; o tênis era pra uma ocasião especial. Não existia tênis pra jogar bola [...] “Ah, essa é a minha chuteira pra jogar bola”. Não existia isso. [...] Você não coloca tênis pra ir gastar no ensaio. Por exemplo, a primeira viagem que a gente fez com o Fusion Black, que foi pra Criciúma; ficamos 24 horas direto numa van... quando a gente chegou lá no lugar, não tinha ninguém pra receber, porque a gente chegou era meia-noite... A gente dormiu na van! Esperou o dia amanhecer dentro da van pra esperar alguém receber a gente! Misericórdia... E todo mundo de chinelo..¹⁵³

¹⁵² Primeiro nome dado ao agrupamento de amigos que ensaiavam juntos na Vila Nossa Senhora do Rosário de Pompeia, antes de conhecerem os integrantes do Fusion Black, um pouco mais velhos e moradores do bairro Paraíso, também na Zona Leste de Belo Horizonte.

¹⁵³ BELILO, L. Depoimento concedido a Isadora Rodrigues, 15 de outubro de 2020.



Figura 4: Integrantes do Fusion Black em chegada ao Festival de Criciúma em 2004. Fonte: Instagram da companhia.

Busquei, sem sucesso, textos que tratassem da relação simbólica presente entre brasileiros e seus sapatos na atualidade. Entretanto, como a discussão aqui gira em torno da cultura Hip Hop, cujos adeptos compartilham com seus pares americanos vários comportamentos, acredito que a reflexão produzida lá é transponível para o que observamos aqui. Ao discutir o consumismo dentro da cultura Hip Hop, Margaret Hunter¹⁵⁴ menciona a teoria de Jean Baudrillard, que argumenta que, no capitalismo avançado, as relações entre sujeitos são substituídas por relações entre objetos, sendo estes os elementos capazes de propiciar uma conexão entre pessoas. Na lógica do “você é o que você consome”, a prática da dança, na mente de muitos dançarinos, aparece diretamente ligada ao vestuário com que se apresentam, especialmente no que tange aos calçados.

¹⁵⁴ HUNTER, Margaret. *Shake It, Baby, Shake It: Consumption and the New Gender Relation in Hip-Hop*, p. 20.

Ainda que o texto de Hunter se refira mais especificamente ao universo da música rap nos Estados Unidos da primeira década dos anos 2000, quando os rappers já haviam conquistado altíssimo poder aquisitivo e alguns deles passaram a produzir letras exaltando o consumismo em detrimento de sentimentos mais profundos, a ideia de se estabelecerem relações a partir do consumo de determinados objetos funciona também para o contexto ora discutido. Por meio do que se veste e do que se calça, sente-se, ou não, parte de um grupo.

A questão do consumo é, sem dúvida, um importante fator na equação quando se discute o fetichismo diante dos tênis da juventude periférica nos últimos 40 anos, mas não é a única. Diferentemente do que ocorre com outros bens de consumo, o tênis traz consigo significações muito mais complexas, principalmente quando a questão racial entra em voga. Como visto, no mundo ocidental, os calçados foram por muito tempo definidores do lugar social ocupado por diferentes sujeitos, o que, por si só, faz com que o interesse por esse bem esteja enraizado em construções relacionadas ao que se considera humano. Quando se trata dos tênis, então, esta questão ganha contornos ainda mais complexos. Para além de conformarem-se aos padrões sociais estipulados, o uso dos tênis caminha para o lugar da resistência, da autoafirmação, do orgulho.

De várias formas, os aficionados por tênis não estão simplesmente respondendo à alienação capitalista e à fragmentação de mercado, como definiria o Marxismo rudimentar, mas estão, na verdade, transformando a natureza de todo um sistema ao dar novos significados ao consumo de calçados.¹⁵⁵

Muito relacionados aos esportes, principalmente ao Basquete, espaço no qual se fez possível o enriquecimento e a projeção midiática de indivíduos pretos, os tênis ganharam o status de símbolo dessa possibilidade, ainda pouco disponível a cidadãos não brancos por outros meios. Todd Boyd, citado por Dylan Miner, por exemplo, afirma que o Basquete é a “materialização da negritude na cultura popular contemporânea”.¹⁵⁶ Não é à toa que venham do Basquete as principais referências estéticas dos participantes do movimento Hip Hop.

¹⁵⁵ MINER, D. *Provocations on Sneakers: The Multiple Significations of Athletic Shoes, Sport, Race, and Masculinity*, p. 83, tradução minha.

¹⁵⁶ BOYD, T. *apud* MINER, D. *Provocations on Sneakers: The Multiple Significations of Athletic Shoes, Sport, Race, and Masculinity*, p. 78, tradução minha.

Para consumidores, o Air Jordan¹⁵⁷ representava a mercantilização da negritude em um mercado globalizado. Mesmo assim, os tênis existem, assim como vários bens de consumo e práticas culturais, como significantes duplos. Eles têm um significado para a macrocultura hegemônica (capitalismo) e algo completamente diferente para microculturas, neste caso, a cultura dos tênis. Assim, significados e recepções opostos estão igualmente relacionados ao sapato esportivo. Esses antagonismos não são nunca inteiramente resolvidos, e não precisam ser. Afinal, como explicitiei, o Basquete vem funcionando historicamente como espaço para a contestação de identidades masculinas (negras). A crítica cultural bell hooks afirma que “a competição entre brancos e pretos do sexo masculino ganha destaque nas arenas esportivas” (1994, 31). E mais do que qualquer outro esporte, o discurso do Basquetebol não pode escapar à questão racial, sendo constituído e permeado por discussões a esse respeito.¹⁵⁸

Ainda assim, depois de discutir a história e os sentidos do uso de tênis na sociedade norte-americana no último século, David Miner chega à conclusão de que, mesmo havendo conotações de empoderamento no uso desse tipo de calçados, estes permanecem sendo instrumentos da manutenção do sistema opressor capitalista:

Como vimos, atletas negros hipermasculinizados transformaram-se em porta-vozes do consumo de produtos de lazer como os tênis. Em muitos sentidos, acredito que, por meio do consumo de tênis, consumidores passam a participar de um conjunto de práticas já estabelecidas que previnem contra certas atividades emancipatórias [...] Os tênis se tornaram um espectro de liberdade [...], ainda que seja uma liberdade inerentemente orientada pelo capitalismo. No fim, embora os tênis possibilitem que construamos novas e produtivas identidades, o capital continua a *controlar os meios de produção*. Enquanto estes não estiverem nas mãos dos trabalhadores, os tênis são apenas mais uma forma de subjugação. Mesmo desejando chegar a outra conclusão, perceber a cultura dos tênis como um meio para construção de um futuro mais sustentável e justo nunca será possível sem a destruição de nosso sistema econômico atual.¹⁵⁹

Levando-se isso em consideração, é interessante observar a trajetória da Cia. Fusion no que tange às escolhas de figurino (e até mesmo de cenário, em um caso) quando de sua escolha de levar seu trabalho de dança aos palcos profissionais. Não é – ou não era – comum que grupos de danças urbanas se apresentem descalços. De fato, os

¹⁵⁷ Linha de tênis desenvolvida pela Nike em parceria com o importante jogador de Basquete Michael Jordan, a partir dos anos 1980 (essa linha é produzida até hoje e é ainda muito popular entre os envolvidos com a cultura Hip Hop).

¹⁵⁸ MINER, D. *Provocations on Sneakers: The Multiple Significations of Athletic Shoes, Sport, Race, and Masculinity*, p. 92, tradução minha.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 100, grifo do autor, tradução minha.

dois primeiros espetáculos da companhia tinham seus bailarinos devidamente calçados em seus Nikes Air Force 1, Air Jordans e Adidas clássicos. Em “Som”, cuja estreia aconteceu em 2009, os tênis apareciam nos pés dos bailarinos e também como elemento de cenário, pendurados por fios de nylon por todo o palco. Era uma afirmação: o hip hop normalmente associado às ruas e às competições amadoras agora vinha ocupar também os palcos da dança profissional.

Em “Meráki”, terceiro espetáculo, estreado em 2013, entretanto, a escolha pelos pés descalços marca um momento novo, em que essa identificação mediada pelo objeto de consumo perde espaço para uma visão mais ontológica, mais abrangente, do que significava de fato ser um dos raríssimos grupos profissionais das Danças Urbanas cênicas: uma discussão mais ampla sobre quem são, suas influências e os universos que podem ocupar passa a se colocar de forma mais contundente. Ali, movimentos das mais variadas vertentes das Danças Urbanas são realizados por bailarinos descalços, vestidos de marrom, demonstrando que sua relação com o palco e o movimento se tornava mais orgânica, ancestral. Nesse trabalho, em que uma cena é toda dedicada a movimentos dos pés descalços (o palco é todo apagado, restando apenas uma faixa de luz no chão que ilumina o elenco apenas dos tornozelos para baixo), as amarras sociais que definem identidades a partir de sua relação com bens de consumo desde o período escravocrata são desafiadas pelos bailarinos, que fazem com os pés nus uma afirmação de sua existência para além de classificações econômicas e sociais.



Figura 5: Cena dos “pezinhos” (foto de ensaio). Foto: Fernanda Abdo. Fonte: Acervo da Cia. Fusion de Danças Urbanas.

Se na adolescência os ensaios aconteciam com os pés desnudos por uma necessidade, por uma falta; nos trabalhos mais maduros da companhia esse desnudamento se dá por uma escolha. Não é necessário afirmar-se pelo que se veste, ou, mais importante, buscar aceitação por meio de roupas e sapatos. A dança fala por si.

3.2 Do lado avesso: figurinos e gambiarras

Quando lhe perguntei especificamente sobre os figurinos das primeiras coreografias, Leandro disse:

A parte de figurino merece um lugar especial. Primeiramente a gente precisa situar... quando a gente fala de precariedade, de não ter dinheiro para fazer as coisas, não é no lugar de “ah... não tenho taaaanto assim”... Não. É de não ter. De não ter. Zero. Acho que isso é importante pra que as pessoas, de um modo mais amplo, pessoas de várias camadas, entendam que lugar que é esse. A gente já dançou com saco de lixo. Cortava um buraco aqui, um buraco aqui, enfiava a mão e dançava com saco de lixo. Não era uma questão artística, uma escolha artística e estética e não sei quê. Não. Era porque dançar com a camiseta que a gente tinha, não tem nada a ver; comprar alguma coisa pra fazer, impossível.¹⁶⁰

¹⁶⁰ BELILO, L. Depoimento concedido a Isadora Rodrigues, 15 de outubro de 2020.

Perguntei sobre essa ideia de não ter “nada a ver” dançar com as roupas que já tinham, já que hoje é muito comum que eles se apresentem com figurinos simples como calças jeans e camisetas. E ele responde:

Mas hoje a gente consegue comprar uma calça jeans e uma camiseta melhor [risos]. Não dava pra ser as que a gente tinha. A não ser que fosse uma temática beeem específica. E não era o caso. Se fosse aquela temática... “ah! Os pé-rapado aí, pobre, favelado”, aí beleza! “Ixe! Tamo no figurino!” Mas não era, entendeu? Então era todo esse jogo de cintura pra chamar alguma coisa de figurino. [...] Era precariedade assim, de alguém chegar com a camiseta do vereador! [...] Ficava todo mundo com a camiseta do avesso, com aquelas etiqueta bem véia balangando aqui assim, aquela costura toda aparecendo, amarelada, do branco que já não é branco mais... Nesse nível.¹⁶¹

No capítulo anterior, discuti um pouco da noção de “gambiarra” e da necessidade de, em situações de precariedade, fazer-se necessário que o artista “se vire” para resolver um problema, invente algo “com aquilo que se tem à mão, e não com aquilo que falta”.¹⁶² Nem toda gambiarra, porém, pode se tornar de fato uma solução. Se, no âmbito da criação coreográfica, certa precariedade pode ter contribuído para a singularidade do trabalho da Fusion, já que a falta de acesso a informações sobre a dança que pretendiam praticar fazia com que se fizesse necessário criar a partir de outras referências e desenvolver uma maior independência das tendências ditadas pelos centros de prática da dança no Brasil e no mundo (São Paulo, Nova York, Paris); no caso dos figurinos, a total falta de recursos dos primeiros tempos do grupo fez apenas com que seu caminho fosse mais difícil. Bem, talvez tenha contribuído para que os dançarinos ganhassem desenvoltura para lidar com problemas em cima do palco, manter o “carão”¹⁶³ mesmo quando tudo parece estar dando errado no momento da apresentação.

Saco de lixo... Sabe aquele durex marrom de lacre? Aquele mais grosso? Era isso. Pegava as blusas velhas, cortava a manga e aí passava esse durex no peito e ficava um marrom brilhante. Teve esse figurino... E eu lembro que esse era com uma calça prata. E como é que a calça ia ficar prata? Pintando! E na época tinha a tal da tinta a óleo. [...] Vencida, ainda por cima; aquelas tintas a óleo que ficam lá

¹⁶¹ BELILO, L. Depoimento concedido a Isadora Rodrigues, 15 de outubro de 2020.

¹⁶² MONTEIRO, P. M. A gambiarra como destino, p. 200.

¹⁶³ Termo muito utilizado por profissionais da dança para definir a expressividade do bailarino durante uma apresentação.

debaixo do tanque... Aí chegava aquela latinha toda enferrujada assim, sabe? [...] Aí pintamos a calça com a tinta a óleo. E apresentação depois de amanhã. Cadê que o negócio seca? E aí a gente vai apresentar, porque o figurino é esse. A gente chega na escola com um fedor de tinta... [...] Encostava no chão e marcava o chão de tinta... Nossa... Estragou foi tudo! [...] Já no Afro Panthers, a gente foi fazer uma apresentação e a gente fez um figurino de tnt. Não façam figurino de tnt. Jamais façam figurino de tnt! O tnt é aquela coisinha assim, quase uma folha de seda, de papel, que rasga. E a gente fez, porque era prateado nosso figurino com transparente e pá... uma coisa meio futurística, meio espacial... beleza. E antes de começar a apresentação já tava tudo rasgado aqui embaixo, com aquelas cuecas aparecendo, aquelas cuecas bege, aquelas cuecas feias, desbeichadas... E a apresentação era numa creche lá no Castanheiras, lá no Taquaril... Tava chovendo, e todo mundo teve que entrar, era um espaço pequenininho... e as crianças sentadas no chão! A gente tudo com a calça rasgada e as crianças sentadas no chão, bem na frente... e rindo: “Ah lá, ah lá a cueca dele!” [...] Fizemos o que tinha que ser feito. Só sentia uma ventilação ali por baixo e só depois que você vai ver o que tava acontecendo... A apresentação aconteceu.¹⁶⁴

Nesse momento da conversa, Leandro cita o figurino de “Mexerica”, espetáculo de 2018 patrocinado pelo Banco do Brasil e pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura de BH, cuja feitura contou com uma figurinista, um artista plástico, uma costureira e uma ajudante. Ao vê-los prontos e perfeitos (ver imagem, a seguir), ele afirma que se lembrou muito emocionado desses primeiros tempos, especificamente de um dia em que ele e um amigo, hoje coreógrafo do grupo Cultura do Guetto, Gladstone Navarro, acendiam um fogo no quintal de casa com lenha e tijolos para tingir outro desses figurinos e imaginavam que, algum dia, eles, já estabelecidos no universo da dança, contariam aos interessados por seu trabalho sobre aquele exato momento em que, em meio à fumaça da fogueira, embaixo de uma laranjeira (“*olha, que romântico*”, disse Leandro ao me contar), eles tingiam camisetas e sonhavam com dias melhores.

¹⁶⁴ BELILO, L. Depoimento concedido a Isadora Rodrigues, 15 de outubro de 2020.



Figura 6: Espetáculo “Mexerica” e seu figurino. Foto: Pablo Bernardo. Fonte: Acervo Cia. Fusion de Danças Urbanas.

4 Movimentos

Como visto, o aprendizado da dança se deu muito longe das tradicionais escolas de dança, sem professores, espelhos, linóleos e festivais de final de ano em grandes teatros. Ao contrário, o interesse e a aprendizagem se deram informalmente, a partir da observação das práticas de vizinhos e parentes mais velhos, interessados primeiramente na cultura pop em ascensão e, posteriormente, na cultura hip hop, dos videoclipes que ganhavam notoriedade pela igualmente em ascensão MTV e pela descoberta das casas noturnas (primeiro as matinês e, depois, as competições de dança). Em um trabalho não publicado realizado como parte das atividades de um programa de Iniciação Científica, quando era estudante da UFMG, Leandro conta essa história:

Antes de sermos conhecidos como Cia Fusion de Danças Urbanas, muita coisa aconteceu. Começamos a dançar fazendo uma dança que era conhecida em Belo Horizonte como “Passinho”.¹⁶⁵ Dançava-se o “Passinho” nas danceterias, festas e “Barraquinhas” (eventos de rua que geralmente acontecem nos meses de junho e julho). Esta dança consiste em pequenas coreografias que se repetem fazendo uma espécie de *looping* durante toda a música (Cabeçada, Tartaruga,

¹⁶⁵ Não se trata, entretanto, do mesmo Passinho do Funk Carioca, de grande visibilidade nesta segunda década dos anos 2000.

Realce, Guitarrinha, Robozinho 1, 2 ou 3 eram os nomes de algumas desses “Passinhos”). Durante essa “era” do “Passinho”, começamos conhecer um pouco da Dança de Rua através de uma fita VHS que um vizinho tinha. Íamos até a casa dele e assistíamos aos vídeos de alguns *b.boys* dançando e havia também nessa fita uma apresentação do grupo Dança de Rua do Brasil.¹⁶⁶ Até que tivemos a ideia de formar um grupo de dança. A vontade era de que o grupo faria uma coreografia que utilizasse no primeiro momento o “Passinho” e depois a Dança de Rua. Nesse início, o grupo não tinha um nome, e era muito difícil montar uma coreografia utilizando a Dança de Rua, pois não sabíamos nada dessa dança. Me lembro que demorávamos um ensaio inteiro pra montar vinte segundos de coreografia. Não era nada fácil.¹⁶⁷

A informalidade na maneira com que aprendiam a dançar no fim dos anos 1990 fica clara também no depoimento de Wallison Culu, o bailarino da Cia. Fusion de maior idade, nascido e criado no Aglomerado da Serra, em Belo Horizonte. Ainda que sua entrada na Fusion tenha se dado apenas em 2008, sua trajetória nas Danças Urbanas se iniciou muito antes, e, assim como no caso de Belilo e os primeiros integrantes da Fusion, sem um professor, somente por meio de convivência com amigos interessados na dança e admiração por ícones do Pop como Michael Jackson:

E aí, nos bailes, nas ruas, era a trajetória de ensinamento, era a escola da vida. E os familiares, que sempre me incentivavam, principalmente minha tia, que na época eu lembro que teve um festival, vários festivais na Serra, e inclusive um que se destacou mesmo na minha vida foi um que a Rádio Favela fez, o Misael... e eu ganhei dublando o Michael Jackson, quando eu era menor. Se eu não me engano eu tinha uns nove, 10 anos de idade. Sendo assim, fui crescendo, esperando os caras do passinho na época, que hoje eu entendo como social dance... e fui querendo entrar em grupos, e assim foi caminhando as coisas, até eu entrar em uns grupos que eram as referências aqui em BH. [...] Muitas vezes a gente fazia as danças sem saber o que estava fazendo. Ou porque nossas referências eram Dança de Rua do Brasil, era o que a mídia nos ensinava, né... E eu fiquei um tempo ajudando um pessoal da igreja, que hoje é a Cia. dos Anjos, onde hoje eu estou à frente como direção. O grupo já tem 14, 15 anos de existência e... quando me dei por mim, percebi que eu tinha que recomeçar, quando a referência era a Cia. Fusion de Danças Urbanas. Aí eu tive que recomeçar do zero, fazendo aula, e aí me dei conta de que tudo tem um nome, de que tudo tem uma origem,

¹⁶⁶ Grupo encabeçado por Marcelo Cyrino, que realizava uma forma própria de dança de rua e tornou-se a principal referência do gênero no Brasil no início da década de 1990, como pode ser observado também no depoimento de Wallison Culu: “Muitas vezes a gente fazia as danças sem saber o que estava fazendo. Ou porque nossas referências eram Dança de Rua do Brasil; era o que a mídia nos ensinava, né...”

¹⁶⁷ BELILO, L. Trabalho não publicado de Iniciação científica, p. 2.

*de que tudo tem uma raiz e que... ou eu começava, ou eu parava. Resumindo a história, hoje eu faço parte dessa Cia. Fusion, que me... acho que me “originou”, né, ao trabalho profissional que hoje eu faço.*¹⁶⁸

Eis uma diferença importante entre o processo formativo de Culu e dos meninos do Fusion Black. Por habitar uma favela infinitamente maior, onde ocorriam eventos, projetos e diversas iniciativas culturais, a infância de Culu se organizou de forma a, muito cedo, possibilitar seu contato com os palcos e a produção cultural periférica belo-horizontina. Enquanto Belilo corria pelo terreiro de sua casa alheio à existência de artistas que não aqueles a quem assistia na televisão, o morador da Serra já acessava a Rádio Favela, iniciativa cultural que impactou e reestruturou o pensamento periférico da cidade.

“Você está na favela”. É assim que o ouvinte é saudado, ao sintonizar a Rádio Educativa Favela FM (104,5), concebida por moradores da Vila Nossa Senhora de Fátima, situada no Aglomerado da Serra, um dos mais amplos conjuntos de favelas de Belo Horizonte. A origem da Rádio Favela, segundo seus integrantes, remonta aos eventos de cunho musical e cultural que surgiram como alternativa de lazer em locais próximos ao Aglomerado, no final dos anos 70. Esses eventos passaram a se constituir em ponto de encontro e espaço de expressão e discussão de seus frequentadores. A fim de dar visibilidade às discussões, um grupo de amigos decidiu criar um canal de comunicação, um espaço para divulgar a cultura negra, falar sobre a discriminação social e racial e conscientizar os jovens em relação à violência e às drogas.¹⁶⁹

Ainda assim, foi por meio da mediação do Fusion Black, que Culu finalmente compreendeu o tamanho do universo da dança que se propunha a praticar. Os treinos no quintal de casa, as festas, as matinês, os poucos vídeos a que tinham acesso num tempo em que não havia YouTube foram por muito tempo as únicas fontes de informação daqueles meninos que gostavam de dançar, mas não sabiam muito bem como. Ainda assim, dentre os numerosos grupos periféricos que praticavam as Danças Urbanas, foram Leandro e Vick,¹⁷⁰ da Vila Nossa Senhora do Rosário de Pompeia, os primeiros dançarinos suburbanos de BH e região metropolitana a compreender que, caso

¹⁶⁸ WALLISON CULU em entrevista concedida a Leandro Belilo. BELILO, L. Trabalho não publicado de Iniciação científica, p. 9-10.

¹⁶⁹ SIMÕES, P. G.; FRANÇA, V. R. V. A produção discursiva da alteridade: um outro lugar de intervenção, p. 2.

¹⁷⁰ Victor Alves foi integrante da Cia. Fusion de 2002 a 2014. Hoje, dirige a Laia Cia. de Danças Urbanas e ministra aulas regulares de Danças Urbanas no Espaço Laia, em parceria com Sesiminas.

quisessem avançar na execução e criação em dança, precisariam ir atrás de fontes, descobrir técnicas, compreender a história e as novas tendências. Isso pode ser visto, por exemplo, na fala de Wallison Culu disponibilizada anteriormente. Ali ele mostra que foi com a Cia. Fusion que ele descobriu que a dança tinha uma organização, que havia gêneros diferentes, nomes de passos, referências mundiais e locais. E Culu não foi o único.

Entre 2002 e 2005, havia três mundos bastante distintos da dança de rua em Belo Horizonte. O primeiro era o da turma do Breaking,¹⁷¹ que praticava a dança desde os anos 1980 e baseava-se principalmente na improvisação e nas performances individuais (mesmo havendo *crews*,¹⁷² o foco era, principalmente, no treinamento técnico de cada um). Com uma abordagem diferente daquela observada pelos b. boys,¹⁷³ havia, ainda, os grupos que se reuniam para produzir coreografias. O propósito destes era desenvolver trabalhos coreografados para palcos focando em movimentações que se distanciavam da dos Top Rocks, Up Rocks, Footworks e Freezes do Breaking para focar mais em uma movimentação que remetia ao universo pop, com influência do Jazz Dance e de artistas como Michael Jackson e MC Hammer. Esta ainda não era a Dança de Rua que hoje se conhece e se pratica em todo o mundo. Pela falta de referências, as coreografias criadas por esses grupos passavam mais pelo que se imaginava ser a Dança de Rua, do que pela dança em si. Isso não se resumia aos praticantes mineiros, já que dançarinos de todo o país eram influenciados por grupos famosos à época, como o U Can Dance¹⁷⁴ e o Dança de Rua do Brasil.

Naquela época, havia, contudo, uma separação entre os praticantes dessas danças em Belo Horizonte. De um lado, estavam os grupos de periferia, como o Fusion Black,¹⁷⁵ e, de outro, o circuito das academias de dança, em que treinavam os jovens de classes mais altas. Estes, em razão do maior poder aquisitivo, detinham informações mais precisas e atualizadas sobre a prática, na medida em que já tinham acesso à internet, viajavam para São Paulo e para o exterior e podiam, assim, pesquisar, frequentar o circuito de workshops, até hoje muito comum nas Danças Urbanas, participar de festivais internacionais (o primeiro grande festival do Brasil acontecia em

¹⁷¹ Discuto um pouco do Breaking e sua movimentação nos capítulos 1 e 3.

¹⁷² Grupos de praticantes que se reúnem para treinar juntos e participar de competições.

¹⁷³ Praticantes de Breaking.

¹⁷⁴ Grupo de dança que se apresentava semanalmente em programas da Xuxa no fim dos anos 1990.

¹⁷⁵ Primeiro nome da Cia. Fusion de Danças Urbanas.

Curitiba), assistir às produções coreográficas de gente de todo o país nesses festivais, fazer aulas, conhecer e conversar com dançarinos de todo o mundo. Não é de se espantar, então, que as primeiras informações mais organizadas sobre a prática das Danças Urbanas tenham chegado a Belo Horizonte a partir dos esforços desse segundo grupo, que organizou os primeiros Workshops de Danças Urbanas e trouxe à cidade referências da dança no Brasil e no mundo.

A superação dessa lacuna entre esses dois estratos sociais interessados numa mesma prática se deu, entretanto, a partir dos esforços dos meninos do Fusion Black. Dentre todos os dançarinos periféricos da época, foram eles os primeiros a romper os limites da Avenida do Contorno¹⁷⁶ e ir à Savassi¹⁷⁷ para, pela primeira vez, fazer uma aula de dança e conhecer o outro lado das Danças Urbanas da cidade.¹⁷⁸ Isso aconteceu em 2004, e, a partir daí, o grupo se torna referência entre dançarinos de ambos os “lados”, funcionando como uma importante ponte entre centro e periferia. Por sua habilidade, foram convidados para dançar em grupos do “centro”; por seu conhecimento técnico e agora teórico, passaram a ministrar aulas para outros grupos de periferia. Em poucos anos, o então Fusion Black tornou-se referência no estado e passou a também ser conhecido e respeitado pelos praticantes de Danças Urbanas de todo o Brasil.

Se, em 2004, os dançarinos do grupo sequer sabiam da existência do Festival Internacional de Hip Hop de Curitiba; em 2007, dois membros, Eddy Alves e Fabrício Pipiu, saíam de lá vencedores da batalha de duplas de Hip Hop Dance, a mais disputada do evento. No mesmo ano, Leandro Belilo retornava de outro importantíssimo festival, o Meeting Hip Hop Indaiatuba, com dois troféus de 2º lugar nas batalhas de Locking e House Dance. Foi ainda naquele ano que Leandro teria seu primeiro contato com o cenário artístico profissional de Belo Horizonte, ao ser aprovado numa audição para o Festival de Arte Negra – FAN 2007.

4.1 Mediação

Ao descobrirem o universo da dança para além dos muros dos próprios quintais, os bailarinos da Fusion, como visto, deixaram de ser meros praticantes da dança para se transformarem em mediadores culturais. Afirmam Gilberto Velho e Karina Kuschnir

¹⁷⁶ A Avenida do Contorno circunda a região mais central e nobre de Belo Horizonte. Em grande medida, morar dentro da Contorno é sinônimo de alto poder aquisitivo.

¹⁷⁷ Bairro nobre de Belo Horizonte.

¹⁷⁸ Alguns detalhes dessa história eu conto no capítulo anterior, na seção “Na periferia da periferia”.

que “a vida social só existe através das *diferenças*”,¹⁷⁹ contudo essas diferenças só podem se complementar se houver mediação, fazendo-se essencial ao desenvolvimento e à criação a atuação de indivíduos capazes de promover o encontro entre existências e práticas diversas. No caso de Leandro Belilo, especificamente, essa mediação se dá entre praticantes das danças urbanas do centro e da periferia, mas também, e principalmente, entre o universo das artes cênicas profissionais de Belo Horizonte e os *urban dancers*. A partir de sua atuação, os bailarinos da Fusion descobriram a arte experimental, os dançarinos periféricos passaram a compreender o mundo dos projetos culturais, do fomento público, bem como o mundo dos festivais internacionais, que reuniam em cidades como Curitiba praticantes, profissionais e amadores, das Danças Urbanas do Brasil e do mundo.

Entre outros pontos, destaque-se a problemática do trânsito entre mundos socioculturais. Os indivíduos, especialmente em meio metropolitano, estão potencialmente expostos a experiências muito diferenciadas, na medida em que se deslocam e têm contato com universos sociológicos, estilos de vida e modos de percepção da realidade distintos e mesmo contrastantes. Ora, certos indivíduos mais do que outros não só fazem esse trânsito mas desempenham o papel de mediadores entre diferentes mundos, estilos de vida e experiências. Pelas próprias circunstâncias da vida na sociedade contemporânea, alta proporção de indivíduos transita, inevitavelmente, por diferentes grupos e domínios sociais.¹⁸⁰

Como exemplo desses agentes, o autor cita as empregadas domésticas, que adentram a intimidade de pessoas de classes e experiências bastante diversas de sua própria. Cita, ainda, os capoeiristas e pais de santo, cujas práticas inicialmente periféricas passam a acessar e modificar o comportamento de integrantes da elite econômica. O rap, sem dúvida, principalmente depois da explosão de *Sobrevivendo no inferno*, dos Racionais MCs, em 1998, pode ser incluído nesse grupo, já que, além de informar sobre uma realidade bastante distinta daquela vivida por jovens de classe média (afinal, “o mundo é diferente da ponte pra cá”¹⁸¹), têm o poder de, por meio da música, tornar-se objeto de admiração de ouvintes, que passam a buscar, então, assemelhar-se com os músicos periféricos de quem são fãs. Em “Negro drama”, música de 2002, os Racionais chamam atenção para esse fenômeno:

¹⁷⁹ VELHO, G.; KUSCHNIR, K. *Mediação, cultura e política*, p. 9, grifo dos autores.

¹⁸⁰ VELHO, G. *Biografia, trajetória e mediação*, p. 20.

¹⁸¹ RACIONAIS MCs. *Da ponte pra cá*, [s. p.].

Problema com escola eu tenho mil, mil fita
Inacreditável, mas seu filho me imita
No meio de vocês ele é o mais esperto
Ginga e fala gíria; gíria não, dialeto

Esse não é mais seu, oh, subiu
Entrei pelo seu rádio, tomei, cê nem viu
Nóis é isso ou aquilo, o quê? Cê não dizia?
Seu filho quer ser preto, ah, que ironia¹⁸²

Analogamente, o que se pôde observar durante o período em que os dançarinos do então Fusion Black passaram a mediar o encontro entre centro e periferia foi o início de uma troca de influências (ainda que nem sempre pacífica) entre esses universos. Ao conhecerem o modo de dançar dos bailarinos periféricos, os representantes da classe média passaram, por exemplo, a investir mais no treinamento de técnicas de improviso, enquanto, do outro lado, os grupos periféricos passaram a investir em treinamento formal.

4.2 Profissionalização

Quando conheci Leandro Belilo, em 2005, ele trabalhava como estoquista de uma drogaria em Belo Horizonte e dava aulas de “Street Dance” numa escola no bairro Santa Efigênia em troca de espaço para que o Fusion Black pudesse ensaiar. Sobre o trabalho na drogaria, ele conta:

Comi o pão que o diabo amassou. Misericórdia... Desejo isso pra ninguém. [...] Era horrível, era humilhante, era estressante... Era ruim. [...] era exploração. Era uma época em que o pessoal ficava falando pra você assim “Se não quer trabalhar não”... hoje em dia de novo, né? Voltamos de novo pra essa época. “Se você não quer, tem mil aí fora esperando a sua vaga”. E com esse fantasma do “mil aí fora esperando sua vaga”, você se submete a tudo. [...] Eu comecei como office boy [...] e era o office boy que fazia tudo... que fazia a limpeza, serviços gerais; serviço de dentro da loja, se faltasse medicamento você ia buscar; fazia serviço de caixa [...] Nunca recebi hora extra. Já cheguei a trabalhar 24 horas direto. Banco de horas que ninguém sabia como funcionava.¹⁸³

Ao final daquele ano, entretanto, depois de trabalhar por cinco anos na referida drogaria, trocando dias de trabalho por dinheiro, pochetes, camisas e calças quando

¹⁸² RACIONAIS MCs. Negro drama, [s. p.].

¹⁸³ BELILO, L. Depoimento concedido a Isadora Rodrigues, 15 de outubro de 2020.

precisava se ausentar para alguma apresentação,¹⁸⁴ o então aspirante a dançarino decidiu pela demissão. A partir dali, tentaria a vida no mundo da dança.

Por um ano e meio, deixou seu currículo nos mais variados espaços culturais da cidade, por onde circulava com uma bicicleta emprestada (não dispunha de dinheiro para pagar passagens de ônibus), mas sem qualquer resultado. As escolas de dança eram poucas; as que ofereciam ou se interessavam por oferecer aulas de Danças Urbanas, menos ainda. Em uma de suas tentativas, um famoso professor de Jazz Dance e Balé da cidade disse-lhe que, sem conhecer as técnicas das referidas danças, ele não poderia jamais ser chamado de bailarino, e mandou que dançasse. Por saber que eram poucas as oportunidades que teria, Belilo dançou. Como não dominava as técnicas do Balé, saía mais uma vez frustrado e sem trabalho.

Durante esse tempo, Leandro buscou aprimorar suas técnicas de dança, seu conhecimento teórico e passou a conviver com o máximo possível de praticantes da dança na cidade. Entre esses, estavam os já veteranos da *Crew Elemento X*, uma *crew* de Breaking que contava com b. boys que já haviam se profissionalizado como bailarinos por integrarem a importante companhia de dança contemporânea *SeráQuê?*, dirigida pelo bailarino e coreógrafo Rui Moreira. Foi por meio deles que Belilo conheceu o referido coreógrafo, a quem considera até hoje um de seus mestres, e descobriu um mercado de trabalho até então para ele obscuro: os projetos sociais. À exceção do Criança Esperança, que funcionava no Aglomerado da Serra, Leandro, habitante de uma favela pequena, em que a ajuda social era, e ainda é, bastante rara, não sabia da existência de numerosos projetos de ensino de arte e cultura para jovens de periferia.

Em julho de 2007, já desiludido com a busca por trabalho com dança, Belilo participou de um treinamento para operador de telemarketing. Chegou a ter a carteira assinada novamente, mas, dias antes de assumir de fato a função, em agosto de 2007, foi indicado para assumir a vaga de professor de dança de rua em um projeto social que funcionava na zona metropolitana de Belo Horizonte. De ônibus, ele ia ao Jardim Canadá e a Sarzedo todas as semanas para ministrar aulas de dança a jovens de baixa

¹⁸⁴ Com apenas uma folga por semana e apenas um domingo por mês, era comum que em dias de apresentação Leandro estivesse escalado para trabalhar. Para faltar sem perder o emprego, ele comprava o dia de algum colega de trabalho, o que não costumava sair barato.

renda. Esta era a primeira vez que conseguia de fato ser remunerado por seu trabalho com dança.

Aos 23 anos, sua vida começava a mudar. Nesse mesmo segundo semestre de 2007, outra oportunidade surgia para Belilo. Para além de uma remuneração para o trabalho de professor de dança, foi a partir desta que Leandro sentiu que poderia ser artista. Numa iniciativa sem precedentes, a prefeitura de Belo Horizonte realizaria um projeto de criação de um espetáculo com jovens artistas a ser apresentado durante o Festival de Arte Negra – FAN, que aconteceria em novembro daquele ano. Além das tradicionais oficinas, apresentações e shows de artistas já estabelecidos, foi criado o Coletivo FAN da Cena, que selecionaria artistas das mais variadas vertentes para que participassem de um laboratório de criação e, ao final de três meses, se apresentariam durante o evento. Tratava-se de uma oportunidade rara de aprendizado, que poderia resultar, como foi o caso de Belilo, na profissionalização desses ainda jovens artistas. O processo seletivo aconteceu de forma bastante aberta, tendo sido anunciado em jornais, para que quaisquer interessados pudessem se inscrever. Sobre a experiência da audição, Leandro diz:

Foi minha mãe que me avisou. Ela viu uma notinha nesses jornais tipo Super, não sei. [...] E eu fui. Quando cheguei lá, a moça da recepção perguntou: “você veio pra audição?” Eu fiquei até com vergonha de responder que sim. Aí tinha duas pessoas sentadas assim, uns cabelos maravilhosos, com aqueles turbantes... chega uma outra e [faz um gesto de imponência]... o pessoal parecia que tinha três metros de altura, e eu tava sentado no chão, sabe? E comecei a me perguntar “Quê que eu tô fazendo aqui, meu Deus do céu?” Eu de cabeça raspada... isso vale a pena dizer. Cabelo raspadinho ali, sentado num canto... Eu pensei em ir embora. Tipo “ah, vou ali no banheiro” e ir embora. Mas não fui, não. Fiquei. O pessoal chegando, e eu ficando cada vez mais assustado... Mas entrei e fui fazer. Entrei, entreguei o CD pra moça, pra Aline Vila Real,¹⁸⁵ e ela me perguntou “qual faixa?”, e eu respondi “qualquer uma”. Isso foi proposital [para mostrar versatilidade].¹⁸⁶

O impacto ao ver outros artistas, de diferentes linguagens, com mais experiência e segurança de si, foi enorme naquele rapaz de 23 anos que não conhecia ainda os bastidores de projetos de criação profissional, não conhecia quase nada além da

¹⁸⁵ Aline, em pouco tempo, tornou-se uma das produtoras culturais mais respeitadas de Belo Horizonte, atuando como sócia do importantíssimo Grupo Espanca. Hoje, é executiva da Secretaria de Cultura de Belo Horizonte.

¹⁸⁶ BELILO, L. Depoimento concedido a Isadora Rodrigues, 15 de outubro de 2020.

elaboração de alguns movimentos em cima de beats da moda, das apresentações de cinco minutos em palcos de concursos amadores. Antes do FAN, ele não imaginava como se fazia para criar espetáculos, trabalhos longos, que aspirassem a muito mais do que impressionar alguns jurados com uma explosão de virtuosismo e movimentos precisos. Até então, não imaginava ser necessário pesquisa extensa, reflexão, construção de sentidos, elaboração dramatúrgica para a criação. Ao fim daqueles três meses de laboratório, estava transformado.



Peça “Árvore do Esquecimento”

O espetáculo trata das memórias do universo afro-brasileiro, de ancestrais e das que estão sendo criadas hoje, além de se apoiar na história, teorias e experiência sutil de cada artista neste universo. Com direção de Grace Passô e Luiz Abreu e Jessé Oliveira, a peça é o resultado do Coletivo FAN da Cena, processo intenso de imersão criativa, no qual 14 artistas assinam conjuntamente a montagem.

Ficha Técnica:

Elenco: Ana Gusmão, Ana Galeeli, André Flávio, Antônio Marcos Miranda, Denilson Tourinho, DJ Rato, Emmerson Malungo, Jennifer Jacomini, Júnia Bertolino, Leandro Belilo, Leonardo Richard, Mauro César de Jesus, Renato Gulaberto, Silvana Ferreira,
Direção: Grace Passô e Luiz Abreu
Dramaturgia: Grace Passô
Preparação Vocal e Musical: Marco Flávio Alvarenga
Iluminação: Enedson Gomes
Produção: Coletivo FAN da Cena
Figurino: Eduardo Ferreira
Realização: 4º Festival de Arte Negra

Apresentações:

◆ **Teatro Francisco Nunes - Parque Municipal Américo Renné Giannetti**
 Av. Afonso Pena, s/ nº - Centro
Dias: 21/11/2007 (quarta-feira) e 22/11/2007 (quinta-feira)
Horário: 20h30
 * Senhas distribuídas gratuitamente no local duas horas antes do espetáculo.

Figura 7: Peça de divulgação do espetáculo “Árvore do esquecimento”, do Coletivo FAN da Cena (2007).
 Fonte: Acervo pessoal.

O FAN foi minha primeira oportunidade de conhecer um trabalho artístico de dentro. Como que é criado? Como é que foi? O que é isso? Laboratório. Olha! Laboratório! Pesquisa... “Olha como é que cria!”, “ah! É assim!” Esse fato é muito importante, porque inclusive foi ele que me colocou na posição de diretor artístico da companhia na época. Eu era a pessoa que conseguiu ter acesso a isso. A única pessoa que já tinha visto como é que faz. E aí eu assumo esse lugar.¹⁸⁷

No ano seguinte, o então bailarino convencia seus colegas de grupo a irem mais a fundo no trabalho de criação. Utilizando-se das ferramentas com que teve contato durante sua participação no Coletivo FAN da Cena, Belilo passou a trabalhar com o elenco do Fusion Black de forma a desafiar suas concepções de dança como espaço de demonstração de virtuosismo, sugerindo que poderiam, com essa linguagem, propor reflexões, questionar o lugar das Danças Urbanas como práticas puramente de competição, ressignificar o movimento de forma a não mais enxergá-lo numa posição de subalternidade em relação à música.

Com essas novas ações, veio também a vontade de amadurecer a imagem do grupo, sem que este, contudo, perdesse sua essência. O grupo amador Fusion Black dá lugar, então, à Cia. Fusion de Danças Urbanas.

4.3 Descobrir-se preto

Quando viu o anúncio do processo seletivo de artistas para integrarem um coletivo a se apresentar durante o Festival de Arte Negra, Belilo sentiu-se inseguro sobre a possibilidade de participar. Naquele momento, o filho de pele clara de mãe preta e pai branco (pelo menos num primeiro olhar) de cabelos sempre raspados, não tinha certeza sobre seu pertencimento em um coletivo de Arte Negra. Lembro-me, à época, de ele perguntar se não seria errado de sua parte pleitear uma vaga em meio a pessoas pretas quando ele não o era. Morador de favela desde que nascera, o rapaz passara sua vida em meio a pessoas de pele mais escura que a dele. Esses eram para ele os pretos de verdade. A concepção do que significava ser negro era, então, relativa: “*Se você tá no meio de pessoas retintas, você é branco. Mas, no meio de pessoas brancas, você é preto.*”

Foi apenas quando começou a sair mais do universo da favela, quando começou a conviver com pessoas de outras classes sociais, bem como com pessoas mais

¹⁸⁷ BELILO, L. Depoimento concedido a Isadora Rodrigues, 15 de outubro de 2020.

experientes e interessadas nas discussões raciais (seus colegas de FAN, por exemplo), que Belilo passou a compreender melhor o universo de preconceito e discriminação em que vivia. Ele explica essa percepção:

Tem uma coisa também, que muita gente precisa entender... uma pessoa de pele clara e mora na favela, ela vai sofrer menos preconceito. A pessoa negra de pele retinta ela não vai sofrer preconceito dentro da favela, a não ser que tenha gente de fora. Diretamente falando, né. É claro que sempre tem. Sempre tem um pessoal que é mais racista até na favela. Tem. Tem. Mas ela vai sofrer menos. Seja de pele retinta, ou de pele mais clara, ali ela vai sofrer menos. Porque ele tá ali entre os seus. Você vai perceber é quando você começa a sair. É aí que o rolê pesa. É aí que você começa a perceber que você não faz tão parte assim... Você não é parte.¹⁸⁸

Tema complexo, a percepção da condição racial não aparece de forma clara no discurso de Belilo, mas é possível compreender que o coreógrafo enxerga a racialização da sociedade como um fenômeno externo. Enquanto convivem entre si, a questão da raça não é tão importante quanto quando os indivíduos saem de seus nichos e passam a transitar em meio a outros grupos. Ainda que não negue a existência de racismo entre moradores da favela, ele reconhece que é só ao conhecer a diferença, que a questão se escancara. Essa posição vai ao encontro do pensamento de Frantz Fanon no clássico *Pele negra, máscaras brancas*, em que afirma que “o negro não precisa ser negro, mas precisa sê-lo diante do branco”,¹⁸⁹ isto é, só há raça quando há brancos:

Também nas Antilhas havia esse pequeno hiato entre a branquelada, a mulatada e a negrada. Mas nos contentávamos com uma visão intelectual dessas divergências. De fato, isso não era nada dramático. E então... Então nos coube enfrentar o olhar branco. Um peso fora do comum passou a nos oprimir. O mundo real disputava o nosso espaço. No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração do seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é uma atividade puramente negacional. É um conhecimento em terceira pessoa.¹⁹⁰

A partir do olhar do branco, portanto, o negro passa a questionar seu próprio corpo; passa a não mais viver uma relação de naturalidade com ele, passando a questão da pele por cima da existência corpórea.

¹⁸⁸ BELILO, L. Depoimento concedido a Isadora Rodrigues, 15 de outubro de 2020.

¹⁸⁹ FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*, p. 125.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 126.

O esquema corporal, atacado em vários pontos, então desabou, dando lugar a um esquema epidérmico racial. A partir daí, não se tratava mais de um conhecimento do meu corpo na terceira pessoa, mas em tripla pessoa. A partir daí, em vez de um, deixavam-me dois, três assentos livres no trem. [...] Eu era a um só tempo responsável pelo meu corpo, pela minha raça e pelos meus ancestrais. Eu me percorri com um olhar objetivo, descobri minha negrura, meus traços étnicos – e então me arrebetaram o tímpano com a antropofagia, o atraso mental, o fetichismo, as taras raciais, os negreiros e, acima de tudo, acima de tudo o mais: “*Y’a bon banania*”.¹⁹¹

Fanon discorre, portanto, não sobre o ser negro, mas sobre o descobrir-se negro, deixando claro que essa descoberta está diretamente relacionada ao olhar do branco. Em perspectiva bastante similar, o poeta Ricardo Aleixo diz “Eu não nasci negro. Não sou negro todos os momentos do dia. Sou negro apenas quando querem que eu seja negro”,¹⁹² afirmando, dessa forma, que seu existir negro está diretamente ligado ao que o olhar externo define como sendo “negro”, que é, de acordo com o poema, “uma invenção do branco”.

Convergindo com essa perspectiva, René Depestre chama atenção para o papel fundamental da escravização para a construção da ideia do “negro”. Essa categoria, baseada apenas no tom de pele de indivíduos na verdade bastante diferentes, acabou por, historicamente, reduzir povos de religiões, nacionalidades, visões de mundo e posições sociais distintas a uma só definição.

Quem diz escravidão diz por definição a não identidade, a identidade ou a despersonalização completa da condição humana. O ser humano africano que o comércio triangular batizou negro tornou-se o homem-mineral que assegurou a acumulação primitiva da economia capitalista. Esta reificação absoluta, inerente ao trabalho servil, levou a uma forma de alienação que lhe é complementar: o projeto de assimilação pura e simples do colonizado, a redução a zero de seu estado psicológico, sua zumbificação. O sistema colonial quis fazer dos africanos e de seus descendentes um sub-produto anglo-saxão e latino da Europa, nas Américas. O ocidente capitalista colocou tudo

¹⁹¹ FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*, p. 127. Em nota, o tradutor explica a citação de “*Y’a bon banania*”: “A expressão refere-se ao personagem L’ami Y’a bon, um caricato fuzileiro senegalês sorridente criado em 1915 pelo publicitário Giacomo de Andreis para estampar embalagens e materiais promocionais da marca de achocolatados Banania, acompanhado do slogan “*y’a bom*” (“é bom”, em *petit-nègre*). Amplamente denunciados por suas conotações racistas, personagem e slogan tiveram sua utilização comercial interrompida a partir de 1967 e de 1977, respectivamente. Novos proprietários da marca tentaram resgatar personagem e slogan em 2005, mas enfrentaram forte resistência de movimentos antirracistas, que obtiveram uma medida judicial que fez com que fossem finalmente abandonados em 2011.” (p. 48).

¹⁹² ALEIXO, R. *Meu negro*, [s. p].

em movimento para que a mão de obra submissa perdesse não somente sua liberdade, o digno investimento da energia humana no trabalho livre, mas também a memória coletiva e o imaginário que permitem aos povos, de geração a geração, transmitirem as verdades e as experiências singulares como marcas de sua vitalidade social e cultural. No caso deste negro inventado pela economia da plantação, o famoso “Eu é um outro” de Arthur Rimbaud tornava-se: “Eu é uma recaída inferior do Branco modelo europeu! Eu é instrumento de produção, valor de troca, valor de uso, força animal e motora de trabalho”, em resumo: um sub-homem-combustível-biológico que cria potências exteriores e hostis a ele quando produziu víveres no sistema colonial; foi igualmente, bem antes da eletricidade e da máquina a vapor, um criador de riquezas, que, sem saber, estava tornando possível a primeira revolução industrial que engendrou o mundo moderno.¹⁹³

Para o pensador, a humanidade, a individualidade, dos povos trazidos de África nas Américas foi, portanto, obliterada pelo sistema escravista, que deles retirou sua essência, sua história, sua cultura, seu passado. Cinco séculos depois, vê-se nos descendentes desses, a dificuldade de se compreenderem como indivíduos numa sociedade que ainda os insere dentro de um grande sistema generalizador. Ser “negro”, nessa perspectiva, seria, então, reduzir-se ao que se determinou como diferença a partir da colonização. Num mundo dominado pelos “brancos”, outra categoria inventada, o “negro” é aquele que está à margem e que nela tem estado desde a “descoberta” do novo mundo. Esta é uma discussão complexa, que tira o uso da palavra “negro” do lugar comum. Contudo, ela não deixa de confirmar a ideia aqui empreendida e construída por Fanon de que é a partir do olhar do “branco” que um indivíduo se percebe “negro”.

Nesse sentido, descobrir-se negro está diretamente ligado à relação que o indivíduo estabelece com o olhar externo. Para Belilo, a aprovação no FAN não foi, portanto, suficiente para que ele passasse a compreender o lugar que ocupava na sociedade. Foi apenas nos debates promovidos durante o laboratório que ele passou a compreender que sua experiência em relação ao mundo era sua, mas também de muitos outros, seus semelhantes pelo menos no que tange à racialização a eles imposta.

Nem lá no FAN isso foi suficiente. Porque lá tinha uma branca, e eu achava que tava mais pro lado dela do que dos meus. [...] e foi nesse processo que eu comecei a ver muita coisa... Tinha coisa de contar episódio de racismo que aconteceu com o elenco... Eu lembro que o Denilson [Tourinho, ator], do Prêmio Leda Maria Martins, contou

¹⁹³ DEPESTRE, R. Bom dia e adeus à negritude, p. 12.

que ele tava no ponto [de ônibus] e uma senhora lá tava com medo dele [...] só que ela começou a olhar no banner que tava lá no ponto de ônibus, e ela viu que era ele... Ele era... não sei se ainda é hoje... essas coisas de agência, de comercial e tal... E eu me identificava com as histórias! Pensava “isso aí também acontece comigo direto” E é claro, né! É claro, seu burro! Você tá achando que você é quem? Suíço? [risos].¹⁹⁴

Pela experiência dos colegas, Belilo passou a compreender que o que passara ao longo de sua vida não se relacionava diretamente a si, mas a uma estrutura social em que pessoas como ele eram colocadas à distância de “dois, três assentos livres no trem”.¹⁹⁵ A partir daí, a compreensão do bailarino não apenas sobre seu lugar, mas o da dança que praticava, modificou-se. Se antes aceitava que donos de escolas de dança afirmassem que ele não seria jamais um bailarino enquanto não conhecesse as técnicas do Balé, dança de origem branca, imperial, a partir de então, passa a reivindicar um espaço direcionado às danças urbanas, às danças populares e às de matrizes africanas que lhes desse a mesma projeção e explicitasse seu potencial reflexivo, experimental.

4.4 Danças Urbanas: uma escolha política

Durante anos, o desconhecimento de Belilo e dos bailarinos da Cia. Fusion de Danças Urbanas acerca do Balé e de seus derivados (Jazz Dance, Dança Moderna e Contemporânea) deu-se em razão de seu aprendizado ter acontecido de maneira informal, como visto anteriormente. Ao refletir sobre os caminhos que a companhia tomaria ao se profissionalizar, entretanto, o distanciamento dessas técnicas em favor da busca pela imersão na movimentação das danças urbanas, populares e africanas tornou-se uma escolha.

São recorrentes os momentos em que a companhia é apresentada como praticante de dança contemporânea. De fato, se pensarmos o termo “contemporânea” pelo prisma do momento histórico a que pertence, ou mesmo se utilizarmos a definição de Giorgio Agamben, esta é uma definição plausível. Ao propor uma linguagem diferenciada, que põe em questão o que vem sendo produzido pela dança na atualidade, tanto por seus pares das Danças Urbanas, quanto por aqueles que dominam os palcos profissionais da dança experimental, mas, ao mesmo tempo, propondo sobrevivências, resgatando o passado, como veremos no próximo capítulo, a Cia. Fusion se coloca no

¹⁹⁴ BELILO, L. Depoimento concedido a Isadora Rodrigues, 15 de outubro de 2020.

¹⁹⁵ FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*, p. 127.

não lugar definido por Agamben do que seria de fato contemporâneo: uma “relação com o próprio tempo, que adere a este, mas, ao mesmo tempo, toma dele distâncias”.¹⁹⁶

O que se define por Dança Contemporânea pode também se relacionar com o que propõe Agamben, e muitos dos criadores nesta linguagem são de fato capazes de enxergar seu próprio tempo, propondo aproximações e distanciamentos. Tendo surgido como uma proposta de negação da dança clássica, em que a reflexão ganhava espaço em detrimento da narração e a diversidade de corpos passou a ser abraçada, questionando-se as exigências clássicas de corpos assépticos e de movimentos longilíneos, é possível pensar essa “nova dança” como uma não adesão ao que se costumava fazer até então, um questionamento do que era, então, atual.

Garaudy (1980) chama de “Nova Dança” o movimento que surgiu a partir de Alwin Nikolais e Merce Cunningham, os quais se propunham a contrapor os fins e meios da Dança Moderna. O termo é designado em analogia a outros movimentos de Arte, como o do Novo Romance, Novo Teatro e Novo Cinema, todos advindos do pós-modernismo. Podemos notar que o que Garaudy chama de Nova Dança são de fato as primeiras ideias e pressupostos da Dança Contemporânea. O autor ressalta que nas décadas de 50 e 60, o movimento da Nova Dança surgiu em contraposição principalmente da expressão dramática das emoções e das paixões que advinham da Dança Moderna. Os novos pensadores da Dança não queriam mais estar presos à indiferença do Balé Clássico em relação às paixões profundas e à história, além de não aceitar o código imutável de movimentos que a Dança Clássica tinha como característica principal. Também não poderiam mais aceitar o propósito da Dança Moderna em viver intensamente o que há de mais significativo nas promessas e nas angústias do mundo moderno (GARAUDY, 1980).¹⁹⁷

A Dança Contemporânea propôs, ainda, uma maneira diferenciada de se pensar o palco, que agora deixa de ser imprescindível para a prática, sugerindo que qualquer espaço, ruas, estacionamentos, praças, poderia ser ocupado pela arte do movimento, e que a dança deveria se transformar numa linguagem não apenas de representação, mas de reflexão.

Outra característica da Dança Contemporânea em suas primeiras especulações se refere ao que Merce Cunningham trouxe como conceitos e questionamentos a partir de um novo olhar sobre a dança, no qual a narrativa dava lugar à estrutura fragmentada, o abandono do

¹⁹⁶ AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?*, p. 59.

¹⁹⁷ SOUZA, P. H. A. Dança Contemporânea: percepção, contradição e aproximação, p. 1018.

palco convencional dava lugar ao uso de diferentes e inusitadas opções cênicas, o processo de criação a partir da experimentação e improvisação era utilizado intensamente e a independência entre música, figurino, cenário, iluminação e dança começava a surgir. A partir destes ideais podemos pressupor que a dança deixava seu objetivo principal de ilustrar propostas e passava a lidar com a proposição e composição de ideias (SILVA, 2005).¹⁹⁸

Em muito essas características da Dança Contemporânea coincidem com o que propõe a Cia. Fusion. Ao divulgar seu próprio trabalho, a companhia afirma sua intenção de mostrar a dança de rua não apenas como espaço de competição e demonstração da virtuosidade de seus bailarinos, mas principalmente como espaço de reflexão e experimentalismo. O que se observa, todavia, é que muitos dos questionamentos da Nova Dança nas décadas de 1950 e 1960 transformaram-se, hoje, no *mainstream* da prática corporal e caminham lado a lado com as danças acadêmicas clássicas. O que começou como ruptura, tornou-se tradição, como já alertava Antoine Compagnon sobre a Modernidade.¹⁹⁹ Ao acriticamente reproduzirem propostas de ruptura com o modelo clássico elaboradas 70 anos atrás, muitos dos novos praticantes da Dança Contemporânea acabam por esvaziar seu significado. Não afirmo aqui que esta seja uma prática observável em quaisquer interessados na Dança Contemporânea, mas é, sem dúvida, uma tendência relevante.

Em grande medida, o perigo da repetição e do esvaziamento do que hoje se denomina Dança Contemporânea se dá porque seus praticantes partem, ainda hoje, dos mesmos lugares de que partiam décadas atrás. Embora, em teoria, esta seja não um conjunto de técnicas, mas uma forma de se pensar o movimento, sendo possível, então, que obras em muito distintas se definam como Dança Contemporânea, há uma origem comum: as danças clássicas. É, ainda hoje, a partir delas que se organiza a criação em Dança Contemporânea. Sendo assim, o processo de conhecer a dança clássica e depois questioná-la é recorrente a cada geração.

Ao discutir essa dança, a pesquisadora Ana Carolina Mendes afirma:

Em meio a uma superabundância de informações, a dança contemporânea pode ser feita de múltiplos, de bulbos que, como os pontos de organização dentro do caos, estruturam-se singularmente, navegando entre as nuances do que foi anteriormente posto em termos

¹⁹⁸ SOUZA, P. H. A. Dança Contemporânea: percepção, contradição e aproximação, p. 1019.

¹⁹⁹ COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*.

de modelos dicotomizados. [...] É por isso que se pode ter Pina Bausch e sua dança-teatro; o Butoh japonês; o Grupo Corpo e sua unidade entre movimento, música, cenário e figurino; Débora Colker e sua dança de extremo rigor físico [...] e os que se intitulam fazedores de dança-tecnologia. [...] Todos coexistindo no espaço-tempo do hoje. Se algo pode ser identificado como marca da dança, contemporaneamente, esse algo é a diversidade, é a possibilidade de tudo incluir, tudo falar, de a nada se opor e assim se opor a tudo, pois nessa abertura todos os modelos e padrões inscreve-se o próprio questionamento modelar e do padronizar, transformando-os, portanto (MENDES, 2011, p. 68, 69).²⁰⁰

Há, de fato, grande diversidade de construções inseridas nesse grande “guarda-chuva” da Dança Contemporânea. Contudo, trata-se geralmente de criações de artistas que primeiro conheceram a fundo o Balé para, então, afastarem-se dele. No que tange aos exemplos brasileiros dados por Mendes, isso fica ainda mais claro, sendo imprescindível ao bailarino do Grupo Corpo ou da Cia. Débora Colker o domínio das técnicas da dança clássica.

Em contrapartida, a Cia. Fusion parte de outro universo. Embora dialogue com a Dança Contemporânea em sua busca pela expressão de uma dança pensante, e não apenas virtuosa, que se abre para o experimentalismo e para a mistura de linguagens, nem os bailarinos, nem suas criações têm relação com o Balé, comumente visto como a “base para todas as danças”, lugar-comum que, para Leandro Belilo, precisa ser desafiado. Não se trata de uma crítica a essas danças, mas à tendência de se limitarem a elas as possibilidades de criação cênica.

São poucas as companhias de dança brasileiras especializadas em Danças Urbanas. Quando dos primeiros espetáculos da Cia. Fusion, eram menos ainda, e, das poucas que havia, quase todas eram dirigidas por coreógrafos de Dança Contemporânea, formados a partir de uma tradição europeia, branca. Não há qualquer problema nisso a princípio, mas, se pensarmos esta tendência a partir de um viés decolonial, antirracista, nota-se que há um trabalho de colonização do movimento. Para se profissionalizarem, para se tornarem artistas, os praticantes de Dança de Rua deveriam passar por um processo de higienização, em que seus movimentos seriam suavizados, as posturas alinhadas, as pontas dos pés seriam puxadas e a conexão entre movimentos, amaciada.

²⁰⁰ MENDES, A. C. *apud* SOUZA, P. H. A. Dança Contemporânea: percepção, contradição e aproximação, p. 1023-1024.

O Breaking, assim, deixa de ser Breaking e se transforma em Dança Contemporânea com inspirações no Breaking. E é isso o que Belilo não quer.

Certa vez, ao assistir a um espetáculo de um grupo constituído por B. boys dirigidos por coreógrafos de Dança Contemporânea, ele afirmou que a sensação fora de “*chupar bala com papel*”, visto que a dança estava lá, mas havia perdido sua essência. Sobre esse espetáculo, o coreógrafo escreveu uma crítica para a já mencionada disciplina Ética e crítica em Dança, quando ainda era aluno da UFMG. Nela, ele afirma:

É nítida a grande influência da dança contemporânea nos corpos urbanos dos dançarinos e na concepção do espetáculo. [...] A dança de rua é uma dança relativamente nova, e em sua grande maioria é desenvolvida de forma amadora no Brasil, sendo raros os grupos com trabalhos profissionais [...]. Portanto a busca de uma identidade corporal ainda é um desafio para os praticantes dessa dança. Talvez isso aconteça pelo fato dos desafios que esta modalidade encontra em sua caminhada.

Acredito muito nas inúmeras possibilidades de se fazer dança, nas misturas, nas conexões e nas trocas. Porém acredito também na busca pela identidade, em acreditar que é possível com o que se tem. A dança de rua é uma dança em construção, e precisa que seus praticantes acreditem em todo o seu conteúdo, em toda sua riqueza artística e cultural. Quando saio de casa para assistir um espetáculo de Balé eu quero voltar para casa com a sensação de ter assistido a um espetáculo de Balé. O mesmo eu preciso sentir ao assistir um espetáculo de dança de rua e não foi o que senti [...]. Me parece que existe um certo código preestabelecido para espetáculos de dança, para que haja uma aceitação da sociedade, leiga ou experiente. Porém, dessa forma não nos abrimos para o novo, para uma outra forma de se fazer, de se criar e pensar a dança. O Breaking (estilo de dança de rua utilizado pelo grupo) tem a sua característica, o seu jeito, e é lindo, mas esta característica se perde no momento em que são inseridos na movimentação fluxos derivados de outra modalidade com o intuito de trazer uma determinada consciência corporal que não é natural à dança de rua.²⁰¹

Nota-se, portanto, um incômodo por parte do coreógrafo no que tange à influência da Dança Contemporânea em trabalhos de Danças Urbanas. Para ele, estas não precisam se transformar em outra linguagem para que possam servir de base para trabalhos artísticos que ultrapassem o espaço da rua, das competições, da cultura popular. Pelo contrário, ao afirmar-se como companhia de Danças Urbanas, dirigida por

²⁰¹ BELILO, L. Trabalho de Ética e crítica em Dança, 2016, [s. p.]

alguém cuja formação se dá por completo dentro desse universo, a Fusion insere no cenário das Artes Cênicas novas possibilidades de uso do palco e da dramaturgia do corpo.

Como visto, é comum que as poucas companhias profissionais de Danças Urbanas do Brasil sejam assumidas por diretores oriundos de outras vertentes dessa arte para que deem início ao seu trabalho cênico profissional. Belilo, todavia, além de reafirmar seu lugar como coreógrafo de Danças Urbanas na Cia. Fusion, foi pioneiro ao realizar o caminho inverso: em 2017, foi convidado para coreografar uma companhia de Dança Contemporânea, o Balé Jovem de Minas Gerais. O resultado foi “Tex”, que rendeu a ele o Prêmio Copasa Sinparc de Artes Cênicas na categoria Composição Coreográfica. À época, a Fusion já havia estreado cinco espetáculos com grande sucesso de público, mas foi apenas quando coreografou o Balé Jovem que Belilo teve seu trabalho assistido pela comissão julgadora do Sinparc.²⁰² Em 2019, quando da estreia do último espetáculo da Fusion, “Recado do morro”, a comissão esteve presente e ofereceu ao grupo nove indicações às oito categorias do prêmio. Na edição de 2020, então, “Recado do morro” sagrou-se vencedor de três prêmios, incluindo-se o mais importante da noite, de Melhor Espetáculo de Dança.

5 *Bregando*

Quando iniciou o processo de criação de “Pai contra mãe”, em 2016, Leandro Belilo recebeu um telefonema de um amigo músico, importante expoente do movimento negro belo-horizontino na década de 1980. Ao saber da proposta do novo espetáculo, que discutiria de forma contundente a questão da escravidão do passado em associação ao racismo do presente, o amigo parabenizou o coreógrafo e afirmou ser este o caminho para a expressão de corpos negros periféricos do século XXI. Essas congratulações vinham como uma postura elogiosa de reconhecimento do novo trabalho, mas também como uma crítica à maneira como a companhia vinha realizando seus trabalhos até então. Sete anos separavam aquele momento da estreia do primeiro espetáculo do grupo, mas só agora, para o músico, o grupo assumia de verdade uma postura de enfrentamento dos problemas sociais e, principalmente, raciais que tomam conta da sociedade brasileira há cinco séculos.

²⁰² Sindicato dos Produtores de Artes Cênicas de Minas Gerais.

A crítica direcionava-se, principalmente, à dimensão da festa, da leveza tão facilmente observável em todos os espetáculos anteriores, mas mais especificamente em “Quando efê”, trabalho estreado pouco mais de um ano antes que projetara o grupo na cena municipal, em grande medida, mas também na estadual e nacional. O espetáculo, ao qual é dedicado todo o Capítulo 3 desta tese, foi o primeiro a ser montado com patrocínios de leis de incentivo das esferas municipal e estadual, o primeiro a circular por variadas cidades e a colocar a Cia. Fusion no mapa dos grandes produtores de dança do Brasil.²⁰³ Para o músico, contudo, a quem Belilo estima bastante, arte e militância deveriam caminhar juntas e, se certos expoentes da cultura e do pensamento branco da capital sentiam-se bem, se saíam alegres após assistirem ao trabalho de uma companhia preta e periférica, esse trabalho não estava sendo feito da forma correta. Em sua perspectiva, a arte negra deveria incomodar, causar mal-estar; só assim se cumpriria a tarefa de educar a elite branca.

Esta é uma posição comum entre militantes da questão negra das décadas de 1970 e 1980, como explica Érica Giesbrecht ao discutir movimentos sociais e artísticos negros na cidade de Campinas-SP:

Correntes ideológicas de educação popular, promovidas por centros comunitários de esquerda, atravessavam a agenda de ações dessas organizações sociais. Inspirados por práticas teatrais como as de Bertold Brecht e Augusto Boal, esses centros eram apoiados financeiramente por países socialistas e comunistas, oferecendo cursos de educação política abertos à população. Em função do fluxo de pessoas, essa orientação se infundiu ao movimento negro, unindo suas vertentes política e artística. Ainda que expressões como os jongs ou sambas de bumbo fossem conhecidas por alguns, não era exatamente a esse repertório que se recorria como emblema de um movimento artístico de resistência. A ênfase das escolhas recaía sobre as *performances consideradas mais “politizadas”* em comparação àquelas danças antigas, que já nem mesmo as famílias negras mais velhas mantinham. A única exceção era feita aos afoxés de rua, expressão que passava a ganhar notoriedade política na Bahia a partir dos anos 1970.²⁰⁴

A partir da década de 1990, contudo, essa tendência começaria a se modificar, com o “desmantelamento de economias e organizações mundiais de esquerda e o

²⁰³ Ver a “Cronologia” anexa a esta tese, em que narro este momento da história da companhia em que se dá a conquista dos primeiros patrocínios e a subsequente montagem de “Quando efê”.

²⁰⁴ GIESBRECHT, E. Entre os limites da pele negra: respostas corporizadas aos temores da essencialização, p. 127.

consequente enfraquecimento da ênfase na arte explicitamente politizadora”.²⁰⁵ Passa-se, então, a paulatinamente valorizar expressões artísticas cuja relação com a política e a economia se dava de forma mais sutil. Ainda que Giesbrecht foque mais especificamente no movimento observado nas artes da cidade de Campinas, é possível que se faça uma aproximação com o que ocorria em outros espaços urbanos brasileiros, como Belo Horizonte.

Esse movimento não ocorre de maneira homogênea, mas é possível observar essa tendência, em que discursos políticos se tornam menos ligados a ideologias e mais interessados em questões identitárias, no resgate da memória individual, ou de grupos distintos, em detrimento da artificialidade da memória coletiva, como bem observa Silviano Santiago em *O cosmopolitismo do pobre*. No texto, Santiago discute o filme *Viagem ao princípio do mundo*, de 1996, do diretor Manoel de Oliveira], em que um ator francês filho de um português retorna ao país de origem de sua família, mas não se sente pertencente àquele espaço em razão da barreira linguística. Por não falar a língua, perde a chance de se comunicar diretamente com seus antepassados. Sua história se dá, então, não por sua proximidade com seu pai, exemplo do português desbravador, que saiu de sua terra natal em busca de uma vida melhor, e conseguiu, mas por seu não lugar; pela distância do filho de sua origem. Francês na nacionalidade e na linguagem, o ator não é capaz de resgatar sua memória individual e se dá conta de que

tinha perdido os parentes menos na lembrança e mais no hiato linguístico que o isola no presente. [...] O avesso estava transformando a ansiada e feliz cena do reencontro de familiares num aflito jogo dominado pelo desajuste e a desconfiança. No processo de hibridização, característico da vida dos metecos que não fazem *tabula rasa* dos valores familiares, o ator cometera um deslize irreparável: não dera continuidade à língua materna, esquecera-a.²⁰⁶

No caso de descendentes de escravizados, a questão da língua se perde em grande medida devido às mais variadas origens dos africanos trazidos ao Brasil ao longo de mais de três séculos de regime escravocrata, que se esforçou para apagá-las. Este é um exemplo do que é argumentado por Depestre acerca da generalização dos povos africanos nas Américas: ao serem impedidos de darem continuidade a suas línguas, os povos trazidos para cá acabaram por perder muito de sua individualidade. Ao tratar da

²⁰⁵ GIESBRECHT, E. Entre os limites da pele negra: respostas corporizadas aos temores da essencialização, p. 127.

²⁰⁶ SANTIAGO, S. *O cosmopolitismo do pobre*, p. 49.

marronagem, fenômeno em que, buscando resistir à opressão imprimida pelo poder escravista, os escravizados apropriavam-se de elementos da cultura branca e os “marronavam”, isto é, davam contornos próprios àquilo que lhes era imposto. Isso ficou bastante evidente na dança, na música, na religião e nas artes visuais, mas, no caso da língua, esse movimento não fora tão bem-sucedido:

A marronagem não se exerceu de forma tão eficaz em todas as expressões da cultura e formas de vida. As línguas dos senhores não puderam ser marronadas, embora se descubra uma certa influência das línguas africanas no espanhol e no português das Américas. Com exceção das línguas crioulas do Haiti, de Guadalupe e da Martinica, do papiamentu de Curaçao e de Aruba, dos pidgins das Antilhas e das Guianas, a marronagem dos idiomas europeus não se generalizou. As tradições jurídicas da África do oeste, bem como os modelos de pensamento político e econômico próprios às sociedades pré-coloniais do continente africano foram sufocados. O mesmo se deu com as técnicas – o trabalho com o ferro, a tecelagem, a estatuária, a escultura em madeira e em marfim – e tantas outras expressões do gênio dos povos africanos, que foram sufocadas pela “sensibilidade puramente socioeconômica” da América colonial. Como um movimento de legítima defesa, a marronagem contribuiu para limitar os desgastes. Ela salvou da zumbificação tudo o que podia ser salvo na religião, na magia, nas artes plásticas, na dança, na música e, é evidente, na capacidade de resistência à opressão.²⁰⁷

Talvez este seja um motivo para o fato de, até os dias de hoje, a cultura de matrizes africanas ser mais frequentemente associada a esses universos do que ao universo literário e acadêmico.

Hoje, as línguas de origem africana sobrevivem no Brasil apenas em pequenos nichos, entre números reduzidos de falantes que se esforçam para mantê-las vivas, mesmo que com grande influência da Língua Portuguesa. Trata-se não exatamente de línguas completas, mas de falares que, misturando-se o remanescente das heranças dos povos vindos de África com o português, são utilizados principalmente em eventos específicos, como rituais e em situações em que se busca promover uma comunicação cifrada. Isso é explicado por Margarida Taddoni Peter:

As línguas negro-africanas, transplantadas para o Brasil há quase quinhentos anos, sobrevivem hoje sob a forma de *línguas especiais*, ou seja, como modos de falar próprios de uma faixa etária ou de um grupo de pessoas dedicadas a atividades específicas, de acordo com a

²⁰⁷ DEPESTRE, R. Bom dia e adeus à negritude, p. 15.

formulação clássica estabelecida por Van Gennepe (1908). Não se apresentam mais como línguas plenas, mas revelam traços de seu longo e intenso contato com o português. O seu uso – além de estar associado a grupos específicos – está vinculado a duas funções principais: *ritual*: nos cultos religiosos ditos "afro-brasileiros", e *demarcação social*: como língua "secreta", utilizada em comunidades negras rurais, constituídas por descendentes de antigos escravos, como Cafundó e Tabatinga. Esses dois usos constituem a face visível do caminho que percorreram essas línguas e seus falantes. Esses falares resistem enquanto língua e memória coletiva de povos deportados (Petter, 2005).²⁰⁸

Para além da língua, o que se tem como referência a essa origem são as linguagens. As linguagens ritualísticas verbais e não verbais, a religiosidade, a música, a dança. Dessa forma, para além de um discurso político em que as feridas causadas por cinco séculos de racismo são destaque, observa-se um movimento de recuperação de identidades, em que a valorização dos mais variados aspectos culturais relacionados ao passado daqueles que vieram escravizados ao Brasil torna-se também um ato político. O distanciamento da língua, que dificulta a sensação de pertencimento do ator francês em sua terra natal no filme de Manoel de Oliveira citado por Silviano Santiago, transforma-se, no contexto brasileiro, numa busca pela recuperação, valorização e difusão das diversas manifestações culturais relacionadas aos descendentes de africanos. No caso dos descendentes de escravizados, está em grande medida na arte a “fala do afeto”²⁰⁹ de que fala Santiago ao discutir o filme. É pela música e figurino de Clara Nunes, pelas Kizombas de Martinho da Vila, pela atuação do grupo teatral Nós do morro, que Santiago exemplifica a virada cosmopolita dos afro-brasileiros.²¹⁰

No plano dos marginalizados, a crítica radical aos desmandos do estado nacional, tal como este está sendo reconstituído em tempos de globalização, não se dá mais na instância da política oficial do governo nem na instância da agenda econômica assumida pelo Banco Central, em acordo com a influência coercitiva dos órgãos financeiros internacionais. Ela se dá no plano do diálogo entre culturas afins que se desconheciam mutuamente até os dias de hoje. *Seu modo subversivo é brando*, embora seu caldo político seja espesso e pouco afeito às festividades induzidas pela máquina governamental.²¹¹

²⁰⁸ PETER, M. T. Intolerância linguística e resistência: a questão do negro, [s. p.]

²⁰⁹ SANTIAGO, S. O cosmopolitismo do pobre, p. 53.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 61.

²¹¹ SANTIAGO, S. O cosmopolitismo do pobre, p. 61-62, grifo meu.

Ao produzir cultura no país, mesmo que sem uma afirmação política explícita, Belilo e os bailarinos da Cia. Fusion já se afirmavam politicamente, reconhecendo-se como integrantes desse grande grupo que foi, aos poucos, ganhando a denominação “negro”. Mesmo que pelo viés da festa, constroem uma postura afirmativa das relações estabelecidas entre as manifestações artísticas negras do passado e do presente; do Brasil, da África, dos EUA e de qualquer outro espaço em que se manifesta a diáspora.

Ao refletir sobre o episódio, o diretor da companhia traz à tona outra motivação para o fato de sua trajetória ter sido pouco combativa até a produção de “Pai contra mãe” em 2016. Para ele, há na leveza dos quatro primeiros espetáculos da companhia uma postura estratégica, uma “ida à brega”, para utilizar o termo que remonta a uma prática porto-riquenha, explicado e desenvolvido por Arcadio Díaz-Quiñonez.²¹² Latino-americanos que somos, reconhecemo-nos em grande medida no ato de *bregar*, que corresponde a uma postura de resistência estratégica em que se constrói a “possibilidade de negociar com o propósito de atenuar conflitos”²¹³ e, assim, ir aos poucos conquistando espaço e modificando contextos. *Bregar*, explica Díaz-Quiñonez, conserva a ideia de lutar, “mas sem a conotação e ataque frontal”.²¹⁴ Afirma Belilo:

Quando eu tive essa conversa, ela me ajudou a entender quem é quem no rolê. Isso me ajudou a entender um pouco isso que é uma das minhas buscas. A gente precisa saber quem a gente é e onde a gente está. Isso é importante pra gente poder canalizar nossa energia num sentido mais possível. [...] E serviu também pra eu ter tranquilidade com as minhas estratégias. Eu não sou a pessoa que vai fazer desse jeito. Há pessoas que fazem assim e são extremamente importantes, mas acho que é preciso que haja também pessoas que fazem de outro jeito. É assim que a gente constrói uma militância forte. Com pessoas no governo, com pessoas teclando, com pessoas nas ruas. Eu sempre percebi muito essas questões de às vezes você tá num debate, numa reunião, num espetáculo que vai pôr o dedo na ferida, e eu sempre percebi que essas pessoas tavam falando pra elas mesmas. E eu pensava “não são essas pessoas que deviam estar ouvindo isso; não são essas pessoas que deveriam estar discutindo isso. O quanto está adiantando? O quanto está sendo potente para dar o recado?” E eu pensei: “mano, se eu não conquistar essa outra galera, e eu conheço essa outra galera, eu já percebi do que eles gostam, como eles gostam, eu não vou conseguir nada.” [...] E é ali, no “Quando efê” [2014], que foi nosso primeiro espetáculo patrocinado [...], a gente

²¹² DÍAZ-QUIÑONEZ, A. De como e quando bregar.

²¹³ *Ibidem*, p. 41.

²¹⁴ *Idem*.

chegou na cidade. [...] E aí foi a hora de dizer o que a gente tinha que dizer. E aí veio o “Pai contra mãe” [2016]. E aí eu falei: “mano, é agora que a gente dá o soco”. Eu falo muito que se pra entrar na Casa Grande eu preciso usar sapato (olha o sapato aí de novo), eu vou calçar e vou entrar, e quando eu tiver lá dentro que eu vou falar o que eu tenho pra falar. Porque, se eu ficar aqui do lado de fora berrando e chutando a porta, ninguém vai me ouvir não.

Essa estratégia explicada pelo diretor em muito dialoga com a concepção de *bregar* elaborada por Díaz-Quiñones e aqui discutida, observável em variados aspectos da cultura latino-americana. Trata-se exatamente dessa estratégia de se encontrarem formas de aproximação entre opostos, para que só depois se possa de fato conseguir o que se busca. Explica o autor:

*Bregar é um código, uma lei não escrita que leva a buscar um acordo, a pactuar devidamente, sem perder a dignidade. Tem sua própria verdade. Quando alguém brega bem, encontra o caminho, ordena as regras do jogo, restabelece uma atmosfera de confiança, mitiga o caos, o *revolú* [a bulha, o tumulto] — essa outra grande metáfora porto-riquenha. Sobretudo, logra, com discernimento e autocontrole, evitar a violência da ruptura radical. Nisso consiste grande parte de seu atrativo: supõe uma trama de relações em que predomine a vontade de cumprir o prometido, de introduzir um pouco de ar fresco, de humanizar os mecanismos do poder e preservar uma ordem evitando as confrontações. Suas estratégias permitem mover-se em direção ao objeto desejado com manobras muito localizadas e sagazes com as quais se atua em momentos críticos. [...] No uso porto-riquenho, *bregar* expressa com frequência o desejo de operar no momento apropriado, de acordo com critérios que exigem às vezes uma boa dose de cumplicidade.²¹⁵*

É *bregando*, portanto, que a Cia. Fusion chega a 2016 com seu segundo espetáculo patrocinado, “Pai contra mãe”. Talvez seja possível afirmar isso também sobre Machado de Assis, autor do conto que inspirou o trabalho. Por muito tempo criticado por não tratar de assuntos caros ao povo preto e escravizado, não teria Machado optado também por *bregar* e chegar sutilmente às prateleiras de quem dificilmente o leria se fosse mais direto? Autor de *Machado de Assis: afrodescendente*, o professor e pesquisador Eduardo de Assis Duarte, sem usar o termo porto-riquenho, confirma essa hipótese:

Quem era o leitor de Machado de Assis? O censo demográfico, o primeiro realizado no Brasil por dom Pedro II, em 1872, teve seus

²¹⁵ DÍAZ-QUIÑONEZ, A. De como e quando bregar, p. 41-42.

resultados conhecidos só quatro anos depois, em 1876. Ali está colocado que 84,6% da população brasileira daquele época, 1870, era analfabeta. Só 15,4% sabiam ler. O leitor de livros daquele momento era o leitor da elite branca. E o leitor de jornais também. E, além disso, Machado não era um homem rico, não era da elite, era um funcionário público. E muitos funcionários, inclusive nobres, amigos de dom Pedro II, foram perseguidos, demitidos por ter publicado um artiguinho no jornal criticando a escravatura.

O professor Alfredo Bosi, inclusive, tem uma frase ótima que diz que Machado precisava, para fazer suas críticas, circular nos meios literários do seu tempo, precisava ter aquela compostura exigida dos homens de cor.²¹⁶

Para Machado e para a Cia. Fusion, “Pai contra mãe” foi a obra em que a sutileza perde espaço para a representação crítica da opressão. Em ambos, há ironia, sutilezas em certos pontos, mas a mensagem é clara: o Brasil do século XIX se configurava como espaço de morte dos pretos escravizados e seus descendentes, e, no século XXI, há muito ainda daquele Brasil oitocentista. Como afirma Belilo:

Ser adolescente na periferia é complicado. É muito complicado. Eu costumo falar que você já tem ali uma linha traçada pra você. Eu saí da linha. [...] Porque se você só continua aquele caminho ali, o destino é certo. Ou é cadeia, ou é caixão... é alguma coisa nesse rolê aí. Você tem que sair dessa linha. Por muito tempo eu caminhei nessa linha, sabe? E foi graças à dança, que eu tô falando aqui com você hoje. Isso é fato. Sempre fui uma criança, um adolescente muito ativo. É jogar bola na rua, subir na árvore, brincar no beco...

Bregaram Machado e Belilo, mas, quando propício, não se furtaram de dar o recado. No Capítulo 4, as aproximações e distanciamentos entre conto e espetáculo, entre escritor e coreógrafo, serão melhor discutidos. Por ora, cabe argumentar que, no país de mais longa e violenta tradição escravocrata e que até os dias de hoje se esforça para fechar as portas àqueles que ousam desenhar um destino diferente para si, *bregar* era, e continua sendo, preciso.

²¹⁶ DUARTE, E. A. Machado de Assis preferia a ironia dos livros à militância das ruas, diz professor, [s. p.].

CAPÍTULO 3

Dançarquivo: dançando a memória de um mundo periférico

1 Criar a partir de quê?

Quando, no século XVIII, o químico Antoine Lavoisier proferiu a célebre afirmação de que “nada se perde, nada se cria, tudo se transforma”, ele certamente não pensava em arquivos, em literatura, ou em dança. Tratava-se, na verdade, da Lei de Conservação da Massa, que observava fenômenos que se davam com elementos da natureza. Não tenho competência para discutir de maneira aprofundada qualquer fenômeno químico ou físico sobre os quais pensava Lavoisier. Entretanto, ao pensar a escrita deste capítulo, essa frase me pareceu significativa para refletir não sobre os referidos fenômenos, mas sobre a produção artística, objeto desta tese. Ainda que metaforicamente, é válido pensar a frase do químico para que se pense a criação, na medida em que esta também parte de algum lugar.

Desde a Antiguidade, a discussão sobre a mimesis é frequente e inconclusiva, uma vez que a diversidade de produções artísticas e processos de criação não permite que se decida pela definição de apenas um caminho para a concepção e desenvolvimento de variadas obras. Contudo, é possível, sim, afirmar que, autorreferencial ou não, a arte constrói-se a partir da observação de algo, do mundo, do pensamento, ou da própria arte. É linguagem que se desdobra em linguagem; expressividade que se dá a partir da observação de fenômenos, acontecimentos, costumes, imagens, mas também de outras manifestações artísticas anteriores.

Em *O trabalho da citação*, Antoine Compagnon afirma que todo ato de escrita é um ato de citação.²¹⁷ De forma poética, o pensador compara os atos de ler e escrever aos de recortar e colar, tão caros às crianças em sua primeira infância. Antes de discutir essa comparação, é importante frisar ao leitor de 2020 que o recortar e colar de Compagnon em nada se assemelha à prática de repetição acrítica com a qual este termo tem sido associado nos últimos anos, com a popularização da Internet. Se, na era das redes, essa prática vem ganhando um contorno preocupante, em que a busca e repetição das informações acontece de forma mecanizada, na perspectiva de Compagnon, trata-se de

²¹⁷ COMPAGNON. *O trabalho da citação*.

uma postura ativa, em que, depois de se ter contato com variadas páginas, texturas e cores, a criança escolhe aquelas com que pretende trabalhar e faz recortes que delineiam novos formatos e, a partir disso, constrói novas imagens, associa elementos a princípio distanciados e, assim, produzem algo novo. Ao recortar um objeto, um papel, ou um tecido, a criança descobre que não poderá mais fazer com que o material escolhido volte a ser como era antes, modificando para sempre seu formato. Entretanto, esse recorte possibilita novas configurações e a inserção do objeto em novos contextos:

Colar novamente não recupera jamais a autenticidade: descubro o defeito que conheço, não consigo me impedir de vê-lo, só a ele. Mas me acostumo pouco a pouco com o mais ou menos; subverto a regra, desfiguro o mundo: uma roupa feminina sobre um corpo masculino, e vice-versa. Compondo monstros, acabo por aceitar a fatalidade do fracasso e da imperfeição. Nada se cria. Eu parodio o jogo recortando novos elementos em papel comum que vou pintando sem levar em conta o bom senso. Isso não se parece mais com coisa alguma; não me reconheço, a mim. Mas eu amo essa “coisa alguma”.²¹⁸

A “coisa alguma” de que fala Compagnon é o resultado do processo de experimentação infantil, de cortes, recortes e reconfigurações e colagens que produzem algo nem sempre reconhecível, exatamente por representar o novo. A partir dessa reflexão sobre a atividade de descoberta e criação da infância, o autor propõe uma reflexão sobre os outros vários universos com que temos contato ao longo da vida e de como, aí também, o que produzirmos por conta própria se constrói também a partir desse contato. Falamos porque ouvimos outros falarem; escrevemos porque lemos; criamos porque sentimos.

Recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras. Entre a infância e a senilidade, o que terei feito? Terei aprendido a ler e a escrever. Leio e escrevo. [...] Gosto do segundo tempo da escrita, quando recorto, junto e recomponho. Antes ler, depois escrever: momentos de puro prazer preservado. Será que eu não preferiria recortar as páginas e colá-las num outro lugar, em desordem, misturando de qualquer jeito? Será que o sentido do que leio, do que escrevo tem uma real importância para mim? Ou não seria antes uma outra coisa que procuro e que me é, às vezes, proporcionada por acaso, por estas atividades: a alegria da bricolagem, o prazer nostálgico do jogo de criança? [...] *o texto é a prática do papel*. [...] E no texto, como prática complexa do papel, a citação realiza, de maneira privilegiada, uma sobrevivência que satisfaz à minha paixão pelo gesto arcaico do recortar e colar.²¹⁹

²¹⁸ COMPAGNON. *O trabalho de citação*, p. 10.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 11.

Para exemplificar sua ideia de que a escrita seria, então, o resultado do contato com outros e do recortar, reorganizar, acrescentar e colar, Compagnon cita Proust e Joyce, que falavam abertamente sobre esse processo de leitura e citação que envolve a criação. Todavia, não são apenas esses os autores que trabalham dessa maneira. Como o próprio teórico propõe, conscientemente, ou não, todo ato de escrita irá, em algum grau, realizar esse trabalho de citação, sendo o escritor um “ladrão voluntário [e às vezes involuntário] de relíquias”, como afirma Marília Rothier Cardoso.²²⁰ Confirmam isso tanto exemplos óbvios, como o de Mário de Andrade e seu rapsódico *Macunaíma*, passando por escritores de propostas mais formais, como Machado de Assis e suas frequentes alusões a outros escritores, personagens e filósofos, quanto exemplos mais sutis, de autores que não referenciam direta ou indiretamente textos e autores específicos, mas evidenciam em seu estilo sobrevivências das mais diversas, de técnicas, observações do cotidiano, práticas, culturais, relações interpessoais, entre outras referências a que recorrem as obras de arte.

Ainda que Compagnon estivesse, a princípio, tratando do texto verbal, esta afirmação parece ser legítima também no caso de outras criações, em linguagens das mais variadas: pictórica, musical, gestual. Roniere Menezes cita, por exemplo, o trabalho musical de Heitor Villa Lobos que

soube aproveitar-se de teorias e técnicas oferecidas pelo mundo desenvolvido e, operando um *descentramento* em relação a elas, teria explorado ‘com sabença’ temas brasileiros, ritmos nativos, a cor local [...]. O compositor reburilou os versos [de um motivo de negros do Recôncavo baiano] e assentou-os numa nova estrutura melódica e harmônica.²²¹

Assim, para além de exemplificar o fato de que a criação musical é também um trabalho de citação, a obra de Villa Lobos se destaca por representar uma espécie de arquivo sonoro da cultura brasileira, ao reunir rastros de uma música popular espalhada por um Brasil vasto e plural. Nesta perspectiva, a obra de arte proporciona sobrevivência de rastros de nossa memória cultural ao elaborar reescritas, releituras, traduções das vozes e corpos de nossa gente. Muito mais do que um espaço físico em que se armazenam antiguidades, o arquivo é, nesse sentido, como elaborado por Foucault, um “sistema de enunciados”²²² (verbais, ou não). Cabe ao crítico, isto é, a

²²⁰ CARDOSO, M. R. A noção de “Sobrevivência” e o refinamento das tarefas críticas, p. 121.

²²¹ MENEZES, R. Mário de Andrade: arquivo, tradução e traição da memória, p. 239-240. Grifo do autor.

²²² FOUCAULT. O a priori histórico e o arquivo, p. 148.

“quem escreve para interpretar escritas, [...] tornar-se um colecionador de referências”²²³ para que possa identificar nessas obras pelo menos algumas das incontáveis sobrevivências ali presentes.

De maneira análoga, as montagens cênicas da Cia. Fusion de Danças Urbanas realizam tarefa parecida no âmbito da linguagem gestual. Destaca-se, nesse sentido, o espetáculo “Quando efê” (2014), em que aspectos da memória cultural e da memória afetiva do povo de Minas Gerais são traduzidos para a linguagem das Danças Urbanas, construindo-se uma espécie de dançarquivo. Um arquivo dançado, em que aspectos culturais de nossa gente sobrevivem por meio do movimento no palco. Trata-se de um arquivo transitório, em que essas sobrevivências aparecem momentaneamente, como na ideia de lampejos da memória sobre os quais escreve Walter Benjamin e que será melhor discutida mais à frente.

2 A Dança como espaço de conhecimento

2.1 Corpo desprezado; corpo ressignificado

Verificando a barra de rolagem do Facebook, é possível que o usuário se depare com a seguinte imagem:

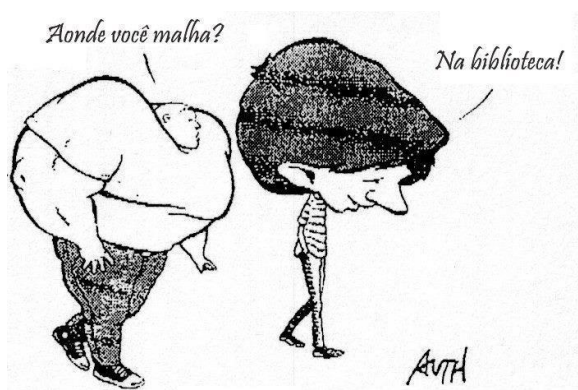


Figura 4: Tirinha “Aonde você malha?”. Fonte: Facebook.

Trata-se de uma tirinha que reforça a ideia de uma oposição entre corpo e mente e, ainda, explicita uma ideia de superioridade da segunda em relação ao primeiro. Ainda que implicitamente, é possível perceber a valorização do pensamento racional em detrimento do corpo, numa negação do fato de que não há pensamento sem corpo. Esta

²²³ CARDOSO, M. R. A noção de “Sobrevivência” e o refinamento das tarefas críticas, p. 121.

oposição marcada pela tirinha compartilhada em 2012 (o autor e o ano de criação são desconhecidos) é recorrente tanto no pensamento filosófico quanto no senso comum, que frequentemente ignora a importância do corpo para a aprendizagem, para a criação, para o trabalho e para o estar no mundo. Bom exemplo disso é a maneira como se organizam as escolas, que “domam” os corpos dos alunos exigindo que estes permaneçam praticamente imóveis e se conectem apenas intelectualmente com os conteúdos trabalhados.

Ao discutir seu livro *O erro de Descartes*, o neurocientista António Damásio põe em questão a famosa máxima “*cogito, ergo sum*” e o pensamento cartesiano como um todo, argumentando que há mais no pensamento do que a cognição pura e simples. Em entrevista ao *Jornal N*, afirma o pesquisador:

Esse Penso, logo existo é profundamente errado, porque vem de uma ideia de que aquilo que é o ser humano e aquilo que é mais valorizável no ser humano é o pensamento, mas um pensamento concebido no nível cognitivo puro, aquilo que tem que ver com os dados objetivos à nossa volta. Neste momento estou a vê-lo no ecrã, estou a olhar para a minha secretária, posso olhar para o exterior através das janelas e ver as colinas de Santa Monica, as montanhas, o Museu Getty, que está aqui ao meu lado. Tudo isso são aspetos que podem ser descritos através da nossa exterocepção, aspectos que podem ser descritos através daquilo que vejo, que ouço, que toco. Mas o fundamental, o alicerce de tudo isto, é aquilo que tem a ver com o nosso próprio corpo, com a vida que está a manifestar-se no nosso próprio corpo, e cujo estado – bom ou mau – é transmitido através do sentimento. Aquilo que é o seu alicerce, e o meu, é o facto de termos vida, e essa vida pode estar a correr bem fisiologicamente ou não. Se você tiver uma gripe, ou covid, tem uma alteração dessa fisiologia e *guess what?* Vai sentir-se mal. E sentir-se mal é não ter o sentimento de que o corpo está a funcionar dentro dos parâmetros da homeostasia. E esse aspeto fundamental dos seres vivos em geral, desde que tenham sistema nervoso, é constantemente ignorado – a palavra mais justa talvez seja menosprezado. Infelizmente é essa a maneira como grande parte do mundo funciona. O exemplo mais tocante, e chocante, é a maneira como a inteligência artificial tem funcionado. A inteligência artificial é um exemplo claro do que é uma inteligência sem ligação com a vida, sem ligação com o ser humano. O último dos minicapítulos do livro está baseado num artigo que escrevi há pouco mais de um ano para a *Nature*, e que é exatamente sobre *feeling machines*, máquinas que sentem, sobre a ideia de que a inteligência artificial, até hoje, tem pecado por não prestar atenção à realidade da

vida. É um aspecto muito curioso, porque até certo ponto é uma forma inteligente, uma forma esperta, de lidar com o problema.²²⁴

Nessa perspectiva, faz-se importante conceber a questão do pensamento não como algo desassociado do corpo, dos sentimentos e sensações, mas, ao contrário, como algo conjugado a eles. No estágio atual da revolução tecnológica, nota-se que há considerável discrepância entre o que produzem os seres humanos e as máquinas mais avançadas, já que estas permanecem distanciadas do que possibilita a criação e o pensamento diferenciado: as diferentes percepções que se pode ter diante da vida.

Ainda no século XIX, mas já atento a esse problema, em *Assim falou Zaratustra*, Nietzsche chama atenção para a falsidade da oposição entre corpo e pensamento já um século antes da publicação da tirinha aqui reproduzida. Para o filósofo, seria um erro valorizar a alma e o pensamento (da forma como comumente é encarado, exercício da mente e apenas dela) em detrimento do corpo, visto que, em sua perspectiva, o corpo seria essencial ao conhecimento. Desprezar o corpo, para ele, seria desaparecer, visto que a existência da alma e do pensamento estaria condicionada à existência do corpo. Afirma ele: “Por detrás dos seus pensamentos e sentimentos, meu irmão, há um senhor mais poderoso, um guia desconhecido. Chama-se ‘eu sou’. Habita no seu corpo; é o seu corpo.”²²⁵

Trata-se da negação não apenas da superioridade da racionalidade, mas também da metafísica. Desvalorizar o corpo seria desvalorizar a vida, na medida em que a única possibilidade de vida é encarnada. Jean-Luc Nancy complementa esse pensamento, argumentando que “um corpo expõe uma existência” e que “nenhuma forma de ser corpórea existe, mas consiste ou insiste entre o que existe”.²²⁶ Nessa perspectiva, só se pode pensar no que não é corpo a partir do corpo. Tudo está relacionado a ele.

Se, como queria Nietzsche, há mais razão no corpo do que na melhor sabedoria, os bailarinos podem ser importantes propagadores dessa forma de se pensar, que, antes de a filosofia iniciar uma corrente mais profunda e difundida (para além de Nietzsche) sobre um corpo pensante, já construíam uma linguagem, uma lógica, uma racionalidade conjugada a uma expressividade corporal e em grande medida dissociada do verbo.

²²⁴ DAMÁSIO, A. As capacidades afetivas são os alicerces da nossa mente, [s. p.].

²²⁵ NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*, p. 46.

²²⁶ NANCY, J.-L. *Corpo, fora*, p. 7.

Nesse sentido, tem-se na dança um espaço de produção de conhecimento, memória, identidade, reconhecimento.

Para além de sua força plástica e de seus benefícios aos corpos de quem a pratica, a dança pode, então, servir como linguagem de reflexão, de aproximação entre racionalidade e afetividade. Pode, ainda, contribuir para a construção da memória de sujeitos, dos grupos a que pertencem esses sujeitos e até mesmo auxiliar na concepção que se tem de nação. Como afirmou Reinaldo Marques, citado na introdução desta tese, é importante que se levem em conta documentos oficiais para a construção de uma memória nacional, mas também “performances tanto verbais quanto corporais dos sujeitos”. Nesse sentido, “a dança, o canto, as teatralizações, as festas e rituais”, compondo “outras possibilidades de textos, de discursos para o sonho da nação”.²²⁷

Isso se dá não apenas na medida em que representa um elemento de reconhecimento entre os vários habitantes de um mesmo território (o brasileiro se reconhece no samba, o argentino no tango, etc.), mas também, quando construída de forma complexa, como um espaço de sobrevivências, e do recortar e colar ativo descrito por Compagnon. Assim como os livros, espetáculos de dança podem construir-se a partir de referências, reorganizando-as e ressignificando-as, num trabalho de reflexão acerca de quem somos, de quem fomos e de quem podemos ser.

Esta perspectiva é corroborada por Diana Taylor, que chama atenção para a origem violenta da predominância da linguagem verbal nas sociedades ocidentais e advoga pela revalorização da performance, das corporidades, como fonte de conhecimento:

Em vez de focalizar os padrões de expressão cultural em termos de textos e narrativas, podemos considerá-los como roteiros que não reduzem os gestos e as práticas incorporadas à descrição narrativa. Essa mudança necessariamente altera o que as disciplinas acadêmicas veem como cânones apropriados e pode ampliar as fronteiras disciplinares tradicionais a fim de incluir práticas anteriormente fora de sua jurisdição.²²⁸

A proposta de Taylor vem ao encontro da história de muitos dos bailarinos com que tive contato ao longo dos vários anos em que tenho circulado pelo universo das Danças Urbanas, que em grande medida educaram-se mais pelo movimento do que pelo verbo.

²²⁷ MARQUES, R. Memória literária arquivada, p. 107.

²²⁸ TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório*, p. 45.

Distanciados de uma formação acadêmica contundente, esses bailarinos aprenderam muito mais sobre cultura, pensamento crítico, história, memória e raciocínio lógico nas rodas de dança do que nos bancos da escola e, portanto, leem melhor movimento que palavras e dizem melhor também por esse meio: “As performances incorporadas têm sempre tido um papel central na conservação da memória e na consolidação de identidades em sociedades letradas, semiletradas e digitais. Nem todo mundo chega à “cultura” ou à modernidade por meio da escrita.”²²⁹

Dessa forma, pode-se ter na dança uma memória em movimento construída por meio de uma nova criação cênica que, como propunha Mário de Andrade, traduzido por Menezes, faz um “mergulho no passado cultural brasileiro para extrair desse espaço criação rara, singular, [...] reburilada por novas técnicas artísticas”.²³⁰

Este capítulo busca, então, iniciar uma investigação acerca da dimensão performática do arquivo a partir do estudo do espetáculo “Quando efê”, da Cia. Fusion de Danças Urbanas. Como se marcam as sobrevivências no movimento de corpos negros periféricos? Como esta obra de arte contribui para a construção de um discurso histórico que, como queria Benjamin, não se apresenta hierarquizado, ou organizado cronologicamente (o espetáculo de dança como uma mônada), e que busca dar voz aos perdedores da história?²³¹ É possível que uma criação em dança contribua para uma teoria da memória? Não se pretende, aqui, responder a estes questionamentos de forma definitiva, dada sua grande complexidade, mas espera-se contribuir para o debate apresentando-se o trabalho de um grupo artístico ainda pouco conhecido, mas que tem muito a dizer.

3 A dança, o instante e a felicidade

Nietzsche argumenta que a felicidade é “poder-esquecer ou, dito de maneira mais erudita, a faculdade de sentir a-historicamente durante a sua duração”,²³² sugerindo que para ser feliz é necessário ser capaz de “viver no limiar do instante [...] firmar pé em um ponto como uma divindade da vitória sem vertigem e sem medo”.²³³ Quem vive no

²²⁹ TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório*, p. 21.

²³⁰ MENEZES, R. Mário de Andrade: arquivo, tradução e traição da memória, p. 237.

²³¹ BENJAMIN, W. Sobre o conceito da História.

²³² NIETZSCHE, F. Segunda consideração intempestiva, p. 9

²³³ *Idem*.

limiar do instante? Assim como as crianças e os animais, é possível pensar em outras formas de viver o instante? Seria a dança uma maneira de se fazer isso?

Maria Cristina Franco Ferraz, ao discutir o pensamento de José Gil e o “movimento total”, cita uma constante imagem de desenhos animados, em que o personagem caminha no ar no abismo sem dificuldades até que toma consciência de onde está e, nesse momento, passa a cair vertiginosamente. A consciência, neste caso, passa pela razão, pelo pensamento, que, no momento da queda, é o que tem domínio sobre o corpo. Enquanto o corpo dominava a si mesmo, evitava-se a queda, mas, quando surge a razão, torna-se inevitável despencar em meio ao abismo. Esta ideia fica bastante clara quando se pensa a maneira como se dão os treinos dos bailarinos. A repetição dos movimentos constrói, aos poucos, uma consciência corporal em que a racionalização da ação se torna cada vez mais desnecessária, e é aí que a dança ganha toda a sua riqueza. Nesse sentido, afirma Franco Ferraz, “não se trata da mera repetição, mas de um processo dinâmico de decomposição e recomposição que falaria à ‘inteligência do corpo’”.²³⁴ Quando o corpo passa a pensar por si só, sem a interferência da cabeça, é que o movimento ganha potência e se transforma em arte. Se em nossas primeiras aulas é difícil não olhar para o espelho a cada passo, no momento em que o corpo passa a pensar por si só, olhar seu reflexo deixa de importar. Não se avalia mais o movimento, visto que o que importa é o instante, o corpo, e apenas ele. Como argumenta Franco Ferraz:

[...] o espelho (inimigo desde sempre de toda graça) e a repetição do gesto [diante do espelho, ou seja, submetido a constante avaliação] vão paulatinamente lhe roubando todo o encanto. Como sabe de algum modo qualquer bailarino, a graça é sempre de graça, sendo incompatível com espelhos, vaidades, cálculos, radicalmente refratária a todo desejo de agradar.²³⁵

A dança, ainda que seja uma imagem que se desloca temporalmente (não é imagem estática, como uma pintura), é uma arte do instante. O corpo é instante, na medida em que não depende do antes para expressar o agora. Ao se observar o bailarino, observa-se o movimento naquele exato momento, e, no momento seguinte, aquela imagem se esvai. Cada movimento é independente, mas se integra a um todo maior, cuja fluidez diz da inteligência do corpo de quem o cria e executa.

²³⁴ FERRAZ. *Corpos em trânsito*, p. 94.

²³⁵ *Ibidem*, p. 104.

Em carta a Carlos Drummond de Andrade, o escritor e estudioso da cultura brasileira Mário de Andrade conta de suas impressões ao observar um desfile de carnaval na Avenida Rio Branco no Rio de Janeiro e destaca a habilidade de uma dançarina em especial, que sabia movimentar seu corpo de maneira mais elaborada, mais inteligente que os demais. A moça dançava com “religião”, diferentemente da maioria dos que com ela compartilhavam o espaço, que, em grande medida, repetiam movimentações de forma maquinizada. O corpo da mulher era mais consciente e mais eficiente ao dançar, transformando o simples movimento em arte, ou, como define Mário de Andrade, em “felicidade”.

[...] Eu conto no meu “Carnaval Carioca”²³⁶ um fato a que assisti em plena Avenida Rio Branco. Uns negros dançando o samba. Mas havia uma negra moça que dançava melhor que os outros. Os jeitos eram os mesmos, mesma habilidade, mesma sensualidade, mas ela era melhor. Só porque os outros faziam aquilo um pouco decorado, maquinizado, olhando o povo em volta deles, um automóvel que passava.

Ela, não. Dançava com religião.²³⁷ Não olhava para lado nenhum. Vivia a dança. E era sublime. Este é um caso em que tenho pensado muitas vezes. Aquela negra me ensinou o que milhões, milhões é exagero, muitos livros não me ensinaram. Ela me ensinou a felicidade.”²³⁸

3.1 “Polifonia” do gesto: o espetáculo como mônada histórica

Um espetáculo de dança apresenta-se como um conjunto de imagens em movimento que, velozes, perpassam a cena e deixam marcas fugazes na memória do espectador. Passado o momento da ação, tudo o que resta são os relampejos imagéticos imbricados na memória. Trata-se de imagens várias, independentes umas das outras, mas que se conectam em um grande conjunto de gestos, expressões, coreografias, movimentos realizados em grupo ou separadamente. Essas imagens, que podem acontecer simultaneamente, ou no desenrolar temporal da apresentação, constroem uma

²³⁶ Poema de 1923, incluído em *Clã do jabuti*.

²³⁷ A baiana se foi na religião de Carnaval
Como quem cumpre uma Promessa.

...A mais moça bulcão polido ondulações lentas lentamente

Com as arrecadas chispando raios glaucos oiro na luz peluda de pó.

Só as ancas ventre dissolvendo-se em vaivens de ondas em cio

Termina se benzendo religiosa talqualmente num ritual (ANDRADE, M. *Carnaval carioca* apud MENEZES, R. *Notas de um turista canibal*, p.)

²³⁸ ANDRADE, M. *A lição do amigo*, p. 5.

espécie de mônada histórica, que é o espetáculo como um todo. Não há cronologia:²³⁹ há numerosas imagens que, independentemente do lugar histórico de que partem, ou que buscam representar, se apresentam como partes de um todo desierarquizado.

Pensar a construção do espetáculo de que tratarei aqui pode esclarecer esta ideia. Em uma de suas cenas iniciais, uma multiplicidade de imagens e sons se apresenta para que se construa uma ambientação do que se busca desenvolver ao longo de toda a apresentação: uma obra de arte que trata da memória mineira, mas também do presente e do futuro; que busca explicitar o lugar identitário ocupado por um grupo de bailarinos originários das periferias de Belo Horizonte, cuja formação artística se dá no movimento Hip Hop, mas não apenas nele, cuja compreensão de si passa pela negritude, pela sensação de deslocamento em relação à ainda racista sociedade brasileira, mas também de pertencimento e apropriação do contexto cultural da primeira metade do século XXI; uma obra que, a partir do ponto de vista de jovens da periferia, traz uma interpretação peculiar do que significa ser mineiro, no que há de mais tradicional e de mais transgressor.

Na música, peças polifônicas são aquelas que apresentam mais de uma voz melódica independente. Não se trata de uma voz principal acompanhada por outras, e sim de uma composição não hierárquica de variadas linhas melódicas que, juntas, compõem um todo, mas que não estão subordinadas umas às outras. No âmbito literário, por sua vez, Bakhtin definiu a polifonia a partir do trabalho de Dostoievski, em que “as vozes dos personagens apresentam uma independência excepcional na estrutura da obra”.²⁴⁰ Para o autor, explicado por Arthur Roberto Roman, “a essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia, sem a ‘subordinação teleológica’”.²⁴¹

No caso deste espetáculo de dança, o mesmo pode ser observado. Analogamente ao que se dá na música e na literatura, neste trabalho não há narrativas (coreografias, movimentações), ou personagens secundários, sendo cada um dos sete bailarinos em

²³⁹ Na perspectiva contemporânea mais corriqueira, cabe frisar. Diferem do que discutirei nesta seção espetáculos clássicos que pretendem, a partir da dança, contar histórias com início, meio e fim (balés como “O lago dos cisnes”, “Giselle”, “La fille mal gardée”, entre outros, são exemplos dessa abordagem).

²⁴⁰ ROMAN, A. R. O conceito de polifonia em Bakhtin, p. 210.

²⁴¹ *Idem*.

cena detentor de sua própria voz, de sua própria mensagem, que pode se conectar com outras ou manifestar-se isoladamente. Não há também subordinação temporal. Sendo um tipo de arte que depende do espaço e do tempo para se construir (a dança, dessa forma, pode ser aproximada tanto da literatura e da música, artes temporais, quanto da pintura, arte espacial), um espetáculo de dança poderia ser pensado cronologicamente. Entretanto, o que se observa na obra em questão é que não há cronologia; há cenas, imagens-movimento que se dão de forma a construir um grande conjunto “saturado de agoras”²⁴² que poderiam se dar concomitantemente, não fosse a limitação espacial e numérica que se impõe aos *performers*.

O espetáculo, ou mesmo cada uma de suas cenas, pode ser entendido como mônada, na medida em que “contém a imagem do mundo [...] a imagem abreviada do mundo”, como havia afirmado Benjamin sobre uma ideia.²⁴³ Como explicam Petrucci Rosa *et al.*, a mônada é “um fragmento que salta do desenrolar contínuo do tempo; no entanto, carrega em si a estrutura de um todo universal, concretamente ligada ao que a circunda. Na imobilização da mônada, pode-se flagrar a imagem dialética – uma configuração saturada de tensões, nas quais ela se cristaliza.”²⁴⁴

No espetáculo, as cenas não se configuram em uma determinada ordem em razão de uma relação causal ou cronológica que estabeleceriam uma com a outra. Há uma ordem, mas que poderia ser facilmente subvertida, modificada. No processo de criação, cada cena é única, independente, sendo o espetáculo o resultado de uma montagem de cenas, de um mosaico em que cada pequena parte contribui de forma igual para a existência da constelação de imagens e vozes que é a obra, em que o Hip Hop caminha conectado, ou mesmo indissociável, das modas de viola; o House Dance se constrói com movimentações do congado e das brincadeiras com o boi-bumbá; o Popping se mistura ao movimento do trabalho na mineração; uma cena que a princípio se construiria pela inspiração no trabalho cênico do maior ícone da dança cênica mineira, o Grupo Corpo, acaba se apresentando como uma integração entre o canto de vissungos quilombolas, a capoeira, o candomblé, a música erudita, o Breaking²⁴⁵ e a ancestralidade; a religiosidade mineira, católica, porém sincrética, mistura-se ao

²⁴² BENJAMIN, Sobre o conceito de história.

²⁴³ BENJAMIN, W. *apud* OTTE, G. *Linha, choque e mônada*, p. 84.

²⁴⁴ PETRUCCI ROSA *et al.*, p. 204.

²⁴⁵ House Dance, Popping e Breaking são algumas das muitas vertentes de Danças Urbanas (elemento da cultura Hip Hop).

racismo, à opressão policial sofrida por negros e à questão da homossexualidade, ainda tabu no movimento Hip Hop.²⁴⁶ Todas essas (e outras) referências, imagens, sons, palavras e causos se reúnem num espetáculo-arquivo da cultura mineira. Ali se encontram rastros de práticas culturais várias, que, juntos, compõem um todo capaz de representar, metonimicamente, a identidade cultural das Minas Gerais pelo viés de praticantes de Danças Urbanas oriundos da periferia de Belo Horizonte.

4 Tradução, traição e devir histórico: “Quando efé” e a pureza cultural

A montagem de “Quando efé” contou com a participação do professor da UFMG Reinaldo Martiniano Marques, que foi responsável pela orientação da pesquisa realizada para a construção do trabalho. É dele a voz que se ouve na trilha, contando histórias de migração, de busca pelo reencontro da origem e de reflexões sobre pureza cultural. Uma dessas histórias, sobre sua ida ao Vale do Jequitinhonha para coletar causos e conhecer a genuína cultura brasileira, foi narrada com detalhes no ensaio “A lição de Zefa”, publicado em 2015 – no ano seguinte ao da estreia do espetáculo, portanto. Em “Quando efé”, a voz *off* nos conta que, ainda nos anos 1980, chegando à casa de Zefa, artesã e contadora de causos de Araçuaí, no Vale do Jequitinhonha, o pesquisador ficara “estupefato” ao perceber que as paredes da casa encontravam-se completamente cobertas de páginas de revistas com fotos de celebridades, políticos e ícones de nossa cultura. Michael Jackson, Madonna e Saci Pererê convivendo em harmonia na sala de chão batido da artesã do sertão de Minas. A motivação para essa insólita decoração? “Ah, moço, é pra eu me inspirar!”:

Depois de penosa viagem às profundezas do Brasil, ruía a fantasia romântica do inexperiente pesquisador a respeito de uma genuína

²⁴⁶ Além das observações desta pesquisadora, que convive com o movimento Hip Hop belo-horizontino (e, assim, tem acesso também a parte do que acontece no resto do país) há aproximadamente 15 anos, várias são as reportagens e entrevistas com artistas e participantes do movimento capazes de comprovar esta afirmação. Em 2013, por exemplo, o *rapper* norte-americano Snoop Dogg afirmou que a homossexualidade nunca seria aceita no Hip Hop (<https://f5.folha.uol.com.br/celebridades/1258639-rapper-snoop-dogg-diz-que-homossexualidade-nunca-sera-aceita-no-hip-hop.shtml>). Em 2015, o Jornal *Nexo* publicou uma reportagem em que cita alguns dos ainda poucos *rappers gays*, que “estão combatendo a homofobia no Hip Hop”, deixando claro que, ainda que haja um trabalho de combate ao preconceito contra homossexuais por parte dos poucos *rappers* que se assumem homossexuais, há ainda um longo caminho a se percorrer (<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2015/12/31/Quem-s%C3%A3o-os-rappers-gays-que-est%C3%A3o-combatendo-a-homofobia-no-hip-hop>). No site “Zona suburbana”, dedicado à discussão de temas relacionados ao movimento Hip Hop, está publicado texto que ironiza o discurso frequentemente ouvido em batalhas de rima, em que se afirma que uma boa estratégia para se vencerem os embates de improviso é a insinuação de que o oponente seria homossexual, desmoralizando-o, portanto (<http://www.zonasuburbana.com.br/para-humilhar-meu-oponente-insinuo-que-ele-e-homossexual-mas-nao-sou-homofobico/>).

cultura popular brasileira. Aí, nessa sala-ateliê, Zefa lhe ministra uma lição teórica cujo alcance lhe escapa e que o deixa meditativo, melancólico. Desse encontro e dessa lição, como rastros esgarçados, restam algumas fotos.²⁴⁷

Não foi em vão que esta história foi contada à companhia durante o processo de montagem. Perspicaz, o professor foi capaz de perceber que o “papo muito animado”²⁴⁸ entre Madonna, Michael Jackson e o Saci Pererê observado na casa de Zefa era uma espécie de alegoria do que o grupo tencionava realizar em “Quando efê”, em que um agrupamento de bailarinos oriundos da periferia propõe-se a discutir, a partir de uma linguagem essencialmente contemporânea e “importada”, questões como identidade, sociedade, história, marginalidade, pertencimento, memória cultural, tradição e inovação.

Para isso, realizou-se uma tradução dos mais variados elementos da cultura mineira para a linguagem cênica, para a linguagem urbana, para a linguagem e a dramaturgia do movimento. Não se trata, contudo, de uma reprodução pura e simples. Esta tradução de que se fala aqui não corresponde a uma explicação de conteúdo, de uma “transmissão inexata de um conteúdo inessencial”,²⁴⁹ mas de uma recriação que, para além dos conteúdos, aproxima-se da essência indefinível das coisas. Ao traduzir elementos culturais mineiros para a linguagem das Danças Urbanas; ao citá-los, como queria Compagnon, a partir dessa linguagem, o espetáculo dá sobrevida a eles e, ao mesmo tempo, modifica-os. Traduzir, nesse sentido, é também trair, visto que há um elemento criativo que aproxima e, ao mesmo tempo, afasta a tradução de seu original, que não necessariamente lhe é anterior.

“Quando efê” traduz para a dança a história de Zefa, que, por sua vez, traduz o objetivo de “Quando efê”. Um modifica e completa o outro. Zefa, Michael Jackson, os vissungos quilombolas, os devotos de Nossa Senhora Aparecida, os Voguers²⁵⁰ de Belo Horizonte e o Grupo Corpo, para citar apenas alguns exemplos, transformam-se em precursores da Cia. Fusion e, por isso, são lembrados, traduzidos e, portanto,

²⁴⁷ MARQUES, R. A lição de Zefa, p. 3.

²⁴⁸ É assim que, na trilha sonora do espetáculo, a voz *off* do professor define a junção das três imagens na parede da sala de Zefa.

²⁴⁹ BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor, p. 102.

²⁵⁰ Nascida nos guetos LGBT nova-iorquinos na década de 1980 e imortalizada pelo sucesso homônimo de Madonna dos anos 1990, “a cultura vogue remete à liberdade de expressão e à inclusão das minorias, dialogando intimamente com o empoderamento feminino e a luta contra a homofobia” (*Estado de Minas*, 18/11/2016). Cabe dizer que Belo Horizonte é hoje considerada a capital do vogue na América Latina.

modificados por ela. Assim como Kafka, para usar o exemplo de Borges, a companhia “cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção de passado como há de modificar o futuro”.²⁵¹

Inseridos num contexto de sincretismos vários, portanto, os bailarinos da Cia. Fusion, para além de sua vontade de traduzir, *precisam* traduzir. É a partir disso que constroem sua arte e propõem uma nova linguagem artística, visto que, como argumentara Mário de Andrade, “a criação [...] não passa de uma reformulação [tradução, portanto] de pedaços da memória”.²⁵² Trata-se, então, de uma necessidade, de uma dívida e de uma possibilidade de crescimento para o tradutor, tão criador quanto o criador original, e, especialmente, para o traduzido: “se o tradutor não restitui nem copia o original, é que este sobrevive e se transforma. A tradução será na verdade um momento de seu próprio crescimento”.²⁵³ Constrói-se uma nova linguagem a partir da citação/tradução e, ao mesmo tempo, complexifica-se o original, que cresce com a tradução, ganha novas dimensões, mas permanece intraduzível em sua completude, visto que uma tradução nunca poderá compreender completamente o original. Nesta perspectiva, o tradutor “quer tocar o intocável, o que resta do texto quando dele se extraiu o sentido comunicável”.²⁵⁴ Por esta razão, uma tradução para uma linguagem diferente da original pode aproximar-se da essência incomunicável de uma obra, ou linguagem.

5 Dançarquivo: a memória como pertencimento

5.1 Memória e esquecimento: “Quando efê” e a “Segunda consideração intempestiva”

Numa contraluz, silhuetas inicialmente eretas vão se abaixando, enquanto uma voz *off* dá seu depoimento sobre sua migração do interior de Minas para Belo Horizonte. Ao fim do discurso, os bailarinos chegam a uma posição em plano médio, fazendo com que não mais se pareçam com seres humanos, mas com animais quadrúpedes. Essa é a primeira imagem que se observa ao início do espetáculo “Quando efê” (2014). Enquanto os bailarinos se deslocam pelo espaço, movendo seus braços e

²⁵¹ BORGES. Kafka e seus precursores, p. 712.

²⁵² ANDRADE *apud* MENEZES. Mário de Andrade: arquivo, tradução e traição da memória.

²⁵³ DERRIDA, J. *Torres de Babel*, p. 46.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 51-52.

troncos num devir animal em que se transformam em gado no pasto, uma voz, agora em língua inglesa, passa a falar sobre Belo Horizonte, descrevendo suas características geográficas, econômicas e sociopolíticas, valorizando seu crescimento e sua transformação em cidade grande, polo urbano de uma região de forte mineração, elemento essencial ao progresso metropolitano.²⁵⁵

A mesma imagem de gado no pasto é utilizada por Nietzsche em sua “Segunda consideração intempestiva”, texto em que também reflete sobre a questão da memória. Ao evocar a referida imagem, que seria observada pelos homens (assim como o são os bailarinos pelos espectadores da cena), o filósofo discute as diferenças no tratamento da memória entre animais e seres humanos, e sugere que há mais felicidade na posição a-histórica dos animais do que na constante posição historicista da espécie humana. Não possuindo memória, o animal não sente o peso da história e, por isso, não sente dor ou melancolia.

É interessante observar o fato de “Quando efê” se iniciar exatamente com essa imagem de animais no pasto, quando se lê em seu *release* a afirmação de que a obra busca discutir a “relação da sociedade contemporânea com sua memória por meio das danças urbanas”.²⁵⁶ O trabalho, que propõe uma associação entre cultura mineira e cultura Hip Hop, numa linguagem que une o que temos de tradição e ancestralidade à contemporaneidade da Dança de Rua, apresenta já de início noção de que nossa relação com a memória é mais complexa do que se poderia supor. Tendo acompanhado todo o processo de montagem, posso afirmar que o pensamento nietzschiano não foi algo que se levou em consideração de forma objetiva, consciente, na criação do espetáculo. Não se pode negar, entretanto, que a coincidência de imagens de abertura das duas obras não passa exatamente pelo mero acaso. O devir, conceito desenvolvido pelos nietzschianos Gilles Deleuze e Félix Guattari,²⁵⁷ se faz presente no trabalho da companhia, em especial o devir-animal, cuja recorrência nas coreografias denota um interesse e um reconhecimento por parte do grupo de uma sabedoria animal, de uma relação com o mundo que a humanidade sozinha não é capaz de apreender. Ao se colocarem na

²⁵⁵ Trata-se de vídeo produzido na década de 1940, pelo Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, para divulgar a capital mineira aos estadunidenses no contexto da Política da Boa Vizinhança. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Acwhf1ASV3w>. Acesso em: 12 out. 2020.

²⁵⁶ CIA FUSION DE DANÇAS URBANAS. Release de “Quando efê”.

²⁵⁷ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*.

posição de animais, os bailarinos evocam uma forma de existência que ultrapassa a racionalização dos homens.

Os citados pensadores iniciam sua reflexão sobre o devir-animal afirmando que as relações entre animais são objeto não apenas da Ciência, mas também “objeto de sonho, objeto de simbolismo, objeto de arte ou de poesia, objeto de prática e de utilização prática”.²⁵⁸ Trata-se de convivências, comportamentos que interessam às mais variadas formas de criação, que veem nelas a possibilidade de se produzir a partir de gestos e perspectivas diferentes daquelas comuns aos seres humanos. Ao se interessarem pelas relações dos animais entre si, esses cientistas, artistas e poetas acabam por também compará-las às relações deles com os homens, e destes com outras existências e espaços. Constrói-se, assim, um imaginário coletivo do que seriam essas relações, sendo os animais importantes representações de questões ligadas à mente humana.

Trata-se, então, de uma relação analógica. Ao buscar aproximar-se do comportamento do animal, de sua movimentação, ou mesmo de sua percepção de mundo, o ser humano o utiliza como metáfora para temas relacionados a sua própria existência. Eu, ser humano, detenho tal significado em determinada situação assim como as vacas detêm outro em situação análoga. A semelhança direta importa menos do que as relações entre seres e contextos. A vaca é, em determinado contexto, o que é o homem em um contexto diferente.

Em suma, o entendimento simbólico substitui a analogia de proporção por uma analogia de proporcionalidade; a seriação das semelhanças por uma estruturação das diferenças; a identificação dos termos por uma igualdade das relações; as metamorfoses da imaginação por metáforas no conceito; a grande continuidade natureza-cultura por uma falha profunda que distribui correspondências sem semelhança entre as duas; a imitação de um modelo originário, por uma mimese ela mesma primeira e sem modelo. Nunca um homem pôde dizer: "Eu sou um touro, um lobo..."; mas pôde sim dizer: sou para a mulher aquilo que o touro é para uma vaca; sou para um outro homem aquilo que o lobo é para o cordeiro.²⁵⁹

O devir está relacionado, portanto, a uma relação analógica que estabelecemos com o fora. Esta relação, contudo, não se limita a uma convivência, ou a um

²⁵⁸ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*, p. 11.

²⁵⁹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*.

reconhecimento de afinidades, mas, ao contrário, a sentir-se fora de si e dentro do outro a partir de uma reorganização da própria presença a partir desse outro e do que nele nos intriga, nos diferencia.

“Fora” é entendido aqui num sentido absoluto: não se trata do que nos é exterior. A questão obviamente não é amar animais em vez de humanos (misanthropia, zoofilia); e uma viagem, uma recepção, uma visita ao zoológico não são suficientes para proporcionar encontros – a menos que a exterioridade relativa (material) dos seres se reduplique em uma exterioridade mais radical, afetiva e espiritual. Podemos “nos entender” com as pessoas, com base em afinidades comuns reconhecidas que facilitam a conversação; mas outra coisa é o contato, por meio das pessoas, com “signos” que nos obrigam a nos sentir de forma diferente, a entrar num mundo de avaliações desconhecidas, nos jogando para fora de nós mesmos.²⁶⁰

No caso do animal, ainda que facilmente identificável em seu aspecto anatômico, fisiológico e etológico, o exercício do devir-animal passa não por essa identificação, mas por aquilo que nos aproxima de uma visão distanciada daquela que já temos sobre ele e sobre o mundo. “Na relação com um animal, *necessariamente afirmamos um ‘mundo’* que não é nosso, possibilidades de vida e perspectivas sobre o mundo que nos são estranhas, e que não pressentimos sem medo”.²⁶¹

Intencional ou não, a imagem dos animais pastando é o que abre o espetáculo, uma obra sobre a memória que traz, portanto, logo de início, uma maneira de desafiá-la, de colocar em xeque o lugar da tradição e da história em nossas existências. A tecnológica, inovadora, jovem e “estrangeira” cultura Hip Hop vem falar da tradição do conservador estado de Minas Gerais, mas afirmando o caráter de transformação constante, de desapego ao passado, que a todo tempo se modifica. O animal é o esquecimento, o momento presente e apenas ele, e, ao emularem esse modo de existência, os bailarinos trazem à tona a importância desse esquecimento, tantas vezes ignorado pela humanidade, que sofre da incapacidade de aprender o esquecimento, esforçando-se frequentemente para que nada seja apagado, para que tudo seja guardado e devidamente catalogado (o que ficou ainda mais forte com o advento da internet). E, paradoxalmente, esse excesso de arquivamento é exatamente o que pode levar à destruição da memória. Como afirma Jacques Derrida:

²⁶⁰ ZOURABICHVILI, F. O que é o devir para Gilles Deleuze?, p. 2.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 4, grifo do autor.

E notemos de passagem um paradoxo decisivo sobre o qual não teremos tempo de nos deter, mas que condiciona sem dúvida toda esta proposta: se não há arquivo sem consignação em algum *lugar exterior* que assegure a possibilidade da memorização, da repetição, da reprodução ou da reimpressão, então lembremo-nos também que a própria repetição, a lógica da repetição, e até mesmo a compulsão à repetição, é, segundo Freud, indissociável da pulsão de morte. Portanto, da destruição. Consequência: diretamente naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos aquilo que expõe à destruição e, na verdade, ameaça de destruição, introduzindo *a priori* o esquecimento e a arquiviolítica no coração do monumento. No próprio “saber de cor”. O arquivo trabalha sempre *a priori* contra si mesmo.²⁶²

Assim, tem-se na referência aos animais e nas próprias escolhas feitas na construção do espetáculo, uma marcação da importância do esquecimento para que o arquivo performático se faça presente. É no esquecimento que está a criação. Mesmo interessado na preservação da memória, o arquivo-performance precisa esquecer para lembrar, na medida em que seleciona alguns elementos, mas deixa outros de lado. Como nos mostra Funes, de Borges, ser incapaz de esquecer significa ser incapaz também de criar.²⁶³

Em momento posterior, em meio a uma representação de algo como uma procissão, numa cena em que claramente se nota a alusão ao caráter religioso da cultura mineira, uma criança brinca. Enquanto seis bailarinos caminham juntos pelo palco de maneira sóbria, lenta, o sétimo se desloca em meio a eles em outro ritmo, outra postura, outra relação com o ambiente. Num devir-criança, esse sétimo bailarino novamente alude à não memória. No limiar entre o histórico e o a-histórico, a criança é capaz de aproximar-se da não memória animalesca, mas é “arrancada ao esquecimento” e “aprende a entender a expressão ‘foi’, a senha através da qual a luta, o sofrimento e o enfado se aproximam do homem para lembrá-lo o que é no fundo a sua existência – um *imperfectum* que nunca pode ser acabado”.²⁶⁴ Isto acontece porque, aos poucos, o bailarino-criança se transforma em cena e passa a comportar-se como os adultos, passando a representar uma das mais importantes figuras de opressão daqueles que se identificam com a cultura Hip Hop, os pretos e favelados, como é o caso dos bailarinos em questão: o policial. De criança a policial em poucos minutos, o bailarino explicita a maneira como se dá a relação humana com seu passado: daquele quase animal que não

²⁶² DERRIDA, J. *Mal de arquivo*, p. 22-23, grifo do autor.

²⁶³ BORGES, J. L. Funes, o memorioso.

²⁶⁴ NIETZSCHE, F. *Segunda consideração intempestiva*, p. 8.

compreende bem a ideia da memória à figura da Lei, da vigilância, de quem tudo sabe e tudo registra.

A cena, que trata das tradições, principalmente religiosas, do povo mineiro, tem como segundo plano essa ideia da transformação humana ao longo da vida. Enquanto a criança se coloca no mundo de forma livre, desapegada das regras sociais e da memória, representando, para Nietzsche, a vida e a potência; o policial em que se transforma remete ao oposto da fluidez da vida infantil. Enrijece a si e aos outros como figura representativa da Lei.

Para Nietzsche, vida é vir-a-ser, sequência de eventos (*Geschehen*) e autossuperação, possui caráter fluido e dinâmico. A Lei, por contraste, tem caráter estático, rígido e fixo, sendo frequentemente o resultado dos esforços humanos para “petrificar”, “eternizar”, deter ou fixar o fluxo das coisas por meio de um ato de *Fest-setzen* ou “estabelecer firme”.²⁶⁵

As cenas posteriores podem ser interpretadas como uma maneira de se colocarem em movimento os conflitos que se vivem quando se busca compreender as várias maneiras com as quais a humanidade lida com a questão da memória. Da alegria de se abraçar o agora, esse vir-a-ser marcado pela fluidez do instante, à melancolia que se sente quando se busca, sem sucesso, apreender o passado ou retornar a ele. Ao fim do espetáculo, ao encenarem o Bumba meu boi e brincarem com o animal e com a plateia, o grupo reafirma o devir-criança e a fluidez do universo infantil, bem como o devir-animal que se faz presente nesse tipo de tradição (o boi se torna personagem; é representado pelos humanos). Trata-se de valorizar a memória, visto que a cena se constrói de forma a celebrar o que se tem de herança do passado, mas numa atitude que afirma a alegria do presente, o *amor fati*, a capacidade de aprovação da existência. Como afirma Nietzsche:

E isto é uma lei universal; cada vivente só pode tornar-se saudável, forte e frutífero no interior de um horizonte; se ele é incapaz de traçar um horizonte em torno de si, e, em contrapartida, se ele pensa demasiado em si mesmo para incluir no interior do próprio olhar um olhar estranho, então definha e decai lenta ou precipitadamente em seu ocaso oportuno. A serenidade, a boa consciência, a ação feliz, a confiança no que está por vir - tudo isto depende, tanto nos indivíduos como no povo, de que haja uma linha separando o que é claro, alcançável com o olhar, do obscuro e impossível de ser esclarecido; que se saiba mesmo tão bem esquecer no tempo certo quanto lembrar

²⁶⁵ SIEMENS, H. A atitude de Nietzsche em face da lei, p. 72.

no tempo certo; que se pressinta com um poderoso instinto quando é necessário sentir de modo histórico, quando de modo a-histórico. Esta é justamente a sentença que o leitor está convidado a considerar: o histórico e o a-histórico são na mesma medida necessários para a saúde de um indivíduo, um povo e uma cultura.²⁶⁶

5.2 Memória incorporada, memória rejeitada: dançarquivo do pertencimento

Três espetáculos da Cia. Fusion tratam de forma explícita da questão da memória: “Quando efê” (2014), que discuto neste capítulo; o trabalho inspirado em conto homônimo de Machado de Assis, “Pai contra mãe” (2016); e o mais recente “Recado do morro” (2019). Este último, que será apenas brevemente contemplado nesta tese, a partir de uma projeção do futuro, propõe uma reflexão sobre passado e presente. “Pai contra mãe”, que será melhor discutido nos próximos capítulos, trata de memórias nada “celebráveis”, tematizando aquilo que não se quer afirmar. Ao discutir a opressão, as cicatrizes do período escravocrata brasileiro e a relação dos povos de ascendência africana com esse passado traumático, o espetáculo problematiza a história e explicita o fato de que há memórias que não são tão facilmente incorporadas.

Por sua vez, no espetáculo de 2014, o que se observa é uma memória do pertencimento, que enfatiza a construção em detrimento da destruição. Ainda que haja no trabalho momentos que nos direcionam à reflexão sobre a violência com que se deu a formação de nosso povo e de nossa história, o lado da festa, da memória afetiva, da alegria de se fazer presente mesmo com todos os senões, é o que prevalece. Se a força plástica, como elaborada por Nietzsche, é necessária à felicidade, a afirmação da vida também pode vir pela rejeição a um passado de dor.

A memória, portanto, se transformaria em corpo e em criação. Isso é facilmente observável em “Quando efê”, em que se nota no corpo, no movimento dos bailarinos, sua relação com o passado e a tradição num lugar de pertencimento, de aceitação do que se é e do que se foi. Nesse sentido, memória e esquecimento se alternam de forma a se construir um estar no mundo ao mesmo tempo histórico e a-histórico, associando-se e desassociando-se essas duas faces do pensamento de maneira equilibrada e “saudável”, num claro exemplo, como visto, do que Nietzsche chamou de “força plástica”. Isso é observado pela crítica Lucélia Sérgio ao assistir ao espetáculo numa apresentação

²⁶⁶ NIETZSCHE, F. *Segunda consideração intempestiva*, p. 11.

durante o Festival de Arte Negra de 2015. Ao discutir a cena negra belo-horizontina, em texto para a revista *Legítima defesa*, a autora comenta “Quando efê”:

Um corpo híbrido que fala de pertencimento, construção de uma memória viva e de uma identidade contemporânea. Na investigação da identidade masculina do jovem negro, os meninos de “Quando efê” não falam do navio negreiro, ou da escravidão ou da dor, influentes no processo de construção identitária; o depoimento narrado é o da festa, da música, da paisagem construída, “pisada”, de um corpo moldado e escultor, narrativa de pertence, não do ser negado. O que vemos são corpos negros com lugar no mundo. Os conflitos/jogos da cena completam a identidade e erigem uma experiência de autocontemplação.²⁶⁷

Na trajetória de investigação da memória da companhia de dança aqui discutida, “Quando efê” e a predileção pelo pertencimento é o que abre uma espécie de trilogia, em que, posteriormente, essa autocontemplação ganha novos contornos e a certeza de um lugar no mundo passa a ser questionada. Por enquanto, contudo, o que se destaca é isto: a construção de uma memória não pela diferença, mas pela identificação.

O passado corre nas veias dos artistas, que comunicam com seus corpos um modo afirmativo, embora não acrítico, de se ver o mundo e a história. A questão da força plástica, da capacidade de se curar de suas feridas, fica evidente na obra, que não nega a dor, mas lida com ela com leveza e alegria. No espetáculo de 2014, o grupo conversa com o que dizem em 2019 Emicida, Pabblo Vittar e Majur em “AmarElo”, canção que parte de “Sujeito de sorte”, de Belchior, para discutir o lugar no mundo de quem luta contra opressões várias para se afirmar no mundo contemporâneo:

Permita que eu fale não às minhas cicatrizes
Elas são coadjuvantes, não, melhor, figurantes
Que nem devia tá aqui
Permita que eu fale, não às minhas cicatrizes
Tanta dor rouba nossa voz, sabe o que resta de nós?
Alvos passeando por aí
Permita que eu fale, não às minhas cicatrizes
Se isso é sobre vivência, me resumir à sobrevivência
É roubar o pouco de bom que vivi
Por fim, permita que eu fale, não às minhas cicatrizes
Achar que essas mazelas me definem é o pior dos crimes
É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nós sumir²⁶⁸

²⁶⁷ SÉRGIO. A cena mineira: memória, identidade e protagonismo em BH, p. 39.

²⁶⁸ EMICIDA. AmarElo, [s. p.].

6 Dançarquivo em “Quando efé”: sobrevivências cena a cena

6.1 O prólogo

Num palco vazio, com iluminação avermelhada, sons de páginas de livros se virando dão início ao espetáculo. Em seguida, uma voz *off* começa a narrar sua saída do interior para a cidade de Belo Horizonte na década de 1960. Trata-se de uma voz que conta uma história de alguém de classe média, que chega à capital para estudar e construir uma carreira acadêmica. Trata-se de uma voz, portanto, de um personagem que pouco se identifica com as histórias de vida dos bailarinos da companhia, sobre as quais se dedica o Capítulo 2 desta tese. O primeiro a ser ouvido é, portanto, o pensador das palavras: “Primeiro, fez-se o verbo”.

Enquanto se ouve a voz e sua narrativa da construção de sua identidade acadêmica, os bailarinos vão, um a um, entrando no palco. Não se veem seus rostos, suas cores ou vestimentas. Em razão da iluminação escolhida, o que se enxerga são silhuetas que caminham lentamente até se distribuírem pelo palco. Ainda como silhuetas sem rosto, esses bailarinos passam, então, a abaixar sua coluna enquanto mantêm as pernas esticadas, alcançando o formato de animais quadrúpedes. É nessa posição que passam a realizar sua primeira movimentação no palco, como gado no pasto.

Nesse momento, o áudio muda. Enquanto os bailarinos se movimentam pelo espaço movendo seus braços e troncos num devir-animal em que se observam os movimentos do gado, uma voz, agora em língua inglesa, passa a falar sobre Belo Horizonte, descrevendo suas características geográficas, econômicas e sociopolíticas, valorizando seu crescimento e sua transformação em cidade grande, polo urbano de uma região de forte mineração, elemento essencial ao progresso metropolitano.

Tem-se, então, uma cena construída a partir de dois opostos: visualmente, o pasto, os animais, o que temos de rural; no âmbito sonoro, uma voz em inglês, língua do progresso, da industrialização, do desenvolvimento, da globalização, fala sobre o crescimento urbano, industrial e econômico da capital mineira. Isso acontece, entretanto, sem que se destaque uma incoerência. Os dois planos convivem sem constrangimento e, por que não, podem vir a conectar-se, como será visto mais à frente no espetáculo. Diferentemente do moderno Drummond, que observava num tom

angustiado o paradoxo de se pensar ao mesmo tempo na roça e no elevador,²⁶⁹ em “Quando efé”, obra contemporânea, colocam-se juntos, e de forma bastante natural, esses elementos a princípio conflitantes.

A postura de animal vai se desfazendo e cada bailarino passa a ocupar posições variadas no palco, agora iluminado de forma a mostrar cada um dos rostos e corpos em cena. Dois deles, agora de pé, passam a movimentar-se ao som chiado (como dos radinhos de pilha que mal sintonizavam as rádios, principalmente em localidades distantes das torres de transmissão) de uma viola caipira. A movimentação é, contudo, quadrada e construída a partir do Hip Hop Dance, dança urbana que surgiu nos Estados Unidos na década de 1980. A música, nota-se posteriormente, é “Luar do Sertão” (1914), de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco, cuja letra, num tom saudosista e melancólico, enaltece o sertão em detrimento da cidade. As danças urbanas, cujo nome já deixa claro sua origem cosmopolita e caráter de novidade, dançam e de certa forma fazem coro à canção de Catulo, que valoriza o interior.

Neste momento, outro elemento surge na cena: a imagem do idoso. Numa construção que apela à memória afetiva do espectador, veem-se dois bailarinos, um jovem e um representando um idoso, em um momento de reconhecimento em que se estabelece uma relação especular entre eles. O mesmo personagem em dois diferentes tempos. Isso é verificado pelo paletó vinho que passa de bailarino para bailarino ao longo da apresentação. Quem o estiver vestindo representa o personagem que nos conta a história, mas que, na verdade, são muitos. Nesses primeiros 10 minutos de espetáculo já é possível enxergar a importância dada para a questão da memória, da construção de um novo que não se esquece do velho e o ressignifica a todo momento.

6.2 Polifonia do movimento e profusão identitária

A figura do velho passa a dominar a cena. Num palco apenas parcialmente iluminado, em que só se enxerga bem o canto frontal esquerdo, a movimentação do idoso vai se modificando até explodir em uma coreografia repleta de contrações musculares ao som de uma viola agora acompanhada de batidas eletrônicas. Acompanhado de dois outros bailarinos, o “velho” agora dança sem dificuldades e associa diferentes temporalidades: a coreografia é complexa, os corpos são firmes,

²⁶⁹ ANDRADE, C. D. Explicação.

potentes, mas o figurino de ternos e coletes e o uso das bengalas reafirmam o lugar do passado dentro de uma movimentação do Popping, estilo de Dança Urbana cuja técnica mais famosa se chama “robot”. A contemporaneidade e suas máquinas que inspiram o Hip Hop como movimento construído em grande medida pela apropriação do lixo tecnológico, como visto no Capítulo 1, acessadas a partir da ancestralidade, do olhar para um passado que em grande medida ainda pauta as relações com o mundo daqueles que não se veem ainda inteiramente contemplados pelo presente.

É interessante analisar, aqui, a escolha do Popping como principal linguagem utilizada nas coreografias dessa primeira cena. Esta vertente de Dança Urbana é definido pelo pesquisador Sean Slusser, da Universidade de Fresno (Califórnia):

Como se nota por seu nome, o Popping é um estilo de dança definido pelo movimento de “estalar” os músculos e as juntas do dançarino. Em sua melhor execução, o Popping é uma espécie de espasmo muscular realizado no tempo musical, ou uma convulsão em stop-motion que dá ênfase a movimentos bastante complexos nos mais variados músculos, inclusive os menores músculos do nosso corpo. Assim como vários estilos de dança de rua, o Popping é resultado da ação da juventude negra operária fazendo o máximo possível com recursos bastante limitados.²⁷⁰

Os bailarinos realizam, portanto, contrações musculares que se assemelham a espasmos. Reproduzem voluntariamente os movimentos musculares que geralmente se realizam contra a vontade dos indivíduos. É interessante observar, entretanto, que a movimentação do Popping, ainda que se baseie em uma contração muscular que se observa com frequência em momentos de perda de controle (convulsões, por exemplo), tem como efeito a impressão oposta daquela que se tem quando se observa um sujeito em processo convulsivo: a contração voluntária da musculatura gera no espectador uma sensação de controle. De acordo com Leandro Belilo, o movimento do Popping é refinado, remete à elegância, tanto no movimento, já que se organiza a partir de muito pouca ação, quanto pelo visual daqueles que geralmente o praticam. Esta foi, portanto, a razão da escolha desta vertente das Danças Urbanas como principal linguagem organizadora desta primeira cena: trata-se de técnica refinada, cujos praticantes adotam como vestimenta tradicional a roupa social (ternos, coletes, calças sociais de linho,

²⁷⁰ SLUSSER, S. Straight Outta Fresno: How the Popping Dance Movement Empowered Youth of Color, [s. p.], tradução minha. “As its name suggests, popping is a dance style defined by the popping of one’s muscles and joints. At its best, popping is a time-lapsed spasm or a stop-motion convulsion highlighting intricate movements in even the tiniest muscles. Like many street dance styles, popping is a product of working class youth of color making the most of limited resources.”

camisas e gravatas borboleta), remetendo à maneira decorosa com que se vestiam os senhores de outrora. Os corpos jovens dos bailarinos, ao dançar o Popping, buscam aproximar-se da elegância e da firmeza com que se portavam seus avôs, numa homenagem ao passado.

Sobre a questão das vestimentas, cabe citar o texto “A roupa como resistência: a construção da identidade negra através da moda”, de Deyse Pinto de Almeida, que, a partir de estudo de Diana Crane, discute a importância da indumentária para grupos de ascendência africana nas Américas.

Segundo Diana Crane em *A Moda e seu Papel Social* (2006), desde o século XIX, as roupas possuem um significado diferenciado para a população negra americana. A autora aponta que a apresentação pessoal dos negros nos espaços de sociabilidade era um momento muito importante, estar bem vestido na Igreja aos domingos era uma tradição e servia para construir uma imagem de homens, buscando acabar com a percepção de que estes eram apenas animais utilizáveis no mundo do trabalho e descartáveis quando fosse conveniente. Crane ainda acrescenta que, para os jovens negros, vestir-se bem e andar pelas ruas do bairro, olhar e ser visto funcionava como um código de distinção importante. É preciso ponderar que neste momento não existia um estilo próprio elaborado e consumido exclusivamente por negros. Em uma conjuntura em que o racismo era muito presente na sociedade americana, a estratégia dos negros para possuir a respeitabilidade almejada era imitar os signos de distinção daqueles que estavam em uma posição superior. [...] No final de 1930 e início de 1940, com novas misturas musicais sendo incorporadas ao jazz (como os ritmos caribenhos), o estilo *zootie* alcançou certa notoriedade. Trata-se de um perfil menos tradicional, marcado pelas calças engomadas na altura da cintura, paletós que vinham até os joelhos com ombreiras e muitas vezes coloridos, além de sapatos bicolores e chapéus de abas largas. [...] “Confeccionado em cores fortes (como azul- celeste), com chapéu combinando, usado com uma longa corrente dourada e um cinto com monograma, o terno *zoot*. Imediatamente identificava quem o vestia como parte de uma cultura diversa da branca, pois era oferecido apenas em bairros negros e usado somente por negros e hispânicos. O traje era uma afirmação contundente da identidade negra; representava ‘uma recusa subversiva a ser subserviente.’” (CRANE, 2006, p. 361, 362).²⁷¹

²⁷¹ ALMEIDA, D. P. A roupa como resistência, p. 3-4.

Ainda que se trate de um estudo voltado à moda norte-americana, é possível que se realize uma transposição para o universo brasileiro, principalmente no que tange aos adeptos da cultura Hip Hop, que tem como origem o movimento do Soul. Nos dançarinos de Soul de Belo Horizonte, por exemplo, observam-se escolhas bastante similares às aquelas descritas por Diana Crane: ternos, chapéus, muitas vezes de cores pouco ortodoxas, e sapatos bicolores. Sobre o estilo dos frequentadores dos bailes Soul na capital mineira, afirma Juarez Dayrell:

Os bailes eram frequentados por jovens da periferia, na sua maioria negros. Havia espaços, como o Máscara Negra, nos quais a entrada de um branco era malvista, sendo motivo de brigas. Havia uma identificação da black music, ou "brown" como era chamada, com a negritude. A adesão à black music implicava um visual próprio nos bailes. O que dominou por um bom tempo foram as calças bocas-de-sino, sapato plataforma, o uso de suspensórios, blazer preto ou branco e chapéu. Era um visual black, um primeiro esforço em demarcar uma identidade negra positiva.²⁷²

Algo similar se observa nas escolhas de vestimentas de capoeiristas e sambistas desde a gênese desse gênero musical no início do século XX. A figura do malandro que se pergunta sobre “com que roupa” irá ao samba está documentada tanto nas letras das canções, quanto na iconografia das primeiras décadas do século passado. Após explicitar a associação entre sambistas e malandros, recorrente nas décadas de 1920 e 1930, Gilmar Rocha cita Moreira da Silva, “o último dos malandros”, e suas escolhas visuais durante a década de 1930:

Kid Morengueira, este era o apelido de Antônio Moreira da Silva, descrevia sua indumentária dos anos 30, assim: Nas folgas eu metia um ‘choque’ [roupa fina e engomada] e aparecia no ‘ponto’ [praça Tiradentes] como mandava o figurino, com meu linho branco HJ S120, camisa de seda 22 ‘momos’ [chamada assim porque era importada de contrabando do Japão] e minha botina de pelica com botões de madrepérola. Isso era o fino do trajar de então.²⁷³

Gilmar Rocha afirma serem duas as maneiras como se vestiam esses indivíduos:

[...] de um lado, encontramos o simpático e alegre malandro-sambista, quase sempre usando chapéu de palha, camisa listrada e sapato branco, por vezes tão bem representado na pintura de Heitor dos Prazeres; do outro lado, o malandro-valente, normalmente boêmio e

²⁷² DAYRELL, J. *A música entra em cena*, p. 43.

²⁷³ ROCHA, G. "Navalha não corta seda", p. 124.

violento, comumente vestido de terno branco, sapato de duas cores, chapéu de panamá, guarda uma certa familiaridade com o antigo capoeira de paletó, chapéu de panamá e lenço no pescoço.²⁷⁴

Nota-se, portanto, que, para além do período escravocrata, outras tradições e modos de afirmação identitária são construídos pelas diásporas negras no Brasil e fora dele, sendo a moda um espaço essencial para essa afirmação. E é a esse lugar que vai o elenco de “Quando efê” quando da escolha do figurino: os pés no chão remetem a um passado mais longínquo, mas as calças sociais, os coletes e blusas de botão buscam também evocar momentos posteriores, em que as escolhas de vestuário contribuíam para uma existência que se adequa aos padrões preestabelecidos, sem, contudo, limitar-se a eles.

Por outro lado, o Popping, com seus movimentos contrativos, tradicionalmente dançado a partir do som de peças musicais construídas a partir de batidas eletrônicas e sons de sintetizador, faz com que os corpos que o praticam remetam à robótica, à pouca fluidez com que se movem as máquinas. Trata-se de um estilo que se constrói a partir de uma contínua interrupção, e não da malemolência com que se costuma relacionar a prática da dança. Unem-se nessa movimentação, então, mais uma vez, duas perspectivas antitéticas: por um lado, homenageia-se o passado pela elegância do movimento, e, por outro, explicitam-se presente e futuro a partir da referência tecnológica.

Para além das relações entre passado, presente e futuro, já nesta cena começa a entrar em voga a questão identitária. Instantes após o início da coreografia de Popping, já se veem corpos que se movimentam de forma a remeter, ainda que sutilmente, às mais variadas questões do universo do negro no Brasil. Para além da ancestralidade e, colocada em primeiro plano por meio do estabelecimento da relação especular entre jovem e velho, observa-se a menção ao universo do trabalho. Dois bailarinos passam quase toda a cena realizando um movimento repetitivo com as mãos. No chão, eles separam o ar, num movimento que remete ao trabalho braçal repetitivo tão comum a escravizados, mas também a grande parte dos trabalhadores afrodescendentes do século XXI. Tudo isso ao som de uma música construída com uma viola caipira acompanhada de batidas eletrônicas.

²⁷⁴ ROCHA, G. "Navalha não corta seda", p. 142.

Outros três levantam suas bateias e levam o espectador à mineração, essencial para a maneira como se deu o desenrolar da história de Minas Gerais. A cena, descrita pelo diretor Leandro Belilo como a “cozinha” do espetáculo, apresenta vários planos, e várias ações são desempenhadas ao mesmo tempo, numa espécie de “polifonia” do movimento, revelando o lugar temporal do espetáculo: a difusa, simultânea e fragmentária contemporaneidade.

A trilha sonora também contribui para essa atmosfera caótica, em que diversos elementos vão se colocando de forma independente: além da já citada viola acompanhada de batidas eletrônicas, sobrevive a música de Bach e seu “Bourée”, que remete ao Barroco, estilo de época com o qual muitas vezes se associa a arquitetura e as esculturas encontradas nas cidades históricas de Minas; ouve-se, também, um interlúdio em que a viola é interrompida para que se ouça um poderoso contrabaixo, dando maior dinamismo e frescor à construção sonora da cena; nessa profusão de sonoridades, latidos intensos de cachorros também contribuem para a ambiência desse espaço multifacetado que busca, a partir da junção de elementos os mais diversos, transmitir um pouco do que se sente no dia a dia das cidades mineiras; por fim, ouvem-se, nos segundos finais da cena, vozes diversas que repetem, cada uma a seu tempo, uma espécie de oração, prenunciando a discussão da religiosidade, que ganhará destaque na terceira cena.

O último elemento negro abordado neste primeiro momento é a dança peculiar do cantor norte-americano Michael Jackson, que, ao ser trazido ao palco, reafirma o caráter transcultural (mas afrodescendente) da companhia, que apoia-se tanto em elementos tradicionais, quanto em linguagens do universo Pop (ligado à cultura de massas), bem como em elementos associados às ações de resistência das diásporas africanas. A menção inconfundível ao trabalho de Michael Jackson funciona, ainda, como uma espécie de fio condutor da movimentação do espetáculo, ressurgindo em várias outras cenas que estão por vir e sendo finalmente discutido como elemento constituinte de um modo de ver o mundo daqueles que não se fecham para o novo e, assim como Zefa e suas paredes inspiradoras, assumem a hibridez de suas influências e construções artísticas.

6.3 “Benguelê”, Capoeira, Breaking e os Vissungos quilombolas

Logo ao início do processo de elaboração do espetáculo, o diretor Leandro Belilo expressou a vontade de homenagear a maior companhia de dança mineira e uma das maiores do mundo, o Grupo Corpo. Fundado em 1976, a partir da estreia do espetáculo “Maria, Maria”, que, inclusive, contou com trilha de Milton Nascimento e Fernando Brant, o grupo foi construindo, aos poucos, uma linguagem de dança própria, que conecta as técnicas das danças clássica e contemporânea a elementos de brasilidade. O resultado é uma movimentação única, que contribuiu para a elevação da qualidade das produções de dança em Minas e no Brasil e para fazer de Belo Horizonte uma das cidades-referência no país quando se trata da arte do movimento.

Como inspiração, elegeu-se o espetáculo “Benguelê”, de 1998, em que se observa uma aproximação com o universo da ancestralidade negra. Na obra, há uma cena em que, ao som de um canto que remete a cantos africanos, dois bailarinos negros praticam potente coreografia enquanto, ao fundo, veem-se sombras de outros bailarinos que se movimentam lentamente, construindo uma espécie de papel de parede em movimento, que compõe o espaço para que se dê ainda mais destaque à movimentação dos dois solistas.



Figura 8: Cena de “Benguelê”: dois bailarinos tomam a frente do palco enquanto os outros se movem lentamente em um espaço elevado ao fundo, compondo uma espécie de papel de parede em movimento. Foto: José Luís Pederneiras / Divulgação.



Figura 9: Cena de “Benguelê”: bailarino toma a frente do palco enquanto os outros se movem lentamente em um espaço elevado do palco, compondo uma espécie de papel de parede em movimento. Foto: Jorge Sucupira. Fonte: Flickr (<https://www.flickr.com/photos/jsucupira/7950496398/>).

Na cena construída pela Cia. Fusion, repete-se, ao início, a separação de dois bailarinos que dão início à cena, no canto esquerdo frontal enquanto os outros vão entrando, um a um, ao fundo, passando também por uma espécie de corredor. A falta de recursos, entretanto, não permitiu que esses bailarinos do plano de fundo aparecessem ao alto e com essa iluminação que esconde suas identidades. Na cena da Cia. Fusion, o “corpo de baile” passa ao fundo, mas já se faz presente no palco tanto quanto os bailarinos principais, rapidamente unindo-se a eles e preenchendo todo o palco na continuidade da cena. Tem-se, portanto, um elemento que marca a diferença entre os grupos. Com uma sólida trajetória de décadas, estabelecido nacional e internacionalmente, o Grupo Corpo dispõe de recursos para construir cenários humanos, em que os bailarinos constroem o pano de fundo da cena, numa espécie de hierarquia cênica, enquanto a Fusion, ainda em processo de busca por maior inserção e estabilidade, não dispõe ainda de aparato financeiro que possibilite o acesso a recursos plásticos tão desenvolvidos. Apoia-se, então, nas personalidades de cada dançarino, que se aproxima do público e se junta aos outros sem que haja solistas. Sobre a falta de recursos para a produção e a diferença entre sua cena e aquela a que buscou homenagear, o diretor Leandro Belilo comenta:

Hoje em dia eu nem sei mais se eu gostaria, da mesma forma, de ter o recurso que eu sempre quis. Eu acho que já me adaptei tanto a construir dessa forma, que eu nem sei se eu vou saber trabalhar com tanto recurso. Eu já me acostumei tanto a trabalhar com escassez, que hoje eu não sei fazer sem ser dessa forma. [...] Quando eu tenho uma ideia, eu já direciono essa ideia para a forma como eu acho que é possível fazer acontecer. Por isso hoje eu nem tenho muita paciência para ideias mirabolantes [...] Uma vez eu ouvi que “até mesmo uma mente medíocre pode ter uma grande ideia, mas somente as brilhantes podem realizá-la”. Ter uma boa ideia é fácil; difícil é fazer acontecer. [...] Volto lá na criança; a criança que não tinha muitos brinquedos comprados em loja, que faz um pedaço de telha virar um revólver, faz um pedaço de pedra virar um carrinho... Aí é o lugar da arte. É aí que tem lugar a criatividade, a imaginação. [...] Não quero romantizar a precariedade [...] acho que tem que ter condição para trabalhar, dignidade, mas é uma coisa que te tira do lugar, que te faz pensar fora da caixinha.²⁷⁵

Isso vai ao encontro da discussão elaborada no Capítulo 1 sobre a capacidade de adaptação à falta de recursos, num criar “com aquilo que se tem à mão, e não com aquilo que falta”.²⁷⁶ Sem recursos, o que se tem são corpos dispostos ao movimento.



Figura 10: Cena de “Quando efê”: em referência a “Benguelê”, do Grupo Corpo, dois bailarinos assumem a frente do palco enquanto os outros movimentam-se lentamente ao fundo.

²⁷⁵ BELILO, Leandro. Depoimento concedido a Isadora Rodrigues, 15 de outubro de 2020.

²⁷⁶ MONTEIRO, P. M. A gambiarra como destino, p. 200.

Para a referida cena de “Benguelê”, o músico João Bosco optou por gravar sua interpretação do “Canto de Wembá” + “Gagabirô”, gravada originalmente pelo cantor no disco *Gagabirô*, de 1984. Trata-se de faixa inspirada na produção diaspórica cubana, em que uma voz solo canta e um coro responde. No encarte de *Gagabirô*, está uma explicação da referência, retirada, por sua vez, do LP *Viejos Cantos Afrocubanos*:

CANTO DE WEMBA [sic]. Entre los abakuá existen cantos para cada una de las funciones rituales. Los cantos son siempre alternantes entre un solista y el coro. Los textos de los cantos también hacen referencias a las leyendas originarias. Toda la ceremonia no es mas que la repetición de viejos pasajes que se atribuyen al origen africano de la secta. El canto de wemba (brujería) se realiza dentro del cuarto sagrado o fambá.²⁷⁷

Não há como negar a aproximação da peça de Bosco da estética afrodescendente. Ainda que não faça uso de um idioma específico, sendo a letra construída principalmente por sons inventados, a sonoridade, a prosódia, remetem ao universo diaspórico negro. Como explica Regina Carvalho em sua dissertação de 1994, *O amor e o amendoim: da poética de João Bosco à leitura da MPB*:

Aqui, a soma de sonoridades às vezes é rompida por sons que parecem fazer sentido, mas que, analisados no todo do verso de emissão mostram que a sua familiaridade reside apenas na prosódia aparente, que na verdade não é predominantemente paroxítona, como a do português, mas predominantemente oxítona – como a de algumas línguas africanas, dentre as quais o nagô, ou iorubá, mantido no Brasil por razões religiosas, embora bastante corrompido. Assim, fica lógico que João Bosco feche a sua versão do canto wembá com a sua versão do canto nagô – homenagem a ambos, nas duas formas sacralizadas: a letra e a música. Assim, a leitura do todo leva ao sentido do todo: nagô. E ao se ler “nagô”, vai-se ler também a homenagem, a sacralização, a assunção às origens negras pela assunção à sua fala – mesmo que *imitada, um simulacro de nagô* – e a seu ritmo – mesmo que atualizado. E a homenagem passa ainda pelo contraste das formas de emissão de voz: a emissão “normal” da primeira parte, parecendo às vezes grupal pela repetição de si mesma, contrasta com a emissão de voz escolhida para a segunda parte: mais nasal e mais grave, embora suavizada na *imitação de preto velho*. [...] Reforçando o que foi dito até aqui, pode-se concluir que os blocos de sonoridades mesclados com as palavras, como feito em “Bate um balaio”, vão ter seu sentido contaminado pelo sentido das palavras que lhe estão próximas. Já aqui tal não ocorre: a peça como um todo é que vai emprestar seu sentido às partes, que nada significam em si. E o

²⁷⁷ EGREM. *Viejos Cantos Afrocubanos apud BOSCO. Gagabirô*, [s. p.].

significado não vai vir, pois, da relação canônica significante x significado, mas do uso dos instrumentos, da forma como a voz é emitida, da prosódia geral do texto.²⁷⁸

Observa-se, portanto, que há uma aproximação da música de Bosco com a estética negra por meio da imitação, do simulacro. Esta mesma relação pode ser observada na escolha de movimentos da cena de “Benguelê”. Nos passos dos bailarinos classicamente treinados, podem-se notar referências ao universo das danças de matriz africana, pela movimentação do dorso para frente e para trás, bem como referências à capoeira, realizada, entretanto, a partir da técnica clássica: pernas perfeitamente esticadas, coluna ereta e pontas dos pés bem puxadas.

No caso de “Quando efê”, o simulacro se dá não pela aproximação com a estética negra, e sim pela inspiração em “Benguelê”. No intuito de “imitar” o Corpo “imitando” a estética afrodescendente, a companhia acabou por, no processo, aproximar-se ainda mais de sua ancestralidade, na medida em que, ao construir uma cena que buscava referenciar o ícone de nossa Dança Contemporânea, o resultado acabou por reverenciar a cultura quilombola, aproximando o universo sonoro e corpóreo ancestral da movimentação contemporânea do Breaking.

Assim como na trilha de João Bosco, a cena de “Quando efê” inicia-se com uma voz que, quase sozinha (acompanhada apenas de uma nota constante tocada num contrabaixo acústico), irrompe no silêncio de um palco também quase vazio. Entre a Cena 1 e a Cena 2, os bailarinos saem de cena e, ao som constante do arco do contrabaixo acústico, um e depois outro dançarino surge em cena numa ambientação de tensão. Os dois personagens, a princípio, não se reconhecem e se movimentam de forma a simular um desentendimento. Para isso, elementos da capoeira unem-se a gestos de luta. Na trilha, a voz continua cantando sozinha:

Otê! Pade-Nosso cum Ave-Maria,
seculo camera qui t’Angananzambê, aiô...
Ê calunga qui tom’ossemá,
Ê calunga qui tom’Anzambi, aiô!...

Trata-se de versão de um vissungo, cantada na trilha pelo músico, capoeirista e documentarista Ramon Lopes, mais conhecido como Mestre Negoativo, pesquisador do universo quilombola e líder da banda Berimbrown. Os vissungos podem ser definidos

²⁷⁸ CARVALHO, R. *O amor e o amendoim*, p. 85-86, grifos meus.

como “cantigas em língua africana ouvidas outrora nos serviços de mineração’ e ainda hoje presentes em diversas situações da vida cotidiana dos habitantes de alguns povoados de Minas Gerais”.²⁷⁹ E é esse canto, que mistura língua portuguesa e línguas africanas,²⁸⁰ que guiará toda a sonoridade da cena, ainda que, na versão de “Quando efê”, ele vá, aos poucos ganhando um acompanhamento percussivo e, posteriormente de um violão dedilhando acordes menores que adicionam tensão a uma cena que, no que tange ao movimento, trabalha principalmente no lugar do enfrentamento. Sobre as motivações da escolha dessa sonoridade para a construção da cena, é interessante citar o argumento de Neide Freitas Sampaio acerca da importância de evocar suas palavras, mesmo que não se compreenda o que as palavras querem dizer:

Nas culturas orais, a palavra é o elemento essencial, a força capaz de gerar o feitiço ou de conectar os mundos dos ancestrais e seus descendentes. Não se trata da palavra banal, mas sim de uma “palavra-força”, como observa Paul Zumthor, no livro *A letra e a voz*: “a palavra proferida pela Voz cria o que ela diz. No entanto, toda palavra não é só Palavra. Há a palavra ordinária, banal, superficialmente demonstradora, e a palavra-força.” As palavras africanas que permaneceram nos vissungos são palavras-força, capazes de manter, no Brasil, a íntima ligação dos negros com suas culturas de origem e a união dos afrodescendentes.²⁸¹

Ao entrarem no palco, os dois bailarinos que conduzem esta cena expressam, primeiramente, o estranhamento que, como visto, resulta numa movimentação de luta. Esta movimentação, entretanto, é curta, sendo logo seguida de uma aproximação entre eles, numa expressão do reconhecimento de personagens diferentes, mas que têm muito em comum. A partir daí, esses e os outros bailarinos que entram posteriormente não mais executarão movimentos de enfrentamento entre si, mas irão, juntos, executar passos que unem Capoeira e Breaking diante do público, ou seja, assumem em conjunto uma postura de desafio a um oponente que pode ser tanto um oponente imaginário, quanto o espectador.

²⁷⁹ FREITAS, N.; QUEIROZ, S. Pedindo licença para cantar, p. 7.

²⁸⁰ Inspiração, inclusive, para o título do espetáculo do Grupo Corpo aqui citado.

²⁸¹ SAMPAIO. A força da palavra nos vissungos, p. 80.



Figura 11: bailarinos partem da Capoeira para dar início a uma coreografia em conjunto em que realizam passos de Breaking. Foto: Fernanda Abdo. Fonte: Acervo da Cia. Fusion de Danças Urbanas.

A escolha do Breaking, aqui, é significativa. Assim como a capoeira se constrói como dança, mas também como luta, o Breaking é a vertente que melhor traduz o lado competitivo dos praticantes de Danças Urbanas. Ao discutir a questão da masculinidade no Hip Hop, Sara LaBoskey cita texto de Tricia Rose e, ao escolher a definição de Breakdancing, destaca exatamente o trecho em que a autora menciona a competitividade. Na perspectiva das autoras, o Breaking seria “uma dança competitiva, acrobática e pantomímica, em que se fazem chocantes [ou, talvez, afrontosos, já que a palavra utilizada em inglês é *outrageous*] contorções físicas, giros e saltos mortais, conjugados a um movimento corporal fluido, sincopado e circular”.²⁸² LaBoskey continua sua reflexão afirmando que, no âmbito físico, a competitividade do Breaking se dá a partir do grau de dificuldade de cada passo, mas frisa que o enfrentamento não para por aí. Para além das manobras complicadas, o Breaking se constrói a partir da atitude de cada dançarino em direção a seu oponente. Explica LaBoskey:

O outro componente da competição está no ato verbal, físico e simbólico de se vangloriar, parte essencial de cada performance de Breaking. Uma tática frequentemente utilizada é o “simbolismo corporal do insultar o outro e do vangloriar-se” (BANES, 1985, p. 87). Os dançarinos fazem uso de gestos cujo intuito é provocar uma resposta, uma refutação, do oponente. Eles apontam ou olham

²⁸² ROSE, T. *apud* LABOSKEY, S. Getting off: Portrayals of Masculinity in Hip Hop Dance in Film, p. 113, tradução minha.

fixamente para seus rivais em uma postura de ameaça, ou simplesmente se movem em direção a outro indivíduo, violando seu espaço pessoal e, assim, ameaçam-no. [...] Os jovens [entrevistados no documentário de 1983 *Style Wars*] explicam que muito do uprocking e do footworking [passos de Breaking que não envolvem grandes acrobacias] tem como objetivo humilhar o oponente. [...] Esta não é uma competição física, acrobática, mas uma batalha de egos e libido.²⁸³

É interessante, portanto, que esta seja a linguagem escolhida para a segunda parte da cena em que a referência ao Grupo Corpo é deixada de lado e o grupo passa a dançar em uníssono ao som de uma música cuja origem está na expressão dos escravizados. O Breaking, comumente dançado de forma solo e utilizado como linguagem de desafio de um b. boy para outro, é aqui dançado em grupo, numa postura que desafia não os colegas dançarinos, mas o público que os assiste. O grupo parece, então, utilizar a dança para chamar para a batalha não apenas aqueles que a praticam, mas a todos, buscando provocar no público também uma resposta, uma refutação, como o fazem os b. boys diante de seus adversários. Não creio que se trate de inserir o público como adversário, mas de colocar em voga a necessidade do combate a um inimigo talvez invisível, mas que se impõe a todos aqueles que se interessam por conhecer a diáspora negra no Brasil.

Aliada ao Breaking, este momento do espetáculo traz, ainda, a movimentação realizada por quilombolas no interior de Minas Gerais. De acordo com o músico, documentarista e capoeirista Ramon Lopes (Mestre Negoativo), tal movimentação denomina-se “chula”, nome citado pelos quilombolas entrevistados no documentário “Lamparina Bantus nas Minas Gerais”.²⁸⁴ Ao discutir o trabalho do músico Celso Adolfo à luz da pesquisa musicológica realizada por Mário de Andrade, Roniere Menezes discute o que havia escrito o pensador sobre esse ritmo que sobrevive entre quilombolas do interior de Minas Gerais e no espetáculo da companhia de Hip Hop:

Mário de Andrade estabelece a seguinte definição da chula: “Dança portuguesa, usada nas classes proletárias. Compasso de 2/4, andamento afobado. Preferencialmente concebida no Modo Maior.” (ANDRADE, 1999, p. 139). O musicólogo cita como exemplo o que acontecia na igreja do Bonfim, em Salvador: enquanto umas pessoas

²⁸³ LABOSKEY, S. Getting off: Portrayals of Masculinity in Hip Hop Dance in Film, p. 114, tradução minha.

²⁸⁴ No vídeo de divulgação do documentário citado, disponibilizado no YouTube, algumas imagens podem ser vistas: <https://www.youtube.com/watch?v=bvKyqNI5Nyw>.

se dedicavam à lavagem da escadaria, outras, de um lado da igreja, cantavam chulas e canções com acompanhamento de violão. Mário aproxima a chula do lundu. (ANDRADE, 1999, p. 139).

Nota-se, portanto, que, a partir da origem portuguesa do ritmo, diversas ramificações foram se desenvolvendo e se modificando em diferentes regiões do Brasil, da Bahia ao Rio Grande do Sul,²⁸⁵ passando pelos quilombos mineiros e desembocando no espetáculo de uma companhia de Hip Hop do século XXI.

A cena termina com todos os bailarinos de pé, na parte superior esquerda do palco, encarando o público quase em silêncio. Só se ouve a voz de Negoativo ainda entoando o vissungo. A voz do cantor está sozinha e ecoa ao longe, remetendo ao distanciamento cada vez maior das novas gerações com as tradições orais do povo afrodescendente. Se nas performances tradicionais há, como reproduziu João Bosco na trilha de “Benguelê”, uma voz solo que canta e ouve a resposta de um coro, na versão do vissungo em “Quando efê”, a voz canta sozinha. Não há mais coro; apenas vozes. Como afirma Neide Freitas Sampaio:

Aprender e manter uma linguagem diferente do português já não é mais interessante para as novas gerações de brasileiros. A falta do contexto social em que os vissungos eram cantados (já não se garimpa mais em grupo, nem se carrega defunto em rede até o cemitério mais próximo, não é mais necessário usar uma linguagem que não seja compreendida por todos...) e, principalmente, a falta de interesse no aprendizado fazem com que os vissungos saiam da memória afetiva que os mantinha vivos. Os mais novos perderam o vínculo que os ligava ao passado (e aos antepassados), e assim os vissungos e a língua usada nos cantos perderam a relevância que tinham para a comunidade.²⁸⁶

Há, entretanto, um novo coro, em que, por meio de outras linguagens, como a da dança aqui discutida, os representantes da diáspora encontram formas de possibilitar a sobrevivência de seu passado aliado às novas manifestações culturais que pautam seu presente.

²⁸⁵ <https://www.visiteobrasil.com.br/sul/rio-grande-do-sul/folclore/conheca/chula->

²⁸⁶ SAMPAIO, N. F. A força da palavra nos vissungos, p. 80. É interessante observar que, nesta cena, é também abordado o tema da morte, quando, a certa altura, um dos bailarinos é carregado na posição de cadáver pelos outros. Ele, em seguida, ressuscita e passa a executar os passos de Breaking de forma bastante intensa.



Figura 12: O fim da Cena 2 de “Quando efê”. Foto: Fernanda Abdo. Fonte: Acervo da Cia. Fusion de Danças Urbanas.

6.4 Religiosidade e manifestações musicais, teatrais e literárias

Chamada pelo elenco de “Cena da Procissão”, a terceira cena do espetáculo se constrói em grande medida a partir de referências à religiosidade. Aprofundando o tema do sincretismo religioso, já esboçado na cena anterior pela referência do vissungo ao “Pai Nosso” e à “Ave Maria”, a primeira parte da movimentação nesta cena se dá por meio de uma caminhada em grupo ao som de uma voz feminina que, acompanhada de um violão, canta tristemente. Esta é a cena discutida anteriormente neste capítulo, no tópico que aproxima o espetáculo da “Segunda consideração intempestiva”, de Nietzsche.

Sobre a religiosidade, elemento de maior destaque na cena, cabe citar a pesquisadora Leda Maria Martins e suas considerações acerca da maneira como os povos afro-brasileiros lidam com esta questão:

À reterritorialização e à restituição de formas expressivas da tradição africana alia-se a reinterpretação, pelo negro, dos ícones religiosos cristãos, investidos de novas conotações semânticas. Nessa via de leitura, a devoção aos santos reveste-se de instigantes significados, pois as divindades cristãs tornam-se transmissores da religiosidade africana, barrada pelo sistema escravocrata e pela interdição aos deuses africanos. Assim, “a particularidade na interpretação do mundo

é que tornou o negro – por semelhanças e diferenças – um participante da comunidade dos homens. Sua herança mítica se imbricou na teia da hagiologia católica modificando-a e modificando-se simultaneamente”. Essa estratégia de reversibilidade é acentuada por Muniz Sodré como um dos *modus* constitutivos do *código das aparências* que, segundo ele, funda a cultura negra.²⁸⁷

A associação da religião com outros elementos constitutivos da identidade não é, portanto, restrita ao universo da criação em dança, mas uma prática de sobrevivência, de afirmação da própria existência.

Depois de uma volta completa caminhando de forma a representar a procissão, os bailarinos passam, aos poucos, a modificar sua postura e a caminhar de forma mais firme e com uma postura que remete à dos grupos marginalizados das grandes cidades. De acordo com o diretor, Leandro Belilo, ainda que pareça se tratar de uma caminhada de ataque, esta é uma caminhada de defesa, uma postura encontrada por esses indivíduos para tentarem se proteger dos olhares e das acusações frequentemente direcionados a eles no espaço urbano. Em seguida, esses bailarinos começam a correr e são “enquadrados” por um dos integrantes do elenco que se mantinha separado dos outros. Este passa a “dar uma geral”, em cada um dos dançarinos agora posicionados de costas para a plateia, com as pernas abertas e as mãos na cabeça. Ao fim da “geral”, os bailarinos mudam novamente a intenção de seu movimento e passam a caminhar como em uma passarela, executando passos de Waacking e Voguing, vertentes das Danças Urbanas fortemente associadas ao universo LGBTQIA+.

A seguir, o que se vê são novas alusões ao universo da religiosidade, fazendo com que dois universos que estão constantemente em conflito, a religião e a comunidade LGBTQIA+, coexistam em cena, assim como coexistem no mundo. Por fim, observa-se, mais uma vez, a menção ao universo do trabalho braçal, reafirmando, mais uma vez, o reconhecimento de uma origem relacionada à escravidão.

No que tange à trilha sonora, é interessante explicitar as várias sobrevivências inseridas na letra da canção criada exclusivamente para o espetáculo. No primeiro verso, ouve-se: “Maria, Aparecida, Pietá”. Ainda que a associação instantânea que se faz é com a devoção católica tão presente em nosso estado, sendo isso, inclusive, o que motivou a ideia da procissão contida na movimentação da cena, a motivação para o

²⁸⁷ MARTINS, L. M. *Afrografias da memória*, p. 40.

verso é outra: trata-se de uma referência a “Maria, Maria”, canção de Milton Nascimento cuja criação se deu para compor a trilha do espetáculo homônimo do Grupo Corpo, de 1976. A obra foi um divisor de águas na produção de dança no Brasil, visto que passou a incorporar na técnica clássica/contemporânea elementos de brasilidade. A canção, por sua vez, é uma das mais conhecidas do cancioneiro popular brasileiro e uma das mais lembradas obras do mineiro honorário Milton, que, inclusive, lançou, em 2002 um álbum denominado *Pietá*. Assim, a “Maria, mãe da vida, mãe do amar”, de que fala a letra, pode ser Maria, mãe de Jesus Cristo, mas também, e principalmente, a Maria que propôs novos olhares para a produção experimental em dança na Minas Gerais e catapultou a dança mineira para o mundo.

Na estrofe seguinte, há uma referência a outro gigante das artes cênicas mineiras, o Grupo Galpão. O verso “das flores que me deram meus amores” alude à trilha da clássica montagem do grupo mineiro da shakespeariana “Romeu e Julieta”: “flor, minha flor, flor vem cá / flor, minha flor, laiá, laiá, laiá”. Na mesma estrofe, retoma-se a referência a “Maria, Maria”: “eu rio com minha gente / mas quero é chorar” é uma variação de “de uma gente que ri quando deve chorar / e não vive, apenas aguenta”.

A terceira estrofe faz menção à tradição literária de Minas, a partir de dois de seus maiores nomes. Primeiro, cita-se *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa (“Veredas, muito aqui ainda se esconde”); e, em seguida, evoca-se Drummond (“nas pedras que cerceiam meu passar”). Por sua vez, a estrofe final discute a importância da memória (“o agora não existe sem passado”) e de sonhar de forma a modificar a realidade, realizando, ainda, outra referência a Drummond e seu livro *Fazendeiro do ar* (“dos sonhos que nem sempre tão cordatos / nos trazem a esperança / de sermos os donos do ar / e sempre, nessa dança / possamos mais longe enxergar”).

6.5 A quadrilha, a festa e a explosão da alegria

Denominada pelo diretor de “Cena da Quadrilha”, esta cena modifica por completo a atmosfera que se apresentava até a cena anterior. Aqui, a irreverência é o mote. Inspirada nas quadrilhas dançadas nas tradicionais festas de junho, a cena se constrói a partir da alternância do protagonismo entre os bailarinos, que, ora dançam juntos, ora dançam separadamente, numa coreografia de forte intensidade. Elementos da

infância associam-se à sensualidade de movimentos da cultura pop, estando, aqui, as danças urbanas representadas tanto pela vertente do House Dance, quanto pelo meme do Harlem Shake, que ganhou força no ano anterior ao da estreia de “Quando efê”, em que, em um vídeo, uma pessoa aparece dançando uma música sozinha para, alguns segundos depois, ver-se acompanhada de várias outras:

O meme – quando imagens ou vídeos se espalham pela internet – começou com um vídeo postado no YouTube no perfil de Filthy Frank, no dia 2 de fevereiro [de 2013]. “[O vídeo] começa com 15 segundos com uma pessoa dançando a música, então explode com um grupo de pessoas entrando na dança, com tremedeiras e espasmos com edição rápida nos outros 15 segundos”, explica o site da revista “Billboard” sobre o estilo de vídeo que já foi reproduzido milhares de vezes por outros usuários.²⁸⁸

O Harlem Shake é, na verdade, um passo de dança criado ainda nos anos 1980 em que se movem os ombros alternadamente para cima e para baixo. Foi, inclusive, um dos primeiros passos de Hip Hop Dance a que tive acesso por volta de 2005, oito anos antes da moda no YouTube. A história do passo é contada por Kia Gregory, no *The New York Times*:

O verdadeiro Harlem Shake, dança muito mais técnica, crua, fluida e frenética, nasceu em Nova York mais de 30 anos atrás. Durante o intervalo de jogos de rua praticados no Rucker Park, um homem magro, conhecido no bairro como Al B. entretia o público com movimentos próprios, conhecidos no Harlem como “The Al. B.”. “Ele dançava entortando os ombros”, explica sua mãe, Sandra Boyce, ainda moradora do Harlem. Al. B., cujo nome verdadeiro era Albert Boyce, morreu em 2006 aos 43 anos. Ele passou a maior parte de sua vida dançando, conta sua mãe, “em todos os ritmos, todas as batidas, todas as músicas”, e criou seu próprio, e muito popular, estilo no parque. Pouco depois, o “The Al. B.” “transformou-se no Harlem Shake”.²⁸⁹

A cena aqui discutida não tinha, contudo, o intuito de suscitar essas discussões. Trata-se de uma aproximação de universos distintos, mas que, no espetáculo e na formação dos sujeitos contemporâneos, se complementam: o Arraiá de Belô associa-se ao Harlem, que se aproxima do Funk, que, por sua vez, sai das favelas e chega ao interior.

Por fim, cabe destacar a aproximação entre a movimentação do House Dance, vertente das Danças Urbanas que se desenvolveu nos *clubs* ao som de música eletrônica

²⁸⁸ G1. Brincadeira faz com que site YouTube 'dance' no ritmo de 'Harlem Shake', [s. p.].

²⁸⁹ GREGORY, K. It's a Worldwide Dance Craze, but it's not the Real Harlem Shake, [s. p.]. tradução minha.

(o House foi, inclusive, abraçado pela classe média urbana brasileira já no início dos anos 1990, momento em que o Funk e o Rap ainda eram fortemente rechaçados por nossa elite)²⁹⁰, em que a leveza e a malemolência do corpo são chave, de movimentações insólitas, que tiram o elenco do lugar da beleza plástica geralmente observável em produções de dança. Há, por exemplo, dois momentos de devires-animal. Primeiramente, os bailarinos transformam-se em galinhas que ciscam pelo palco, numa alusão tanto ao interior, em que se criam com mais frequência esses animais, mas também ao burburinho das favelas, nas quais é também bastante comum que se criem galinhas mesmo nas moradias mais simples. Posteriormente, uma movimentação semelhante à de macacos se faz presente. Nos dois casos, pode-se associar a escolha desses animais a uma espécie de dessacralização da dança. Não temos cisnes, com sua elegância e altivez, mas, sim, galinhas, desengonçadas, amontoadas, aves incapazes de voar, frágeis, desorientadas. A galinha, assim como em textos literários,²⁹¹ aparece como representante daquele destinado a servir, de quem está sem lugar. Ao discutir as motivações pelas quais propõe movimentações que se aproximam dos animais, em especial animais como a vaca e a galinha, o diretor afirma:

Eu quero causar desconforto, tirar do lugar comum, eu quero desconstruir. [...] Eu quero te tirar desse lugar comum de que a dança é... [faz um movimento com o corpo remetendo a uma postura imponente, ereta, remetendo à beleza plástica tradicionalmente associada à dança]. Inclusive, eu tenho uma resistência a pegar os animais mais clássicos. Vamo fazer essa galinha direito aqui. Aí eu acho que é mais interessante [...] “Eu sou uma pantera”, “eu sou um leão”, “eu sou um cisne”... Legal também, mas eu quero outra coisa. Não é o Lago dos cisnes; é o terreiro das galinhas. [...] Ninguém quer ser a galinha.”²⁹²

Em consonância com o coreógrafo, o poeta João Cabral de Melo Neto também reflete sobre a força expressiva da galinha, em contraste com o movimento da águia, sugerindo que se deveria promover uma desconstrução da poesia “das alturas”.

Você vê os gregos, o Pégaso, o cavalo que voa, é o símbolo da poesia. Nós deveríamos botar antes, como símbolo da poesia, a galinha e o peru – que não voam. Ora, para o poeta, o difícil é não voar, e o esforço que ele deve fazer é esse. O poeta é como o pássaro que tem de andar um quilômetro pelo chão.²⁹³

²⁹⁰ VIANNA, H. Funk e cultura popular carioca.

²⁹¹ Um exemplo interessante disso é o conto “Uma galinha”, de Clarice Lispector.

²⁹² BELILO, L. Depoimento concedido a Isadora Rodrigues, 15 de outubro de 2020.

²⁹³ MELO NETO *apud* JUNQUEIRA. João Cabral, um mestre sem herdeiros, p. 337.

O posicionamento do poeta é explicado por Roniere Menezes, que o aproxima, ainda, dos trabalhos de autores como Guimarães Rosa e Vinícius de Moraes:

Cabral empreende um esforço contínuo que visa a desconstruir a imagem clássica ou romântica de poeta e de seus símbolos míticos. A criação volta-se não para espaços etéreos que propiciam o afastamento da realidade, mas para o terreno árido a ser percorrido diariamente. O poeta focaliza os restos, os resíduos perdidos no chão em busca de materiais destituídos de belezas fulgurantes, a serem conduzidos à oficina poética.

O trabalho com as miudezas do cotidiano, como o do pássaro que anda quilômetros pelo chão, apresenta-se também na arquitetura literária desenvolvida por Rosa e Vinicius. Os três escritores-diplomatas revelam maneiras de atuação social por meio das quais artista e intelectual se projetam no mesmo homem. Parecem carregar uma máquina da escritura desejosa por desenredar as malhas de uma História marcada pelas divisões injustas. A partir de experiências e de conhecimentos adquiridos pelas “andanças” no território nacional, denunciam, no espaço artístico-literário, lugares de opacidade. Reconstroem as imagens colhidas, sugerindo outras formas de convivência comunitária.²⁹⁴

Observa-se, portanto, no coreógrafo, uma postura já observada em grandes autores da Literatura do século XX, que propõem um distanciamento do belo como objetivo, como sinônimo de arte e passam a trabalhar o mundano, o estranho, aquilo que não se quer enxergar, ou admitir.

6.6 Memória arquivada; memória perdida

Ao fim da festa da cena anterior, encontra-se o silêncio. Aos poucos, seis integrantes do elenco se organizam em três duplas distribuídas pelo espaço. Os bailarinos da frente permanecem quietos, enquanto os de trás passam a rearranjá-los como se fossem bonecos. Eles mexem principalmente em seus pés, batendo-os no chão, como se os plantassem no papelão marrom que cobre todo o espaço do palco. Trata-se de mais um devir, desta vez o devir-árvore, em que os troncos se tornam caules, os pés ganham raízes e os braços transformam-se em galhos que se movimentam pelo vento. Do silêncio, surge novamente a voz *off*, que conta a seguinte história:

Um dia eu falei com meu filho: “Você quer ver a fazenda onde seu pai cresceu?” Pegamos o carro e fomos em direção à fazenda. No caminho, quando fui me aproximando, fui percebendo sinais de que as coisas tinham mudado. O primeiro sinal que me impactou foi que, quando eu era criança, ao passar pela estrada, havia mais ou menos

²⁹⁴ MENEZES, R. *O traço, a letra e a bossa*, p. 248.

uns três quilômetros de árvores enormes, copadas, cujas copas se encontravam no alto a não sei quantos metros de altura e formavam um túnel de mata. A estradinha era um túnel na mata. Pois bem. Quando eu cheguei nessa região, onde deveria estar essas árvores, elas não estavam mais lá. Eles haviam derrubado... Isso era uns 30 anos depois... eles haviam derrubado as árvores, e no lugar havia um canavial. Então se tinha uma plantação homogênea de cana... uma simetria danada, sem nenhum desequilíbrio... sem nada assim para mexer com a fantasia, com o imaginário da gente... Coloquei o carro na estradinha que levava à fazenda, mas percebi que era só cana. Então, disse para o meu filho: “Eu vou parar aqui porque nós vamos chegar à fazenda, na casa onde fui criado, e vai estar tudo diferente. Eu estou no fundo querendo reencontrar minha origem, e não tem como mais voltar para essa origem, acessar essa vida primeira que eu tive de criança, de infância na fazenda da minha avó. Pronto. Dei marcha ré, virei o carro e desisti de voltar pra essa origem, mas pedaços disso ficam na cabeça da gente.”²⁹⁵

Ao contar a história da tentativa frustrada de retorno ao passado, a voz constrói uma profunda reflexão sobre memória, arquivo e esquecimento. A tentativa de acessar o passado como foi, ou como o dono da voz imaginava ser, esbarra nas modificações do presente, na força arrebatadora do tempo. Em *Mal de arquivo*, Jacques Derrida inicia sua discussão sobre arquivo e memória propondo uma distinção entre arquivo e aquilo “a que o reduzimos frequentemente, em especial a experiência de *memória* e o retorno à *origem*”.²⁹⁶ E a busca pelo capoeirão narrada pela voz *off* de “Quando efê” não é mais que isso: “a busca do tempo perdido”. O capoeirão seria o arquivo de um tempo que a voz, sem sucesso, procura acessar.

Ao analisar o espetáculo como um arquivo dançado de nossa cultura, é interessante pensar os efeitos do uso do texto que entremeia a organização do movimento. Nesta cena, denominada pelo grupo como “Cena do Vento”, tem-se a fala da voz *off* como uma espécie de introdução/explicação para a cena dançada que virá a seguir. É o que Derrida chama de “Exergo”, elemento fundamental para a construção do arquivo:

Citar antes de começar é dar o tom deixando ressoar algumas palavras cujo sentido ou forma deveria dominar a cena. Dito de outra maneira, o exergo consiste em capitalizar numa elipse. Acumula de antemão um capital e preparar a mais-valia de um arquivo. Um exergo estoca por antecipação e pré-arquiva um léxico que, a partir daí, deverá fazer

²⁹⁵ MARQUES, R. *Voz off de Quando efê*, [s. p.].

²⁹⁶ DERRIDA, J. *Mal de arquivo*, p. 7, grifos do autor.

a lei e *dar a ordem* contentando-se em nomear o problema, isto é, o tema.²⁹⁷

A narração que antecede a ação da cena prenuncia, portanto, a questão a ser simbolicamente trabalhada a seguir. Assim que se cala a voz *off*, inicia-se uma movimentação em que três bailarinos começam a, de forma cada vez mais intensa, manipular os outros três em cena. Trata-se de um devir-árvore movimentado por um devir-vento, que, cada vez mais forte, balança os galhos, depois o caule até por fim arrancar as árvores que ali se colocavam de pé. Enquanto isso, um sétimo bailarino entra em cena andando com as mãos – de forma errante, pouco firme, portanto – e se coloca de forma a enfrentar o vento crescente que chega a jogá-lo no chão. É a força do tempo, que, por mais que tentemos enfrentar, arrebatava a tudo e a todos. Finaliza-se a primeira parte da cena com agora três bailarinos no palco, que executarão uma coreografia em que se expressa a força dos homens, mas, ao mesmo tempo, sua insignificância diante da vida e da morte, do passado, do presente e do futuro.



Figura 13: Cena do Vento – Três duplas (vento e árvores) dispostas no palco e um sétimo bailarino caminha de ponta-cabeça. Foto: Fernanda Abdo. Fonte: Acervo da Cia. Fusion de Danças Urbanas.

²⁹⁷ DERRIDA, J. *Mal de arquivo*, p. 17, grifo do autor.

6.7 Cena 6: A história de Zefa e a festa final

Ao final da coreografia anterior, os bailarinos assentam-se todos no canto superior esquerdo do palco para, mais uma vez, vir soar a voz *off*. O elenco agora devota toda sua atenção a ouvir a contação de histórias, em que se passa a conhecer a história de Zefa e do jovem pesquisador que acreditava ser possível conhecer um Brasil profundo, genuíno, autêntico e se decepçiona já na primeira conversa com aquela a quem pretendia pesquisar. Esta questão já foi discutida na Seção 3, deste Capítulo, portanto, aqui, reproduzirei apenas a narração como se dá no espetáculo para que, em seguida, cheguemos à última cena:

Eu fui para Vale do Jequitinhonha, quando eu fui para Araçuaí, depois de 13 horas de viagem, estávamos ruços de poeira... Lá havia duas artesãs, a Lira Marques e a Zefa, que faziam esculturas e tinham fama de contadoras de causos. Na casa da Zefa, quando olhei para as paredes, as quatro estavam cobertas de páginas, capas de revistas que circulavam na época. Eu não via as paredes. Só via as capas com figuras de celebridades, políticos e artistas pop... e a primeira coisa que vi quando concentrei nas paredes, foi Michael Jackson, Madonna e o Saci Pererê no meio, e parece que eles estavam num papo muito animado. E eu olhei para aquilo assim estupefato, meio decepçionado, porque eu fui encontrar o Brasil profundo, genuíno, autêntico, e a Zefa me apresenta uma conversa entre Michael Jackson, Madonna e o Saci Pererê: o mais pop e global, com algo mais arcaico e ancestral da cultura... Olhei então para ela decepçionado e falei: “Oh, Zefa... mas pra quê isso, Zefa?”, ela simplesmente virou-se, e falou: “Ah, moço, é pra eu me inspirar!”. Eu fiquei mudo. Mudo fiquei, calado, e fiquei ouvindo a Zefa contar história porque ela deu um nó na minha cabeça. Porque eu não vi lá essa cultura genuína que eu esperava encontrar, nessa visão romântica da cultura popular que eu tinha ao ir para lá. E... fiquei uns seis anos mudo.²⁹⁸

Depois de ouvirem a história, os bailarinos passam a se mover de forma atabalhoada pelo palco. Nota-se rapidamente que se trata de um devir-criança, em que todos agora brincam juntos, dispersando-se pelo palco, pela coxia e pela plateia, como se se escondessem de algo. Trata-se do Bumba meu boi, mais um elemento que reafirma o sincretismo de nossa cultura ao aliar uma tradição europeia a elementos afro-brasileiros. A referência amplia, ainda, a abrangência das questões discutidas pelo espetáculo, que parte do local para pensar a memória por um viés mais universal. Nada

²⁹⁸ MARQUES, R. *Voz off de Quando efé*, [s. p.].

mais simbólico, então, que escolher uma tradição não só mineira, mas brasileira. Trata-se de uma festa nacional que não perde, entretanto, suas feições locais:

Bumba meu boi, Boi Bumbá, Boi Calemba, Boi Surubim, Boi de Reis... Boi de todos os tempos e todos os lugares. O animal que dá nome à maior manifestação popular do Maranhão foi chamado por Mário de Andrade de “bicho nacional por excelência”, por inspirar festas em todos os estados do Brasil. O autor comenta que, embora não seja genuinamente brasileira uma vez que sua origem ancora nas culturas ibérica e europeia, coincidindo com festas mágicas afro-negras, essa manifestação se tornou a mais complexa e original de todas as danças brasileiras (Mário de Andrade, 1982).²⁹⁹

Finaliza-se, então, o espetáculo homenageando-se não apenas as Minas Gerais, mas o Brasil como um todo e sua capacidade de festejar, de manter-se um pouco criança mesmo ao enfrentar as durezas da vida. Na trilha, o “menino, moleque”, que mora sempre nos corações de Milton Nascimento e Fernando Brant,³⁰⁰ ressurge junto com os meninos moleques que dançam, e correm, e brincam com o boi, consigo mesmos e com a plateia, que se vê imersa num universo mágico em que bailarinos são crianças, são homens e bois e propõem que a memória seja acessada a partir do afeto, do reconhecimento e da certeza de que reconhecer semelhanças é também saber das diferenças. Como é dito na letra da canção final do espetáculo:

São sonhos, são gostos, são todos iguais
são muitos diversos nos versos são mais
Se movem com força com gosto, com alma
no soul, no tambor, Bituca, batucada
Tem mestres do corpo, das letras, da vida
tem de tudo um pouco essa nossa avenida
Do eterno Drummond aos senhores das rimas
somos tudo isso, são muitas as minas.³⁰¹

A imagem final é um palco praticamente vazio, em que permanece apenas o bailarino-boi. Já à meia-luz, ouve-se pela última vez a voz *off*:

E dessas ruínas saem esses causos que a gente vai contando pra passar tempo e não pensar na morte. Porque esta é certa, e chegará.³⁰²

²⁹⁹ VIANA, R. *O bumba meu boi como fenômeno estético*, p. 30.

³⁰⁰ NASCIMENTO, M.; BRANT, F. Bola de meia, bola de gude.

³⁰¹ RODRIGUES, I. Trilha sonora de *Quando efé*, [s. p.].

³⁰² MARQUES, R. Voz *off* de *Quando efé*, [s. p.].



Figura 14: Cena final de “Quando efê”. Foto: Fernanda Abdo. Fonte: Acervo da Cia. Fusion de Danças Urbanas.

CAPÍTULO 4

Gênero, raça e resistência em “Pai contra mãe”: uma leitura de Machado de Assis

Em 2021, o influenciador Felipe Neto fez uma declaração em seu Twitter negando a importância da leitura de Machado de Assis nas escolas. Afirmava Neto: “Forçar adolescentes a lerem romantismo e realismo brasileiro é um desserviço das escolas para a literatura. Álvares de Azevedo e Machado de Assis NÃO SÃO PARA ADOLESCENTES! E forçar isso gera jovens que acham literatura um saco.”³⁰³

Onipresente na Educação Básica, o escritor oitocentista é, comumente, motivo de debate. Designar a leitura de Machado seria, para muitos como Felipe Neto, um motivo de afastamento dos jovens da leitura, já que seus textos não dialogariam com esse público. De fato, a linguagem complexa, as muitas citações acadêmicas e literárias, as digressões, as referências à cultura do século XIX são alguns dos elementos dificultadores da leitura de estudantes ainda pouco maduros para tal. Mesmo assim, superados esses desafios, há muito em Machado que, ainda hoje, e por muito tempo, merece ser discutido, ressignificado. Entender Machado não como um escritor de 150 anos atrás que aborda temas presos no passado, mas como alguém que, lá, já propunha reflexões profundas sobre questões que permanecem relevantes quando se pensa na estrutura social de um país de cultura escravocrata e patriarcal.

1 Raça em Machado de Assis

Por décadas, questionou-se a postura machadiana em relação a questões-chave de nossa sociedade. Como visto no Capítulo 2, a sutileza do escritor para falar sem ser excluído pela sociedade leitora causou por muito tempo confusão entre aqueles que o liam. O professor, negro, Hemérito dos Santos, por exemplo, publica em 1910, dois anos após o falecimento do Bruxo, uma crítica mordaz em que demonstra sua

³⁰³ Felipe Neto, em postagem no Twitter em 23 de janeiro de 2021. Disponível em: <https://twitter.com/felipeneto/status/1352832461441560576>. Acesso em: 20 ago. 2021.

insatisfação com o, para ele, absenteísta Machado, que não fizera uso de sua escrita para valorizar a importância do negro para a construção da identidade nacional.³⁰⁴

Silvio Romero, um dos mais importantes críticos literários do século XIX, em livro inteiramente dedicado à obra machadiana publicado em 1897, demonstra incompreensão acerca da forma como a literatura brasileira se desenvolveu após o Condoreirismo, muito bem representado por Castro Alves nos anos 1870. Para o teórico, foi somente ali “que o lirismo brasileiro começou a largar a velha vestimenta reles que o asfixiava e principiou de trajar com decência”,³⁰⁵ entretanto vê no trabalho de Machado não uma continuidade para os feitos de Castro Alves, mas um retrocesso. Ainda que reconheça a importância do escritor e afirme que nenhum dos grandes que vieram antes dele havia sido tão grandiosamente celebrado, sugere que, possivelmente, trata-se de elogios “para inglês ver [...] o que não impede que em particular, em certas rodas, nas parlandices íntimas, digam-se deles as cousas mais feias”.³⁰⁶ Romero questiona, portanto, o valor literário dado a Machado pela mídia da época e afirma ser a obra machadiana demasiadamente plácida, sem força política ou qualquer caráter contestador, por ter sido também assim sua vida. O que se expôs pela Terceira Geração Romântica, a postura combativa ali presente, teria, então, se dissipado para que se colocasse no lugar uma literatura insípida e pouco politizada.

Dahi uma lacuna em sua carreira e uma falha em sua obra: não teve o momento da luta, o aprendizado do combate, nunca se viu contestado, nunca teve de terçar armas; falta-lhe esse elemento dramático em sua vida, essa diferenciação do sofrimento em seu caracter. Dahi a placidez, a quietitude, quasi pudera accrescentar, a estagnação de toda a sua obra, já hoje bastante avultada.³⁰⁷

Para Romero, a obra estéril de Machado de Assis seria um bom exemplo das cópias de modelos europeus em que um Brasil perfeito se apresentaria, sem que se mostrassem, de fato, as cores, os vícios, os problemas de nossa nação:

E eis porque, como cópia, como arremedo, como pastiches para inglez vêr, não ha povo que tenha melhor constituição no papel, melhores leis no papel, melhor organização eleitoral no papel, melhor organização dos Estados no papel, melhores programmas de ensino no papel, melhor arranjo municipal no papel, melhores orçamentos no

³⁰⁴ RAMOS, A. S. *Machado de Assis e a experiência da história: climas e espectralidade*.

³⁰⁵ ROMERO, S. *Machado de Assis: estudo comparativo de litteratura brasileira*, p. 27.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 4.

³⁰⁷ *Idem*.

papel, melhor policia no papel, tudo, tudo melhor... no papel. A realidade é horrível! E a litteratura, em que pese a Machado de Assis, não se furta, não pode se furta à regra geral. Nas pretensões, nas vaidades, nos urreganhos, na fatuidade de certos typos, somos uma espécie de Athenas. Mas, oh! dôr! nossos dramas, nossas comédias, nossos romances, nossos contos, nossos poemas, nossas criticas, nossas obras de historia, nossos tratados de esthetica, nossos livros de philosophia, nossas obras de sciencia, na generalidade, dando às cousas o seu exacto rigor, não valem nada, para nada prestam.³⁰⁸

O livro de Romero, publicado em 1897, não poderia ainda levar em conta *Dom Casmurro*, publicado em 1899, ou o conto possivelmente mais político de Machado, “Pai contra mãe”, de 1906. Contudo, como não observar na figura de Brás Cubas uma crítica ferrenha à elite escravocrata brasileira? Como não perceber, em “O caso da vara”, a complexa relação entre consciência e manutenção de privilégios que assola a branquitude brasileira mesmo quando esta reconhece as injustiças sociais?

Em entrevista recente ao programa *Roda Viva*, Conceição Evaristo comentou a questão do pacto narcísico da branquitude, em que mesmo aqueles que se posicionam de forma crítica em relação ao racismo estrutural de nossa sociedade acabam por se posicionar contra a conquista de alguns direitos para a população negra quando esta acarreta perda de privilégios, a exemplo dos muitos intelectuais que construíram suas carreiras a partir da discussão de pautas relacionadas aos pretos brasileiros que se posicionaram contrariamente à Lei de Cotas raciais.³⁰⁹

Ao discutir a ideia do pacto narcísico da branquitude como construída pela intelectual Maria Aparecida Silva Bento, o pesquisador Lourenço Cardoso faz a seguinte consideração:

A autora, com o mesmo conceito, sustenta a tese de que a branquitude traz vantagens que se acumulam e reproduzem as desigualdades raciais. Em outras palavras, para compreender melhor as desigualdades raciais em nossa sociedade, seria importante entender o pacto entre os brancos, ou seja, seria necessário refletir sobre os preconceitos e práticas racistas que ocorrem “por interesse”, porque tanto a prática racista oriunda da ignorância (leia-se preconceito) quanto por interesse resultam na manutenção dos privilégios da branquitude. Mesmo porque a desigualdade racial entre negro e branco não ocorre apenas pelo preconceito da pessoa ou grupo branco, mas também pelo interesse da pessoa e grupo branco de proteger e

³⁰⁸ ROMERO, S. *Machado de Assis: estudo comparativo de litteratura brasileira*, p. 124.

³⁰⁹ EVARISTO, C. Entrevista ao programa *Roda Viva*, de 06 de setembro de 2021.

preservar suas vantagens raciais. Se o pacto narcísico ocorre também pelo interesse dos brancos em preservarem seus privilégios étnico-raciais, obviamente podemos considerar que o branco ao se compactuar se enxerga enquanto pessoa e grupo racializado.³¹⁰

Em “O caso da vara”, ao entregar a vara para Sinhá Rita castigar Lucrecia e, assim, obter da mulher o apoio de que precisava para livrar-se do Seminário, mesmo sabendo que contribuía para a realização de uma injustiça, o protagonista Damião explicita, ainda no século XIX, a discussão proposta por Bento e Evaristo no século XXI.³¹¹

É claro que a visão de Silvio Romero e Hemérito dos Santos já foi, há muito, superada pela crítica, sendo hoje sabido que Machado posicionou-se, e de forma contundente, contra as relações de injustiça observáveis na sociedade da época (e na de hoje também). Mesmo assim, sobrevive nos meios não acadêmicos essa imagem de um Machado elitista que nada tinha que ver com as classes baixas ou com a juventude. Talvez esse seja um dos trunfos de uma adaptação de Machado para as Danças Urbanas, como o fez a Cia. Fusion: aproximar o escritor de um público que deveria ter o direito de conhecê-lo e reconhecê-lo como voz sobrevivente que foi capaz de superar um sistema racista e preconceituoso que queria ver nele apenas o espelho de suas vaidades para deixar para a posteridade uma obra cujas várias camadas permitem que sua aparente isenção se transforme, a cada leitura, num exemplo de resistência.

2 O corpo de Machado

Em 2019, integrantes da Faculdade Zumbi dos Palmares promoveram a campanha “Machado de Assis Real”, em que recriaram imagem clássica do escritor com uma coloração diferente, mais condizente com sua origem étnica. A denominação “mulato” para o autor não é novidade, entretanto o que se vê nas imagens oficiais é um homem embranquecido, cuja afrodescendência é apagada para que dele reste apenas uma ideia, um espectro do homem que fora Joaquim Maria Machado de Assis.

A disputa sobre a imagem daquele por muitos considerado nosso maior escritor não é banal e traz à tona muito do que veio a constituir nossa ideia de nação e do que em nossa cultura merece reconhecimento. Em 1937, Ary Barroso definiu o Brasil como

³¹⁰ CARDOSO, L. O Branco-Objeto: o movimento negro situando a branquitude, p. 89.

³¹¹ ASSIS, J. M. M. O caso da vara.

“terra de samba e pandeiro”.³¹² Se na atualidade esta afirmação parece óbvia, um verdadeiro lugar comum, na década de 1930 essa visão da cultura brasileira era uma grande novidade. Uma década antes da composição de “Aquarela do Brasil”, seria impensável que se considerasse o samba um aspecto definidor da cultura brasileira: na terra do pandeiro dos anos 1920, quem fosse visto com o instrumento era passível de ser levado à delegacia.³¹³ Essa mudança de status do samba de uma década para a outra se deu a partir da Era Vargas, em que se iniciou um processo de ressignificação dos elementos representativos da cultura nacional.

Como visto no Capítulo 1, nas considerações sobre o samba como símbolo da mestiçagem e, por extensão, da identidade de uma nação a partir de então considerada produto da mistura equilibrada de raças, durante o século XX construiu-se a ideia de que nossa potência cultural residiria na mestiçagem. Trata-se não de um processo de escurecimento das influências europeias, mas de um esforço de “*desafricanização* de vários elementos culturais, *simbolicamente clareados* em meio a esse contexto”.³¹⁴ Para que fossem aceitos como símbolos de nossa cultura, as manifestações associadas à população preta passavam a ser branqueadas, de forma a não mais serem pretas, e sim produtos da miscigenação, de uma mestiçagem bem-sucedida; uma prova de que o Brasil seria uma democracia racial em que povos distintos participaram de forma equivalente na construção da identidade nacional.

Nessa mesma perspectiva, definir Machado como um “mulato”, como exemplo da mestiçagem bem-sucedida que deu ao povo brasileiro seus melhores traços, faz-se interessante para a construção de um ideário nacional interessado na simplificação de um processo histórico pautado, na verdade, por grande violência e opressão. Branco, mestiço, negro, Machado foi tudo quando assim interessava a seus leitores e críticos. E a complexidade de sua obra não facilitava o debate. A temática frequentemente aristocrática, as referências ao pensamento inglês, alemão e francês, a sutileza de seus posicionamentos, faziam com que esta figura permanecesse ambígua por décadas. Ainda no século XIX, um Machado já renomado, mas ainda não tão unânime, via críticas que destacavam seus atributos físicos como forma de diminuí-lo. Ao cobrar um

³¹² BARROSO, A. Aquarela do Brasil, p. 49-50.

³¹³ MACHADO. Projeto de lei de criminalização do *funk* repete história do samba, da capoeira e do *rap*.

³¹⁴ SCHWARCZ, L. Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra, grifos meus. Esta citação e esta questão são melhor discutidos no Capítulo 1.

posicionamento mais direto acerca da questão escravocrata, o escritor Múcio Teixeira assim o descreve:

Ninguém é capaz de explicar a sua imperturbabilidade, permanente e fria, diante dos grandes acontecimentos políticos, sociais e humanos, do nosso agitado tempo, em que foi abolida a escravidão da sua raça, dele, *mulato com fumaças de branco*, que torce o *nariz chato e grosso* a todos os seus parceiros menos afortunados; nem mesmo diante dessa revolução de quartéis, que proclamou o atual regime, banuiu o Imperador enfermo, e substituiu os grandes estadistas do Império por estes improvisados reis de jaqueta e príncipes [...].³¹⁵

Como visto na discussão sobre o *bregar*, presente no Capítulo 2 desta tese, as motivações que levam o autor de “Pai contra mãe” a se expressar de forma pouco explícita sobre os males sociais que assolavam o povo brasileiro em fins do século XIX são muitas, e muitas vezes da ordem da sobrevivência. Aqui, cabe destacar o uso de termos pejorativos sobre o aspecto físico do escritor para, exatamente, criticá-lo por não se posicionar politicamente diante do que enfrentavam seus “parceiros menos afortunados”.

Algumas décadas depois, já no século XX, os críticos que visavam a alçar o escritor de vez à canonização passaram a ignorar seu aspecto físico para valorizar suas ideias. Isso é discutido por André da Silva Ramos:

A sensibilidade de Machado a essa questão [seu corpo como alvo de críticas] era evidente para os letrados mais próximos e fica latente nos textos de crítica que se prestaram à sua canonização, já que os mesmos referenciam seu corpo como um instrumento de trabalho neutro, um veículo para a produção de uma obra de arte superior, plenamente domesticado por sua disciplina. O excesso de zelo para com o corpo de Machado, a construção do mito absenteísta, confrontado no século XX, denotam a tensão existente entre a possibilidade de se produzir uma grande obra literária e ser negro e doente. Ao deixar em latência essa tensão, ou seja, ao procurar esconder o corpo de Machado e afirmar a moralidade última do seu caráter e da sua obra, compreensão de difícil harmonização com a sua produção, podemos considerar que o processo de canonização do autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi ambivalente, pois possibilitou ao presente e ao futuro o reconhecimento de um nome que não pode/poderia ser o proprietário pleno do seu corpo. Sem dúvida, projetar o nome e esconder o corpo foi uma estratégia de canonização

³¹⁵ TEIXEIRA, 1901, *apud* RAMOS, A. S. *Machado de Assis e a experiência da história: climas e espectralidade*, p. 84, grifo meu.

que evidencia a pressão social de ser um autor negro e doente, responsável pela assinatura de uma obra que se singularizou por confrontar valores modernos, cristãos e burgueses. Provavelmente, tal estratégia era a mais viável no que diz respeito à possibilidade de ascensão social, consolidação no sistema literário e sobrevivência póstuma. Dessa forma, o processo canonizador de transfiguração contemporâneo a Machado, ao procurar transformá-lo em espírito, um espírito moralmente irretocável, que não precisava de corpo, acabou contribuindo para o surgimento de uma fantasmagoria, pois a proeminente ausência do seu corpo sempre solicitará a questão sobre a possibilidade da sua presença. A impossibilidade do acolhimento do corpo impulsionou a constituição de interpretações duais violentas, que propuseram, por um lado, exorcizar o fantasma cientificamente, como realizado pelos estudos da década de 1930 mencionados, ou, por outro, canonizar o espírito, compreendido em grande medida pelos estudos da segunda metade do século XX não mais como absenteísta, mas como engajado. O novo espírito, então, se afastará do moralismo cristão e se aproximará do espírito evocado pelo legado do marxismo no que concerne à expectativa de ação política direta para transformação histórica. Contudo, a ausência do corpo condiciona a sua constante reaparição, que subverte as lógicas de controle daqueles que exorcizaram o fantasma ou se apegaram à pureza do espírito afirmador e engajado.³¹⁶

Nota-se, portanto, uma necessidade de se esconder o corpo para que se valorizasse a obra. E é essa necessidade que vem sendo questionada por movimentos que buscam ressaltar a ascendência do escritor, de forma a não mais se dissociar sua raça de sua obra, mas, ao contrário, aproximá-las, sugerindo a possibilidade de as criações machadianas serem como são não apesar de sua raça, mas em razão dela.

3 Machado e o feminino

Ao falar de Capitu, a mais célebre das personagens femininas machadianas, Luiz Tatit a define como “ambígua”, “petulante”, “poderosa”,³¹⁷ para destacar a força da personagem cuja complexidade contribui fortemente para o fascínio provocado por *Dom Casmurro* em leitores das mais variadas épocas. Ao figurar justamente na obra machadiana publicada na virada do século XIX para o século XX, Capitu parece prenunciar as transformações sociais por que passam as mulheres ao longo do último século, pois se adapta ao sistema patriarcal oitocentista, mas dá indícios do que o feminino se transformará no século seguinte. Pessoalmente, demonstra ter superado o

³¹⁶ RAMOS, A. S. *Machado de Assis e a experiência da história: climas e spectralidade*, p. 85-86.

³¹⁷ TATIT, L. Capitu.

pensamento de sua época, mas sabe que é nesse sistema que vive e, portanto, encontra formas de conformar-se a ele.

Isso posto, Capitu não é Capitu só porque pensa com a própria cabeça. Embora emancipada interiormente da sujeição paternalista, exteriormente a ela tem de se haver com essa mesma sujeição, que forma o seu meio. O encanto da personagem se deve à naturalidade com que se move no ambiente que superou, cujos meandros e mecanismos a menina conhece com discernimento de estadista. É como se a intimidade entre a inteligência e o contexto retrógrado comportasse um fim feliz, uma brecha risonha por onde se solucionassem a injustiça de classe e a paralisia tradicionalista [...].³¹⁸

Para pensar Capitu e outras mulheres machadianas, é válido mencionar, primeiro, uma crítica elaborada pelo escritor ao romance *O primo Basílio*, do português Eça de Queirós. Incomodou muito ao autor brasileiro a construção da protagonista Luísa, visto que, para Machado, as ações da personagem se dão em função do acaso, e não de uma personalidade realmente forte. Luísa se deixa levar pelos acontecimentos sem ter diante deles qualquer postura mais resoluta, algo que colocasse em suas mãos o destino da narrativa.

[...] a Luísa — força é dizê-lo — a Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral. Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência. [...] Para que Luísa me atraia e me prenda, é preciso que as tribulações que a afligem venham dela mesma; seja uma rebelde ou uma arrependida; tenha remorsos ou imprecizações; mas, por Deus! dê-me a sua pessoa moral. Gastar o aço da paciência a fazer tapar a boca de uma cobiça subalterna, a substituí-la nos misteres ínfimos, a defendê-la dos ralhos do marido, é cortar todo o vínculo moral entre ela e nós. Já nenhum há, quando Luísa adoece e morre. Por quê? porque sabemos que a catástrofe é o resultado de uma circunstância fortuita, e nada mais; e consequentemente por esta razão capital: Luísa não tem remorsos, tem medo.³¹⁹

Ainda em sua crítica ao livro de Queirós, o autor o compara a *Otelo*, apontando neste uma complexidade e profundidade não encontráveis na narrativa do português. Ainda que em ambas as obras haja elementos do acaso que colaboram para a construção do enredo, no texto shakespeariano este é apenas um dos pontos que contribuem para o

³¹⁸ SCHWARZ, R. *Duas meninas*, p. 25.

³¹⁹ ASSIS, J. M. M. Eça de Queirós: *O Primo Basílio*, p. 2, 3-4. Originalmente publicado em *O Cruzeiro*, 1878.

desenrolar de uma história em verdade pautada na construção dos personagens: “a alma ciosa e ardente de Otelo, a perfídia de Iago e a inocência de Desdêmona, eis os elementos principais da ação. O drama existe, porque está nos caracteres, nas paixões, na situação moral dos personagens: o acessório não domina o absoluto”.³²⁰

Este me parece ser um ponto importante para a construção posterior de Capitu. Numa história em que não há certezas (não é esta a principal discussão sobre o livro? A insuperável pergunta acerca da traição?), o tema da traição gira não em torno dos acontecimentos, como ocorre em *Eça*, mas em torno das personagens e de seu perfil. Importa mais a construção dessas personagens que o destino a elas reservado. Pelas impressões de Bentinho sobre as ações de Capitu, o leitor é levado à desconfiança sobre a moça de olhos de ressaca. Frequentemente denominado como “Otelo brasileiro”, Bentinho encarna tanto Otelo quanto Iago e julga uma Desdêmona mais complexa que a personagem shakespeariana, visto que suas ações retiram-lhe em grande medida o lugar da inocência. Capitu não se comporta como uma mulher inocente, o que, para Bentinho, seria o suficiente para que fosse considerada culpada. Afinal, Capitolina, esta mulher novecentista, não se encaixa à mentalidade oitocentista de seu marido.

Podemos, então, entender que Capitu era senhora de si. E, como dito anteriormente, dotada de uma inteligência ímpar, sabia muito bem como transitar entre suas vontades e suas obrigações enquanto subjugada a uma ordem social. [...] Capitu compreende e satisfaz todas as características da individualização, precisamente por não fugir da realidade para a imaginação, por não se dar ao luxo de fantasiar. Esse é o grande encanto de Capitu, a naturalidade com que se move em um ambiente positivamente hostil. A portadora dos olhos de ressaca apresenta claramente a condição da mulher novecentista, está submetida ao já estabelecido, conserva o padrão; mas no seu discurso interior reservado, no seu pensamento, ela refuta o papel que lhe foi imposto na sociedade brasileira. Capitu é um exemplar de heroína feminina que transcende a definição da mulher esposa, mulher mãe e ao mesmo tempo o próprio estereótipo de mulher.³²¹

As discussões sobre *Dom Casmurro* são muitas e profícuas e não poderão ser aprofundadas neste texto, cujo objetivo se coloca para além da reflexão sobre uma personagem específica. O que me interessa, ao citar o exemplo de Capitu, é chamar atenção para o fato de que a questão de gênero não passa despercebida ao escritor ora

³²⁰ ASSIS, J. M. M. *Eça de Queirós: O Primo Basílio*, p. 6. Originalmente publicado em *O Cruzeiro*, 1878.

³²¹ FERREIRA, J. F. L.; PERROT, A. C. A representação feminina em Machado de Assis: Helena, embrião de Capitu, p. 120.

discutido, mesmo tendo ele produzido sua obra há mais de um século. A esposa de Bentinho é o exemplo mais famoso de um traço machadiano que perpassa diversas narrativas: uma compreensão do dilema feminino que se apresenta de forma mais aprofundada do que se nota na escrita da maioria de seus contemporâneos, em que questões como feminilidade, fidelidade, relações de poder entre gêneros, estrutura patriarcal e maternidade se apresentam de forma a colocar em dúvida a visão social da mulher e o comportamento delas esperado. Se Luísa trai por fraqueza de caráter; se os desejos do corpo são colocados em destaque em obras do Realismo/Naturalismo da época; em Machado, o conflito se coloca num lugar mais complexo, em que as subjetividades feminina e masculina se constroem a partir das relações de subalternidade de um gênero em relação ao outro.

Isso não significa que Machado tenha sido um defensor das mulheres e de seus direitos desde a primeira hora. Em “Queda que as mulheres têm para os tolos”, publicado em 1861, por exemplo, lê-se uma reflexão que ironiza o comportamento feminino e sua suposta predileção por homens de intelecto inferior.³²² Passaram-se, contudo, quase quatro décadas entre a referida obra e *Dom Casmurro*, sendo o tempo e, talvez, seu casamento com Carolina em 1869 elementos que possivelmente contribuíram para que sua visão das mulheres se modificasse. Fato é que, ao longo dos quase 50 anos de produção literária, o escritor demonstrou olhar para a questão feminina de forma mais profunda do que muitos de seus pares, sendo importante observar isso no texto que motivou a montagem da Cia. Fusion de Danças Urbanas e, posteriormente, a escrita desta tese: o conto “Pai contra mãe”.

4 Gênero e raça na literatura do século XIX: Machado e Maria Firmina dos Reis

São poucos os escritores negros que puderam se destacar durante o século XIX. Menos ainda aqueles que mantiveram esse destaque ao longo do século seguinte. Enquanto Machado sempre figurou entre os grandes de nossa literatura, outros foram rapidamente relegados ao esquecimento. É claro que isso apenas confirma a genialidade machadiana, que, apesar de tudo o que poderia se colocar contra, conseguiu sobreviver aos anos e ao racismo. Ao mesmo tempo, como exceção, Machado confirma a regra de que a produção cultural negra permaneceu por décadas ignorada pela elite intelectual e

³²² Este é o primeiro “livro” publicado por Machado, mas, ao que tudo indica, trata-se de uma tradução de textos do belga Victor Hénau, ainda que isso não seja explicitado na versão brasileira.

política brasileira. Nessa perspectiva, vale aproximar o escritor da trajetória de alguém que, em certa medida, representa seu correspondente feminino: Maria Firmina dos Reis, a primeira mulher negra a publicar um romance no Brasil.

Maria Firmina dos Reis, antecipando uma escrita feminina, acaba por questionar, num texto aparentemente humilde e simples, os próprios cânones de uma literatura feita por homens e por brancos. Com rigor, o romance da maranhense assume a diferença num papel fraturante, rompendo com uma literatura onde o escravo, desprovido de humanidade, inexistente como sujeito, apenas se limitava a cumprir as ordens de um senhor pintado, ao mesmo tempo, como autoritário e generoso. Ciente da organização social em que vivia e certamente influenciada pelo texto *A Cabana do Pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe, a escritora assume a alteridade, o discurso do outro, do excluído, do humilhado. Tal é visível, sobretudo, na preta Susana, que, como a voz alternativa de uma minoria despojada, procura evitar o esquecimento dos horrores da escravidão.³²³

Ambos negros, de origem pobre, pioneiros à sua maneira, Machado e Maria Firmina dos Reis representam, em certa medida, dois lados de um sistema cultural que lhes negava espaço. Enquanto Maria Firmina, num texto aparentemente simples, inaugura o pensamento abolicionista brasileiro com *Úrsula* (1859), Machado, a partir da década seguinte, “vai à brega” e, adequando-se a um mundo que se esforça para eliminá-lo, constrói uma trajetória em que textos complexos, regados de referências à elite intelectual europeia, apresentam, de forma sutil, uma visão crítica de uma sociedade marcada pela hipocrisia e pela injustiça.

O escritor, como bem sabemos, teve carreira profícua e permaneceu no centro das discussões literárias no Brasil desde suas primeiras obras. Já a escritora não teve a mesma sorte e permaneceu à margem do pensamento acadêmico por mais de um século. Afinal, se não era fácil para um escritor negro e pobre ganhar destaque nos meios intelectuais brasileiros (e ainda não o é), imaginemos como seria figurar como mulher escritora, negra e abolicionista ainda em meados dos anos 1800.

No trecho dado, José Antônio Abreu discute Maria Firmina a partir de seu romance inaugural, *Úrsula*, escrito ao estilo romântico, mas já prenunciando o que seria discutido pela geração condoreira na década seguinte. Se nas décadas que se seguiram é possível reconhecer obras literárias com discursos abolicionistas, como o que se lê em A

³²³ ABREU, J. A. C. D. Os Abolicionismos na Prosa Brasileira: de Maria Firmina dos Reis a Machado de Assis, p. 121.

escrava Isaura (Bernardo Guimarães, 1875) ou em *As vítimas algozes* (Joaquim Manuel de Macedo, 1869), é dela uma voz dissonante mesmo em meio aos opositores da escravidão que propõe um abolicionismo menos ligado aos interesses dos senhores e mais voltado à humanidade e à subjetividade dos pretos brasileiros.

Se *As Vítimas Algozes* e *A Escrava Isaura*, ainda que recorrendo a estratégias diferentes de padronização, defendem a abolição para permitir a manutenção do domínio de uma classe senhorial, *Úrsula* envereda noutro sentido. Ao apresentar o escravo como vítima e ao rememorar as suas raízes, concede a humanidade que os escritores brasileiros até então lhe negavam e exige a sua liberdade e uma outra história. Daí que se fale em abolicionismos e não num abolicionismo uniforme e unidirecional.³²⁴

Mesmo quando comparada à poesia condoreira, Maria Firmina traz uma visão da população negra bastante única, visto que a insere não como vítima que chora e espera pela libertação vinda da mão dos brancos, mas como os possíveis heróis da história, cuja ação pode possibilitar a libertação dos brancos de seu lugar de opressores, e não o contrário.

Colocando ironicamente um negro a salvar um branco, Firmina insiste na sua intenção de desmontar a visão paternalista tradicional no Brasil. Para tanto, parece afirmar que o futuro do seu país passa não apenas por uma interação étnica, mas também pela regeneração do branco através do negro. Túlio, ao salvar Tancredo, proporciona-lhe igualmente um novo futuro, um novo amor ao apresentar-lhe Úrsula.³²⁵

Nesse sentido, talvez um dos poucos escritores comparáveis a Maria Firmina no século XIX seja exatamente Machado de Assis, que, ainda que sem o romantismo de sua predecessora, também propõe uma subjetividade de pessoas negras que vai além de sua escravização. Isso fica explícito, por exemplo, no conto “Mariana”, de 1871, em que uma moça escravizada apaixonou-se pelo filho de sua senhora e tem a “insolência” (termo usado por Coutinho, objeto de afeição da moça) de dizer isso a ele e de permitir que seus desejos comandem suas ações.

Dito de outra maneira, Machado de Assis coloca, sub-repticiamente, e a partir da temática amorosa, a questão do controlo social em causa. Assim entendido, o amor assume-se como uma forma de subversão, a

³²⁴ ABREU, J. A. C. D. Os Abolicionismos na Prosa Brasileira: de Maria Firmina dos Reis a Machado de Assis, p. 137.

³²⁵ *Ibidem*, p. 136.

maior de todas, na realidade, porque as emoções não são controláveis. Mariana, nesta perspectiva, ao amar Coutinho, torna-se alguém que perturba, coloca em causa os fundamentos da sociedade brasileira que não concebia que um escravo pudesse sentir amor por alguém, nem que esse sentimento acontecesse entre escravos e senhores.³²⁶

Já numa perspectiva menos romântica, Machado não dá a Mariana o mesmo fim obtido por Túlio em *Úrsula*. Ao contrário, faz com que ela chegue ao único destino possível a uma mulher a quem a subjetividade é negada: a morte. Ao ser impedida de existir como sujeito que ama, que pensa, que questiona e tem desejos, resta à moça apenas a alternativa de dar fim a sua existência.

Mesmo esquecido por tantos anos, *Úrsula* é um romance pioneiro tanto no que tange a quem o escreve quanto no que tange à maneira como se apresenta a discussão da abolição. Entretanto, a esta tese interessa mais outro texto da escritora, publicado algumas décadas depois. Trata-se do conto “A escrava”, de 1887, cujo enredo traz similaridades com “Pai contra mãe”, narrativa machadiana que pretendo discutir com maior atenção.

4.1 Escravidão, abolicionismo e dissidência em “A escrava”

Já de início, um ponto importante chamou minha atenção quando da leitura de “A escrava”: o foco narrativo. Escrito em primeira pessoa, sob um ponto de vista feminino, já por isso, o texto se destaca em meio à produção literária do século XIX. Trata-se de uma mulher com ares de heroína, bem aos moldes da escola romântica, a que Maria Firmina pertenceu, mas que já se insere de maneira diferenciada nesse universo exatamente por representar o tão frequente heroísmo romântico a partir das ações e reflexões de uma mulher, que, inclusive, enfrenta capitães do mato e seus poderosos senhores para tentar proteger escravizados fugidos: “Eu bem conhecia a gravidade do meu ato: – recebia em meu lar dois escravos foragidos, e escravos talvez de algum poderoso senhor; era expor-me à vindita da lei; mas em primeiro lugar o meu dever, e o meu dever era socorrer aqueles infelizes”.³²⁷

Ainda que a narradora fale de um lugar de privilégio, é explícito nela seu posicionamento contrário à escravidão, bem como seu desejo de contar a história de

³²⁶ ABREU, J. A. C. D. Os Abolicionismos na Prosa Brasileira: de Maria Firmina dos Reis a Machado de Assis, p. 360.

³²⁷ REIS, M. F. A escrava, [s. p.].

sujeitos a quem a liberdade fora negada. Assim, a partir da voz de uma narradora pertencente à elite social e econômica, Maria Firmina dá espaço para que as histórias e a subjetividade do povo escravizado, em especial das mulheres mães, sejam contadas.

Com um olhar contemporâneo, parece-me impossível não observar como a escrita romântica de Maria Firmina dos Reis se aproxima do que vem sendo discutido sobre a Hollywood das últimas décadas e a teoria da *colorblindness*, cujos princípios acabaram por incentivar a produção de filmes e textos em que uma pretensa igualdade entre raças, ou, melhor, uma pretensa inexistência de raças³²⁸ faria com que as qualidades individuais de cada ser humano se destacasse. Em teoria, esta é uma ideia bastante interessante. Olhar para o ser humano, e não para sua cor, como fazem as crianças, seria de fato algo com o potencial de modificar e melhorar o mundo para sempre. Entretanto, o próprio Brasil pode servir como exemplo para que essa visão seja facilmente refutada.

Por décadas, vivemos sob o mito de que nossa sociedade se constituiria numa democracia racial, sendo o racismo visto como uma prática rara, extremista, não condizente com o comportamento do brasileiro comum. A proposta da *colorblindness* era, e ainda é em certos nichos, levada a cabo por uma sociedade brasileira que se negava (e se nega, ainda) a enxergar nosso racismo estrutural. Este termo, explicado pelo pensador Silvio Luiz de Almeida, serve para denominar a ideia de que nossa sociedade se estrutura a partir do racismo e, como tal, não permite que nos desvencilhemos dessa forma de relação social apenas por assim o quisermos, já que se constrói num nível de subjetividade com o qual é difícil lutar apenas por força intelectual. Assim, por mais que se tentasse esconder, por mais que discursivamente se tentasse, como quer Morgan Freeman,³²⁹ ignorar as diferenças raciais, com a afirmativa de que somos todos iguais, o que se nota, 133 anos depois da abolição da escravatura e quase 90 anos depois da publicação de *Casa grande & senzala*, marco da ideia da democracia racial brasileira, é que a desigualdade racial permanece de forma patente no Brasil. Argumenta Almeida:

[...] saber como eu, mesmo sendo um homem negro, só fui “despertado” para a desigualdade racial ao meu redor pela atividade

³²⁸ É muito comum que, ao discutir essa questão, ativistas façam referência a um vídeo em que o ator Morgan Freeman sugere que, caso não falássemos e questões raciais, o racismo acabaria. O vídeo pode ser visto no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=Kmp59_PYZV0.

³²⁹ Ver vídeo dado na nota anterior.

política e pelos estudos. O que me impedia de perceber essa realidade? O que me levava a “naturalizar” a ausência de pessoas negras em escritórios de advocacia, tribunais, parlamentos, cursos de medicina e bancadas de telejornais? O que nos leva – ainda que negros e brancos não racistas – a “normalizar” que pessoas negras sejam a grande maioria em trabalhos precários e insalubres, presídios e morando sob marquises e em calçadas? Por que nos causa a impressão de que as coisas estão “fora do lugar” ou “invertidas” quando avistamos um morador de rua branco, loiro e de olhos azuis ou nos deparamos com um médico negro? Todas essas questões só podem ser respondidas se compreendermos que *o racismo, enquanto processo político e histórico, é também um processo de constituição de subjetividades, de indivíduos cuja consciência e afetos estão de algum modo conectados com as práticas sociais [...]* Ou seja, a vida cultural e política no interior da qual os indivíduos se reconhecem enquanto sujeitos autoconscientes e onde formam os seus afetos é constituída por padrões de clivagem racial inseridos no imaginário e em práticas sociais cotidianas.⁴⁶ Desse modo, a vida “normal”, os afetos e as “verdades” são, inexoravelmente, perpassados pelo racismo, que não depende de uma ação consciente para existir.³³⁰

A construção do *White savior*, o branco salvador, se dá, então, a partir de uma falácia: a de que é possível pensar brancos e pretos na sociedade ocidental por um viés de igualdade inerente. Nessa sociedade inventada, os problemas são individualizados e tornam-se responsabilidade de cada sujeito e de suas escolhas. E é aí que surgem os brancos salvadores que, com sua benevolência e senso de justiça, trabalham para libertar os outros de seus próprios vícios e descrença.

O que Vera e Gordon (2003) definem como “o filme do branco salvador” retrata um personagem branco de comportamento exemplar caracterizado como alguém poderoso, corajoso, cordial, gentil, firme e generoso, e que toma para si a missão de salvar pessoas de cor de sua condição (Vera & Gordon, 2003; Giroux, 1997). Esse formato claramente reflete uma crença na *colorblindness* e na erradicação da desigualdade sistêmica. O branco salvador é apresentado em oposição a “outros” gentis e passivos que se mostram gratos por serem resgatados, o que, de acordo com Vera e Gordon reforça um “mito cultural poderoso, por apresentar os brancos [...] como salvadores em vez de opressores dos representantes de outras raças” (p. 34). O poder desse mito é evidente no sucesso duradouro de filmes que apresentam esse perfil ao longo de várias décadas, do clássico *O sol é para todos*

³³⁰ ALMEIDA, S. L. *Racismo estrutural*, p. 40-41, grifo do autor.

(1962) nos anos 1960 para sucessos contemporâneos, como *Escritores da liberdade* (2007) e *Histórias cruzadas* (2011).³³¹

Parece haver no conto ora discutido uma forte similaridade com a referida tendência do cinema estadunidense, que ganha, ainda, outros contornos na era das redes sociais, em que usuários expõem a miséria e suas ações pontuais de caridade em busca de *likes*. Assim como nos filmes, lemos em “A escrava” a narração de uma mulher branca, de elite, de moral impecável, que se arrisca para salvar os cativos com quem se depara no caminho: “Quem é vossemecê, minha senhora, que tão boa é pra mim, e para meu filho? Nunca encontrei em vida um branco que se compadecesse de mim: creio que Deus me perdoa os meus pecados, e que já começo a ver seu anjos”.³³² Em contrapartida, o primeiro homem que enfrenta, o qual surge em busca de Joana e Gabriel, é “de cor parda, de estatura elevada, largas espáduas, cabelos negros, e anelados”. Tratava-se de “homem de aspecto feroz [que] era o algoz daquela pobre vítima”.³³³ Tem-se, portanto, construída uma imagem de vilania a partir da figura do feitor, cuja sobrevivência dependia da manutenção dos cativos, e, ao mesmo tempo, da disposição destes para a fuga. Assim, bem e mal não se confundem com pretos e brancos, já que há, ao mesmo tempo, a branca heroína, os pretos-vítima e o branco vilão com seus capangas de origem similar à do menino Gabriel.

Há, todavia, indícios na escrita de Maria Firmina de que ela reconhecia que a vilania dos feitores se constrói não por uma situação intrínseca a sua existência, mas por uma questão puramente conjectural. Ainda que apresentado em um primeiro momento como o algoz de Joana e Gabriel, a figura do feitor ganha contornos mais humanos quando diante da morte da fugitiva:

Comovidos em presença da morte, os dois escravos deixaram pender a fronte no peito; o próprio feitor, ao primeiro ímpeto, teve um impulso de homem: mas, recompondo de pronto na rude, e feroz fisionomia, disse-me:

- É hoje a segunda vez que a encontro, minha senhora, entretanto, não sei ainda a quem falo. Peço-lhe que me diga o seu nome, para que eu

³³¹ ASH, E. Racial Discourse in “The Blind Side”: The Economics and Ideology Behind the White Savior Format, p. 89. Tradução minha.

³³² REIS, M. F. A escrava, [s. p.].

³³³ *Idem*.

conheça o patrão, o senhor Tavares. É escandalosa, minha senhora, a proteção que dá a estes escravos fugidos.³³⁴

A presença dos dois homens escravizados convocados para, junto com o feitor, levar mãe e filho de volta para o cativo funciona já como um sinal da humanidade desses que trabalham na função de intermediários do processo de escravidão. Ao surgirem como ajudantes do feitor e de seu senhor para capturar e posteriormente castigar Gabriel, esses dois homens explicitam a complexidade de um sistema em que era, e ainda é, comum que pessoas ajam contra iguais em busca de sobrevivência. A presença de dois homens também escravizados para levar de volta os fugitivos humaniza, por analogia, o próprio feitor, que nada mais é que um escravizado que teve a sorte de ser livre. Mesmo assim, como ocorre com Candinho em certa medida em “Pai contra mãe”, vê na captura de cativos um pré-requisito para a manutenção de sua própria existência. Não se trata de diminuir o peso das ações desses capitães-do-mato, mas de compreender que, assim como também compreende Maria Firmina, suas ações estão calcadas num sistema que em muito os ultrapassa e os oprime.

Pessoas negras, portanto, podem reproduzir em seus comportamentos individuais o racismo de que são as maiores vítimas. Submetidos às pressões de uma estrutura social racista, o mais comum é que o negro e a negra internalizem a ideia de uma sociedade dividida entre negros e brancos, em que brancos mandam e negros obedecem.³³⁵ [...]

Stokely Carmichael, ao mencionar uma experiência pessoal, fala sobre como o racismo afeta a imagem que negros e negras têm de si: Lembro-me de que, quando era garoto, costumava ver os filmes do Tarzan no sábado. O Tarzan branco costumava bater nos nativos pretos. Eu ficava sentado gritando: “mate essas bestas, mate esses selvagens, mate-os!”. Eu estava dizendo: “Mate-me!”. Era como se um menino judeu assistisse aos nazistas levando judeus para campos de concentração e isso o alegrasse. Hoje, eu quero que o nativo vença o maldito Tarzan e o envie de volta à Europa. Mas é preciso tempo para se libertar das mentiras e seus efeitos destrutivos nas mentes pretas. Leva tempo para rejeitar a mentira mais importante: que as pessoas pretas inerentemente não podem fazer as mesmas coisas que as pessoas brancas podem fazer a menos que as pessoas brancas as ajudem.³³⁶

³³⁴ REIS, M. F. A escrava, [s. p.], grifo meu.

³³⁵ ALMEIDA, S. L. *Racismo estrutural*, p. 43.

³³⁶ CARMICHAEL, S. Stokely fala: do poder preto ao pan-africanismo, p. 55, *apud* ALMEIDA, S. L. *Racismo estrutural*, p. 44.

O feitor se compadece, mesmo que por um instante, com a morte de Joana, o que não ocorre com o verdadeiro vilão da história: o senhor Tavares.

Embora construa na figura da narradora uma espécie de “branca salvadora”, a autora de “A escrava” demonstra uma compreensão das relações de poder bastante diferente daquela expressa em filmes com esse tipo de perfil, e isso fica claro quando a escritora dá voz à personagem Joana. A partir do momento em que é ela quem conta sua própria história, evidencia-se uma construção de personagens negros que em muito se distancia da ideia de que estes seriam inertes e esperariam pela salvação vinda das ações de um personagem branco. O que se lê, ao contrário, é que houve na vida de Joana uma luta constante pela liberdade, a começar por sua mãe preta e seu pai indígena e terminando no já ativo filho Gabriel. É bastante interessante observar que essa luta não se dá apenas por meios tradicionalmente associados aos escravizados, como a fuga, o suicídio e, em ocasiões mais raras, o levante violento, mas por meio da lei.

Contra a corrente daqueles que viam os escravos como “coisa”, que não reconheciam a possibilidade de escravos e escravas de planejar ações estratégicas de luta pela liberdade, Sidney Chalhoub afirma que “Algumas pessoas ficarão decepcionadas com as escolhas desses escravos que lutaram pela liberdade, resolutamente por certo, mas sem nunca terem se tornado abertamente rebeldes como Zumbi. Essa é uma decepção que temos que absorver, e refletir sobre ela, pois para cada Zumbi com certeza existiu um sem número de escravos que, longe de estarem passivos ou conformados com sua situação, procuraram mudar sua condição através de estratégias mais ou menos previstas na sociedade na qual viviam. Mais do que isso, pressionaram pela mudança, em seu benefício, de aspectos institucionais, daquela sociedade. E que os defensores da teoria do escravo-coisa não me venham com a afirmação de que tais opções de luta não são importantes: afinal combater no campo das possibilidades largamente mapeado pelos adversários é exatamente o que fazem ao insistirem em Zumbi e sua rebeldia negra.”³³⁷

Os esforços de três gerações, contudo, esbarram em um empecilho que vai além do alcance de suas ações: o poderoso senhor branco “com maneiras de alta sociedade”, que, sentado em seus privilégios, engana, pressiona, abusa e impede que o empenho desses personagens desfavorecidos culmine em qualquer forma de crescimento.

³³⁷ CHALHOUB, S. Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte, p. 318-319, *apud* ALMEIDA, S. L. *Racismo estrutural*, p. 92.

Pela história de Gabriel e, principalmente, de Urbano e Carlos, Maria Firmina demonstra reconhecer, ainda, que a Lei do Ventre Livre, argumento utilizado pela narradora para finalmente, após anos de escravidão ilegal, libertar Gabriel, existia no papel, mas não na prática. Não havendo o interesse de qualquer pessoa letrada pela libertação de alguma criança, os senhores permaneciam tratando-os como escravos, já que dificilmente permitiriam que a informação sobre mudanças legislativas chegassem ao conhecimento dos cativos. Assim, como fazer cumprir a lei?

É nesse ponto que entra a “branca salvadora” de “A escrava”: não para tirar da inércia pessoas pretas vitimizadas, mas para, finalmente, possibilitar a validação da luta de três gerações de não brancos contra a opressão que sofreram. A narradora surge, portanto, não como alguém cujas ações mudam o rumo das vidas de pessoas que sem ela permaneceriam estagnadas, mas como figura necessária para garantir a luta antiescravista em um momento em que o acesso ao sistema judiciário e ao conhecimento da legislação era negado àqueles que dele precisavam para reivindicar seus direitos. Assim, embora com tom romântico e à primeira vista idealizador da figura da heroína abolicionista, a escritora parece, na verdade, reconhecer a narradora como *uma* peça entre outras essenciais para o desfecho da história. A narradora não salva sozinha os pobres cativos; apenas contribui como figura de autoridade para que finalmente a lei fosse cumprida pelo vilão escravocrata. Não é ela quem se move para mudar a situação de Joana e Gabriel. São eles que vão até seu encontro.

Com *Úrsula* e “A escrava”, Maria Firmina dos Reis contribui, portanto, para mitigar a falácia de que pretos teriam sido escravizados por terem predisposição para tal. Unem-se à escrita da maranhense textos e registros reais que, embora também em grande medida desconhecidos como o fora por décadas as obras de Reis, explicitam o caráter diverso e complexo com que se deu a luta dos escravizados contra o sistema que os vitimava.³³⁸ Exemplo disso é a pouquíssima conhecida, mesmo que de grande importância, Carta de Esperança Garcia, mulher escravizada que, ainda no século XVIII, escrevera ao Governador da Província do Piauí para reivindicar mudanças relacionadas a sua posição.

³³⁸ Ver, por exemplo, CAVALCANTI, N. *Crônicas Históricas do Rio Colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. Este livro, que apresenta de forma acessível o que o autor encontrou em arquivos no Rio de Janeiro, contribuiu, inclusive, para a criação do filme *Quanto vale ou é por quilo?*, de Sérgio Bianchi (2005), cujo enredo parte também do conto “Pai contra mãe”.

A Carta de 6 de setembro de 1770, da escrava Esperança Garcia, foi endereçada ao Governador da Província do Piauí (MOTT, 1985, 2010), uma “inusitada reclamação” (MOURA, 2004) por se tratar de uma escrava que se dirige à principal autoridade do Piauí colonial setecentista. A Carta de Esperança representa para a literatura afro-brasileira, o mesmo que a Carta de Pero Vaz de Caminha (1500) representa para o cânon ocidental na literatura brasileira, como textos precursores. A epístola em estudo é certamente um dos registros escritos mais antigos da escravidão no Brasil, escrito pelo próprio escravo negro, no nosso caso uma mulher negra e cativa, Esperança Garcia, o que confere à narrativa epistolar citada acima o status de uma escritura da gênese literária afro-brasileira.³³⁹

Por muito tempo distantes do cenário intelectual brasileiro, escritoras como Maria Firmina dos Reis e Esperança Garcia, quando finalmente recuperadas e discutidas, contribuem sobremaneira para a complexificação do debate racial e, conseqüentemente, da maneira como enxergamos o presente. A partir de narrativas dissidentes, caem por terra visões simplistas e estereotipadas daqueles cuja voz fora ocultada num universo intelectual que privilegiava visões de mundo que corroborassem o status quo.

[...] apesar de algum valor que se lhe reconhece hoje no panorama das letras brasileiras, o romance de Firmina, com o seu caráter subversivo, publicado sob o pseudônimo “uma maranhense” e muito longe das grandes metrópoles do Brasil, como já se disse, foi até há pouco praticamente desconhecido (apenas Sacramento Blake o menciona). Também por isso, a imagem do escravo que prevaleceu no imaginário do brasileiro tenha sido a expressa por escritores como Joaquim Manuel de Macedo e Bernardo Guimarães: a do negro inferior ao branco, sem vida pessoal, sem religião, sem desejo de liberdade individual, um objeto apenas.³⁴⁰

Em contrapartida, textos como os de Reis e o de Garcia fazem

desmoronar os estereótipos raciais, a ideia enganosa ou a falácia acerca da “submissão natural” do negro escravizado, propagado pelo discurso colonial e a história oficiosa. Além disso, a Carta lança por terra o falso mito da convivência pacífica ou da “democracia racial”, apregoada em Casa Grande & Senzala, de Gilberto Freyre. Nesse sentido, como nos referimos anteriormente, o nome de Esperança Garcia significa a resistência escrava no Piauí. Esse fato se deve ao teor da sua escritura persuasiva, reivindicatória e ao mesmo tempo

³³⁹ SOUZA, E. F. A carta da escrava ‘Esperança Garcia’ de Nazaré do Piauí: uma narrativa de testemunho precursora da literatura afro-brasileira, p. 3.

³⁴⁰ ABREU, J. A. C. D. Os Abolicionismos na Prosa Brasileira: de Maria Firmina dos Reis a Machado de Assis, p. 136-137.

comovedora, que se manifesta no sentimento de solidariedade, na refutação aos abusos do cativo e na coragem e ousadia que ela, na condição de escrava, tivera ao denunciar maus tratos, torturas físicas e proibições às suas convicções religiosas e outros tipos de arbitrariedades praticadas por Antônio Vieira do Couto, o administrador das fazendas da Inspeção de Nazaré, pertencentes à Coroa de Portugal, contra ela, Esperança, os filhos, o marido e parceiras do regime de servidão.³⁴¹

4.2 Gênero, maternidade e liberdade em “A escrava”

Assim como em “Pai contra mãe”, “A escrava” tem na fuga de uma mulher escravizada e sua relação com a maternidade um ponto-chave para a narração. No texto de Maria Firmina dos Reis, a narradora depara-se com Joana, uma mulher escravizada em fuga, e esforça-se para ajudá-la a escapar daqueles que a caçavam. Em seguida, surge Gabriel, filho de Joana, que, também fugitivo, conta à narradora um pouco da história de sua mãe. Já moribunda, Joana conta que perdera dois outros filhos, Carlos e Urbano, tirados dela para que fossem vendidos e escravizados por outros senhores no Rio de Janeiro.

Gabriel conta à narradora que, desde o incidente, quando os meninos contavam oito anos de idade, sua mãe “endoudecera”, explicitando, portanto, a subjetividade da personagem e as motivações para que sua saúde mental se debilitasse. Cabe comparar os discursos de opressores e oprimidos neste quesito: enquanto os feitores afirmavam que Joana fingia-se de doida, seu filho afirmava que ela estava mesmo nessa condição. Ainda que pareça estranho que um filho se refira à própria mãe dessa maneira, é ele quem apresenta maior respeito pela existência de Joana, a quem, na condição de escrava, era negado até mesmo o direito ao trauma. Reconhecendo a loucura de sua mãe, Gabriel dá a ela humanidade e o direito de convalescer e de se deixar afetar por acontecimentos tão graves como o que se sucedera com Carlos e Urbano. Dá, ainda, o direito à maternidade, mesmo quando tem seus filhos afastados de si. E é neste ponto que uma comparação deste conto a “Pai contra mãe” se faz mais potente.

Em “A escrava”, o espaço para a subjetividade dos escravizados é dado de maneira pouquíssimo usual no século XIX, visto que a eles é dada a chance de contar sua história, humanizando-os e explicitando as motivações para seu comportamento.

³⁴¹ SOUZA, E. F. A carta da escrava ‘Esperança Garcia’ de Nazaré do Piauí: uma narrativa de testemunho precursora da literatura afro-brasileira, p. 4-5.

Joana deixa, então, de ser vista como “escrava fujona” e torna-se uma mãe assombrada pela perda de seus filhos. Ao final da história, contudo, o filho que lhe resta, Gabriel, ganha a liberdade, numa representação romântica do que esperava uma abolicionista como Maria Firmina.

Assim como se costuma ver em textos do período romântico, tem-se em Gabriel a redenção e a expressão de certa esperança no futuro. Um ano antes da abolição da escravatura, num país em que esse debate ganhava corpo e pressionava o Império por mudanças, Maria Firmina escrevia uma história em que vislumbrava um fim mais humano e positivo para seus personagens. Se em *Úrsula* os personagens já reconheciam uma potencial igualdade entre raças, em “A escrava”, a libertação de Gabriel dá um passo nessa direção, possibilitando, por meio da liberdade do filho, a redenção de uma personagem que começa escrava e termina mãe, mulher.

4.3 “A escrava” e “Pai contra mãe”: aproximações e distanciamentos

O conto de Maria Firmina dos Reis pode parecer, a princípio, pouco se relacionar com uma tese que discute o trabalho coreográfico de uma companhia contemporânea de Danças Urbanas. Entretanto, depois que o conheci, muitos anos depois da leitura de “Pai contra mãe” e até mesmo da estreia do espetáculo, não fui mais capaz de pensar o conto de Machado sem estabelecer um paralelo entre ele e o texto da escritora maranhense. Parece-me ser este uma importante chave de leitura para pensar o mais violento conto machadiano e sua complexa, porém sub-reptícia relação com o feminino, que se explicitou para mim não nas minhas primeiras leituras do conto, mas a partir das escolhas feitas pela Cia. Fusion em sua adaptação para os palcos. Nesse sentido, a companhia, assim como sugeria Borges ao falar de Kafka,³⁴² modifica seu precursor Machado de Assis, que, por sua vez, a partir da modificação ocasionada pelo espetáculo de dança, acaba por modificar também o texto de Firmina, sua precursora. Ler Machado depois do espetáculo da Cia. Fusion (bem como do filme *Quanto vale ou é por quilo?*, também inspirado no conto)³⁴³ é uma experiência bastante diferente daquela que se tem quando o texto aparece sozinho. E, à mesma maneira, não foi possível para mim ler Firmina sem prontamente associá-la às obras a que tive acesso anteriormente.

³⁴² BORGES, J. L. Kafka e seus precursores.

³⁴³ BIANCHI, S. *Quanto vale ou é por quilo?*, 2005.

Em muitos sentidos, “Pai contra mãe” (1906) e “A escrava” (1887) se complementam, sendo, ambos, obras que colocam em questão tanto o sistema escravocrata quanto o feminino. A mulher Maria Firmina, não à toa, escolhe enfatizar em sua narrativa a história dessa mulher, contada a partir de narradora também do sexo feminino. Já Machado opta por oferecer poucas informações sobre a história da fugitiva Arminda e concentra a narração na vida do capitão-do-mato improvisado Candinho. É claro que Arminda não é Joana e Candinho não é o feitor descrito por Firmina como “homem de aspecto feroz [que] era o algoz daquela pobre vítima”, entretanto, metonimicamente, eles os representam. Firmina, de seu lugar de fala, humaniza Joana, e, quase duas décadas depois, Machado, do seu, complexifica, a partir de Candinho, as motivações de seu algoz.

Além disso, e mais importante para este trabalho, as duas narrativas têm como mote a fuga de uma mulher escravizada motivada, entre outras questões, pela maternidade e as ações dos poderosos para negar-lhe esse papel. Joana teve dois de seus filhos arrancados de si, e Arminda foge com a consciência de que, se ficar, ou se for pega, como de fato ocorreu, arrisca-se a ter esse mesmo fim.

É importante refletir sobre o fato de que ainda àquela época as mulheres tinham como principal função social a maternidade, visto que por milênios, e, em certa medida, ainda hoje na cultura ocidental “a formação feminina passa necessariamente pela maternidade”.³⁴⁴ Em uma pesquisa realizada em 2004 com casais que enfrentavam dificuldades para gerarem filhos biológicos, precisando, assim, de recorrer a procedimentos laboratoriais para que pudessem conceber, Ana Maria Monteiro Borlot e Zeidi Araújo Trindade notaram que, entre eles, já no século XXI, era ainda recorrente o estabelecimento de uma relação intrínseca entre mulher e maternidade.

As respostas dos entrevistados referentes ao significado da maternidade e da paternidade remetem aos padrões tradicionais. A maternidade foi citada como algo mais envolvente do que a paternidade, em que “a mulher se dá para os filhos” (Beto). Foi considerada também como “uma realização para a mulher” (Carmem) e uma dádiva que só a mulher pode ter. Além disso, ela seria muito importante para a mulher “porque sai de dentro dela” (Clóvis) e, de acordo com Beto, os filhos têm *mais importância para a mulher do que para o homem*. A maternidade apareceu, na maioria das

³⁴⁴ BORLOT, A. M. M.; TRINDADE, Z. A. As tecnologias de reprodução assistida e as representações sociais de filho biológico, p. 68.

entrevistas, como *parte da estrutura identitária das mulheres, isto é, à medida que elas se tornam mães, elas se tornam “inteiras”, “completas”*, o que é exemplificado pelas diferenças que Antônio aponta entre paternidade e maternidade. Ao referir-se à paternidade, enfatizou o lúdico e a aprendizagem que a convivência com o filho propicia. Quanto à maternidade, explicou que ela proporciona “um crescimento e amadurecimento” para a mulher. Nesse sentido, parece que a formação feminina passa necessariamente pela maternidade. Tais representações da maternidade podem ser explicadas pelo processo de socialização das mulheres, em que estas são, “desde muito cedo, convencidas de que *a maternidade é o único caminho para sua realização pessoal* e que cabe a elas a responsabilidade pelo sucesso da maternidade” (Trindade, 1993, p. 538).³⁴⁵

As respostas dadas pelos casais em 2004 são, como discutido pelas autoras, resultado de uma construção milenar que excluiu o sexo feminino de todos os papéis de relevância social à exceção do papel reprodutivo.

A mulher infecunda é excluída de uma ordem cultural que identifica feminilidade com maternidade e maternidade com reprodução biológica. Assim, a infertilidade não é apenas uma falha da natureza, mas algo que atenta contra a ordem estabelecida, fato questionador da veracidade das representações da feminilidade dominantes na cultura. Representa-se a mulher-mãe como diferente e oposta à mulher-sexual; a pecadora Eva só pode ser redimida por Maria, a virgem-mãe, que alcança a maternidade sem interferência da sexualidade.³⁴⁶

Nesta perspectiva, uma mulher só se tornaria mulher por completo se se tornasse mãe. É a maternidade o que dá sentido à existência das representantes do sexo feminino. Existir como mulher significaria, então, existir como mãe, e vice-versa. Assim, ao terem seus filhos arrancados de si, Arminda e Joana têm não apenas sua maternidade negada, mas sua existência como um todo. No processo de escravização, portanto, nega-se duplamente à mulher a possibilidade de existência; uma como ser humano, já que escravização é sinônimo de reificação; e outra como mulher, quando se nega a elas a possibilidade de existirem como mães. Isso, no entanto, ganha contornos mais complexos na literatura de Machado e Firmina.

Em “A escrava”, como visto, ocorre uma tentativa de anulação da existência de Joana quando dela são retirados seus filhos gêmeos. Todavia, resta-lhe Gabriel,

³⁴⁵ BORLOT, A. M. M.; TRINDADE, Z. A. As tecnologias de reprodução assistida e as representações sociais de filho biológico, p. 68, grifos meus.

³⁴⁶ CUNHA, M. C. *et al.* Infertilidade: associação com transtornos mentais comuns e a importância do apoio social, [s. p.].

símbolo, portanto, da resistência, cuja sobrevivência e libertação possibilitam que sobreviva também sua mãe, mesmo após sua morte. Ao finalmente se libertar do cativeiro, Gabriel valida a existência de Joana como mãe e como ser humano e, por analogia, de todas as mulheres em semelhante condição. Escrito em 1887, um ano antes da abolição oficial do regime escravocrata, faz sentido que se leia em Firmina um texto marcado pelo otimismo. Mesmo narrando os horrores por que passou Joana, representante de todo um povo, Firmina termina sua narrativa com a libertação de Gabriel a partir de esforços conjuntos dele, de sua mãe e da narradora branca. A partir de uma aliança entre negros e brancos, portanto, o rapaz passa a existir como cidadão (afinal, sua libertação vem por força da lei) e vislumbra um futuro melhor para si e sua linhagem, em que a elite senhorial perde espaço – Tavares não tem alternativa senão abrir mão do que até então considerava sua posse – e, em conjunto, defensores da liberdade das mais distintas origens e etnias se unem para fazer justiça.

O que se viu na pós-abolição, contudo, foi uma realidade bem menos estimulante. Assim como ocorrera com Joana, a pretensa afirmação legal de que Gabriel, pela Lei do Ventre Livre, e outros escravizados, pela Lei Áurea, teriam direito à liberdade e a certa igualdade diante da sociedade ainda de mentalidade escravocrata era uma ilusão. Joana crescera acreditando ser livre quando não o era, e o mesmo aconteceu com os libertos pela Lei Áurea. E isso não poderia deixar de ser levado em consideração quando da escrita de um conto que tratava também do tema da escravidão, das subjetividades das classes subalternas e da liberdade 18 anos após a abolição. “Pai contra mãe” é escrito, então, com um conhecimento histórico que Maria Firmina não poderia ter durante a escrita de “A escrava”. E isso fica notório na forma como o texto machadiano se desenrola.

Como visto, “A escrava” foi escrito às vésperas da abolição. Faz sentido, portanto, que apresentasse uma visão otimista da liberdade que se desenhava. “Pai contra mãe”, por sua vez, escrito em 1906, já se constrói a partir de momento bastante distinto, em que, além de desamparados pelo estado, os ex-escravizados e seus descendentes experimentavam o perigo de terem sua memória apagada.

Transcorridos poucos anos do fim do cativeiro no Brasil, o conto “Pai contra mãe” inscreve-se como voz dissonante frente a uma nova tentativa de sequestro; desta vez, da própria memória da escravidão brasileira. No início dos tempos republicanos, a “mancha negra” que

toldava a imagem harmoniosa do passado colonial e dos governos imperiais precisava ser ocultada e, mesmo, extirpada, nem que para tanto se queimassem os arquivos do tráfico, conforme ordenou Rui Barbosa, ministro da Fazenda do governo Deodoro da Fonseca. A queima de arquivos, retomada no *Memorial de Aires* (1908), surge como o gesto mais visível do esforço de ocultação empreendido após o 13 de maio, com vistas a amenizar o constrangimento oriundo da “nódoa” escravista presente na história do país.³⁴⁷

Em sentido oposto ao gesto de apagamento da memória escravista, observa Eduardo de Assis Duarte que Machado dá início a “Pai contra mãe”, conto de abertura de *Relíquias de casa velha*, justamente oferecendo ao leitor uma lembrança contundente do período histórico que se “esforçavam para fazer esquecer”. Antes de dar início à narração propriamente dita, o escritor dedica alguns parágrafos para lembrar seu leitor das formas de castigo por que passavam os escravizados de outrora e da hipocrisia de uma elite escravocrata que lidava com esse sistema com demasiada naturalidade:

Há meio século, os escravos fugiam com frequência. Eram muitos, e *nem todos gostavam da escravidão*. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e *nem todos gostavam de apanhar pancada*. Grande parte era apenas repreendida; havia alguém de casa que servia de padrinho, e *o mesmo dono não era mau*; além disso, o sentimento da propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói.³⁴⁸

Com a ironia que lhe é peculiar, assim como ocorre em “Mariana” ou em trechos de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o narrador encarrega-se de discursivamente relativizar o comportamento de senhores de escravos que seriam bons com seus cativos, pelo menos até que esses fizessem algo que os contrariasse ou causasse qualquer dano financeiro. A aparente bondade, contudo, esbarra numa barreira intransponível, já que tratar os escravizados com o mínimo de educação no dia a dia não anula o fato de os considerarem propriedade, e é isso o que emerge do discurso irônico machadiano: o dono não era mau até que, coitado, as ações de algum de seus escravizados lhe incutisse algum prejuízo financeiro. Nesse momento, justifica-se qualquer ação para recobrar as a perdas a eles impostas por seus cativos rebeldes, explicitando-se, inclusive, o dilema do escravocrata que não quer ele mesmo danificar seu patrimônio: sendo o rebelde também parte de seu patrimônio, castigá-lo de forma exemplar poderia significar um prejuízo ainda maior. Ao tratar disso aparentemente pelo ponto de vista dos senhores de escravos

³⁴⁷ DUARTE, E. A. *Machado de Assis afrodescendente*, p. 306.

³⁴⁸ ASSIS, J. J. M. M. *Pai contra mãe*, [s. p.], grifos meus.

que se sentiriam lesados com a fuga de suas “mercadorias”, o escritor, fingindo esconder, escancara a relação de desigualdade que nos definiu como nação.

4.4 A(s) história(s) não contada(s)

Em “Pai contra mãe”, a questão da maternidade se impõe antes mesmo do início da narrativa, quando em seu título já se coloca como ponto central. O que se lê, entretanto, é muito mais a construção da história do pai, Candinho, cuja trajetória acompanhamos detalhadamente ao longo do conto. Já sobre a mãe, Arminda, pouco sabemos a não ser que, assim como Joana, é uma mulher escravizada que foge de seu senhor.

Apresentada antes mesmo de a narrativa começar, a questão da maternidade em “Pai contra mãe” se coloca não como uma presença, como uma discussão explícita, mas como uma segunda história, sobre a qual é necessária uma reflexão mais aprofundada do leitor. A história de Candinho se esbarra na de Arminda a partir da captura desta por aquele, mas é só dele o espaço narrativo completo. De certa forma, o procedimento da elaboração deste conto é análogo ao que se costuma observar nos textos de Machado, que, em sua “capoeira literária”,³⁴⁹ constrói sua potência crítica a partir das entrelinhas de narrativas cujo foco são os donos do poder. Isso ocorre em “O espelho”, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e em “O caso da vara”, por exemplo, em que, a partir das histórias da elite burguesa, evidenciam-se as relações de opressão.

“Pai contra mãe” apresenta uma diferença importante em relação às narrativas machadianas em geral, visto que se dá não a partir do ponto de vista da elite, e sim a partir da história de Candinho, homem pobre cuja dificuldade para conseguir dinheiro afeta a possibilidade de manter seu filho consigo: se não encontrasse trabalho ou conseguisse dinheiro com urgência, ele precisaria entregar seu filho à roda dos enjeitados. A decisão do protagonista por capturar Arminda, portanto, pode ser lida em um primeiro momento como algo da ordem da sobrevivência.

A construção de Candinho, contudo, distingue-se da análoga figura do feitor no conto “A escrava”. Lá, há uma clara indicação da raça deste que trabalha para manter os cativos de seu senhor: era ele de “cor parda, de estatura elevada, largas espáduas,

³⁴⁹ Termo cunhado por Eduardo de Assis Duarte a partir de consideração de Luiz Costa Lima. DUARTE, E. A. *Machado de Assis afrodescendente*.

cabelos negros, e anelados”. Essa definição, como já pontuado anteriormente, insere a figura do feitor como alguém que garante a manutenção do sistema escravista, mas não exatamente por objetificar os escravizados como o fazem os senhores, mas por se ver enredado em uma sociedade na qual eles também, de origem similar àquela dos a quem castigam, precisam encontrar meios de sobreviver. Candinho, contudo, é apresentado de outra maneira.

Ainda que não haja uma definição racial clara como o faz Maria Firmina dos Reis, há elementos que levam a crer que se trata de homem branco (Cândido *Neves*), que se casa com mulher igualmente branca (*Clara*). Também diferentemente do feitor mestiço de “A escrava”, que parece trabalhar cotidianamente numa fazenda na lida com os cativos, Candinho não tem profissão definida. Ao contrário, o que se nota sobre ele é uma aversão ao trabalho. Dessa forma, cai na atividade de captura de escravos fugitivos não por estar desde sempre envolvido nesse universo, como me parece ser o caso do feitor mestiço de “A escrava”, mas por uma questão de, digamos, praticidade. No ofício de capturar fugitivos, viu a chance de conseguir dinheiro sem grandes esforços. Em “A escrava”, o feitor diz à narradora que tinha “as calças rotas de correr” atrás de Joana e já não tinha fôlego, tratando-se, portanto de um trabalho que dele exigia muito esforço. No caso de Candinho, contudo, o que se sucede é uma coincidência. Candinho não se esforça muito para encontrar Arminda. Caminha por algumas ruas, pergunta em algumas lojas, parecendo “falar como dono da escrava”, mas, não conseguindo uma pista fácil, desiste. É em momento posterior, já a ponto de entregar seu filho, que o protagonista tem a sorte de deparar-se com Arminda bem à sua frente. Sendo ela mulher, e grávida, o trabalho de Candinho para levá-la de volta foi o mínimo possível.

Assim, o foco na história de Candinho faz com que a narrativa demonstre a complexidade do sistema escravocrata, superando “a dicotomia que reduz a questão à luta entre cativos e senhores”.³⁵⁰ Sendo um “sistema”, demanda, na verdade, uma engrenagem que envolve senhores, escravizados, libertos, mestiços livres, como o feitor de “A escrava”, e famílias brancas e pobres como a do protagonista:

Cândido Neves, a esposa Clara e a tia-sogra Mônica compõem o desenho em miniatura de uma espécie de lumpesinato urbano alimentado pelas sobras e favores da classe proprietária, e submetido às suas necessidades de momento de fazer serviços sujos como o de

³⁵⁰ DUARTE, E. A. *Machado de Assis afrodescendente*, p. 308.

capturar negros fugidos. Os nomes com que o texto designa o protagonista e sua companheira indiciam a inserção dos personagens no status quo marcado pela hegemonia do discurso senhorial, que reduzia o escravizado a mercadoria, e sobrepunha na prática o direito de propriedade ao da liberdade.³⁵¹

Candinho não é, portanto, o dono do poder *per se*, mas age de forma a validá-lo, funcionando como peça-chave para a manutenção do sistema opressor.

4.5.1 A história por trás da história

Em suas “Teses sobre o conto”, Ricardo Piglia afirma que “um conto sempre conta duas histórias”.³⁵² O exemplo dado pelo autor para corroborar sua afirmação é o de um conto de Tchekhov, o qual narra o seguinte: “Um homem, em Monte Carlo, vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, se suicida.”³⁵³ Piglia explica que, como o conto vai contra o previsível (ao invés de *perder* e suicidar-se, o homem *ganha* e comete o suicídio), há um paradoxo: “A anedota tende a desvincular a história do jogo e a história do suicídio. Essa excisão é a chave para definir o caráter duplo da forma do conto.”³⁵⁴ Há, portanto, no caso de Tchekhov, a narração da história do jogo e uma história não narrada cujo desfecho – o suicídio – é a única informação explícita no texto. Esta tese nos leva à teoria do *iceberg*, de Hemingway, que traz a noção de que o mais importante nunca se conta, que “a história secreta se constrói com o não dito, com o subentendido e a alusão”.³⁵⁵

Qual seria, então, a segunda história de “Pai contra mãe”?

A narrativa que gira em torno da vida de Cândido Neves, homem branco prestes a tornar-se pai e que, por isso, precisa recorrer à caça de escravos fugidos para garantir a manutenção de sua paternidade, denomina-se “Pai contra mãe”. A primeira história, portanto, contempla esse pai e seu drama para manter seu filho e, ainda, o proveito tirado por ele de uma sociedade escravista que premiava aqueles que contribuíam para a manutenção do cativeiro de uma alta parcela da população.³⁵⁶ Mas há também outra

³⁵¹ DUARTE, E. A. *Machado de Assis afrodescendente*, p. 308.

³⁵² PIGLIA. *Teses sobre o conto*, 1994, p. 37.

³⁵³ *Idem*.

³⁵⁴ *Idem*.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 39.

³⁵⁶ De acordo com o Censo de 1872, os escravizados correspondiam a 15% da população brasileira. SOUZA, D. *População escrava do Brasil é detalhada em Censo de 1872*. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/?p=25817>. Acesso em: 16 out. 2021.

personagem essencial para a construção da narrativa, mesmo que pouquíssimo seja dito sobre ela de forma direta: a mãe. Não se trata de Clara, mulher de Candinho que dá à luz seu filho, e sim a fugitiva Arminda, com quem Candinho nunca estivera antes e a quem o protagonista enxerga como um bilhete de loteria premiado.

Dessa forma, para além da questão racial, que claramente dita o tom da narrativa, é possível argumentar que há outra relação de poder expressa no texto: a questão de gênero, em que a desigualdade também se exprime. Temos um conflito de um pai contra uma mãe, de uma pessoa livre contra uma cativa, de um branco contra uma negra, de um homem contra uma mulher. Assim como ocorre em outras narrativas machadianas que tocam na questão do poder, aqui também a história é contada pela perspectiva do mais poderoso. Embora Candinho seja pobre e dependente das classes mais abastadas, dentro da narrativa é ele a figura que se impõe sobre as outras personagens. Representante do sexo masculino, é a perspectiva dele, opressor de Arminda, que dá o tom da narrativa. Entretanto, a partir de suas ações, da maneira com que enxerga Arminda, da forma como ele se relaciona com as mulheres de sua casa, e essas, por sua vez, exprimem seu lugar social, toda uma discussão sobre relações de gênero pode se desenvolver.

Como dito, o título já prenuncia o conflito que se construirá no conto: motivado pela paternidade e o medo de perder seu filho, Candinho age. Suas ações derradeiras partem, portanto, do desempenho desse papel social. Candinho não tem brio suficiente para se sentir motivado pela perda de sua casa, ou pelo fato de que as mulheres de sua família vinham sendo responsáveis pela manutenção, ainda que precária, de uma moradia e de alimentos. É apenas o papel de pai que o estimula a agir, mesmo que, como já argumentei, mais por um acaso do que por uma busca real do personagem. Tem-se, portanto, explicitado o drama do pai. Já o drama da mãe, o leitor pode mais supor do que de fato confirmar pela leitura do texto escrito. Ali, as informações dadas a respeito de Arminda surgem por meio do anúncio de sua procura e do rápido encontro dos personagens já ao final do conto.

No entanto, mesmo nessas poucas linhas em que aparece, Arminda acaba por revelar muito sobre si e sobre a história que se quer de fato contar. Ao pedir a Candinho

que a liberte, a mulher apela justamente para o aspecto que fez com que Candinho de fato agisse para capturá-la: o filho que esperava e a possível solidariedade com que ele poderia tratá-la caso ele também fosse pai. O apelo surte o efeito contrário e acaba por motivar ainda mais as ações do protagonista. Nessa fala, contudo, a mulher acaba por, nas entrelinhas, revelar seu próprio drama e as possíveis motivações para sua fuga: “- Estou grávida, meu senhor! exclamou. Se Vossa Senhoria tem algum filho, peço-lhe por amor dele que me solte; eu serei tua escrava, vou servi-lo pelo tempo que quiser. Me solte, meu senhor moço!”³⁵⁷

Nesta fala, explica-se o título: motivada pela gravidez e pelo desejo de criar seu filho em liberdade, a mãe Arminda foge; por sua vez, para salvar seu filho, o pai Candinho a captura. Arminda parece temer exatamente o destino de Joana, de “A escrava”, que teve seus filhos arrancados de si contra sua vontade (vontade esta que não lhe é mesmo permitido ter), sendo esse um problema frequentemente citado por literatos abolicionistas. Castro Alves, por exemplo, em “A canção do africano”, apela para o mesmo drama:

E a cativa desgraçada
Deita seu filho, calada,
E põe-se triste a beijá-lo,
Talvez temendo que o dono
Não viesse, em meio do sono,
De seus braços arrancá-lo!³⁵⁸

Assim como o fizera Arminda, é comum, então, que se apele para o vínculo entre mães e filhos para que, quem sabe, se suscite solidariedade do interlocutor. Por analogia, a personagem busca em vão aproximar Candinho de sua dor e, ao mesmo tempo, acaba por contar um pouco de sua história. Em seguida, a subjetividade de Arminda revela outro traço quando tenta gritar por socorro e percebe rapidamente que, para alguém em sua condição, isso só poderia piorar as coisas, já que, além de não obter qualquer ajuda de uma sociedade que vê nela um bicho que não deveria ter qualquer tipo de desejo, era possível que, em busca da recompensa, outros indivíduos dificultassem ainda mais sua fuga e lhe imprimissem ainda mais violência.

A escrava quis gritar, parece que chegou a soltar alguma voz mais alta que de costume, mas entendeu logo que ninguém viria libertá-la, ao

³⁵⁷ ASSIS, J. M. M. Pai contra mãe, p. 10.

³⁵⁸ ALVES, A. F. C. A canção do africano, [s. p.]

contrário. [...] Houve aqui luta, porque a escrava, gemendo, arrastava-se a si e ao filho. Quem passava ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e *naturalmente* não acudia.³⁵⁹

Não há, portanto, em Machado, a figura da “branca salvadora”, a abolicionista benevolente que intermedeia o processo de libertação de Gabriel em “A escrava”. Num conto escrito num Brasil pós-abolição, com um olhar um pouco mais distanciado do sistema que acabou em 1888, mas que em grande medida perdurou depois daquela data, não há espaço mais para qualquer romantização da relação entre pretos e brancos, afinal, um participante do sistema de opressão não pode ser, ao mesmo tempo, o herói dos oprimidos.

O que Arminda nos diz, portanto, é que sua gravidez motivou sua fuga e que não há ninguém com quem seu filho possa contar além dela mesma. E a existência de Arminda, em seguida, revela o papel social que a personagem ocupa, não apenas como pessoa escravizada, mas como mulher. Candinho se sabia sem recursos muito antes de engravidar sua mulher, entretanto o fizera, e esse acontecimento é motivo de todo o tensionamento de sua história. Ironicamente, quando Arminda apela para a sua condição de grávida, a resposta do rapaz acaba por revelar a hipocrisia do personagem e, por extensão, da sociedade acerca do lugar da mulher no processo reprodutivo: “– Você é que tem culpa. Quem lhe manda fazer filhos e fugir depois?”³⁶⁰

Não se sabe como Arminda “fez” seu filho, mas se sabe que ela está sozinha. Assim, diferentemente do que ocorre com Joana de “A escrava”, cuja mãe tinha constante ajuda de seu pai, que, inclusive, trabalhou o quanto pôde para comprar a alforria da menina, a fugitiva de “Pai contra mãe” não pode contar com ninguém. Nota-se, então, a grande possibilidade de esse filho não ser fruto de um relacionamento, mas, como ocorreu em grande parte do processo reprodutivo dos escravizados brasileiros, de um abuso.

Recentemente, o projeto “DNA Brasil”, que visa a mapear o genoma brasileiro, revelou que nossa população é em sua maioria constituída de herança materna africana ou indígena e paterna europeia, explicitando, portanto, o fato de que o processo de gênese da população brasileira se dá, em grande medida, a partir da violência sexual de homens brancos sobre mulheres negras e indígenas:

³⁵⁹ ASSIS, J. M. M. *Pai contra mãe*, p. 10, grifos meus.

³⁶⁰ *Idem*.

Somando as porcentagens femininas, temos que 70% das mães que deram origem à população brasileira são africanas e indígenas – mas 75% dos pais são europeus. A razão remonta aos anos de colonização portuguesa no Brasil. O estupro de mulheres negras e indígenas escravizadas era o padrão.³⁶¹

Ainda que não haja no conto qualquer menção expressa ao estupro, a situação de Arminda permite que, pelo menos, se coloque essa leitura em pauta. Como não nascera, não há como ter certeza de como seria esse filho de Arminda, entretanto ela mesma é um possível exemplo desse processo de abuso, visto que, embora escrava, carregava em si parte da genética branca. Afinal, dentre as pouquíssimas informações a que temos acesso sobre a personagem, está sua definição como “mulata”. Tendo sido escravizada, fica claro que em sua ascendência há pelo menos uma mulher negra igualmente escravizada e um homem branco livre.

Em *Mulheres, raça e classe*, a filósofa Angela Davis aborda o fato de mulheres negras não serem tratadas como frágeis e castas, sempre tendo precisado realizar trabalhos que exigiam o uso da força. Ela inicia o livro com o capítulo “O legado da escravatura: Bases para uma nova natureza feminina”, em que fala sobre como a mulher negra escravizada era tratada de modo a ofuscar uma “natureza feminina”, uma vez que eram forçadas a desempenhar o mesmo trabalho dos homens negros escravizados. O que as diferenciava dos homens, e essa é a diferença crucial, era o fato de terem seus corpos violados pelo estupro. Essa outra construção de feminino contrasta diretamente com aquela que as mulheres brancas lutarão para derrubar: a da mulher frágil, submissa e dependente do homem. A mulher negra ter sido submetida a esse tipo de violência sistematicamente evidencia uma relação direta entre a colonização e a cultura do estupro. No Brasil, as mulheres negras tiveram essa mesma experiência. É importante ressaltar que a miscigenação muitas vezes louvada no país também foi fruto de estupros cometidos contra elas. Essa tentativa de romantização da miscigenação procura escamotear a violência.³⁶²

Está aí, talvez, a segunda história trazida por “Pai contra mãe”: Arminda como metonímia para o processo reprodutivo brasileiro, pautado, principalmente, no estupro de mulheres não brancas por homens brancos. No período pós-escravidão, então, quando foi de fato escrito o conto, esta hipótese ganha ainda mais força pelo fato de a maternidade de Arminda não se concretizar. Como vimos, havia um desejo, e, mais, esforços do poder político brasileiro na virada do século XX por apagar as memórias do

³⁶¹ GOMES, K. Brasil é nação construída em estupro de mulheres negras e indígenas por brancos europeus, aponta estudo, [s. p].

³⁶² RIBEIRO, D. *Quem tem medo do feminismo negro?*, p. 78.

período escravocrata e, por extensão, daqueles que dele sucederam. Sendo assim, o fim da população negra e mestiça seria um desejo e um projeto dos poderosos daquele tempo. Nessa perspectiva, vale lembrar da teoria eugenista, que ganhava força entre pensadores brasileiros à época, tais como Oliveira Viana e Nina Rodrigues.

A eugenia foi uma teoria criada por Francis Galton no século XIX que defendia a ideia de que a raça branca seria superior às demais, e que, para que houvesse progresso, uma “melhoria das raças” se fazia necessária. Maria Eunice Maciel explica a maneira como a eugenia se desenvolveu no Brasil e cita um de seus principais defensores, Renato Kehl:

Sobre o assim chamado “problema racial” brasileiro, Kehl acreditava firmemente na superioridade do branco europeu, mais precisamente do “ariano” (concepção que alicerçava sua obra). A mestiçagem, para Kehl, assim como para tantos outros pensadores brasileiros daquela época, era fator de degeneração, estando a saída no desaparecimento dos considerados “inferiores” através do branqueamento da população: “Ninguém poderá negar que no correr dos anos desaparecerão os negros e os índios das nossas plagas assim como os produtos resultantes desta mestiçagem. A nacionalidade embranquecerá à custa de muito sabão de coco *ariano* (p. 241. Grifado no original).³⁶³

Assim, mata-se com o feto de Arminda não apenas a existência desta como mulher, mas a memória do horror da escravidão e o futuro daqueles que dela foram vítimas.

Na mesma direção que Fanon sugere ao crítico da cultura e/ou do pós-colonialismo que se empenhe em “apreender totalmente e assumir a responsabilidade pelos passados não ditos, não representados, que assombram o presente histórico” (BHABHA, 1998, p. 29). Esse nos parece ser, num sentido amplo, um projeto político e estético que faz eco à enunciação de “Pai contra mãe”, conto onde Machado não economiza fel nem sarcasmo para denunciar a truculência contra escravos e sua descendência. Projeto a denunciar e prenunciar também a recorrência ao racismo que é uma das piores facetas da ideologia escravagista. Ainda que a alegoria machadiana seja atravessada pelo viés irônico, não é de todo impossível sentir o amargor do autor implícito a alertar o leitor para o perigo de apagamento da afrodescendência no Brasil, visto a ameaça de ser esta abortada desde sua gênese.³⁶⁴

³⁶³ MACIEL, E. A eugenia no Brasil, p. 124.

³⁶⁴ SCARPELLI, M. F. Machado de Assis: entre o preconceito, a abolição e a canonização, p. 68.

Ao mesmo tempo, constrói-se uma cultura de culpabilização em que as vítimas são em grande medida responsabilizadas pela situação em que se encontram. Isso é perceptível na fala de Candinho citada algumas páginas atrás e também, já bem ao final da narrativa, na reação de Tia Mônica ao incidente:

Tia Mônica, ouvida a explicação, perdoou a volta do pequeno, uma vez que trazia os cem mil-réis. Disse, é verdade, *algumas palavras duras contra a escrava, por causa do aborto, além da fuga*. Cândido Neves, beijando o filho, entre lágrimas, verdadeiras, abençoava a fuga e não se lhe dava do aborto.

– Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração.³⁶⁵

O conto termina com um pensamento de Candinho que visa a naturalizar ainda mais o incidente em que se envolvera. Se é normal que nem todas as crianças consigam de fato nascer e ter um futuro, suas ações não foram em nada condenáveis. Entre a vida do seu e a vida do outro, vingou o seu, representante de um futuro com o qual o país se interessa em lidar, em detrimento daquele que representa um futuro com que a elite não deseja se haver e um passado que deseja esquecer.

Mais de um século depois, entretanto, o que vivenciamos é uma realidade bastante diferente daquela desejada pelo poder da primeira república e magistralmente alegorizada por Machado de Assis. No século XXI, o que se vê é uma população negra ainda, é bem verdade, oprimida, mas que resiste e se põe a falar. Apesar dos esforços genocidas do passado e do presente, esta população, que hoje representa mais da metade dos brasileiros, permanece viva, criando e recriando seus antepassados, a exemplo do trabalho da Cia. Fusion de Danças Urbanas. Como escrevera Conceição Evaristo em conto de *Olhos d'água*: mesmo que tenham combinado de nos matar, “a gente combinamos de não morrer”.³⁶⁶

³⁶⁵ ASSIS, J. M. M. Pai contra mãe, p. 11, grifos meus.

³⁶⁶ EVARISTO, C. A gente combinamos de não morrer.

Capítulo 5

Morte, vida e criação na necrossociedade brasileira: traduzindo Machado para a dança do século XXI

1 Criar, morrer, gozar, matar: vida e morte no hoje da arte

“Escrever é uma maneira de sangrar”,³⁶⁷ diz Bica, personagem de Conceição Evaristo em *Olhos d’água* que estudara até a oitava série, era esperta e tinha nas palavras, na escrita, “uma febre incontrolável, que arde, arde, arde”. Afirma Bica gostar de “escrever palavras inteiras, cortadas, compostas, frases, não frases [...] de ver as palavras plenas de sentido ou carregadas de vazio dependuradas no varal da linha. Palavras caídas, apanhadas, surgidas, inventadas na corda bamba da vida.”³⁶⁸

Ouvindo o tiroteio do lado de fora, Bica escreve. Num conto de muitas vozes, em que arte e violência surgem lado a lado, como faces de uma mesma moeda, o direito de escrever, de criar, de falar em meio ao caos e à iminência da morte, surge como necessidade, como vida. Repetidas vezes, desde o título, lemos o mantra de Dorvi (visão da dor), companheiro de Bica e líder de grupo criminoso: “a gente combinamos de não morrer”. E mata. E goza. Com a arma em punho, Dorvi diz ter gozado enquanto dava seus primeiros tiros aos 13 anos. Se escrever é uma maneira de sangrar, matar e morrer são uma maneira de gozar: “A morte às vezes tem um gosto de gozo? Ou o gozo tem um gosto de morte?”. A arma de Dorvi era uma extensão de seu corpo, um segundo pênis que ejaculava balas e morte enquanto seu corpo liberava o sêmen. E Bica, a mulher caneta, com sua arma expelidora de tinta, expele sangue, leite e vida, e diz da morte que a todos circunda, mas a uns mais que a outros.

A narrativa polifônica de Evaristo explicita a complexidade do que dizem as vozes contemporâneas em sua impossibilidade de linearidade. Num momento em que, como observa Silviano Santiago, uma pluralidade de vozes passa a falar por si, depois de abdicarem por séculos de suas histórias em favor da artificialidade de uma unidade nacional, multiplicam-se as narrativas, as formas de expressão e as histórias dentro das

³⁶⁷ EVARISTO, C. A gente combinamos de não morrer.

³⁶⁸ *Ibidem*.

histórias.³⁶⁹ E o combinado de não morrer esbarra na pulsão de morte, no abismo entre vida e não morte, no gozo e na morte pela criação. Se escrever é uma maneira de sangrar, criar é uma forma de morrer um pouco, e de matar também.

As várias existências de *Olhos d'água* funcionam, em certa medida, como uma continuação da existência-mãe da Joana de Maria Firmina dos Reis e da frustração da Arminda de Machado de Assis. A continuação e a interrupção da vida que se leem nos textos dos escritores oitocentistas estão aqui, na obra de Conceição Evaristo, por exemplo, e nas palavras-movimento da Cia. Fusion de Danças Urbanas.

Não era meu intuito incluir nesta tese uma análise da obra de Conceição Evaristo. Contudo, durante a escrita deste e do capítulo anterior, vinha-me constantemente à cabeça esse conto ao qual acabei, então, por dedicar algumas linhas antes de chegar à discussão sobre o quinto espetáculo da Fusion. Depois de aproximar Machado de Assis e Maria Firmina dos Reis, fez-se necessário também incluir Conceição Evaristo como voz contemporânea que dá continuidade e amplia em muito a discussão por eles iniciada e que produz hoje num espaço ainda pouco democrático para vozes dissonantes, mas sem dúvida muito mais diverso, tanto no que tange a quem pode falar, quanto a quem pode ouvir e em que linguagem essa fala se dará.

Em “A gente combinamos de não morrer”, fala a autora e, junto com ela, três personagens bastante distintos, cada um à sua maneira, com sua linguagem. A maneira como Dorvi se expressa não se confunde com a escrita de Bica, que, por sua vez, não tem o mesmo tom, ou a mesma intencionalidade, dos enunciados de sua mãe. Naquelas poucas páginas, ainda conhecemos Idago e Neo, personagens que, apesar do combinado, não escaparam da morte.

Essas muitas histórias dentro da história, na linguagem contemporânea da escritora mineira, lembraram muito a polifonia do movimento dos espetáculos da Fusion, cujos bailarinos, com seus pés-pena, escrevem e sangram e morrem e vivem a cada apresentação. São as várias vozes e expressividades que, de Evaristo a Belilo, reafirmam sua existência por meio da criação. É importante reiterar, contudo, que essa existência não acontece com tranquilidade, sem percalços vindos tanto dos seus, quanto, e principalmente, daqueles que não suportam reconhecer que a tentativa de matar toda

³⁶⁹ SANTIAGO, S. O cosmopolitismo do pobre.

uma linhagem, como simbolizado no conto “Pai contra mãe”, falhou e que, por mais que se esforcem para destruir, ou, pelo menos, ignorar essas existências, elas se fazem cada vez mais presentes.

2 Fazer viver e fazer morrer: o existir num mundo que quer expulsar

Se, de um lado, esses discursos se “fazem existir” contra a ignorância, como quer David Lapoujade,³⁷⁰ mantém-se, de outro, uma tentativa de fazer calar, ou mesmo fazer matar. Ainda que seja facilmente observável o fato de que vozes marginalizadas (que, no Brasil, podem ser em grande medida associadas à população negra) vêm ganhando espaço na contemporaneidade, como bem notou Silviano Santiago,³⁷¹ essas vozes ainda precisam gritar para se fazer ouvir e denunciar a maneira violenta com que são recebidas. Isso fica claro pelo conceito de Necropolítica, desenvolvido pelo filósofo camaronês Achille Mbembe, que alerta para o fato de que há ainda em curso no terceiro milênio um processo de constante reificação dos corpos representantes dos povos subalternos (o negro, aqui, se transforma em metonímia para todos aqueles que são submetidos à opressão de outros povos e etnias) cujo início se deu juntamente com o início da Era Capitalista.

Mbembe retoma a ideia foucaultiana de biopoder, em que se observa que, a partir do século XVII, o Estado faz viver e deixa morrer sua população, em oposição a uma política anterior em que se fazia morrer e se deixava viver: “A saúde pública, o saneamento básico, as redes de transporte e abastecimento, a segurança pública, são exemplos do exercício do poder estatal sobre a manutenção da vida, sendo que sua ausência seria o deixar morrer.”³⁷²

Em nome de fazer viver sua população, entretanto, verifica-se, como no caso do Nazismo, apontado por Foucault, uma postura genocida dos detentores do poder em prol da “segurança” de uma nação, fazendo morrer todos aqueles que, em sua perspectiva, representariam algum tipo de perigo. Tem-se, dessa forma, a prática do racismo como mecanismo fundamental de poder do estado, fazendo com que “quase não haja funcionamento moderno do Estado que, em certo momento, em certo limite e em certas condições, não passe pelo racismo”.³⁷³ O Estado, desse modo, faria morrer (os

³⁷⁰ LAPOUJADE, D. *As existências mínimas*, p. 91, citado no Capítulo 1.

³⁷¹ SANTIAGO, S. *O cosmopolitismo do pobre*.

³⁷² ALMEIDA, S. L. *Racismo estrutural*, p. 70-71.

³⁷³ FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*, p. 216.

outros) com a justificativa de que, assim, faz viver (os seus). Trata-se do racismo institucionalizado. Como explica o pensador africano:

Com efeito, em termos foucaultianos, racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, “aquele velho direito soberano de morte”. Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição de morte e tornar possível as funções assassinas do Estado. Segundo Foucault, essa é “a condição para a aceitabilidade do fazer morrer”.³⁷⁴

Foucault aponta o Nazismo como o principal exemplo dessa forma de política, sendo o Estado Nazista o “arquétipo de uma formação de poder que combinava as características de Estado racista, Estado assassino e Estado suicida”.³⁷⁵ Mbembe, contudo, chama atenção para o fato de que, muito antes do Nazismo, essa postura já se fazia presente nos sistemas de escravização da população africana das Américas (em seu texto, o foco são as *plantations* norte-americanas, mas os sistemas escravocratas brasileiro e de outros países do continente americano são igualmente representativos desse processo). Ainda que se busque manter o sujeito escravizado vivo, visto que é nesta condição que ele contribui para a manutenção do sistema, não se trata de uma vida plena, soberana, mas de uma espécie de “morte-em-vida”.³⁷⁶ O filósofo abrange, então, o conceito de biopoder foucaultiano e oferece a ele novas nuances, propondo, então, o uso do termo “necropolítica”, a política de morte.

Este sistema caracterizou o período colonial, em que o escravagismo, que funcionou como laboratório para muitas das práticas violentas associadas ao Nazismo, era institucionalizado, mas não parou ali (nem no fim da II Guerra Mundial). Na atualidade, outras maneiras de se exercer a necropolítica se desenvolveram, a exemplo da Palestina, citada por Mbembe para explicar seu ponto de vista:

Como ilustra o caso palestino, a ocupação colonial contemporânea é uma concatenação de vários poderes: disciplinar, biopolítico e necropolítico. A combinação dos três possibilita ao poder colonial dominação absoluta sobre os habitantes do território ocupado. O “estado de sítio” em si é uma instituição militar. Ele permite uma modalidade de crime que não faz distinção entre o inimigo interno e o externo. Populações inteiras são o alvo do soberano. As vilas e cidades sitiadas são cercadas e isoladas do mundo. O cotidiano é militarizado. É outorgada liberdade aos comandantes militares locais para usar seus próprios critérios sobre quando e em quem atirar. O

³⁷⁴ MBEMBE, A. *Necropolítica*, p. 18.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 19.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 29.

deslocamento entre células territoriais requer autorizações formais. Instituições civis locais são sistematicamente destruídas. A população sitiada é privada de seus meios de renda. Às execuções a céu aberto somam-se matanças invisíveis.³⁷⁷

Se a Faixa de Gaza é um exemplo óbvio da maneira como se dá o necropoder, é possível que se aplique esta descrição também ao caso de grandes cidades brasileiras. No Rio de Janeiro, por exemplo, cartão-postal do Brasil no mundo, muito dessa descrição é facilmente observável. Durante a intervenção militar realizada no ano de 2018, moradores de favelas como a Vila Kennedy passaram a ser abordados ao saírem de suas casas e, para que pudessem ir aonde gostariam, eram obrigados a mostrar documentos e dar explicações sobre suas intenções.³⁷⁸ Foram também muitos os casos de vendedores ambulantes que tiveram suas mercadorias apreendidas, seus quiosques destruídos³⁷⁹ e com eles seu único meio de vida num país com mais de 13 milhões de desempregados.³⁸⁰ Por fim, são constantes os casos de assassinatos de pessoas (quase sempre negras) pelo poder público em nome de uma segurança que nunca chega.³⁸¹

Nos figurinos usados pelos bailarinos de “Pai contra mãe”, estão alusões a essas mortes e à muitas vezes esquecida subjetividade desses que frequentemente são transformados em estatística. Nas blusas dos bailarinos estampam-se os rostos dos cinco meninos alvejados por 111 tiros ao saírem para comemorar o primeiro salário de um deles,³⁸² por exemplo, e algumas frases ditas por vítimas da violência estatal logo antes de morrerem. “Meu filho não é bandido”, por exemplo, é a frase estampada na blusa vestida pela Aline Mathias, que no espetáculo tem a função de representar as muitas Armindas, Joanas, Carolinas, Elzas e Mirtes, que têm seus filhos arrancados de si e gritam para aqueles que supostamente deveriam oferecer-lhes segurança frases que julgam serem capazes de validar sua existência. Quando a menina Ágatha Félix foi morta aos oito anos por tiros da polícia no Complexo do Alemão, seu avô repetia constantemente que ela “só gostava de tirar dez”, “era muito estudiosa”, dançava balé e

³⁷⁷ MBEMBE, A. *Necropolítica*, p. 48-49.

³⁷⁸ RANGEL, S.; VERPA, D. Militares do exército tiram foto e ‘ficham’ morador de favela no Rio.

³⁷⁹ BOM DIA RIO. Forças Armadas começam a fazer patrulhamento diário na Vila Kennedy.

³⁸⁰ Em 2018, eram 13 milhões. Em 2021, quando finalizo esta tese, o número já chega a 14,4 milhões. <https://g1.globo.com/economia/noticia/2021/08/31/desemprego-fica-em-141percent-no-2o-trimestre-diz-ibge.ghtml>. Acesso em: 15 out. 2021.

³⁸¹ VELASCO, C.; CAESAR, G.; REIS, T. Cresce número de pessoas mortas pela polícia no Brasil; assassinatos de policiais caem.

³⁸² CAPUCCI, R. PMs atiraram 111 vezes com fuzil e pistola contra jovens no RJ. <http://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2015/12/pms-atiraram-111-vezes-com-fuzil-e-pistola-contrajovens-no-rj.html>.

ensinava inglês ao tio,³⁸³ como que numa tentativa de provar ao mundo que a vida da pequena tinha valor. Como se fosse necessária toda uma argumentação para convencer a necrossociedade de que o mais básico dos direitos, a vida, deve ser respeitado. Não por ser o mais básico dos direitos, mas por ser a menina alguém especial. Por ser o menino um trabalhador. Por não ter nunca errado. A vida como algo a ser, quem sabe, conquistado, e não garantido, por aqueles que andam na linha. Desde muito cedo.

Paradoxalmente, no entanto, os escravizados (do passado, mas também os oprimidos do presente) são muitas vezes capazes de construir algo com suas existências as quais o poder se esforça para fazer morrer, mesmo que sem matar propriamente. Explica Mbembe:

Apesar do terror e da reclusão simbólica do escravo, ele ou ela desenvolve compreensões alternativas sobre o tempo, sobre o trabalho e sobre si mesmo. Esse é o segundo elemento paradoxal do mundo colonial como manifestação do estado de exceção. Tratado como se não existisse, exceto como mera ferramenta e instrumento de produção, o escravo, apesar disso, é capaz de extrair de quase qualquer objeto, instrumento, linguagem ou gesto uma representação, e ainda lapidá-la. Rompendo com sua condição de expatriado e com o puro mundo das coisas, do qual ele ou ela nada mais é do que um fragmento, o escravo é capaz de demonstrar as capacidades polimorfos das relações humanas por meio da música e do próprio corpo, que supostamente era possuído por outro.³⁸⁴

É nesse contexto que se localiza a produção artística de grupos como a Cia. Fusion de Danças Urbanas, cujas criações se dão a partir da precariedade, como visto em capítulos anteriores, e também a partir de um estar no mundo de constante perigo. Conscientes de que são eles possíveis alvos do necropoder, seu trabalho se constrói a partir de uma estética da inventividade pela precariedade (como já se observava nas populações escravizadas durante a colônia), bem como de uma estética da violência, em que a iminência da morte, a sensação de constante vulnerabilidade e a consequente necessidade de se encontrar força para continuar se transformam em dança.

3 A questão da tradução

Em seu ensaio “Da tradução como criação e como crítica”, Haroldo de Campos cita Ezra Pound, por ele considerado o exemplo máximo de tradutor-recriador, em seu

³⁸³ EXTRA. Ágatha, que só gostava de tirar dez na escola, queria ser bailarina: 'Um anjo', diz avô. <https://extra.globo.com/casos-de-policia/agatha-que-so-gostava-de-tirar-dez-na-escola-queria-ser-bailarina-um-anjo-diz-avo-23966891.html>.

³⁸⁴ MBEMBE, A. *Necropolítica*, p. 30.

posicionamento no que diz respeito ao papel do tradutor e da escolha dos textos a serem traduzidos. Afirmar Campos que Pound,

enquanto diversifica as possibilidades de seu idioma poético, põe à disposição dos novos poetas e amadores de poesia todo um repertório (muitas vezes insuspeitado ou obscurecido pela rotina do gosto acadêmico e do ensino da literatura) de produtos poéticos básicos, reconsiderados e vivificados. Seu lema é *make it new*: dar nova vida ao passado literário válido via tradução.³⁸⁵

Assim, a partir da tradução, oportuniza-se a renovação e o reconhecimento de obras deixadas no passado, que então passam a se fazer conhecidas de novos públicos, de novos espaços e de novos tempos. Machado de Assis nunca foi esquecido pelo público brasileiro, mas teve pouca visibilidade em outros países. Contudo, em 2020, 112 anos após a morte do Bruxo, uma nova tradução de *Memórias póstumas de Brás Cubas* chega aos EUA e traz novo fôlego à obra produzida 140 anos atrás. Em junho de 2020, Dave Egger publica na renomada *The New Yorker* artigo intitulado “Rediscovering one of the wittiest books ever written” (“Redescobrimo um dos livros mais sagazes já escritos”) ao tratar da obra prima machadiana, exatamente por ocasião da publicação da tradução de Flora Thompson-DeVeaux. Afirmar Egger que quase nenhum falante de língua inglesa leu o livro, mas que “uma nova tradução, por Flora Thomson-DeVeaux, é um presente glorioso ao mundo, porque ela brilha, porque ela canta, porque é muito engraçada e consegue capturar o tom inimitável de Machado, ao mesmo tempo mordaz e melancólico, autodilacerante e romântico.”³⁸⁶

A nova tradução para o inglês esgotou-se em um dia, exatamente o dia 02 de junho de 2020, quando, em meio aos protestos do movimento Black Lives Matter, desencadeados pelo assassinato de George Floyd pela força policial em Minneapolis em 25 de maio de 2020, instituiu-se o *Blackout Tuesday*, dia no qual, em vez de publicar conteúdos quaisquer nas redes sociais, apoiadores do BLM postariam apenas uma imagem preta simbolizando o luto e a reflexão acerca do que vinha sendo reivindicado pelo movimento. Na ocasião, a tradutora de Machado, Flora Thompson-DeVeaux, comentou a estranheza de comemorar a publicação de um livro naquele conturbado momento, mas classificou-o como um “romance eterno”, daquele considerado por

³⁸⁵ CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica, p. 4.

³⁸⁶ EGGER, D. Rediscovering one of the wittiest books ever written, [s. p.]. Tradução minha.

Harold Bloom o maior escritor negro de todos os tempos.³⁸⁷ É, de fato, simbólico que o livro de um escritor negro, latino-americano, esquecido pela crítica de língua inglesa por mais de um século, tenha sido publicado exatamente no dia em que pessoas do mundo inteiro optaram por calar-se nas redes sociais numa espécie de dia do silêncio em respeito à vida de Floyd e de todos aqueles que perderam ou correm risco de perder suas vidas em razão do racismo. Enquanto nos calávamos e nos recolhíamos para refletir sobre a cultura de opressão racial nos EUA e no mundo, o negro Machado adentrava o país mais rico do mundo e ganhava reconhecimento por sua sagacidade, experimentação e capacidade de construção narrativa. Dessa forma, percebe-se, em exemplo recente, exatamente a dinâmica sugerida por Haroldo de Campos e Ezra Pound como ponto essencial do trabalho do tradutor: dar novo fôlego, possibilitando que textos do passado possam ser conhecidos, relidos, ressignificados e recriados no presente.

Assim como a tradução para o inglês pôde aproximar a obra machadiana de uma sociedade que pouco o conhece, mas que passa por dilemas que o contemplam (como visto no capítulo anterior, a questão racial é essencial para pensar Machado), uma tradução de Machado para o universo do Hip Hop, como o fez a Cia. Fusion, pode aproximá-lo de, e recriá-lo em meio a, outro público; um público de brasileiros que, diferentemente do que pensa o senso comum, não teve de fato a oportunidade de conhecê-lo, ou mesmo odiá-lo, na escola.

Na matéria da revista *Superinteressante* sobre o sucesso da última tradução de *Brás Cubas* para o inglês, o autor, Bruno Vaiano, afirma, ao final, ser uma pena que o livro seja “lembrado como uma obrigação monótona do currículo escolar”.³⁸⁸ Eu mesma, ao início do capítulo anterior, fiz a afirmação de que Machado seria onipresente na Educação Básica. Força de expressão, essa “onipresença” talvez não seja tão “oni” assim em um sistema educacional que nem sempre é capaz de aproximar estudantes da cultura canônica brasileira, ou mesmo de apresentá-la a eles. Em entrevista dada à Rede Minas, o diretor da Fusion, Leandro Belilo, afirma que, durante os processos de montagem dos espetáculos, a companhia busca profissionais especialistas em áreas que possam contribuir para o desenvolvimento do trabalho (sendo a literatura a principal

³⁸⁷ VAIANO, B. Tradução de Machado em inglês esgota em um dia nos EUA. <https://super.abril.com.br/cultura/traducao-de-machado-de-assis-em-ingles-esgota-tiragem-em-um-dia-nos-eua/>

³⁸⁸ *Idem.*

delas) para que possam acessar aquilo que lhes foi negado durante o período de escolarização.

Eu sabia que eu não ia conseguir ler toda a obra de Machado de Assis. Mas, ao mesmo tempo, eu gosto desse tipo de temática, que é um momento importante pra que eu e o grupo, a gente acesse uma informação que a gente não teve na escola. Geral da Fusion é ex-aluno de escola pública, e a gente sabe a realidade da escola pública. Então, dentro do grupo, quando a gente aprova um projeto e a gente tem um patrocínio pra convidar um professor, um especialista em alguma coisa pra poder fazer uma pesquisa teórica, eu uso isso pra poder ter a oportunidade de acessar as coisas que a gente não acessou na escola. Então foi um momento importante; aí eu conheci um pouco mais da literatura do Machado de Assis. Aí o que eu pensei: “eu preciso entender o jeitão do Machado, a forma como ele escreve, como ele se coloca, pra que eu consiga buscar um pouco dessa essência e levar pro espetáculo”. Aí, nesse conto, [...] chegou um momento em que a gente disse “mano... isso aí é o que rola o tempo todo... tá, isso aí aconteceu em 1880, mas... tá rolando ainda...”³⁸⁹

A fala de Belilo traz duas questões importantes. A primeira refere-se ao acesso à obra original possibilitado pela tradução: a partir do momento em que optaram por traduzir Machado, os bailarinos da Fusion e, posteriormente, seu público, passam a conhecê-lo melhor, e, assim, a “torná-lo novo”, dando-lhe nova vida. Na tradução da Fusion, tudo o que há de obsoleto em Machado, e que afasta novos leitores, fica para trás, restando apenas o que lhe é fundante, atemporal, isso aí que “aconteceu em 1880, mas tá rolando ainda”. E é exatamente esta a segunda questão revelada na fala de Belilo e que vai ao encontro do que sugeriam teóricos da tradução como Haroldo de Campos, Ezra Pound e Walter Benjamin: a construção da tradução não como uma repetição de conteúdos, mas como uma maneira de capturar a essência da obra, o tom com que ela se constrói, e, a partir disso, transcriá-la. Ao citar Pasternak, Haroldo de Campos reconhece a diferença entre significado e tom; entre conteúdo e essência:

Entre nós [afirma Pasternak] Rilke é realmente desconhecido. As poucas tentativas que se fizeram para vertê-lo não foram felizes. Não são os tradutores os culpados. Eles estão habituados a traduzir o significado e não o tom do que é dito. Ora, aqui tudo é uma questão de tom.³⁹⁰

É isso o que também afirma Walter Benjamin em seu célebre “A tarefa do tradutor”, que argumenta que este deve afastar-se da “transmissão inexata de um

³⁸⁹ BELILO, L. Retratos da Dança. https://www.youtube.com/watch?v=3w2_2Im1mI, grifo meu.

³⁹⁰ Pasternak. Essai d'autobiographie *apud* CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica, p. 4.

conteúdo inessencial”,³⁹¹ já que, geralmente, uma tradução só é capaz de comunicar, e, para o pensador, isso está longe de ser o que caracteriza uma obra de arte. Se objetivasse apenas a comunicação, não haveria sentido em obras que tratam de um mesmo assunto.

O que “diz” uma obra poética? O que comunica? Muito pouco para quem a compreende. O que lhe é essencial não é comunicação, não é enunciado. E, no entanto, a tradução que pretendesse transmitir algo não poderia transmitir nada que não fosse comunicação, portanto, algo de inessencial. Pois essa é mesmo uma característica distintiva das más traduções. Mas aquilo que está numa obra literária, para além do que é comunicado – e mesmo o mau tradutor admite que isso é o essencial – não será isso aquilo que se reconhece em geral como o inapreensível, o misterioso, o “poético”? Aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta?³⁹²

Nesta perspectiva, traduzir uma obra não corresponderia, de forma alguma, à reprodução de conteúdos, mas ao que a obra tem de inexplicável, o que nela pulsa e que faz com que passe de um conjunto de palavras (ou sons, ou movimentos, ou imagens) e se transforme, de fato, em arte. Se nem todo texto é literatura; se nem toda imagem pode ser chamada artística, para que se traduza arte, é necessário que se compreenda que o incapturável é exatamente o que se deve buscar. Traduzir arte, portanto, é também criar, já que é preciso imprimir na tradução o que não se captura do texto original. Trata-se de poder dizer algo além; que não é dito pelo texto base. A essência, então, não é traduzida, mas, como define Haroldo de Campos, transcriada.

Isso é notável em textos escritos, mas também em traduções entre diferentes linguagens, como ocorre em “Pai contra mãe”. Do verbo ao gesto, numa distância de 110 anos entre obras, a transcrição da Cia. Fusion coloca Machado no Hip Hop e Hip Hop em Machado, sendo agora uma obra existente dentro da outra. Não apenas está Machado no espetáculo da companhia de dança, mas está também a companhia no conto do escritor. Assim, como tradutores de Machado, os bailarinos da Cia. Fusion transformam-se em agentes de sobrevivência do autor, isto é, a partir da transcrição da companhia, o texto de Machado sobrevive, para além do próprio autor: “Tal sobrevivência dá um pouco mais de vida, mais que uma sobrevivência. A obra não vive apenas mais tempo, ela vive *mais e melhor*, acima dos meios de seu autor.”³⁹³

³⁹¹ BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor, p. 102.

³⁹² *Idem.*

³⁹³ DERRIDA, J. *Torres de Babel*, p. 33.

Foi a partir da tradução da *Fusion*, por exemplo, que me dei conta de toda a dimensão do feminino que abarca “Pai contra mãe”. A questão estava lá, mas adormecida, tendo sido para mim acordada apenas quando, na transcrição dançada, esta questão ganhou contornos mais expressivos. O destaque às mulheres e à violência sofrida por elas no espetáculo fez com que eu notasse que não há nada de banal na escolha de um pai e uma mãe como elementos antagônicos no conto que destaca a supremacia daquele diante desta e todo um sistema de opressão não apenas de raça, mas também de gênero. E foi a partir dessa leitura possibilitada pelo espetáculo, que se iluminou a relação entre o conto machadiano e “A escrava”, da mulher negra Maria Firmina dos Reis. Pela transcrição em dança, portanto, sobrevive e ganha diferentes contornos o que estava já organizado e fechado no passado.

4 “Pai contra mãe”, a necropolítica e a reafirmação/rejeição da memória

Discutiu-se, na seção 2 deste capítulo, a questão da necropolítica, termo cunhado por Achille Mbembe para designar a ideia de uma política de morte que caracteriza muito das relações de poder no mundo e, mais especificamente, no Brasil. Alvos primordiais dessa forma de política, os bailarinos duplamente periféricos da Cia. *Fusion de Danças Urbanas* constroem uma linguagem a partir dos ecos dessa vulnerabilidade constante e, em “Pai contra mãe”, trazem à cena uma estética da violência.

O tema da morte perpassa toda a obra, na qual por diversas vezes os bailarinos representam situações de violência enfrentadas cotidianamente pela população negra e favelada no Brasil. Esta é, como visto no capítulo anterior, a grande questão do conto machadiano, em que Arminda, uma mulher escravizada, foge do lugar onde era prisioneira para ter seu bebê em liberdade, mas é capturada por Candinho, cuja esposa também está grávida e, por isso, precisa da recompensa para que tenha condições de criar seu filho com o mínimo de conforto. Dessa forma, instaura-se um conflito de um pai contra uma mãe que lutam pela própria sobrevivência. Ao final, a mulher é capturada e levada de volta à Casa Grande e, no processo, tem seu filho abortado.

A morte no conto aparece no aborto sofrido por Arminda, bem como na mortificação causada pela escravidão. É a morte propriamente dita associada à morte simbólica da vontade de potência, da morte-em-vida de que fala Mbembe. Mata-se o filho, mortifica-se a mãe e, com isso, criam-se barreiras para a alegria. Assim, no caso

do espetáculo, observa-se a encenação dessas várias formas de mortificação, observáveis no passado dos brasileiros, mas também em seu presente.

4.1 Prólogo

Durante a chegada do público ao teatro, um bailarino já se encontra no proscênio, no canto direito do palco, enquanto as cortinas permanecem fechadas. Enquanto os espectadores, ainda dispersos e distantes da cena, adentram o teatro, conversam, riem, procuram pelo assento ideal, cumprimentam conhecidos, leem o programa, assistem aos anúncios dos patrocinadores, ouvem as recomendações do teatro (é proibido fumar, comer e beber dentro da sala; em caso de incêndio portas de emergência se abrirão), o bailarino ao canto permanece em constante movimento. Ele corre sem parar, e sem sair do lugar.

Muitos demoram em notar sua presença, outros o observam por alguns segundos e depois voltam a conversar e a rir e a esperar pelo “início do espetáculo”. Alguns permanecem intrigados pela corrida constante e duradoura do bailarino, mas, assim que as cortinas se abrem, se esquecem, pelo menos momentaneamente, daquele que se movimenta, muitas vezes sem qualquer iluminação, ao longo de toda a apresentação que agora se desenrolará. Não que o mesmo bailarino permaneça na mesma posição ao longo da obra, mas há ali sempre uma presença. Modificam-se os corpos, permanece a posição e o movimento de corrida no lugar, num espaço de um metro quadrado.

4.2 Xique-xique e a brincadeira da morte

“A morte brinca com balas nos dedos gatilhos dos meninos”.³⁹⁴ Assim começa o conto “A gente combinamos de não morrer”, de Conceição Evaristo. Meninos brincam de morte num jogo em que a combinação de não morrer esbarra no gozo de matar, no medo de viver e na noção, mesmo que inconsciente, de que, para não morrer, é necessário atacar. Coincidentemente, o espetáculo da Cia. Fusion também se inicia com a encenação dessa mesma ideia: a morte brincada nos dedos dos meninos, meninas e meninos que matam para não morrer e, assim, constroem um jogo aparentemente divertido, leve, mas que guarda em si uma tensão diferenciada, em que uma imprecisão ou um momento de desprevenção podem significar a eliminação da roda.

³⁹⁴ EVARISTO, C. A gente combinamos de não morrer.

Esta primeira cena acontece, então, a partir da encenação da brincadeira do Xique-xique, um devir-criança em que os bailarinos fingem matar uns aos outros “atirando” com os braços. Os participantes devem “carregar” suas armas, atirar, ou defender-se fechando os braços sobre o corpo. Quem for “morto” deve deixar a roda até que reste um vencedor. A partir da brincadeira, traz-se ao palco a questão do sobrevivente. De forma despretensiosa, aparentemente lúdica, está colocada já nos primeiros minutos da apresentação uma das principais reflexões suscitadas tanto pelo conto quanto pelo espetáculo. Na necropolítica, muitas vezes, é necessário matar para sobreviver. A vida de um se confunde com a morte do outro. Argumenta Mbembe:

Como Elias Canetti nos lembra, o sobrevivente é aquele que, tendo percorrido o caminho da morte, sabendo dos extermínios e permanecendo entre os que caíram, ainda está vivo. Ou, mais precisamente, o sobrevivente é aquele que, após lutar contra muitos inimigos, conseguiu não só escapar com vida, como também matar seus agressores. Por isso, em grande medida, o grau mais baixo da sobrevivência é matar. Canetti assinala que na lógica da sobrevivência, “cada homem é inimigo de todos os outros”. Mais radicalmente, o horror experimentado sob a visão da morte se transforma em satisfação quando ela ocorre com o outro. É a morte do outro, sua presença física como um cadáver, que faz o sobrevivente se sentir único. E cada inimigo morto faz aumentar o sentimento de segurança do sobrevivente.³⁹⁵

Enquanto brincam, os bailarinos conversam, riem, fazem piada uns com os outros, dando ao público a impressão de que estão vendo não uma cena, mas um momento cotidiano dos indivíduos ali presentes. Assim, proporcionam aos espectadores uma sensação de conhecerem os bailarinos que ali estão, como se pudessem ver os bastidores da cena, como se pudessem se aproximar de quem são os artistas antes de vê-los encarnando os personagens que surgirão em seguida. Constrói-se, portanto, uma sensação de realismo, de vida real, de identificação entre elenco e público, que vê na cena não uma representação da capacidade técnica daqueles bailarinos, mas um momento de que qualquer um ali sentado poderia participar.

Já aí se constrói, então, um vínculo entre bailarinos e público, que se fará útil em momentos posteriores, quando o inevitável estranhamento vier. É como se, numa perspectiva micro, cena a cena, o diretor Leandro Belilo buscasse reproduzir o que afirmou ser interessante ao artista dissidente que deseja ter mais sucesso ao tentar se

³⁹⁵ MBEMBE. *Necropolítica*, p. 62.

fazer ouvir. Trata-se da postura discutida na seção sobre o *bregar*, apresentada no Capítulo 2, mas não apenas quando se pensa na construção histórica das obras da companhia, como lá se discutiu, mas também quando se pensa na evolução cena a cena de um único espetáculo. Vejamos novamente o que afirmou o diretor sobre isso:

Eu sempre percebi muito essas questões de às vezes você tá num debate, numa reunião, num espetáculo que vai pôr o dedo na ferida, e eu sempre percebi que essas pessoas tavam falando pra elas mesmas. E eu pensava “não são essas pessoas que deviam estar ouvindo isso; não são essas pessoas que deveriam estar discutindo isso. O quanto está adiantando? O quanto está sendo potente para dar o recado?” E eu pensei: “mano, se eu não conquistar essa outra galera, e eu conheço essa outra galera, eu já percebi do que eles gostam, como eles gostam, eu não vou conseguir nada.” [...] E é ali, no “Quando efê” [2014], que foi nosso primeiro espetáculo patrocinado [...], a gente chegou na cidade. [...] E aí foi a hora de dizer o que a gente tinha que dizer. E aí veio o “Pai contra mãe” [2016]. E aí eu falei: “mano, é agora que a gente dá o soco”.³⁹⁶

Se Belilo afirma ser “Pai contra mãe” o momento de dar o soco, é interessante observar que esse soco não vem de uma vez. Nesta cena que apresenta morte, ataque, defesa e violência em tom de brincadeira, em meio a risos e piadas, o grupo aproxima o espectador, oferece a ele instantes de relaxamento, para depois “dar o soco”. Conquista a simpatia do público, mostra-se amigo dele, para que posteriormente o recado seja dado com maior eficácia.

4.3 Ritual

Aos poucos, os risos provocados pela brincadeira do Xique-xique vão se dissipando, até que a escuridão e o silêncio total tomam conta do espaço. Nesse momento, soa um berimbau e vai se acendendo uma luz que ilumina num foco Belilo tocando o instrumento enquanto, espalhados no palco pouco iluminado, os outros bailarinos começam a se movimentar e unem ao som do berimbau o barulho de seus pés batendo no chão, lenta, mas vigorosamente.

Remetendo à ancestralidade, o som do berimbau envolve o movimento dos bailarinos, que, entretanto, não cantam ou fazem qualquer movimento em direção à evocação da Capoeira, arte mais associada ao instrumento. Ao contrário, a atmosfera de alegria geralmente associada à Capoeira dá lugar a um ambiente sinistro, em que uma

³⁹⁶ BELILO, L. Depoimento concedido a Isadora Rodrigues, 15 de outubro de 2020.

movimentação dura, combativa e ao mesmo tempo individual se constrói. Os bailarinos estão todos em cena, mas não interagem entre si. Diferentemente do jogo jogado em conjunto na cena anterior, agora cada um se movimenta sozinho no espaço, como se enfrentasse seus próprios demônios.

Cabe explicitar que a movimentação escolhida neste momento parte do Krumping, vertente das Danças Urbanas que se desenvolve como resposta à violência. Criado no início dos anos 1990 em Los Angeles a partir da exageração de movimentos do Hip Hop Dance proposta por Thomas Johnson (*Clowning*), que primeiro apresentava sua dança em eventos na periferia da cidade californiana e depois passou a ensiná-la a adolescentes em vulnerabilidade, o Krumping foi aos poucos ganhando forte conotação política. Como explica Lil C, dançarino e jurado do programa *So you think you can dance?*, “trata-se de um híbrido de *Clown Dance* e *Stripper Dance*, mas uma forma evoluída dessas duas danças; mais crua, muito mais emotiva, muito mais eterna, muito mais visceral, e também muito mais bélica, mais orgânica e autêntica.”³⁹⁷

Ao discutir a dança como estratégia de cura de traumas, Nicole M. Monteiro e Diana Wall citam o documentário *Rize*, de 2005, como uma importante fonte para compreensão da gênese dessa dança que se desenvolveu a partir dos motins ocorridos em Los Angeles em 1992, em que 64 pessoas morreram e 2.300 foram feridas.

Embora muitos moradores de Los Angeles do fim do século XX se orgulhassem de viver numa cidade etnicamente diversa, havia um forte sentimento nas comunidades minoritárias da cidade de que a força policial, predominantemente branca, que lá atuava trabalhava baseada em estereótipos raciais e agia com brutalidade contra afro-americanos e hispânicos, motivada pelo racismo. Essas suspeitas pareceram ter sido confirmadas numa filmagem feita em março de 1991 por um homem que testemunhou policiais agredirem brutalmente o motorista afro-americano Rodney King, que havia sido retirado de seu carro depois de uma perseguição de oito milhas. Quando a tentativa dos oficiais de levar King ao chão falharam, passaram a espancá-lo reiteradamente com seus cassetetes. A fita, que foi veiculada por todos os Estados Unidos, foi o estopim para um enorme protesto.³⁹⁸

³⁹⁷ LIL C *apud* FRAZIER, R. T.; KOSLOW, J. Krumpin’ In North Hollywood: Public Moves in Private Spaces, p. 4. Tradução minha.

³⁹⁸ WALLENFELDT, J. Los Angeles riots of 1992, [s. p.]. Tradução minha.

Como resposta artística a esse acontecimento, desenvolveu-se o Krumping, a mais combativa das Danças Urbanas.

Como pano de fundo para a evolução deste estilo de dança, o documentário *Rize* (2005) se inicia com imagens do resultado final dos motins de Los Angeles de 1992. Nessa introdução, o filme mostra cenas da cidade em que mais de cem quarteirões foram destruídos por fogo e por saqueadores e o caos reminescente dos momentos de destruição violenta, característico de uma terra devastada e sem lei. Desde os motins, houve modificações no clima violento que circundava os vários bairros periféricos da cidade, onde muitos dos dançarinos originários do Krumping cresceram e vivem até os dias de hoje. Como afirmado no documentário, o Krumping foi criado ali para oferecer espaço para indivíduos e sua comunidade para “crescer das cinzas e superar dificuldades” (*Rize*, 2005). De acordo com Duggen (2006), o Krumping é único, em razão desse contexto social. [...] Nesse cenário de adversidade, o Krumping [...] enfatiza a necessidade de cura holística ao incorporar aspectos da comunidade, valores, rituais e espiritualidade em suas práticas. Por meio dessas estruturas, os indivíduos dessas comunidades têm a seu dispor um meio de desenvolver sua autoestima e sua identidade, bem como estabelecer um espaço para empatia, crescimento pessoal [...].³⁹⁹

Sua dança é mais que uma performance; é um movimento de resistência à opressão, assim como resposta espiritual para a cena artística afro-americana do Hip Hop. Dançarinos de Krumping e Clowning performam com a consciência de atores históricos, e com a consciência de sua espiritualidade, agência, autodefinição e autorrepresentação como vozes de sua comunidade.⁴⁰⁰

É interessante, portanto, pensar na escolha dessa linguagem de Danças Urbanas para esse momento ritual em “Pai contra mãe”. Ao colocarem em cena uma dança bastante recente criada a partir do reconhecimento do racismo institucional praticado nos Estados Unidos, os bailarinos da Cia. Fusion demonstram mais uma vez sua identificação diaspórica com os *Urban dancers* estadunidenses, num processo de reconhecimento que se dá não por questões fronteiriças, mas pela similaridade das experiências.

Neste momento, contudo, o Krumping não é executado em seu formato tradicional, e sim desempenhado lentamente, ao som do Berimbau, que remete a outra

³⁹⁹ MONTEIRO, N. M.; WALL, D. J. *African Dance as Healing Modality Throughout the Diaspora: The Use of Ritual and Movement to Work Through Trauma*, p. 246. Tradução minha.

⁴⁰⁰ OHMER, S. “In the Beginning was Body Language” *Clowning and Krump as Spiritual Healing and Resistance*, p. 17. Tradução minha.

dança-luta de resistência, agora brasileira, e ao som dos próprios pés que batem o chão vigorosamente. Unem-se, portanto, o instrumento associado aos escravizados brasileiros à sonoridade corporal comum aos escravizados estadunidenses, a quem era proibido o uso de instrumentos percussivos, já que estes eram vistos como facilitadores de rebeliões.

Em 1739, no sul de Charleston, Carolina do Sul, dezenas de escravos (muitos nascidos na África) encontraram meios de obter armas, mataram seus senhores e queimaram as plantações. Em seguida, foram em direção ao Sul, pelas margens do Rio Stono, em direção à libertação da Flórida espanhola, recrutando mais fugitivos, matando brancos no caminho e marchando ao som de tambores. Testemunhas escreveram sobre o horror do *som* dos tambores. Infelizmente para os africanos, eles nunca chegaram à Flórida; uma milícia colonial os derrotou e os sobreviventes foram executados. No ano seguinte, a assembleia colonial deu início à criação de uma série de leis denominadas “Negro Acts” para garantir que rebeliões como aquela jamais acontecessem novamente. Eles diminuíram o número de escravizados importados diretamente da África. Exigiram que a milícia colonial fosse melhor treinada [...]. E baniram o uso de tambores pelos escravizados. Ainda que revoltas de escravizados tenham continuado a ocorrer durante mais de cem anos, a frequência desse tipo de evento na América do Norte era bem menor do que o que ocorria na América Latina.⁴⁰¹

A proibição, todavia, não foi, e não é, eficaz para limitar a produção cultural, por meio da qual povos oprimidos explicitam sua capacidade de resistir. Ao discutir a maneira como os povos escravizados nas Américas sobreviviam e respondiam à violência que sofriam, René Depestre destaca justamente a dimensão cultural e a capacidade desses indivíduos de transformar em algo próprio o que lhes era culturalmente imposto:

Como os escravos originários da África e seus descendentes crioulos americanos reagiram à opressão social e racial que despersonalizou suas vidas? O que fizeram para reestruturar, em terras estrangeiras, os componentes desarticulados de sua identidade histórica? Na medida do possível, eles marronizaram os horríveis mecanismos desculturalizantes ou assimilacionistas da colonização. A história sociocultural das massas submissas do hemisfério ocidental é globalmente a história da marronagem ideológica que lhes permitiu, não reinterpretar a Europa da espada, da cruz e do chicote, através de não se sabe qual imutável “mentalidade africana”, mas, dar prova de

⁴⁰¹ PAUL. Play That Funky Music, Satan, [s. p.].

uma criatividade heroica, para reelaborar novos modos de sentir, de pensar e de agir. Este prodigioso esforço de legítima defesa manifestou-se na religião, na magia, na música, na dança, na medicina popular, nos falares crioulos, na cozinha, na literatura oral, na vida sexual, na família e em tantas outras expressões da sabedoria e do gênio otimista dos povos. [...] a marronagem, sob sua forma político-social, longe de ter sido um fenômeno patológico, foi uma salutar operação de autodefesa coletiva. No plano cultural, ela se manifestou também de forma eficaz: procurando um novo sentido para suas vidas, os escravos da América fizeram da própria angústia da "condição de negro" um profundo dinamismo para manter e fazer prosperar, neles, o sentimento universal da liberdade e da identidade humanas.⁴⁰²

Assim, desenvolveram-se entre os cativos norte-americanos outras maneiras de fazer música. Os *Spirituals*, elaborados a partir de complexas harmonias vocais, são uma delas, mas a percussão corporal, a dança sonora, também se desenvolveu, a exemplo do sapateado (*tap dance*), de ascendência irlandesa e africana. Ao discutir os primórdios da história do sapateado, um artigo da Biblioteca do Congresso norte-americano associa essa dança com, entre outros acontecimentos, a proibição dos instrumentos percussivos no século XVIII:

Com a promulgação, nos anos 1740, das leis que proibiam o uso de instrumentos percussivos por escravizados em razão do medo de rebeliões, substitutos criativos foram desenvolvidos, tais como o uso de ossos [batem-se ossos um no outro para fins percussivos], palmas, a transformação de maxilares de animais e seus dentes em reco-recos e o *footwork* [movimentação de pés] percussivo.⁴⁰³

Vale lembrar que o *beatboxing*, forma de percussão vocal tão cara à cultura Hip Hop, ainda que tenha origem na Índia, desenvolveu-se em grande medida a partir dos *Spirituals*, que, por sua vez, evoluíram para o *Jazz* e o *Blues*, e, finalmente, para o Hip Hop.⁴⁰⁴

As batidas de pés do Krumping remetem, portanto, a toda uma história de opressão que se inicia na escravidão americana e na proibição dos povos escravizados de fazer uso de instrumentos percussivos para se expressarem. Como é impossível impedir que seres humanos se expressem artisticamente, os ritmos dos tambores foram substituídos por ritmos corporais que se reproduziam pela voz e também pelos pés e

⁴⁰² DEPESTRE, R. Bom dia e adeus à negritude, p. 12-13.

⁴⁰³ LIBRARY OF CONGRESS. Tap Dance in America: A Short History, [s. p.]. Tradução minha.

⁴⁰⁴ Cf. BLAYLOCK, R.; PATTIL, N.; GREER, T.; NARAYANAN, S. Breaking Down the Beat: The Art and Science of Beatboxing. <https://sail.usc.edu/span/beatboxingproject/>.

pelas mãos. Os pés que ressoam no assoalho do palco em conjunto com o berimbau conectam, então, ancestralidades de espaços distintos, mas igualmente marcados pela opressão. É a coreografia do século XXI acenando para a luta de 1992 em Los Angeles, para o levante nas *Plantations* de 1740 e para a mais dissimulada, mas igualmente resistente capoeira brasileira, que se apresenta no som do berimbau, na capoeira literária de Machado,⁴⁰⁵ e nos movimentos da companhia de dança que vai à brega,⁴⁰⁶ ginga, dribla, até dar o golpe certo ao fim do espetáculo.

4.4 “Mas não cuidemos de máscaras”: comércio e reificação no ontem e no hoje

Aos poucos, a movimentação do Krumping se modifica e vai se transformando em uma dança mais característica do Hip Hop Dance, para alguns bailarinos, e do Breaking para outros, vendo-se os bailarinos incorporando a atmosfera urbana em que o sistema capitalista se escancara. Em meio a gritos de “chip da Oi, da Tim, da Vivo, da Claro!”, “Dentista!”, “Minas Cap!”, “Compro e vendo ouro”, vindos das caixas de som, em que a trilha reproduz a diversidade sonora do centro da cidade de Belo Horizonte em pleno meio-dia de uma quinta-feira de 2016, os bailarinos passam a também gritar: “Corrente! Máscara de Flandres”, “Salão!”, “Cadeado”, “Vendo escravo!”, “Ó o peixe”,⁴⁰⁷ entre outros, enquanto se deslocam pelo palco individualmente, numa polifonia de sons e de movimento.

Nessa profusão de sons, anúncios, movimentações que ocupam o espaço se cruzam, mas não interagem entre si; uma das bailarinas é “capturada” por outro, que anuncia a venda de “escravos”. Ele tampa o rosto da moça com uma camiseta e a coloca num canto do palco. Com o rosto tampado, ela dança de maneira sensual, enquanto, do outro lado, outra mulher movimenta-se também de forma sexualizada em companhia de três homens. Trata-se da tematização de algumas das várias configurações possíveis do corpo-negro-mercadoria. Como afirma Mbembe em *Crítica da razão negra*: “O mundo do tráfico de escravos é idêntico ao mundo da caça, da captura, da colheita, da compra e venda. É o mundo da extração bruta. O capitalismo racial é o equivalente a uma vasta necrópole.”⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ DUARTE, E. A. *Machado de Assis afrodescendente*, p. 283.

⁴⁰⁶ Expressão porto-riquenha teorizada por Díaz-Quiñones. Uma explicação completa do termo pode ser encontrada no Capítulo 2.

⁴⁰⁷ Gíria utilizada para a venda de drogas na Belo Horizonte contemporânea.

⁴⁰⁸ MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*, p. 234.

Nesta cena, denominada pelo diretor como “Sodoma”, a sexualidade surge como expressividade e, ao mesmo tempo, como opressão. Ao tampar o rosto da bailarina capturada, que mesmo assim dança de forma sensual para um público que não vê e que não a vê como indivíduo, mas como corpo sexualizado, tensionam-se as relações entre a expressão da sexualidade feminina e a objetificação de seus corpos, especialmente porque quem performa é uma mulher negra. Assim, é trazida à tona a questão do estupro, possivelmente sinalizado já em Machado de Assis no conto original, como visto no capítulo anterior.



Figura 15 - A bailarina Aline Mathias dança de forma com o rosto tampado, em “Sodoma”, cena de “Pai contra mãe”. Fonte: Acervo da Cia. Fusion de Danças Urbanas. Foto: Pablo Bernardo.

Enquanto isso, do outro lado do palco, outra mulher se atraca com três homens em uma movimentação também bastante sexual, que causa nos espectadores certo mal-estar. Diferentemente da bailarina com o rosto tampado, esta tem o rosto à mostra e sua expressão é de prazer. Se o prazer é real, ou se representa mais uma máscara criada como forma de resistência, é difícil precisar. Mas fica já neste momento explícito que o que é colocado nas entrelinhas do conto de Machado será agora escancarado pelos corpos em cena.

4.5 A resposta do feminino

Aos gritos de “pancada”, palavra recorrente no conto machadiano, uma terceira mulher se aproxima das outras duas, as retira do espaço em que se encontram e caminha com elas para frente, para que se inicie um novo momento na apresentação em que as três dançam ao som da canção “Maria da Vila Matilde”, gravada por Elza Soares no álbum “Mulher do fim do mundo”, de 2015. “Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim”, canta Elza enquanto as bailarinas realizam uma coreografia de força e afronta a padrões de gênero cristalizados.

Quem ouve a voz de Elza Soares ouve algo de uma esfera diferenciada, quase de outro mundo. Trata-se de um timbre único, que se coloca no universo da música popular brasileira como expressão do rasgo, da fissura que se impõe quando se pensa no lugar do feminino, especialmente o negro, na música e na sociedade. A voz de Elza produz encantamento e incômodo; é veículo de lirismo e denúncia; afago e tensão. Quando do lançamento do premiado *A mulher do fim do mundo*, álbum de 2015, isto ficou ainda mais evidente, tendo-se reforçado o lugar da cantora como símbolo de força e feminilidade também no século XXI.

A canção homônima ao disco fala de uma mulher contemporânea que se afoga, mas demanda até o fim seu direito de cantar, de se expressar, de estar no mundo, em seu começo, ou em seu fim. Menos poética é a canção seguinte, “Maria da Vila Matilde”, que vem em forma de recado. Trata-se de uma canção que se coloca no lugar da tematização, para usar a nomenclatura de Luiz Tatit, e não da passionalização. Há uma melodia mais regular, com intervalos curtos, projetando-se a periodicidade da fala. O objeto de que se canta está próximo. Não há distanciamento, não há lirismo, não há paixão ou sofrimento, como se percebe tão claramente na canção título do álbum, e sim uma postura ativa e altiva de uma mulher que não mais permite que a coloquem no

lugar do abuso, historicamente reservado ao sexo feminino como um todo, mas especialmente à mulher negra. Se em “Mulher do fim do mundo” temos a sensação de que a voz que canta se afoga em sua própria tristeza, lutando e gritando contra um destino que a arrebatou, em “Maria da Vila Matilde” tem-se uma mulher que encontrou uma forma de chegar à superfície e agora se movimenta de forma a se manter ali. Não há espaço para lirismo, ou para o sofrimento. É, ao contrário, o momento da ação, do embate, da guerra dos sexos que vem, pela primeira vez, se aproximando de um equilíbrio de forças. Se ainda a vantagem está do lado masculino, as mulheres nunca se movimentaram tanto na direção contrária.

Não é de se estranhar, então, que “Maria da Vila Matilde” tenha se tornado um símbolo do empoderamento feminino. Há, entretanto, na letra, um desenho de um universo feminino que, ousei dizer, cai no lugar comum. Maria da Vila Matilde é verbalmente mais próxima de Amélia do que se imagina. Trata-se de uma mulher do lar, que se coloca no embate por meio de um tom de ameaça. Não é uma mulher livre da violência, mas alguém que precisa fazer uso dela, pelo menos discursivamente, para tentar se proteger. A mulher desenhada no discurso é uma mulher ainda fortemente ligada às questões do lar, da família, ao mundo privado, portanto, e pouco integrada ao mundo social. O feminino aqui ainda se constrói no âmbito das relações afetivas e se mostra bastante conectado com o que se espera tradicionalmente desse gênero, que lida com as panelas e que se fecha dentro de sua casa para se proteger, deixando o ambiente externo ainda por conta do sexo masculino. É uma mulher que se posiciona, não há dúvidas, mas ainda a partir do lugar social tradicionalmente pensado para ela. Observemos a letra:

Cadê meu celular?
Eu vou ligar pro 180
Vou entregar teu nome
E explicar meu endereço
Aqui você não entra mais
Eu digo que não te conheço
E joga água fervendo
Se você se aventurar

Eu solto o cachorro
E, apontando pra você
Eu grito: péguix guix guix guix
Eu quero ver
Você pular, você correr

Na frente dos vizinhos
Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

E quando o samango chegar
Eu mostro o roxo no meu braço
Entrego teu baralho
Teu bloco de pule
Teu dado chumbado
Ponho água no bule
Passo e ofereço um cafezim
Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

E quando tua mãe ligar
Eu capricho no esculacho
Digo que é mimado
Que é cheio de dengo
Mal acostumado
Tem nada no quengo
Deita, vira e dorme rapidinho
Você vai se arrepender de levantar a mão pra mim

Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim
Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

Mão, cheia de dedo
Dedo, cheio de unha suja
E pra cima de mim? Pra cima de moi? Jamais, mané!
Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim⁴⁰⁹

A interpretação de Elza, associada ao arranjo e às escolhas melódicas, entretanto, dá novas cores ao texto, que se potencializa a partir da voz. Em geral, uma das mais marcantes características do canto de Elza Soares é seu aspecto gutural associado à capacidade de produzir melodias complexas. O arranhado da garganta se apresenta como marca e dá o tom de muitas de suas interpretações, funcionando em grande medida como elemento de dramatização que leva a fruição a um patamar de equilíbrio perfeito entre desconforto, empatia, estranhamento e prazer estético. “A carne”, por exemplo, cantada sem aquele arranhado de garganta perderia muito de sua potência. Em “Maria da Vila Matilde”, todavia, o que se ouve é uma voz firme, presente. Na referida canção, Elza não faz uso de seu principal artifício de dramatização para dar ênfase ao recado, deixando claro nas inflexões de sua voz o aviso que gostariam de dar tantas mulheres aos homens de suas vidas. Mais que produzir no

⁴⁰⁹ GERMANO, D. Maria da Vila Matilde.

ouvinte uma sensação, o que importa é fazer com que compreenda bem a mensagem, tanto no que tange ao interlocutor da personagem, homens de comportamento abusivo, quanto no que diz respeito às mulheres que vierem a ouvir e se identificar com a canção.

Como afirmou José Miguel Wisnik em conferência no Colóquio Intermídia (2019), “frases mais assertivas, afirmativas, tendem a terminar com uma inflexão descendente”. E é exatamente isso o que se ouve no principal verso da canção-recado:

“Cê vai

se ar de van a
re der le tar mão
pen pra
mim”.

A firmeza da voz tira Maria do lugar de Amélia e dá um tom de veracidade às ameaças descritas na letra. É pelo canto, portanto, que se dá a verdadeira distinção entre o lugar comum do feminino e uma postura de levante contra o status quo. Ao ouvirmos a versão do compositor da canção, Douglas Germano, podemos observar isso de maneira mais clara. Embora com ele esta seja ainda uma canção bastante interessante, sem a interpretação de Elza não há, nem de longe, o mesmo impacto, o que confirma o argumento de Luiz Tatit em seu livro *O cancionista*: “No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica [e, acrescento, interpretativa]. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso”.⁴¹⁰

Na versão coreografada, vemos, como já comentado, três mulheres em cena. Elas não fazem uso do palco como um todo, ficando restritas a um pequeno quadrado na parte dianteira do espaço. Toda a ação acontece ali, nesse quadradinho delimitado por sapatos masculinos. É o masculino, portanto, mesmo que fantasmático, que define o tamanho do espaço que essas mulheres poderão ocupar. Ainda que dentro do quadrado, a movimentação é agressiva, de força e afronta a padrões de gênero cristalizados em nossa sociedade. Logo de início, observa-se, por exemplo, um movimento em que as

⁴¹⁰ TATIT, L. *O cancionista*, p. 9.

moças se ajoelham com as mãos na virilha, ironizando o gesto comumente observado entre os homens e, ao mesmo tempo, enfatizando a força do sexo feminino.



Figura 16 - Cena de “Pai contra mãe”. Foto: Pablo Bernardo. Fonte: Acervo da Cia. Fusion de Danças Urbanas.

A maneira crua e, ao mesmo tempo, passional e conectada com que as três realizam a coreografia é um dos vários exemplos localizáveis no espetáculo de momentos em que o contato entre corpos permite uma espécie de “‘comunicação’ entre inconscientes”,⁴¹¹ sendo esses inconscientes os das três bailarinas em cena, mas também do público que as assiste. Não se trata de agradar ao público, e sim de comunicar-se com ele em outras instâncias que não a consciência verbal. Sobre essa comunicação, vale citar o jornalista cultural Raphael Vidigal em crítica publicada no Portal Uai: “Outra escolha importante é a de não ignorar a presença da plateia, e, novamente, sem referir-se diretamente a ela, amarrar um canal de comunicação que permite aos dançarinos encará-la como quem encara a realidade.”⁴¹²

Isso o faz também a voz de Elza, que transforma a canção a partir de propostas sensoriais que se colocam para além das palavras. Dessa forma, pode-se responder à

⁴¹¹ GIL *apud* FERRAZ. *Corpos em trânsito*, p. 101.

⁴¹² VIDIGAL, R. Crítica: “Pai Contra Mãe” exacerba poder de resistência e cultura negra.

provocação proposta pela coreografia com admiração, mas também com repulsa; com identificação, mas também com estranheza.⁴¹³

É posto em xeque, aqui, o senso comum que coloca a dança como a arte da graça, da delicadeza, da leveza do corpo, principalmente no que tange aos corpos femininos, que aparecem na cena imbuídos de uma agressividade dificilmente associada à arte do movimento. Como afirma Jean-Luc Nancy,

[...] a “arte” [e, mais especificamente a dança] não doma ou reduz a estranheza desse corpo. Bem ao contrário, ela a expõe e escava, a acentua e exagera segundo a necessidade, exasperando-a e capturando-a somente para melhor deixá-la escapar.⁴¹⁴

Vale frisar que, se Nancy fala aqui da estranheza do corpo exposta pela arte, e isso tem sido comum quando se pensam em espetáculos de Dança Contemporânea, esta noção é levada a outro patamar na coreografia aqui discutida, na medida em que o que está posto em cena não é apenas o estranho, mas o violento, o agressivo, raramente observável em produções de dança, principalmente quando performadas por corpos femininos.

Já de início, tanto música quanto coreografia produzem forte estranhamento no espectador/ouvinte. Na música, como introdução, ouve-se um ruído ritmado grave, enarmônico, ou seja, cujas frequências não estão harmonicamente distribuídas. A dissonância, especialmente no caso de sons graves muito próximos uns dos outros, é elemento de tensão. Além disso, quanto mais grave o som, maior o impacto sentido pelo corpo, podendo esse som causar, inclusive, a sensação de um soco no peito. Isso diz muito quando se discute uma canção sobre violência. Na coreografia, esse momento de estranheza trazido pela introdução da música é prolongado (repetido mais vezes que na gravação original), causando certa aflição em quem assiste, visto que por alguns instantes vem a sensação de que aquele momento, em parte silencioso, em parte sinistro, em que as bailarinas aparecem se coçando, fora do lugar, não terá fim.

⁴¹³ O vídeo de uma apresentação desta cena viralizou no Facebook em 2016, tendo obtido aproximadamente 300 mil visualizações. Trata-se, principalmente, de um movimento de identificação do público, especialmente o feminino, com que os corpos das bailarinas propunham ali. No entanto, em 2017, durante uma apresentação na cidade de Uberlândia, foi possível observar o movimento contrário, em que parte da plateia expressou repulsa à movimentação proposta e chegou, inclusive, a se retirar do teatro.

⁴¹⁴ NANCY. *Corpo, fora*, p. 51.

Ao analisar as canções *Frauenliebe*, de Schumman, Ruth A. Solie chama atenção para o caráter cíclico de sua estrutura. Como explica Solange Oliveira,

O texto verbal e o musical aliam-se para enfatizar o processo de repetição, o tempo ‘abrangente e infinito’, associado em muitas culturas à representação da mulher. A repetição caracteriza também a narrativa cantada em *Frauenliebe*, que descreve a retomada, pela filha e neta, da experiência da protagonista. Privada da especificidade de sua vivência e da participação ativa no processo histórico, a ‘heroína’ limita-se a uma existência mítica, ritualística, fadada à repetição”.⁴¹⁵

Na versão dançada de “Maria da Vila Matilde”, há, como visto, uma repetição do ruído inicial da canção, remetendo o espectador a essa ideia do ciclo, agora vicioso, em que se coloca a mulher. O ciclo é, entretanto, quebrado pela voz de Elza, que irrompe firme, resoluta, e dá início ao recado. A voz de Elza também tira as bailarinas do lugar de incômodo em que se encontravam, fazendo com que se virem e passem a encarar de frente o público que as observa. Se em Schumman, a voz feminina é obediente ao compositor homem e se coloca de acordo com o lugar a ela destinado, o mesmo não acontece com a postura da cantora e das bailarinas, que transgridem o lugar que lhes foi estabelecido pela sociedade patriarcal. Rompe-se o ciclo e a imagem da mulher do lar, da mulher delicada, amável, passiva, submissa.

Na coreografia, essa quebra se dá de variadas maneiras. Primeiramente, isso pode ser observado na subversão de gêneros de dança tradicionais, como o samba. Ao sambarem sem modificarem sua expressão facial e sem movimentarem a parte superior do corpo, as bailarinas desafiam a maneira como são enxergadas normalmente as passistas. O samba aqui não é sensual, ou alegre, mas provocador, irônico. O mesmo se dá com o Locking, gênero de Danças Urbanas geralmente associado à irreverência, que, aqui, é transcrito e inserido na coreografia como uma movimentação de embate. No fim, assim como na canção a voz vai se separando da obrigação de dar o recado e ganhando liberdade, ouvindo-se, então, uma voz que improvisa, que brinca com os sons e as palavras, as bailarinas saem do quadrado a elas designado e gritam contra as amarras sociais a que estão submetidos seus corpos, seu pensamento e sua voz. Um sonoro “Porra!” é o que nos diz a bailarina que fecha a cena e chuta os sapatos masculinos que delimitavam seu lugar, fortalecida e (quase) libertada pela voz de Elza e por sua própria dança.

⁴¹⁵ OLIVEIRA, S. R. Canção: letra X estrutura musical, p. 327-328.

No silêncio que se sucede, contudo, vê-se a mesma bailarina, já em uma postura mais cabisbaixa, caminhando pelo palco e recolhendo os sapatos por ele espalhados. Enquanto isso, três bailarinos que faziam, numa quase penumbra, pano de fundo para a coreografia feminina, numa movimentação que remete à malandragem, chegam ao palco iluminado e riem debochadamente da moça que agora recolhe os calçados. Eles ironizam sua postura e aguardam enquanto ela cuidadosamente posiciona seus tênis diante de cada um deles para que os calcem. Os sapatos, tão discutidos no Capítulo 2, voltam a representar aqui um símbolo de opressão, agora não mais social, mas de gênero. Mesmo depois da potência coreográfica da cena que dividira com Elza Soares, a bailarina se submete ao poderio masculino, num lembrete do fato de que há ainda um caminho longo entre discurso, posicionamento, e as amarras do cotidiano. É frustrante assistir a esse desfecho, mas, como visto, o objetivo da obra não é gerar prazer em quem o assiste, mas provocar e admitir o fato de que há luta, mas há também derrota. Sem romantizações.

4.6 Necropolítica encenada



Figura 17 - Cena de “Pai contra mãe”. Foto: Pablo Bernardo. Fonte: Acervo da Cia. Fusion de Danças Urbanas.

Calçados os sapatos, homens e mulheres se unem numa cena em que a temática da morte fica ainda mais explícita. Seis bailarinos transformam-se em policiais que perseguem e matam um dançarino⁴¹⁶ ao som de Metal Rock. O bailarino “assassinado” passa toda a cena demonstrando sua vontade de potência, desafiando o poder mortificador dos representantes da ordem, mas é por eles destruído e arrastado como coisa para fora do palco. Escancara-se, aí, a lógica da necropolítica, em que, paradoxalmente, o Estado *faz morrer* em nome da segurança da sociedade, em “defesa da vida”.

Publicada no Dia da Consciência Negra do ano de estreia do espetáculo (2016), uma versão em videodança do referido momento foi realizada pela companhia. Nela, a cena feita para os palcos foi transposta para o espaço que a inspirou, a favela. O cenário é a comunidade onde surgiu a Fusion e onde ainda viviam Leandro Belilo e o bailarino Augusto Guerra, a Vila Nossa Senhora do Rosário.⁴¹⁷ Nessa versão em vídeo, a proximidade com o conto “Pai contra mãe” se escancara na imagem inicial, em que uma mulher, a bailarina Aline Mathias, corre ofegante pelos becos escuros e apertados até ser surpreendida por um homem encapuzado. A fuga de Arminda é aqui encenada no espaço que hoje é quilombo e senzala, espaço de vida periférica, mas também espaço de morte, de perigo, de medo. Se, como afirmava Carolina Maria de Jesus, a favela é o quarto de despejo da sociedade,⁴¹⁸ o que se vê na cena é que esses que são despejados constroem eles mesmos meios de existir e de desenvolver suas potencialidades, mas são frequentemente barrados pelo poder do Estado e pelo poder paralelo que se cria a partir exatamente da ineficácia do primeiro.

Renato Cordeiro Gomes discute o impacto político e social do planejamento urbano, sugerindo que este pode funcionar de forma a democratizar ou restringir o acesso à cidade e tudo o que ela oferece. Dessa forma, as escolhas urbanísticas têm forte cunho político e ideológico. O autor observa que, no Brasil, a restrição tem sido mais forte que a democratização, escolhendo-se reformar as cidades de forma a dificultar o encontro, em vez de promovê-lo:

⁴¹⁶ Na primeira versão do espetáculo, quem faz esse papel é It'sa, breakdancer não binária que deixou a Fusion em 2017. Atualmente, é o b. boy Paulo Firmino.

⁴¹⁷ CIA. FUSION DE DANÇAS URBANAS. Pai contra mãe: videodança-manifesto. <https://www.youtube.com/watch?v=GgzBKp0p68c>

⁴¹⁸ JESUS, C. M. *Quarto de despejo*.

O planejamento urbano implica um sistema que possibilita formulação racional e implementação de políticas espaciais, ao lado de mecanismos de controle formalizados nas regulações de desenvolvimento e executados com o fim de manter os modelos existentes de dominação social, política, econômica e cultural. De instrumento progressivo e de reforma, o planejamento acabou se convertendo em instrumento de controle e repressão, que pretende regular as relações entre o estado, a sociedade e o espaço. Em sua dimensão territorial, promove a segregação entre grupos sociais (classe, raça, etnia, gênero), gerando a recriação da “cidade murada” cujos modelos de dominação são expressos por divisão física e fragmentação espacial e cultural. Em sua dimensão processual, o planejamento resulta no afastamento de vários segmentos e grupos sociais dos processos de decisão, excluindo-os da participação e contribuindo para a marginalização.⁴¹⁹

Modificam-se, então, os espaços públicos de forma a “empurrar” as populações mais pobres para cada vez mais longe do centro, onde se encontram o dinheiro, o poder e a infraestrutura. Dificulta-se, assim, sua produção de arte, de bens de consumo e sua articulação política. Tanto a reforma de Pereira Passos, quanto a descaracterização da Praça Onze no Rio de Janeiro são bons exemplos disso, mas esse processo é comum ainda na atualidade, em que facilmente se desalojam moradores em prol de construções que serviriam ao “progresso” (cabe mencionar a forma como se deram as obras da Copa do Mundo de 2014).

O pesquisador associa esta postura à ideia foucaultiana de sociedade disciplinar, que se estrutura de forma a limitar o deslocamento e a integração de determinados grupos, que ficam relegados à margem e têm seu comportamento vigiado e limitado:

Remete-se, de certa maneira, à sociedade disciplinar, de que fala Foucault. Assim, a cidade pode ser vista como “cidade carcerária”, formada por uma série de nós vigilantes destinados a impor um modo particular de conduta e aderências disciplinares aos seus habitantes, com o propósito, ainda, de sobredeterminar o espaço, marcado por uma ordem racional e funcional.⁴²⁰

Assim, por falta de opção, ficam esses indivíduos presos ao “quarto de despejo”, e, mesmo lá, têm sua liberdade cerceada e sua integridade física colocada em constante risco.

⁴¹⁹ GOMES, R. C. Modernização e controle social: planejamento, muro e controle espacial, p. 204.

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 207.

No vídeo, após a morte da b. girl, seu corpo é arrastado pelo chão da favela e jogado numa vala, enquanto se ouve uma voz, como de um apresentador de telejornal, fazendo menção ao acontecimento e citando a explicação dos policiais envolvidos. Como de praxe em casos como esse, o apresentador afirma que se alegou que a vítima portava uma arma e oferecia perigo aos oficiais. A reportagem não dura mais que 15 segundos e, assim que terminam as explicações, o apresentador, já num tom de voz festivo, diz “Agora, vamos ao futebol!”, enquanto, no vídeo, veem-se pernas calçadas com sandálias havaianas jogando um balde de água na poça de sangue que se formara no chão, limpando-o em seguida com uma vassoura, insinuando-se que já se está iniciando um processo de apagamento daquela existência.

No palco, assim que morre o bailarino, faz-se completo silêncio, sendo possível que toda a plateia escute o som dos pés dos bailarinos-polícia caminhando em direção ao corpo e arrastando-o para fora do palco. Saem todos, restando apenas a bailarina Silvia Kamylla, que já há muito se deslocara da ação violenta que se desenrolava e, agora sozinha, posa para a plateia e dá início a uma movimentação do universo do Voguing. Trata-se de vertente das Danças Urbanas criada nos *clubs* e em grande medida associada ao universo LGBTQIA+, em especial o das *Drag Queens*, ainda que hoje em dia a prática venha ganhando adeptos dos mais diversos perfis.

[A comunidade do Voguing é] uma comunidade de dança que surge primordialmente em comunidades queer/trans pretas e latinas na Costa Leste dos Estados Unidos. Com raízes na cena *Ballroom* dos anos 1960 e 1970, essa dança corresponde ao centro de uma comunidade que reflete necessidades afetivas que surgem a partir da rejeição homofóbica e transfóbica por parte de famílias biológicas, bem como do racismo da sociedade que os circunda. Isto é, essas comunidades e essa dança surgem a partir da necessidade desses indivíduos de criar relações de cuidado e confiança. Por meio da construção de *houses*, a menor parte organizacional da comunidade do Voguing, e sob a instrução de mãe(s) e possivelmente pai(s), vemos a emergência de uma nova maneira de se construir uma família – uma família escolhida.⁴²¹

⁴²¹ KLITGARD, M. *Family Time Gone Awry: Vogue Houses and Queer Repro-Generationality at the Intersection(s) of Race and Sexuality*, p. 109. Tradução minha.



Figura 18: Silvia Kamylla posa enquanto corpo é arrastado em “Pai contra mãe”. Fonte: Acervo da Cia. Fusion de Danças Urbanas. Foto: Pablo Bernardo.

Ao movimentar-se por meio do Voguing enquanto um corpo é arrastado para as coxias, a bailarina causa estranhamento. Como seria possível dançar, posar, rir em meio a uma realidade como essa? No país que mais mata transexuais no mundo, um espetáculo que aborda opressões de raça e gênero não poderia deixar de fora, pelo menos, a menção ao universo LGBTQIA+, com o qual se identificam, inclusive, duas das bailarinas do elenco original.⁴²² Em meio à opressão de uma sociedade radicalmente cristã e heteronormativa, praticar Voguing e Waacking pode ser uma maneira de se fazer ver e de encontrar pertencimento.

Desde o século XIX, *drag queens* têm buscado formas não conformistas de se vestirem e de dançarem como uma manifestação de liberdade básica, e isso não iria acabar porque um filme falhou em conseguir trazer fama para meia-dúzia de *drag queens*, ou porque a Aids aterrorizou as casas por um período de 15 anos. “Você precisa

⁴²² Ainda que respondam, como bailarinas, ao gênero feminino, as artistas Silvia Kamylla e It’sa Gonçalves não são heterossexuais e não se consideram pessoas cisgênero. A primeira ainda integra o elenco do espetáculo, e a segunda agora alçando novos voos (depois de integrar o elenco da Fusion, It’sa, que, à época atendia pelo nome de Isabela Isagirl, foi aprovada em uma seleção para o Cirque du Soleil e participou da montagem e circulação do espetáculo “Bazaar”, do grupo canadense. Depois, em 2021, foi vencedora na categoria feminina da etapa brasileira do Red Bull BC One, maior campeonato de Breaking do mundo. No momento da escrita destas linhas, ela embarca para a Polônia para disputar o título mundial. It’sa é, sem dúvida, uma das principais candidatas a medalhas na estreia do Breaking nas Olimpíadas de 2024.

compreender”, afirmou Collins⁴²³, “que desde sempre existe uma necessidade de unidade entre as pessoas gays. Por serem homossexuais, muitos desses jovens foram banidos de seus espaços originais de convivência, agredidos pela família, expulsos de casa. E as coisas não são hoje muito diferentes do que ocorria quando eu era criança. Alguns desses jovens estão sem casa e enfrentando grandes dificuldades. Eles não sabem o quão talentosos e habilidosos são. Então, se eles passam a participar de uma *house*, eles passam a pertencer a algum lugar. Podem ser parte de um time.”⁴²⁴

A dança surge, nesse sentido, não como um movimento de diversão e alienação, mas como forma de sobrevivência.

Aos poucos, Silvia vai diminuindo o ritmo de sua dança e indo em direção ao canto direito do palco, onde há, como descrito no prólogo, um bailarino que corre. Ela começa também sua corrida e assume seu lugar, enquanto ele, agora andando, vai em direção às coxias. Este é mais um momento de estranhamento para o público, uma vez que o palco permanece iluminado e vazio por alguns minutos. Alguns podem se perguntar se deu algo errado, se aconteceu algo nos bastidores, visto que não é comum em espetáculos que um palco se esvazie e permaneça iluminado sem que nada aconteça. Essa sensação aumenta quando passam a se ouvir murmúrios vindos dos camarins. De repente, um estrondo, e gritos cada vez mais altos passam a ser ouvidos. Trata-se de uma briga. Alguns bailarinos dizem que não querem mais, que não querem mais saber, que irão embora, enquanto outros mandam que calemb a boca e os chamam de “moleques”. A confusão invade o palco e a impressão que têm os espectadores é de que a qualquer momento os artistas partirão para a agressão física um contra o outro. Uma bailarina pula de cima do palco e pergunta à plateia se ninguém vai fazer nada para ajudar. Nesse momento, performance e realidade se confundem e fica entre os espectadores a dúvida sobre como proceder. É cena? Ou é briga? Houve apresentações, inclusive, em que pessoas da plateia subiram ao palco para separar o elenco. Aos poucos, contudo, as vozes vão se calando e os artistas se posicionam no palco para dar início à próxima cena.

Embora muito realista, a briga é uma encenação que chama atenção para estereótipos de negros em grandes grupos, frequentemente associados a práticas

⁴²³ Andre Collins, DJ da boate Warehouse, no Bronx, espaço em que vem se praticando Voguing desde o fim dos anos 1990.

⁴²⁴ LAWRENCE, T. A history of drag balls, houses and the culture of voguing, p. 9. Tradução minha.

violentas. No que tange à população negra e periférica, festas, encontros, rolezinhos são vistos quase como sinônimos de criminalidade e violência. Além disso, a depender do lugar ocupado pelos envolvidos, uma briga pequena pode tomar grandes proporções, como comenta o diretor Leandro Belilo sobre a decisão pela construção dessa cena:

*Essa cena veio junto com o pensamento da cena dos tiros, o que ia linkar uma cena com a outra. Teve uma briga muito específica lá na Pedreira... Começou por nada demais, e, quando pensa que não, tinha até helicóptero sobrevoando. Eu tenho muito isso na minha cabeça. E esse tumulto específico foi o que inspirou a cena e fazer o link pra cena dos tiros [...] Uma coisa de nada acabou virando uma monstruosidade, porque aí deu polícia, aí alguém esbarrou na viatura, e a viatura pediu prioridade, aí, quando é prioridade, vêm 30 viaturas atrás... e é isso, entendeu?*⁴²⁵

Ao fim da briga, todos os integrantes do elenco, à exceção de dois (um deles é o bailarino que corre na lateral do palco), distribuem-se pelo palco e permanecem imóveis com as pernas abertas e mãos na cabeça, posição em que são colocados os indivíduos quando são revistados por policiais. Em meio a eles, um único bailarino, preto retinto, se movimenta de forma a simular uma fuga entremeada de dança. Outro elemento que se destaca na cena é a luz, que aqui assume o papel de personagem, perseguindo o bailarino pelo palco. Em meio à quase escuridão do teatro, aquele único feixe de luz procura pelo fugitivo enquanto se ouvem vozes de homens. Aos poucos, percebe-se que se trata de vozes policiais que perseguem e atiram numerosas vezes contra um alvo. A construção plástica deste momento é especialmente interessante, na medida em que se aproxima muito, sonora e visualmente, de cenas reais desse tipo de prática.

Cabe frisar que esta cena teve como inspiração inicial um episódio real de tiroteio acontecido em 2016 na Favela do Cafezal, no Aglomerado da Serra. Morador do Aglomerado, o bailarino Wallison Culu gravou com seu celular os tiros que dominavam o horizonte da favela durante a madrugada e enviou, posteriormente, ao diretor, Leandro Belilo. Os tiros que se ouvem na cena são esses mesmos tiros disparados nessa madrugada na Favela do Cafezal. No palco, o tiroteio, tão frequente no cotidiano das periferias, ganha dramatização especial, com a dança-fuga encenada por Augusto Guerra, que foge, trazendo em seu corpo a tensão da iminência da morte e, no rosto, o semblante do medo.

⁴²⁵ BELILO, L. Depoimento concedido a Isadora Rodrigues, 15 de outubro de 2021.

Novamente, o poder mortificador do Estado vence a batalha, e, num derradeiro tiro, o bailarino cai ao chão. Desta vez, contudo, essa morte dura pouco. Ele rapidamente se levanta para performar, junto ao resto do grupo, num palco novamente iluminado, uma coreografia de Krumping, a mais agressiva das Danças Urbanas. Se surge ao início do espetáculo de forma desconstruída, estilizada e associado à capoeira, remetendo, portanto, à prática ritualística e à ancestralidade; agora, o Krumping é dançado em seu formato mais tradicional, sob o som (alto, incômodo) de batidas eletrônicas e movimentos coreografados indiscutivelmente combativos.

4.7 A força do Krumping e o lugar do feminino

Após a realização de uma coreografia em grupo, ganha destaque a movimentação de uma das bailarinas. A mesma Silvia que posava em meio a passos de Voguing duas cenas atrás agora se movimenta violentamente pela técnica do Krumping enquanto o resto do elenco aplaude e festeja sua habilidade diferenciada. Diferentemente do que ocorre na cena do ritual, aqui se observa uma performance mais próxima do que tradicionalmente ocorre em espaços de prática do Krumping:

Performances de Krump giram em torno da *sessão*, um círculo informal de observadores e dançarinos em que estes se revezam no centro, cada um chamando os outros que assistem numa apresentação espontânea. Os que assistem respondem à apresentação por meio de gritos de reconhecimento, encorajamento, e exclamações de admiração. Essa comunicação corporal e essa troca entre performer e comunidade demonstram a centralidade de motivações ao mesmo tempo individualistas e coletivistas em uma sessão que, como explica o pesquisador Iain Borden, “é uma espécie de competição entre indivíduos, mas também uma atividade coletiva”.⁴²⁶

É o milenar *ring shout* em sua versão contemporânea, em que não apenas os participantes se revezam no centro da roda, mas também interagem uns com os outros, chamando-os para participar e incentivando a prática uns dos outros, além de ocupar espaços esquecidos da cidade:

O Krumping foi, então, se apropriando de espaços mal-utilizados de Hollywood Norte, oferecendo a dançarinos de rua negros e mestiços rituais de encontro capazes de, em conjunto, dar novos contornos ao

⁴²⁶ FRAZIER, R. T.; KOSLOW, J. Krumpin’ In North Hollywood: Public Moves in Private Spaces, p. 4. Tradução minha.

ambiente em que viviam e desafiar muito do que se define por espaços compartilhados em Los Angeles.⁴²⁷

Enquanto dança, Silvia faz gestos obscenos e se apresenta de forma a celebrar a agressividade também presente nesses corpos, inclusive o feminino. Pouco depois, ela pula do palco e passa a produzir essa movimentação de afronta em meio à plateia, numa demonstração de força e de negação da plasticidade delicada a que geralmente são associadas as mulheres que dançam.



Figura 19: A agressividade do Krumping e o desafio à feminilidade em “Pai contra mãe”. Fonte: Acervo da Cia. Fusion de Danças Urbanas. Foto: Pablo Bernardo.

É importante refletir sobre o fato de que até mesmo dentro do universo das Danças Urbanas há um caráter subversivo neste momento, visto que, tradicionalmente masculinas, vertentes como o Breaking e o Krumping permanecem pouco acessadas pelas mulheres. Ao descrever a dinâmica do 818, um dos mais importantes espaços de prática do Krumping em Los Angeles, Frazier e Koslow fazem a seguinte observação:

⁴²⁷ FRAZIER, R. T.; KOSLOW, J. Krumpin’ In North Hollywood: Public Moves in Private Spaces, p. 4. Tradução minha.

Os homens dominam o 818, não apenas em termos de número de performers e frequentadores, mas também no que tange à construção de relações e papéis de gênero. A visão comum de que as sessões são um espaço tradicionalmente masculino faz com que seja extremamente difícil para mulheres krumpers cultivarem espaços autônomos de expressividade, crítica e performance. [...] Mulheres krumpers também são frequentemente acusadas de se espelharem e copiarem a forma de dançar dos homens. Miss Prissy,⁴²⁸ por exemplo, critica aquelas que se interessam pelo Krumping por causa de seus namorados dançarinos, ou que vão aos eventos buscando relacionamentos amorosos. “Eu vejo as mulheres chegarem. Estou observando vocês. Estou vendo todos os movimentos errados que vocês estão executando, como você está entrando no mundo do Krumping. Essas garotas que estão entrando de fininho, pedindo aos caras que lhes ensinem. Eu nunca fui ensinada por um cara.” Apesar de haver certa validade em sua crítica, a fala de Miss Prissy demonstra o desequilíbrio e os padrões injustos com os quais as dançarinas são julgadas e com os quais elas devem negociar para serem reconhecidas e respeitadas. Os rapazes que vão às sessões são raramente acusados de cópia, muito menos de “entrarem de fininho” e participarem por razões como as apontadas por Prissy ao falar das mulheres. Essas observações são, portanto, um lembrete do quão dominante é a cultura masculina nesse espaço. Elas revelam como mesmo as mulheres dançarinas aceitam e reproduzem o discurso que nega a mulheres dançarinas de Krumping influência e autoridade.⁴²⁹

Embora sejam maioria dentro das escolas de dança tradicionais e nos grupos amadores de dança, quando se trata de chegar ao mercado profissional e ao universo das batalhas de improviso, essas mulheres contam com uma representatividade bastante tímida. Quando, em 2015, decidimos organizar um festival de Danças Urbanas em Belo Horizonte com batalhas de improviso que contavam com premiações em dinheiro, isso ficou bastante evidente: dentre os mais de 100 inscritos, apenas três eram mulheres. Assim, simbolicamente, a presença das três bailarinas no elenco de “Pai contra mãe”, numa das pouquíssimas companhias profissionais de Danças Urbanas do Brasil, que, inclusive, até o espetáculo anterior contava com apenas uma mulher em seu elenco (ou mesmo nenhuma, em alguns momentos), traz representatividade e contribui para reorganizar a visão daqueles, e principalmente daquelas, que praticam e desejam praticar a dança de rua.

⁴²⁸ Mulher krumper. Grande expoente do Krumping em Los Angeles.

⁴²⁹ FRAZIER, R. T.; KOSLOW, J. Krumpin’ In North Hollywood: Public Moves in Private Spaces, p. 12. Tradução minha.

Vale lembrar, contudo, que a escolha por colocar Silvia como a solista do Krumping no espetáculo não parte apenas de um lugar político, mas também do reconhecimento de suas habilidades técnicas: ela é, sem dúvida, a melhor *krumper* da companhia, entre homens e mulheres, e está entre os melhores improvisadores de Danças Urbanas do Brasil. Lembro-me de quando dei uma entrevista ao jornal *O Tempo*, de Belo Horizonte, para comentar o festival que estávamos produzindo e que mencionei há pouco. Ao notarmos a baixa adesão das mulheres na batalha de improvisos que promoveríamos, decidimos por criar mais uma competição, apenas para mulheres, para que, aos poucos elas ganhassem confiança e participassem também das batalhas contra os homens. Havíamos escolhido a diversas vezes campeã Silvia Kamylla como jurada e eu contava à jornalista sobre sua recente vitória em uma batalha de improvisos na Polônia. A jornalista logo compreendeu que Silvia era vencedora na categoria feminina, e eu precisei explicar mais de uma vez que não: ela era vencedora de uma batalha unissex, em que, como geralmente acontece, a maioria dos competidores era do sexo masculino.



Figura 20: Silvia Kamylla desce do palco, dança Krumping e vai até o bailarino que corre no canto do palco em “Pai contra mãe”. Fonte: Acervo da Cia. Fusion de Danças Urbanas. Foto: Pablo Bernardo.

4.8 Tensionamento final

O momento posterior consiste numa coreografia de grande complexidade em que uma constelação de elementos se apresenta. Inicia-se com uma movimentação que ironiza o lugar comum da alegria do povo mestiço brasileiro. Não se trata aqui da alegria na perspectiva nietzschiana, mas da ignorância sobre a própria mortificação.



Figura 21: Cena de “Pai contra mãe”. Fonte: Acervo da Cia. Fusion de Danças Urbanas. Foto: Pablo Bernardo.

Não obstante, essa pretensa alegria termina rapidamente, dando lugar a uma coreografia pesada, em que se nota pela expressão dos bailarinos a progressão da tensão instalada desde o início da apresentação. Ao som de uma remixagem dos tambores de Burundi, em que se unem a tradicional percussão do país africano a uma sonoridade sinistra que tira a performance do lugar da ancestralidade festejada e a ressignifica, movimentam-se os bailarinos de forma a nela inserir o peso dos tempos, do trauma. Inclui-se nisso o trauma da apropriação cultural observada na faixa sonora, que, da gravação original realizada nos anos 1960 da potente percussão praticada pelos Burundianos, constroem-se dois grandes sucessos da música “europeia”: primeiro, em 1971, por Mike Steiphenson, depois com Adam and the ants e com Bow Wow Wow, que lucraram com o ritmo africano sem que os criadores originários das batidas pudessem ao menos compartilhar esse lucro, numa versão musical do que se observa em

museus europeus e sua apropriação de obras e artefatos históricos pertencentes à África, à América e à Ásia. A questão é comentada por Robert Palmer em artigo do *New York Times* de 1981:

A apropriação da chamada “Batida Burundi” por Bow Wow Wow, Adam and the ants, e várias outras bandas britânicas traz outro dilema moral. A fonte original desse ritmo “tribal” é a gravação de 25 percussionistas, realizada em um vilarejo no Burundi, país do leste da África, por um grupo de antropólogos franceses. A gravação foi incluída no disco *Musique du Burundi*, lançado pela gravadora francesa Ocora em 1968. [...] Durante o início dos anos 1970, um músico pop britânico chamado Mike Steipherson fez um arranjo de guitarras e teclados em cima da gravação original de Burundi, e o resultado foi “Burundi Black”, um álbum que vendeu mais de 125.000 cópias e chegou à lista dos mais vendidos da Inglaterra. [...]

[Os produtores das últimas versões de “Burundi Black”] estão ganhando dinheiro com a música, assim como Mike Steipherson, dono dos direitos autorais. Adam and the ants, Bow Wow Wow e várias outras bandas fizeram um grande números de *hits* britânicos usando a batida de Burundi como fundamento rítmico. Mas os percussionistas do país africano que fizeram a gravação original não estão recebendo nenhuma parte dos lucros. Ninguém disse a eles que deveriam registrar os direitos autorais de sua música tradicional, e tentar registrar direitos autorais de um ritmo seria algo bastante difícil de qualquer maneira.⁴³⁰

No espetáculo da Cia. Fusion, há, portanto, uma apropriação da apropriação, em que o grupo faz uso da versão remixada dos tambores de Burundi e constroem, a partir dela, uma coreografia que remete ao trauma, à exploração das existências negras no Brasil e no mundo para vantagens econômicas tanto no sentido macro da colonização, quanto no sentido micro da apropriação de criações, como é o caso deste trecho da trilha sonora.

A coreografia continua de forma extremamente intensa, o que remete à luta, ao esforço descomunal que fazem os povos oprimidos em busca de reconhecimento de sua existência. Mais uma vez, todavia, o esforço é em vão e a morte lhes alcança. A coreografia termina com seis corpos espezinhados ao chão, agonizantes. Vence, mais uma vez, a necropolítica.

⁴³⁰ PALMER, R. *The Pop Life; Latest British Invasion: 'The New Tribalism'*, [s. p.].

Chega-se, assim, à última cena do espetáculo, em que um aglomerado de corpos ao chão passa a se mover lentamente. Cada uma das três mulheres do elenco tenta, à sua maneira, encontrar uma saída, levantar-se e desvencilhar-se daquele amontoado de dor e morte. Em todos os casos, entretanto, os outros corpos que lá se encontram impedem o movimento, seguram-nas e as prendem novamente ao chão. Ao aproximar-se o clímax da cena, um líquido vermelho jorra do alto e inunda o palco, sujando completamente os bailarinos que permanecem em movimento de luta desesperada até que são, mais uma vez, levados ao chão. É, novamente, a evocação da morte com a qual não podem deixar de lidar todos os dias os filhos do sistema escravocrata.



Figura 22: Cena final de “Pai contra mãe”. Fonte: Acervo da Cia. Fusion de Danças Urbanas. Foto: Pablo Bernardo.

4.8.1 “Mas as pessoas da sala de jantar”

Neste momento, além da dança final, em que os bailarinos se agarram e se movimentam angustiadamente em meio ao sangue que cai, chama atenção a mesa que compõe o cenário ao longo de toda apresentação, mas que agora transforma-se em protagonista junto com o elenco. O sangue que jorra do alto bate numa mesa presa por correntes ao alto do palco, acima das cabeças dos bailarinos e, portanto, de toda a ação que se desenrola no espetáculo. A mesa é transparente e está elegantemente posta com taças, copos e pratos que reluzem acima dos que se sujam no chão.

Pelo cenário, evoca-se, então, visualmente, a presença que se impõe ao longo de todo o espetáculo, mas que não se faz ver. A elegante mesa se segura ao alto pelas correntes que simbolizam a opressão do povo preto, sendo essa opressão exatamente o que possibilitou a chegada e a manutenção da branquitude no topo da pirâmide social. O posicionamento da mesa coloca toda a ação numa espécie de subsolo, um submundo em que as existências de “Pai contra mãe” se expressam.



Figura 23: Cena final de “Pai contra mãe”. Fonte: Acervo da Cia. Fusion de Danças Urbanas. Foto: Pablo Bernardo.

A cena final tem início com o som das vozes dessa branquitude que é presença constante, ainda que espectral, no espetáculo. Elas jantam, bebem e conversam animadamente, enquanto no submundo os corpos pretos tremem jogados ao chão. Aos

poucos, a música “Lua Branca”, de Chiquinha Gonzaga, passa a tocar e a ação final, em que a morte é inevitável, ganha cada vez mais espaço enquanto o sangue jorra do céu. Ao final, enquanto os corpos no chão ficam imóveis, a música cala e a luz se abaixa até o *black-out* derradeiro, ouvem-se novamente as vozes das pessoas na sala de jantar, que permanecem no mesmo tom, nada afetadas com o que ocorre logo ali.

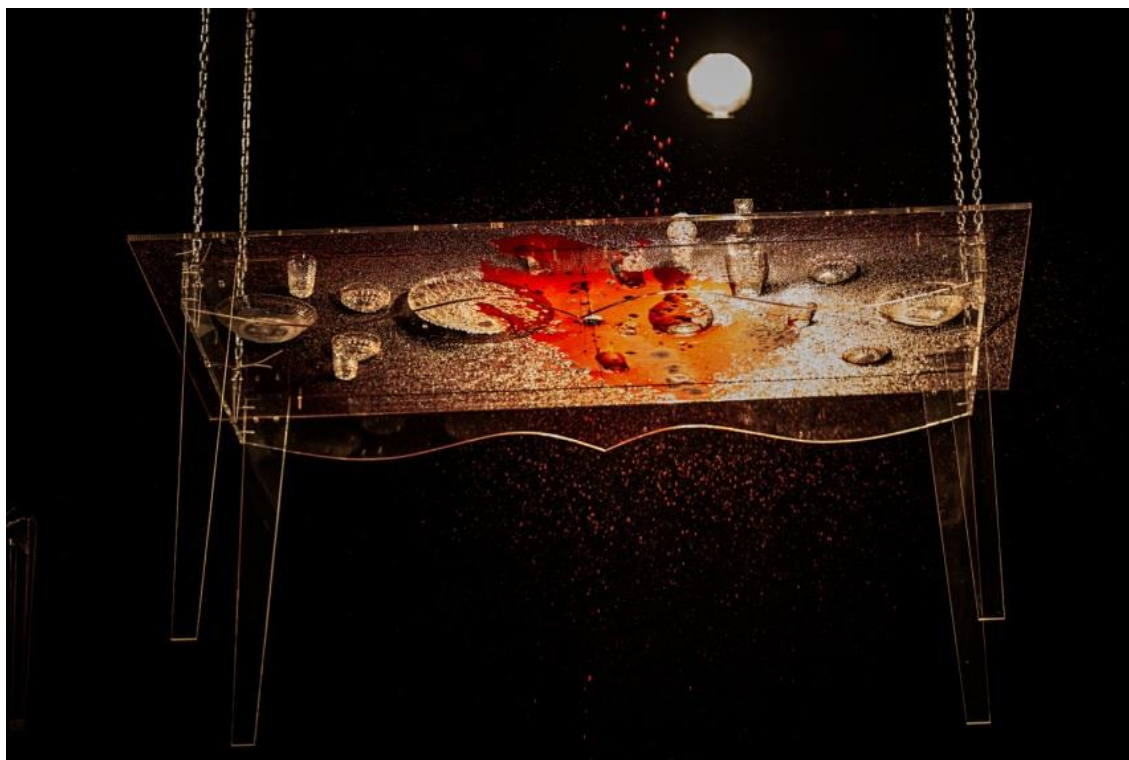


Figura 24: Mesa de jantar suja de sangue em “Pai contra mãe”. Fonte: Acervo da Cia. Fusion de Danças Urbanas. Foto: Pablo Bernardo.

Ainda que Belilo não conhecesse a obra de Jean-Baptiste Debret ao definir a mesa como cenário, sua escolha remete ao quadro “Um jantar brasileiro”, pintada pelo artista em 1827. Na imagem, um senhor e uma senhora brancos jantam em uma mesa farta enquanto são abanados por uma mulher escravizada de pé à esquerda e “guardados” por um homem também de pé à direita. Ao chão, embaixo da mesa, duas pequenas crianças negras se posicionam para receberem dos senhores os restos da refeição. A posição das crianças é análoga àquela que observamos em cachorros frequentemente quando comemos, explicitando, portanto, as relações raciais à época (e, como construído pelo espetáculo, que se estende até o presente): da fartura da mesa dos brancos, ficam, para os descendentes dos negros, apenas os restos.



Figura 25: Jean-Baptiste Debret, “Um jantar brasileiro”, 1827.

Em 15 de setembro de 2021, o diretor da Fusion, Leandro Belilo, por meio do perfil da companhia no Instagram, realizou um paralelo entre a cena final do espetáculo e o jantar em que Michel Temer e um grupo exclusivamente masculino e branco fazem troça de Jair Bolsonaro e riem da tragédia que se instaurou no país desde 2016, agravou-se com a eleição de Bolsonaro em 2018 e chegou a um estado insustentável com a condução corrupta e desastrosa da pandemia da Covid-19, que matou mais de 600 mil brasileiros. Inatingíveis, os homens bebem o sangue da população que jorra sob seus pés que calçam sapatos, tripudiando sobre a dor de um povo que por séculos segura, de pés descalços e feridos, as cadeiras em que se sentam os donos do poder.

4.9 Epílogo

Apagam-se, então, as luzes ao fim da cena e do espetáculo. Todos estão deitados, “mortos”, no centro do palco, à exceção de um personagem que, durante todos os 55 minutos de apresentação, permanece no canto direito da cena numa corrida constante. Do momento em que o público chega ao teatro ao blecaute final, tem-se esta figura que corre sem parar. Com seis corpos estáticos ao chão, a luz esvai-se,

anunciando o fim da apresentação, mas o bailarino permanece em movimento de corrida.

Após o *black-out* final, a luz vai aos poucos se acendendo e os corpos ao chão vão, um a um, se levantando e se unindo ao bailarino corredor ao som da canção “Am I wrong?”, da dupla Nico e Vinz, sucesso em 2015: “Am I wrong, for thinking out the box from where I stay? / Am I wrong, for saying that I choose another way?”.⁴³¹ Num crescendo de som e luz, os bailarinos agora aparecem lado a lado correndo no palco, sorrindo e gritando junto ao corredor, enquanto a plateia aplaude. A morte perpassa todo o espetáculo, mas o que resta é a capacidade de regeneração do povo oprimido que, num epílogo à obra, se levanta novamente e volta a lutar. Se resistirá vivendo, ou morrendo, isso é outra história.

⁴³¹ “Estou errado de pensar para fora da caixa onde estou? / Estou errado de dizer que escolho outro caminho?”

Considerações finais

O que fica?

O capítulo anterior, dedicado ao estudo do espetáculo “Pai contra mãe”, termina descrevendo a cena final da obra, que amplifica a mensagem trazida por Machado de Assis 110 anos antes. A morte, a incerteza da continuidade da existência de um povo constantemente vitimado pela necropolítica se fazem presentes no conto de forma pontual, mas contundente; e no espetáculo como forma de denúncia e, ao mesmo tempo, como vemos pelo epílogo, reafirmação da vontade de potência e da vitalidade de quem permanece vivo em meio às várias tentativas de *fazer morrer*. Se no espetáculo de 2016 o foco é a mortificação e o sangue que jorra das salas de jantar dos donos do poder; em 2019, outro espetáculo, “Recado do morro”, é estreado pela companhia com uma abordagem diversa, ainda que de algum modo complementar.

Afirma o grupo, ao divulgar a nova obra: “dessa vez, não vai morrer ninguém”. Partindo do conto de Guimarães Rosa “O recado do morro”, mas abusando da traição possibilitada pela tradução, o espetáculo busca, sem se esquecer do seu passado, dar vazão a aspirações do futuro, sendo o Afrofuturismo um conceito essencial à criação aqui mencionada. Não será possível a este texto aprofundar o estudo desta vertente filosófica, cabendo aqui, contudo, ao menos uma pequena explicação. Em matéria publicada em 2020, a partir do álbum *Black is King*, da cantora Beyoncé,⁴³² o *Nexo* explicou de forma sintetizada o conceito:

O Afrofuturismo é um termo usado para definir a convergência da visão afrocêntrica com a ficção científica, inserindo a negritude em um contexto de tecnologia e projeções sobre o futuro. O conceito levanta possibilidades de vivência negra em mundos que não são marcados pelo racismo e pela opressão, funcionando como crítica à realidade atual. O termo foi cunhado pelo crítico cultural e acadêmico americano branco Mark Dery em 1994. Dery usou o termo no ensaio “Black to the Future”, em que entrevista três intelectuais negros sobre o motivo de haver tão pouca ficção científica de autoria negra. Eles são o escritor Samuel Delany, o escritor e músico Greg Tate e a crítica cultural Tricia Rose. Para Dery, causava perplexidade a falta de ficção científica negra nos EUA já que “afro-americanos [...] vivem em um

⁴³² É bastante impressionante a similaridade entre o clipe de “Black is King”, da cantora norte-americana, lançado em 2020, e “Recado do morro”, cuja estreia se deu em 2019.

pesadelo sci-fi em que campos de força de intolerância invisíveis e intransponíveis frustram seus movimentos [e] a tecnologia é frequentemente usada contra os corpos negros”.⁴³³

No espetáculo de 2019, portanto, o vislumbre de um futuro em que não mais se enfrenta o “fazer morrer” surge como mote para a criação, que, a meu ver, fecha uma espécie de trilogia que conta com “Quando efê”, obra da memória compartilhada; “Pai contra mãe”, obra da memória rejeitada; e “Recado do morro”, em que, a partir de toda essa elaboração feita anteriormente, constrói-se uma projeção de futuro.



Figura 26: Cena de “Recado do morro”, 2019. Fonte: Acervo da Cia. Fusion de Danças Urbanas.

Isto parecia ser exatamente do que precisava o grupo em 2019: uma mensagem de vida, de otimismo consciente, depois da tematização da morte em “Pai contra mãe” e dos rumos tomados pelo Brasil nos anos que sucederam a montagem de 2016. Não havia muito a se comemorar, a não ser a resistência da arte em meio à barbárie que assolava uma sociedade cujo lado ignorante, violento, preconceituoso, conservador, mortificador se escancarava como nunca. O recado de vida, de sensualidade, de reconhecimento histórico e olhar para o futuro da companhia independente que ousava continuar existindo em meio àquele contexto se fazia potente sem que isso se transformasse em alienação.

⁴³³ ROCHA, C. O que é afrofuturismo. E como ele aparece na cultura pop, [s. p.].

“Recado do morro” estreou em novembro de 2019, foi apresentado no FAN daquele ano logo em seguida, e depois integrou, debaixo de um temporal, a programação do festival Verão Arte Contemporânea em janeiro de 2020. Só naquele mês, choveu quase o mesmo volume esperado para todo o ano anterior – 923 mm para 986 mm durante todo o ano de 2019 –, tendo a maior concentração dessas águas caído exatamente no dia da apresentação da Cia. Fusion no VAC, em 23 de janeiro de 2020.⁴³⁴ Um presságio, talvez?

Aquele temporal de janeiro marcou a última apresentação da companhia em sua cidade natal pelos dois anos que se seguiriam.⁴³⁵ Naquele dia, integrantes do Sinparc assistiram pela primeira vez ao trabalho adulto do grupo, escolhido, meses depois, como o grande vencedor do Prêmio Copasa Sinparc. Tratava-se do primeiro contato dos jurados com um grupo que ali já contava com 10 anos de atuação profissional. A última apresentação em solo mineiro.

Em março de 2020, a companhia deu início a uma circulação pelos teatros Sesi do interior de São Paulo. A previsão era de que acontecessem aproximadamente 15 apresentações em sete diferentes cidades do estado. Depois da segunda delas, contudo, ocorrida no dia 15 de março de 2020, tudo ficou em suspensão. Com a pandemia do coronavírus já tirando vidas brasileiras, a agenda lotada tornou-se inexistente e a programação de viagens, ensaios, divulgação passou a parecer elemento de sonhos, fruto da imaginação de um aspirante a artista que se imaginava num ônibus plotado com a marca Fusion enquanto tingia figurinos embaixo de uma laranjeira no início dos anos 2000.

É no mínimo irônico perceber que o mote de “Recado do morro”, “Dessa vez não vai morrer ninguém”, tenha se dado tão pouco antes de uma pandemia que, só no Brasil, matou 615 mil pessoas,⁴³⁶ em sua maioria pobres e negras,⁴³⁷ e reafirmou a reinvenção da necropolítica. “Pai contra mãe”, conto e dança, ganha contornos ainda mais complexos e significativos, e o recado do morro permanece, infelizmente, permeado de morte.

⁴³⁴ PARREIRAS, M. Temporais de 2020: um pesadelo com a marca das mudanças climáticas, [s. p.].

⁴³⁵ Escrevo hoje em dezembro de 2021, e ainda não há previsão de retorno do grupo aos palcos mineiros.

⁴³⁶ Número de mortos em dezembro de 2021.

⁴³⁷ AMBROSIO, L. Por que as pessoas negras são as que morrem mais de COVID-19 no Brasil?

Em um âmbito mais específico, outro episódio marca tristemente a história da Fusion. Em 29 de outubro de 2021, Leandro Belilo recebeu um vídeo perturbador em seu WhatsApp: um homem baleado, morto, dentro de um carro. Na sociedade do espetáculo em que tudo, mesmo a morte, real, trágica, se transforma em mídia, aquele vídeo, que desrespeita a integridade e a intimidade do corpo de alguém que não mais aqui está, se apresenta como duplo golpe ao artista. Além de lembrá-lo do universo violento em que vive, mostra que essa violência está muito mais próxima do que se supõe: o homem exposto no vídeo era Thiago Tó, o primeiro líder do Fusion Black.

Durante o Capítulo 2, em que se discute a história da Fusion antes de se tornar profissional, cito uma fala de Belilo em que ele narra o processo de gênese do grupo, que se deu pela junção de Leandro e seus amigos da Vila Nossa Senhora do Rosário com alguns dançarinos “mais experientes”, moradores do bairro Paraíso. O diretor conta que fora um momento de excitação em razão do recém-descoberto amor pela dança, mas também de tensão, já que os líderes do grupo, moradores do Paraíso – e não há como não comentar a ironia contida nesse nome –, viviam em constante conflito com seus vizinhos, coexistindo nos ensaios a música, o movimento, os constantes puxões de orelha cobrando maior seriedade na execução das coreografias e os revólveres na mesa, as portas trancadas e o medo de invasões.

Em pouco tempo, o líder que cobrava seriedade de seus dançarinos, em um mundo em que a prática artística se depara frequentemente com empecilhos das mais diversas ordens – da necessidade de sobrevivência à violência sempre presente em espaços periféricos –, afastou-se da dança e do grupo, cuja trajetória foi tomando outra direção. Nos mais de 15 anos que se seguiram, Leandro e os bailarinos da Fusion tinham pontualmente notícias daqueles que contribuíram para neles acender o interesse pela prática sistemática das Danças Urbanas. Estavam trabalhando, casando, tendo filhos. No entanto, nem sempre isso é o suficiente para afastar o perigo em que vivem aqueles cuja história se esbarra cotidianamente na selvageria.

Thiago Tó tinha 35 anos e foi morto a tiros em razão, ao que tudo indica, de desavenças antigas. Tó liderava os ensaios de dança com um revólver na mesa e o cadeado na porta. 20 anos depois, as portas permaneciam trancadas. Em postagem no Instagram da Cia. Fusion, em que presta homenagem a Tó, Leandro Belilo afirma que o fato de isso ter ocorrido com ele, e não consigo, deve-se muito mais à sorte do que

muitos de nós ousamos admitir: “Às vezes eu fico pensando: é triste demais não poder ter a sensação de que vc venceu na vida e sim a sensação de que vc sobrou. C deu sorte.”⁴³⁸

Na notícia sobre o crime que matou Tó,⁴³⁹ chama atenção o fato de ter acontecido no bairro Cabana do Pai Tomás, em Belo Horizonte, nomeado a partir de livro de mesmo nome, publicado em 1852 por Harriet Beecher Stowe em protesto contra a Lei do Escravo Fugitivo, promulgada em 1851 nos Estados Unidos como forma de facilitar a captura de escravizados fugidos, punindo aqueles que facilitassem a fuga. O livro, de forte sentimentalismo, visava à conversão moral de seus leitores ao narrar a trajetória de Pai Tomás, um escravizado cristão cuja morte inspira outro personagem, George Shelby, a libertar todos aqueles a quem escravizava. Em uma narrativa paralela, uma família de escravizados, encabeçada por Eliza e George Harris, foge de sua condição e consegue chegar ao Canadá, decidindo, posteriormente, voltar à África. Enquanto Pai Tomás aceita resignado seu destino e morre sem conseguir sua alforria, mas acaba, mesmo assim, inspirando a libertação de muitos; Harris faz o que pode pela liberdade, recorrendo, inclusive, à violência.

É no mínimo irônico que o primeiro líder da Cia. Fusion tenha sido assassinado num bairro nomeado a partir dessa obra. A morte de Thiago Tó na Cabana do Pai Tomás contemporânea, brasileira, não inspira ninguém a nada, e a violência que se escancara com o ocorrido demonstra que, diferentemente do que ocorre com Harris, que recorre à agressão com o fim único de garantir sua libertação, a violência aqui não é pontual, e sim o “estado natural”⁴⁴⁰ das coisas. É em meio à violência que acordamos, tomamos café, escovamos os dentes e saímos para trabalhar todos os dias. É em meio à violência que escrevo, ainda que da “segurança” de meu apartamento na Zona Sul. Nossas existências são violentas, mesmo que nunca nos demos conta disso.

Quando decidi por escrever o projeto desta tese, ainda em 2015, eu esperava chegar ao fim explicitando a trajetória ascendente desse grupo artístico que, para mim, representa um divisor de águas na dança brasileira, mesmo que poucos reconheçam isso. Imaginava chegar à segunda década do século XXI com a confirmação de que o

⁴³⁸ Leandro Belilo em postagem no Instagram da Cia. Fusion de Danças Urbanas no dia 29 de outubro de 2021. <https://www.instagram.com/p/CVoUWeuLoZK/>.

⁴³⁹ MARIA, L. Homem é baleado e morto dentro de carro na região Oeste de BH.

⁴⁴⁰ Não naturalizo a violência, mas observo que a construção de nossa sociedade se deu a partir dela, e, portanto, como integrantes dessa sociedade, acabamos por naturalizá-la.

trabalho duro de artistas em ascensão, num país igualmente em ascensão, que vinha investindo mais em cultura ano a ano, significaria uma história de sucesso daqueles que aprofundavam suas pesquisas e ganhavam notoriedade num universo ainda muito elitista, mas que, paulatinamente, abria brechas para outras existências. Contudo, o período de meu doutorado coincidiu com algo bastante diferente, em que se observa o retrocesso político, econômico e social, em que a abertura para o novo e os diferentes modos de existir perdeu lugar para o obscurantismo e a pulsão de morte como em poucos momentos pudemos observar em nossa história. E isso, claro, afetou a atuação do grupo ora discutido.

Não quero, contudo, terminar este texto, fruto de mais de 20 anos de pensamento em movimento, por parte da companhia, e de pelo menos nove anos de pensamento acadêmico, de minha parte, num tom de pessimismo. Em setembro de 2021, depois de um ano e meio sem se apresentarem, sem se reunirem como Cia. Fusion de Danças Urbanas, os integrantes do elenco de “Pai contra mãe” voltaram aos palcos em uma temporada de duas semanas na cidade de São José do Rio Preto, em São Paulo. Num espaço limitado a receber 40% de sua capacidade de público, os pés, mãos, pernas, braços, troncos e cabeças dos bailarinos voltaram a se mover, encarnando – agora um pouco mais velhos, alguns mais pesados, outros com menos fôlego e mais dores musculares – mais uma vez a vontade de potência de uma arte que pode tomar quantos tiros for, cair, contorcer-se em meio ao sangue que jorra de cima, de baixo, de dentro e de fora, mas se levanta. E segue.

REFERÊNCIAS

- ABREU, J. A. C. D. Os Abolicionismos na Prosa Brasileira: de Maria Firmina dos Reis a Machado de Assis. 2013. Tese (Doutoramento em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2013.
- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó-SC: Argos, 2009.
- ALEIXO, R. Meu negro. In: _____. *Pesado demais para a ventania*. São Paulo: Todavia, 2018.
- ALEXANDRE, M. A. A cultura negra e seus questionamentos na produção dramática espetacular contemporânea. In: DUARTE, E. A.; FONSECA, M. N. S. (Org.) *Literatura e afrodescendência no Brasil: Antologia crítica* (v. 4 – História, Teoria, Polêmica). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- ALMEIDA, D. P. A roupa como resistência: a construção da identidade negra através da moda. 10º Colóquio de Moda – 7ª Edição Internacional 1º Congresso Brasileiro de Iniciação Científica em Design e Moda 2014. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202014/COMUNICACAO-ORAL/CO-EIXO3-CULTURA/CO-EIXO-3-A-roupa-como-resistencia.congresso.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2021.
- ALMEIDA, S. L. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli. Carneiro; Pólen, 2019. (Feminismos Plurais).
- ALVES, A. F. C. A canção do africano. In: _____. *Os escravos*, 1883. Disponível em: <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/jp000009.pdf>. Acesso em: 16 out. 2021.
- AMARAL, J. Das danças rituais ao Balé Clássico. *Revista Ensaio Geral*, Belém, v.1, n.1, 2009. Disponível em: <https://docplayer.com.br/21040614-Das-dancas-rituais-ao-ballet-classico-jaime-amaral.html>. Acesso em: 02 fev. 2020.
- AMBROSIO, L. Por que as pessoas negras são as que morrem mais de COVID-19 no Brasil? *Informa SUS UFSCar*, 18 maio 2021. Disponível em: <https://www.informasus.ufscar.br/por-que-as-pessoas-negras-sao-as-que-morrem-mais-de-covid-19-no-brasil/>. Acesso em: 05 dez. 2021.
- ANDERSON, B. *Nação e consciência nacional*. Tradução por Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989
- ANDRADE, C. D. *Fazendeiro do ar*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

ANDRADE, C. D. Explicação. In: _____. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973.

ANDRADE, M. *A lição do amigo*: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Mário de. *O banquete*. 2.ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1989.

ANDRADE, O. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

ANJOS, K. S. S.; OLIVEIRA, R. C.; VELARDI, M. A construção do corpo ideal no balé clássico: uma investigação fenomenológica. *Sociocultural: Revista Brasileira de Educação Física e Esporte*, v. 29, n. 3, 2015, p. 439-452. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbefe/a/3j5NYnyGWBbzfXj6SCtDqyJ/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 05 fev. 2020.

ASH, E. Racial Discourse in ‘The Blind Side’: The Economics and Ideology Behind the White Savior Format. *Studies in Popular Culture*, v. 38, n. 1, Popular Culture Association in the South, 2015, p. 85-103. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44259586>. Acesso em: 08 out. 2021.

ASSIS, J. M. M. *Dom Casmurro*. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. v. 1.

ASSIS, J. M. M. *Eça de Queirós: O Primo Basílio*. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. v. 3.

ASSIS, J. M. M. [1871]. Mariana. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000267.pdf>. Acesso em: 12 out. 2021.

ASSIS, J. M. M. [1891]. O caso da vara. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000219.pdf>. Acesso em: 08 jan. 2020.

ASSIS, J. M. M. [1906]. Pai contra mãe. In: _____. *Relíquias de casa velha*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.

BELILO, L. Retratos da Dança. *Rede Minas*, 31 jan. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3w2_2Im1mI. Acesso em: 10 out. 2020.

BELILO, L. Trabalho de Ética e crítica em Dança, 2016, [s. p.]. Não publicado. Fonte: arquivo pessoal do coreógrafo.

BELILO, L. Trabalho Iniciação científica, 2016. Não publicado. Fonte: arquivo pessoal do coreógrafo.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Tradução: Sérgio Paulo Rounet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. A tarefa do Tradutor. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011, p. 101-120.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

BETHUNE, C. Ring shout. In: _____. *Le rap: une esthétique hors la loi*. Paris: Autrement. Série mutations, 1999.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BIANCHI, S. *Quanto vale ou é por quilo?*, 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ACfdCYbyfI0>. Acesso em: 12 out. 2021.

BLAYLOCK, R.; PATIL, N.; GREER, T.; NARAYANAN, S. Breaking Down the Beat: The Art and Science of Beatboxing, *University of Southern California*, [s. d.]. Disponível em: <https://sail.usc.edu/span/beatboxingproject/>. Acesso em: 19 out. 2021.

BOM DIA RIO. Forças Armadas começam a fazer patrulhamento diário na Vila Kennedy. *G1*, 12 mar. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/forcas-armadas-comecam-a-fazer-patrulhamento-diario-na-vila-kennedy.ghtml>. Acesso em: 04 jan. 2018.

BORGES, J. L. Kafka e seus precursores. In: *Outras inquisições*. São Paulo: Globo, 1989.

BORGES, J. L. Funes, o memorioso. In: _____. *Prosa Completa*. Barcelona: Ed. Bruguera, 1979. v. 1, p. 477-484.

BORLOT, A. M. M.; TRINDADE, Z. A. As tecnologias de reprodução assistida e as representações sociais de filho biológico, *Estudos de Psicologia*, v. 9, n. 1, p. 63-70, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/epsic/a/nD9MRL37xc84bQRDNz4qnFc/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 14 out. 2021.

BOSCO, João. *Gagabirô*. São Paulo: Barclay, 1984.

BUARQUE, C. A canção, o rap, Tom e Cuba. Entrevista de Chico Buarque a Fernando Barros e Silva (série O tempo e o artista). *Folha de S. Paulo* (Caderno Ilustrada), 26 de dezembro de 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2612200408.htm>. Acesso em: 23 jun. 2019.

BUARQUE, C. Ciranda da bailarina. In: BUARQUE, C.; LOBO, E. *O Grande Circo Místico*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1983.

BUZO, A. *Hip Hop: dentro do movimento*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2010. Col. Tramas Urbanas.

CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 31-48.

CAMPOS, H. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CAPUCCI, R. PMs atiraram 111 vezes com fuzil e pistola contra jovens no RJ. *G1*, 02 dez. 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2015/12/pms-atiraram-111-vezes-com-fuzil-e-pistola-contra-jovens-no-rj.html>. Acesso em: 15 out. 2021.

CARDOSO, L. O Branco-Objeto: o movimento negro situando a branquitude. *Instrumento: Revista de Estudos e Pesquisa em Educação*, v. 13, n. 1, p. 81-93, 2011.

CARDOSO, M. R. A noção de “Sobrevivência” e o refinamento das tarefas críticas. In: SOUZA, Eneida Maria de; LYSARDO-DIAS, Dylia; BRAGANÇA, Gustavo Moura (Orgs.). *Sobrevivência e devir da leitura*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2014.

CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. 4. ed. rev. ampl. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHO, Regina. *O amor e o amendoim: da poética de João Bosco à leitura da MPB*. 1994. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1994.

CAVALCANTI, N. *Crônicas Históricas do Rio Colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CIA. FUSION DE DANÇAS URBANAS. Pai contra mãe: videodança-manifesto. 20 nov. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GgzBKp0p68c>. Acesso em: 18 out. 2021.

COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

CUNHA, M. C. *et al.* Infertilidade: associação com transtornos mentais comuns e a importância do apoio social, *Revista de psiquiatria*. v. 30, n. 3, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rprs/a/WbggvhpnBBKKtkvV9hZt74h/?lang=pt>. Acesso em: 13 out. 2021.

DAMÁSIO, A. As capacidades afetivas são os alicerces da nossa mente. Entrevista a José Cabrita Saraiva. *Jornal N*, 18/12/2020. Disponível em: https://online.sapo.pt/artigo/718499/antonio-damasio-as-capacidades-afetivas-sao-os-alicerces-da-nossa-mente?seccao=Mais_i. Acesso em: 25 jan. 2021.

DAYRELL, J. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte*. 2001. Tese (Doutorado em Educação), Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação da USP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/6c04/1b1765113030830a3d1ecf3f8f3ba4874bf7.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2021.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DEPESTRE, R. [1980]. Bom dia e adeus à negritude. Trad. De Maria Nazareth Fonseca e Ivan Cupertino. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/depestre/depestre.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2019.

DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 6-38.

DERRIDA, J. *Torres de babel*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

DÍAS QUIÑONES, A. De quando e como bregar. In: _____. *A memória rota*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUARTE, E. A. (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 4 v.

DUARTE, E. A. *Machado de Assis afrodescendente: antologia e crítica*. 3. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Malê, 2020.

DUARTE, E. A. Machado de Assis preferia a ironia dos livros à militância das ruas, diz professor. Entrevista concedida a Paulo Nogueira. *Estado de Minas*, 26 jun. 2020. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2020/06/26/interna_pensar,1159973/machado-de-assis-preferia-ironia-livros-a-militancia-das-ruas.shtml. Acesso em: 15 fev. 2021.

DJCORTECERTU. Para humilhar meu oponente, insinuo que ele é homossexual, mas não sou homofóbico. *Blog Zona Suburbana*, 24/11/2016. Disponível em: <http://www.zonasuburbana.com.br/para-humilhar-meu-oponente-insinuo-que-ele-e-homossexual-mas-nao-sou-homofobico>. Acesso em: 15 jan. 2019.

EGGER, Dave. Rediscovering one of the wittiest books ever written. *The New Yorker*, 2 jun. 2020. Disponível em: <https://www.newyorker.com/books/second-read/rediscovering-one-of-the-wittiest-books-ever-written>. Acesso em: 15 out. 2021.

EHRENREICH, B. *Dançando nas ruas: uma história do êxtase coletivo*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Record, 2010.

EMICIDA. AmarElo. In: _____. *AmarElo*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2019.

EMICIDA. Emicida: livre, emocional e selvagem – Entrevista completa. *Le monde Diplomatique*, 06/05/2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wk2TE2Yvjlk>. Acesso em: 20 jul. 2019.

ESTADO DE MINAS. BH Vogue Fever traz estrelas internacionais à capital mineira. 18/11/2016. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2016/11/18/noticia-e-mais,197545/bh-vogue-fever-traz-estrelas-internacionais-a-capital-mineira.shtml>. Acesso em: 20 maio 2018.

EVARISTO, C. CONCEIÇÃO EVARISTO – “A escrivência serve também para as pessoas pensarem”. Entrevista concedida ao *Itausocial*, 09 nov. 2020. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-serve-tambem-para-as-pessoas-pensarem/>. Acesso em: 04 dez. 2021.

EVARISTO, C. Entrevista ao programa *Roda Viva*, de 06 de setembro de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wnu2mUpHwAw>. Acesso em: 10 out. 2021.

EVARISTO, C. A gente combinamos de não morrer. In: _____. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

EXTRA. Ágatha, que só gostava de tirar dez na escola, queria ser bailarina: 'Um anjo', diz avô. 23 set. 2019. Disponível em: <https://extra.globo.com/casos-de-policia/agatha-que-so-gostava-de-tirar-dez-na-escola-queria-ser-bailarina-um-anjo-diz-avo-23966891.html>. Acesso em: 15 out. 2021.

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu, 2020.

FERRAZ, I. B. Reflexões sobre o fim da canção. *Paralaxe*, v. 5, p. 149-165, 2018.

FERRAZ, M. C. F. Corpos em trânsito: da ilusão de movimento ao movimento total. In: _____. *Homo deletabilis: corpo, percepção, esquecimento do século XIX ao XXI*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

FERRAZ, M. C. F. Memória, esquecimento e corpo em Nietzsche. In: _____. *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: 2002.

FERREIRA, J. F. L.; PERROT, A. C. A representação feminina em Machado de Assis: Helena, embrião de Capitu. *Opiniões*, v. 11, 2017, p. 111-122. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/137792/137383>. Acesso em: 10 out. 2021.

FOLHA DE S.PAULO. Rapper Snoop Dogg diz que homossexualidade nunca será aceita no hip-hop. 06/04/2013. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/celebridades/1258639-rapper-snoop-dogg-diz-que-homossexualidade-nunca-sera-aceita-no-hip-hop.shtml>. Acesso em: 15 jan. 2019.

FOUCAULT, Michel. O a priori histórico e o arquivo. In: *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p. 145-151.

FRAZIER, R. T.; KOSLOW, J. 'Krumpin' In North Hollywood: Public Moves in Private Spaces. *Boom: A Journal of California*, v. 3, n. 1, p. 1-16, 2013.

FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz & Terra, 2019.

FREITAS, A. Quem são os rappers gays que estão combatendo a homofobia no hip-hop. *Nexo*, 31 Dez 2015 (atualizado 28/Set 16h36). Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2015/12/31/Quem-s%C3%A3o-os-rappers-gays-que-est%C3%A3o-combatendo-a-homofobia-no-hip-hop>. Acesso em: 15 jan. 2019.

FREITAS, Neide; QUEIROZ, Sônia. Pedindo licença para cantar. In: _____. *Vissungos: cantos afrodescendentes em Minas Gerais*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2015.

FREYRE, G. *Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

G1. Brincadeira faz com que site YouTube 'dance' no ritmo de 'Harlem Shake', 01 mar. 2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2013/03/brincadeira-faz-com-que-site-youtube-dance-no-ritmo-de-harlem-shake.html>. Acesso em: 14 out. 2020.

G1. Mais de 30 artistas participam da final do Duelo de MCs Nacional neste domingo, em BH, 21 nov. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/o-que-fazer-em-belo-horizonte/noticia/2021/11/21/mais-de-30-artistas-participam-da-final-do-duelo-de-mcs-nacional-neste-domingo-em-bh.ghtml>. Acesso em: 10 dez. 2021.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

GANHOR, J. P.; LINSINGER, I. Sentidos sobre Ciência, Tecnologia e Sociedade no Rap nacional. 2015. Disponível em: <http://www.rio2015.esocite.org/resources/anais/5/1440761770_ARQUIVO_ArtigoRap_COMPLETO_FINAL.pdf>. Acesso em: 30 out. 2016.

GARCIA, W. Ouvindo os Racionais Mcs. *Tereza: revista de literatura brasileira*, v. 4, n. 5, 2004, p. 166-180. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116377>. Acesso em: 23 jun. 2019.

GARRAMUÑO, F. Formas da impertinência. In: GARRAMUÑO, F.; KIFFER, A. (Org.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015, p.91-108.

GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas: tango, samba e nação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

GERMANO, D. Maria da Vila Matilde. In: _____. *Golpe de vista*, 2016.

GIESBRECHT, E. Entre os limites da pele negra: respostas corporizadas aos temores da essencialização. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 4, n. 2, p. 125-140, 2015.

GIL, J. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GLOBO NEWS. Seis em cada dez brasileiros nunca foram ao teatro, aponta pesquisa. 10/04/2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/globo-news/noticia/2014/04/seis-em-cada-dez-brasileiros-nunca-foram-ao-teatro-aponta-pesquisa.html>. Acesso em: 30 maio 2018.

GOMES, Karol. Brasil é nação construída em estupro de mulheres negras e indígenas por brancos europeus, aponta estudo. *Hypeness*, 4 nov. 2020. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2020/10/brasil-e-nacao-construida-em-estupro-de-mulheres-negras-e-indigenas-por-brancos-europeus-aponta-estudo/>. Acesso em: 14 out. 2021.

GOMES, Renato Cordeiro. Modernização e controle social: planejamento, muro e controle espacial. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

GORELIK, Adrián. O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

GREGORY, Kia. It's a Worldwide Dance Craze, but It's Not the Real Harlem Shake. *The New York Times*, 28 fev. 2013. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2013/03/01/nyregion/behind-harlem-shake-craze-a-dance-thats-over-a-decade-old.html>. Acesso em: 14 out. 2020.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização: Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HUNTER, Margaret. Shake It, Baby, Shake It: Consumption and the New Gender Relation in Hip-Hop, p. 20.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Acesso à internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal*. Rio de Janeiro: IBGE, 2016.

KLITGARD, M. Family Time Gone Awry: Vogue Houses and Queer Repro-Generationality at the Intersection(s) of Race and Sexuality. *Debate feminista*, v. 57, p. 108-133, 2019. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2594-066X2019000100108&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 18 out. 2021.

LAPOUJADE, D. *As existências mínimas*. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

LABOSKEY, Sara. Getting off: Portrayals of Masculinity in Hip Hop Dance in Film. *Dance Research Journal*, vol. 33, no. 2, 2001, p. 112-120. Disponível em: www.jstor.org/stable/1477808. Acesso em: 14 out. 2020.

LAWRENCE, T. 'Listen, and you will hear all the houses that walked there before': A history of drag balls, houses and the culture of voguing. *Ezratemko*, 2019. Disponível em: <https://ezratemko.com/wp-content/uploads/2019/05/A-history-of-drag-balls-houses-and-the-culture-of-voguing.pdf>. Acesso em: 21 out. 2021.

LIBRARY OF CONGRESS. Tap Dance in America: A Short History, [s. d.]. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/ihas.200217630/>. Acesso em: 15 out. 2021.

LINS, D. A alegria como força revolucionária. In: _____. *Fazendo Rizoma: pensamentos contemporâneos*. São Paulo: Hedra, 2008. p. 45-58.

LISPECTOR, C. Uma galinha. In: MORRICONI, I. (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. São Paulo: Objetiva, 2000.

LUDMER, J. Literaturas pós-autônomas. *Revista Sopro*. Trad. Flávia Cera. Desterro, jan. 2010. Disponível em <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso 10 de março de 2015.

LUDMER, J. Literaturas postautónomas: o otro estado de la escritura. *Revista Dossier*. Santiago: Universidade Diego Portales, no. 17, 2010, p. 1-6. Disponível em: <http://www.revistadossier.cl/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura/>. Acesso em: 20 ago. 2018.

MACHADO, L. Projeto de lei de criminalização do funk repete história do samba, da capoeira e do rap. *BBC Brasil*, 29 de julho de 2017. Disponível em: <<http://www.bbc.com/portuguese/brasil-40598774?platform=hootsuite>>. Acesso em: 29 jul. 2017.

MACIEL, M. E. S. A eugenia no Brasil. *Anos 90*, n. 11, p. 121-143, 1999. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/ppghist/anos90/11/11art7.pdf>>. Acesso em: 04 abr. 2012.

MAMMÌ, L. João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova. *Novos Estudos* (Cebap), n. 34, 1992. Disponível em: https://pesquisahistoricaurca.files.wordpress.com/2013/12/joao_gilberto-e-o-projeto-da-bossa-nova.pdf. Acesso em: 12 jun. 2019.

MANCING, H. *Cervantes' Don Quixote: a reference guide*. Westport, CT: Greenwood, 2006.

MARQUES, R. M. Literatura comparada e estudos culturais: diálogos interdisciplinares. In: CARVALHAL, T. F. (Org.). *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparatismo*. Porto Alegre: Editora da universidade, 1999.

MARQUES, R. Memória literária arquivada. *Aletria*, v. 18, p. 105-120, 2008.

MARQUES, Reinaldo. A lição de Zefa. *Revista Z cultural*, ano X, n. 2, 2015. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/a-licao-de-zefa/>>. Acesso em: 20 out. 2017.

MARTINS, L. M. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MENEZES, Roniere. Mário de Andrade: arquivo, tradução e traição da memória. In: SAID, Roberto e Sá, Luiz Fernando (Orgs.). *Jacques Derrida: entreatos de leitura e literatura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

MENEZES, R. Notas de um turista canibal: Mário de Andrade e a estética do inacabado. 2000. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

MENEZES, R. *O traço, a letra e a bossa: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais, projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MINER, D. Provocations on Sneakers: The Multiple Significations of Athletic Shoes, Sport, Race, and Masculinity

MONTEIRO, N. M.; WALL, D. J. African Dance as Healing Modality Throughout the Diaspora: The Use of Ritual and Movement to Work Through Trauma. *The Journal of Pan African Studies*, v. 4, n. 6, p. 234-252, 2011.

MONTEIRO, P. M. A gambiarra como destino. *Revista Serrote*, n. 28, p. 196-223, 2018.

NASCIMENTO, M.; BRANT, F. Bola de meia, bola de gude. In: NASCIMENTO, M. *Miltons*. 1988.

NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Tradução e organização Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

NEGOATIVO, Ramon Lopes. *Lamparina: Bantus de Minas Gerais*. Documentário. 2013. Trailer disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bvKyqNI5Nyw>. Acesso em: 12 out. 2020.

NETO, Felipe. Forçar adolescentes a lerem romantismo e realismo brasileiro é um desserviço das escolas para a literatura. Disponível em: <https://twitter.com/felipeneto/status/1352832461441560576>. Acesso em: 07 set. 2021.

NIETZSCHE, F. Dos desprezadores do corpo. In: _____. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 2012.

NIETZSCHE, F. *Segunda consideração intempestiva: das vantagens e desvantagens da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

NICO; VINZ. Am I wrong?. In: _____. *Black Star Elephant*. Oslo: 5 Star; EMI; Warner, 2013.

NOMURA, M. *Linguagem funcional e literatura: presença do cotidiano no texto literário*. São Paulo: Annablume, 1993.

OFFICE OF THE COORDINATOR OF INTER-AMERICAN AFFAIRS. Belo Horizonte: a planned city with a plan. Video. 1949. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Acwhf1ASV3w>. Acesso em: 12 out. 2020.

OHMER, S. “In the Beginning was Body Language”: Clowning and Krump as Spiritual Healing and Resistance. *Evoke, Crossing Borders*, v. 1, issue 1, 2019. Disponível em: https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1254&context=le_pubs. Acesso em: 13 out. 2021.

OLIVEIRA, A. S. *O fim da canção?* Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro. Tese (Doutorado). São Paulo, Universidade de São Paulo, 2015.

OLIVEIRA, S. R. Canção: letra X estrutura musical. *Aletria*, 2006, p. 323-333.

O SOM QUE VEM DAS RUAS: a história do rap em Belo Horizonte. Direção: Daniel Veloso e Eduardo Zunza. Produção de Família de Rua. Belo Horizonte: FDR, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MprgOze97PA>. Acesso em: 10 out. 2020.

OSUMARE, H. Global Breakdancing and the Intercultural Body. *Dance Research Journal*, v. 34, n. 2, Congress on Research in Dance, 2002, p. 30-45. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1478458>. Acesso em: 02 fev. 2020.

OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada*: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin. 1994. Tese (Doutorado em Estudos Literários), Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1994.

PALMER, R. THE Pop Life; Latest British Invasion: 'The New Tribalism'. *The New York Times*, 25 nov. 1981. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1981/11/25/arts/the-pop-life-latest-british-invasion-the-new-tribalism.html>. Acesso em: 20 out. 2021.

PARREIRAS, M. Temporais de 2020: um pesadelo com a marca das mudanças climáticas. *Estado de Minas*, 25 ago. 2021. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2021/08/25/interna_gerais,1299062/temporais-de-2020-um-pesadelo-com-a-marca-das-mudancas-climaticas.shtml. Acesso em: 05 dez. 2021.

PAUL. *Play That Funky Music, Satan*, 23 jan. 2014. Disponível em: <https://riversandstone.wordpress.com/2014/01/>. Acesso em: 20 out. 2021.

PETER, M. T. Intolerância linguística e resistência: a questão do negro. *Diversitas - Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos*. Disponível em: <https://diversitas.fflch.usp.br/intolerancia-linguistica-e-resistencia-questao-do-negro>. Acesso em: 10 out. 2021.

PETRUCCI ROSA *et al.* Narrativas e mônadas: potencialidades para uma outra compreensão de currículo. *Currículo sem Fronteiras*, v. 11, n. 1, p.198-217, 2011.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

RACIONAIS MCs. Da ponte pra cá. In: _____. *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Boogie Naípe, 2002.

RACIONAIS MCs. Negro drama. In: _____. *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Boogie Naípe, 2002.

RAMOS, A. S. *Machado de Assis e a experiência da história: climas e espectralidade*. 2018. 227 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2018.

RAMOS, G. *Vidas secas*. 153. ed. São Paulo: Record, 2019.

RANGEL, S.; VERPA, D. Militares do exército tiram foto e ‘ficham’ morador de favela no Rio. *Folha de S.Paulo*, 23 fev. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/02/moradores-deixam-comunidades-apos-serem-fotografados-em-acao-do-exercito.shtml>. Acesso em: 04 jan. 2018.

RED BULL STATION. Desconstruindo “Diário de um detento”. 01/06/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0xHsrHzdZt0>. Acesso em: 15 jul. 2019.

REIS, M. F. A escrava. In: *Revista maranhense*, n. 3, 1887. Republicado em: _____. *Úrsula*, 7. ed., 2018, p. 193-207. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafrro/autoras/24-textos-das-autoras/977-maria-firmina-dos-reis-a-escrava>. Acesso em: 13 out. 2021.

RIBEIRO, R. A. C. *O Quarteirão do Soul: identidade e resistência no asfalto*. Curitiba: Appris, 2020.

RIBEIRO, D. *Quem tem medo do feminismo negro?*. São Paulo: Cia. das Letras, 2018.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, C. O que é afrofuturismo. E como ele aparece na cultura pop, [s. p.]. *Nexo*, 05 ago. 2020. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2020/08/05/O-que-%C3%A9-afrofuturismo.-E-como-ele-aparece-na-cultura-pop>. Acesso em: 05 dez. 2021.

ROCHA, G. "Navalha não corta seda": Estética e Performance no Vestuário do Malandro. *Tempo*, v. 10, n. 20, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/96Vg4jYXfnc7HfB3YzhZxy/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 03 dez. 2021.

RODRIGUES, I. A. *Literatura, história e senso comum: Lima Barreto e suas representações do músico popular*. 2013. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

ROMAN, A. R. O conceito de polifonia em Bakhtin: o trajeto polifônico de uma metáfora. *Letras*, Curitiba, n.41-42, p. 195-205, 1992-93.

ROMERO, S. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Laemmert C. Editores, 1897. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4476>. Acesso em: 10 out. 2021.

SAMPAIO, Neide Freitas. A força da palavra nos vissungos. In: FREITAS, Neide; QUEIROZ, Sônia. *Vissungos: cantos afrodescendentes em Minas Gerais*. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2015.

SANTIAGO, Silviano. Atração do mundo: políticas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTIAGO, S. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2000, p. 9-26.

SANTIAGO, S. *Ora (direis) puxar conversa!* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SCARPELLI, M. F. Machado de Assis: entre o preconceito, a abolição e a canonização. *Matraga*, v. 15, n. 23, p. 55-73, 2008.

SCHOLLHAMMER, K. E. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SCHOLLHAMMER, K. E. Vida e morte da imagem. In: GARRAMUÑO, Florencia e KIFFER, Ana (Org.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015, p.91-108.

SCHWARCZ, L. K. M. Com açúcar e sem afeto. *Simone Cardinelli: Arte contemporânea*, [s. d.]. Disponível em: <https://www.simonecardinelli.com/critica-lilia-schwarcz>. Acesso em: 03 mar. 2021.

SCHWARCZ, L. K. M. Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra. ANPOCS, 1994. Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03.htm. Acesso em: 08 jan. 2009.

SCHWARCZ, L. K. M.; STARLING, H. M. M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARZ, R. *Duas meninas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

SCHWARZ, R. Nacional por subtração. In: _____. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SEDLMAYER, S. *Jacuba é gambiarra*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

SÉRGIO. A cena mineira: memória, identidade e protagonismo em BH. *Legítima defesa*, ano 2, n. 2, p. 34-46, 2016.

SIEMENS, Herman. A atitude de Nietzsche em face da lei. *Cadernos nietzschianos*, n. 31, p. 71-85, 2012.

SILVA, F. B. O fim da canção (em torno do último Chico). *Serrote*, n. 3, 2009. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2011/06/o-fim-da-cancao-em-torno-do-ultimo-chico/>. Acesso em: 24 jun. 2019.

SIMÕES, A. A. Acesso à educação básica e sua universalização. *Cadernos de Estudos e Pesquisas em Políticas Educacionais*, v. 2, 2019, p. 17-72. Disponível em: <http://cadernosdeestudos.inep.gov.br/ojs3/index.php/cadernos/article/view/3974/3562>. Acesso em: 30 jan. 2021.

SLUSSER, Sean. Straight Outta Fresno: How the Popping Dance Movement Empowered Youth of Color. *KCET*, November 17, 2016. Disponível em: <https://www.kcet.org/shows/artbound/history-of-popping-fresno-origins-street-dance-funk-boogaloo-sam>. Acesso em: 12 out. 2020.

SOARES, E. *A mulher do fim do mundo*. Rio de Janeiro: Circus, 2015.

SOARES, L. V.; MACHADO, P. S. "Escrivivências" como ferramenta metodológica na produção de conhecimento em Psicologia Social. *Revista Psicologia Política*, São Paulo, v. 17, n. 39, p. 203-219, 2017. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-549X2017000200002&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 11 dez. 2021.

SOUZA, A. L. S. *Letramentos de reexistência: culturas e identidades no Movimento Hip Hop*. 2009. 206f. Tese (Doutorado) – UNICAMP/IEL, Campinas, 2009.

SOUZA, D. População escrava do Brasil é detalhada em Censo de 1872. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/?p=25817>. Acesso em: 16 out. 2021.

SOUZA, E. F. A carta da escrava 'Esperança Garcia' de Nazaré do Piauí: uma narrativa de testemunho precursora da literatura afro-brasileira. *Literafro*, 2015. Disponível em:

<http://www.lettras.ufmg.br/literafro/arquivos/artigos/criticas/ArtigoElioferreira1cartaesperancagarcia.pdf>. Acesso em: 14 out. 2021.

SOUZA, E. M. O escritor vai ao zoológico. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011, p. 245-253.

SOUZA, P. H. Dança Contemporânea: percepção, contradição e aproximação. *Pensar a Prática*, Goiânia, v. 16, n. 4, p. 1014-1030, 2013.

SULLIVAN, J. J. Death rattle. *Oxford American: a magazine of the South*, issue 99, [s. p.], 2017. Disponível em: <https://main.oxfordamerican.org/magazine/item/1367-death-rattle>. Acesso em: 19 out. 2021.

SUSSEKIND, F. Objetos verbais não-identificados, *Prosa & Verso*, Jornal O Globo, 21/9/2013. Disponível em <<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>>. Acesso em: 12 set. 2018.

TATIT, L. Capitu. In: _____. *O meio*. São Paulo: Tratore, 2000.

TATIT, L. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural das Américas*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. Era uma vez uma canção. Entrevista de José Ramos Tinhorão a Pedro Alexandre Sanches. *Folha de S.Paulo* (Caderno Ilustrada). São Paulo, 29 de agosto de 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2908200404.htm>. Acesso em: 23 jun. 2019.

VALÉRY, P. *A alma e a dança e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

VAZ, S. *Cooperifa: Antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2008. Col. Tramas Urbanas.

VAZ, S. Manifesto da Antropofagia Periférica. *Cooperifa: Antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2008. Col. Tramas Urbanas.

VAZ, S. Manifesto da Antropofagia Periférica. In: _____. *Cooperifa: Antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2008. Col. Tramas Urbanas.

VELASCO, C.; CAESAR, G.; REIS, T. Cresce número de pessoas mortas pela polícia no Brasil; assassinatos de policiais caem. *G1*, 10 maio 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/cresce-numero-de-pessoas-mortas-pela-policia-no-brasil-assassinatos-de-policiais-caem.ghtml>. Acesso em: 04 jan. 2018.

VELHO, G. Biografia, trajetória e mediação. In: VELHO, G.; KUSCHNIR, K. *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

VELHO, G.; KUSCHNIR, K. *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

VIANA, Raimundo Nonato Assunção. *O bumba meu boi como fenômeno estético*. 2006. Tese (Doutorado em Educação) – Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2006.

VIANNA, Hermano. Funk e cultura popular carioca. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 244-253, 1990.

VIDIGAL, R. Crítica: “Pai Contra Mãe” exacerba poder de resistência e cultura negra. *Esquina Musical*, 14 fev. 2017. Disponível em: https://esquinamusical.com.br/critica-pai-contramae-exacerba-poder-de-resistencia-e-cultura-negra/?fbclid=IwAR136l97oArS8ZUFJGF3fuCYgZ8jmPurnmoo_oUO6ev5c6kPQJ418YmAINA. Acesso em: 20 out. 2021.

VISITE O BRASIL. Chula. [s. d.]. Disponível em: <https://www.visiteobrasil.com.br/sul/rio-grande-do-sul/folclore/conheca/chula>. Acesso em: 10 out. 2020.

WALLENFELDT, J. Los Angeles riots of 1992. *Britannica*, [s. d.]. Disponível em: <https://www.britannica.com/event/Los-Angeles-Riots-of-1992>. Acesso em: 18 out. 2021.

ZOURABICHVILI, F. O que é um devir para Gilles Deleuze? Conferência pronunciada em Horlieu (Lyon), em 27 mar. 1997. Disponível em: <https://blogdolabemus.com/2019/12/09/o-que-e-um-devir-para-gilles-deleuze-parte-1-por-francois-zourabichvili/>. Acesso em: 01 maio 2021.

ESPETÁCULOS DE DANÇA

CIA. FUSION DE DANÇAS URBANAS. *Matéria Prima*. Dir.: Leandro Belilo. Belo Horizonte, 2012.

CIA. FUSION DE DANÇAS URBANAS. *Meráki*. Dir.: Leandro Belilo. Belo Horizonte, 2013.

CIA. FUSION DE DANÇAS URBANAS. *Mexerica*. Dir.: Leandro Belilo. Belo Horizonte, 2018.

CIA. FUSION DE DANÇAS URBANAS. *Pai contra mãe*. Dir.: Leandro Belilo. Belo Horizonte, 2016.

CIA. FUSION DE DANÇAS URBANAS. *Quando efê*. Dir.: Leandro Belilo. Belo Horizonte, 2014.

CIA. FUSION DE DANÇAS URBANAS. *Recado do morro*. Dir.: Leandro Belilo. Belo Horizonte, 2019.

CIA. FUSION DE DANÇAS URBANAS. *Som*. Dir.: Leandro Belilo. Belo Horizonte, 2009.

GRUPO CORPO. *Nazareth*. Dir. coreográfica: Rodrigo Pederneiras. Belo Horizonte, 1993.

GRUPO CORPO. *Benguelê*. Dir. coreográfica: Rodrigo Pederneiras. Belo Horizonte, 1998.

GRUPO IATO. *Pó de nuvens*. Dir.: Suely Machado. Belo Horizonte, 2012.

ANEXO I

Cronologia

1998: Os vizinhos moradores da Vila Nossa Senhora do Rosário de Pompeia se reúnem pela primeira vez para treinarem dança. A ideia era misturar os passinhos – danças sociais sequenciadas que muitos praticavam para dançar nas pistas de casas noturnas – com o “street”, estilo até então bastante desconhecido, cujos exemplos eram retirados de vídeos e apresentações em programas como o da Xuxa. Pouco depois, surgia o Afro Panthers, grupo que coreografava pequenas performances e se apresentava em escolas e eventos na periferia da Zona Leste de Belo Horizonte.

2002: Os jovens do Afro Panthers passam a ter contato com os integrantes de um grupo vizinho, moradores do Bairro Paraíso. Esses, um pouco mais velhos e experientes, formavam um grupo denominado Fusion Black, do qual passaram a fazer parte também os meninos do Pompeia e, a partir daí, a participar de competições de dança e a conhecer a cena periférica das Danças Urbanas. Os primeiros integrantes do Fusion Black dividiam-se entre os treinos de dança e as brigas de gangue, sendo comum que os ensaios ocorressem a portas fechadas. Leandro conta que os líderes do grupo chegavam ao ensaio armados, colocavam seus revólveres em cima da mesa e puxavam os treinos. O coreógrafo conta, ainda, que houve integrantes que cometeram assaltos para comprar figurinos, que alguns foram presos e outros mortos. Pouco tempo depois de se juntarem ao Fusion Black, os meninos do Pompeia acabaram por assumir o grupo, já que rapidamente os veteranos abandonaram a dança em virtude de todo esse contexto. A liderança do grupo passou a ficar a cargo de Victor Alves, vizinho e amigo de infância de Belilo, que hoje atua profissionalmente como bailarino, professor e coreógrafo.

2004: Leandro Belilo e Victor Alves fizeram sua primeira aula de dança, num Workshop organizado pelos praticantes da Zona Sul da cidade. Ministradas por dois bailarinos de São Paulo e um londrino, as oficinas foram essenciais para que os integrantes do Fusion se dessem conta de que seu conhecimento técnico e teórico estava muito mais aquém do que se produziam nos grandes centros do que imaginavam. Mais sobre esse momento é contado no Capítulo 1.

2006: Aos 22 anos, Belilo se demite de seu emprego como estoquista de farmácia para buscar construir uma carreira como bailarino.

2007: Os integrantes do Fusion Black Fabrício Pipiu e Eddy Alves vencem uma das mais importantes batalhas de improvisos realizada no Brasil à época: a batalha de Hip Hop Dance do Festival Internacional de Hip Hop de Curitiba. O grupo entra oficialmente no mapa das Danças Urbanas do país.

2007: Leandro é aprovado na audição para o Coletivo FAN da Cena e participa de um laboratório de criação para a montagem de um espetáculo a ser apresentado durante o

festival de Arte Negra daquele ano. Dirigido por Grace Passô e Luís de Abreu, ele passa a compreender o funcionamento das artes de espetáculo e a vislumbrar a possibilidade de produzir trabalhos mais longos e cenicamente elaborados com seu grupo.

2008: Têm início os ensaios do primeiro espetáculo da companhia, “Som”, que estrearia no ano seguinte. O Fusion Black se transforma em Cia. Fusion de Danças Urbanas.

2009: A Companhia estreia seu primeiro espetáculo, “Som”, que questionava a forma como a música era tradicionalmente utilizada pelos praticantes de Danças Urbanas, que, geralmente, se colocavam como “escravos da música”, dominados pela batida e pelo estilo que as trilhas comumente escolhidas para uma coreografia de Hip Hop impõem. “Som” propôs, então, uma quebra de paradigmas no que concerne às produções dos grupos de dança de rua, já que procurou trazer uma libertação do movimento, fazendo com que a dança deixasse de ser submissa à batida, e passasse a dialogar com ela. A estreia aconteceu no Meeting Hip Hop Indaiatuba (SP, 2009), festival votado a competições e mostra de grupos amadores.

2010: A companhia faz sua primeira apresentação de caráter profissional. A convite da crew Elemento X, o grupo apresentou seu primeiro espetáculo no tradicional festival belo-horizontino Verão Arte Contemporânea, organizado pelo Grupo Oficina Multimídia (GOM). Naquele mesmo ano, “Som” foi apresentado no Festival Nacional de Dança de Juiz de Fora, no Festidança (São José dos Campos-SP) e na Mostra Cultural de Mariana (2010).

2012: A convite do GOM, a Companhia monta e estreia seu segundo espetáculo, “Matéria Prima”, novamente no Verão Arte Contemporânea. Montada durante ensaios em um salão de igreja no bairro Madre Gertrudes (um ensaio por semana) e embaixo do Viaduto Santa Tereza (um ou dois ensaios por semana), a obra buscava dar continuidade à reflexão iniciada no espetáculo anterior. Se, antes, a questão da relação entre som e movimento era o foco, agora, vai-se mais a fundo no questionamento a respeito de qual seria a essência dessa forma de arte, do que faz com que queiramos dançar, da real matéria prima da dança. Ainda em 2012, a Companhia foi selecionada por meio de edital para apresentar este espetáculo também no V Festival de Arte Negra – FAN 2012, realizado pela Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, e no 38º Festival de Inverno de Itabira, em julho de 2012. Ao final daquele ano, o grupo submeteu seu primeiro projeto de circulação de espetáculo e foi aprovado. Tratava-se do V Prêmio Cena Minas, que destinava a quantia de 30 mil reais para a circulação de obras cênicas por cidades mineiras. O espetáculo foi selecionado, ainda, pelo Edital Cena Música, da Prefeitura de Belo Horizonte, para a realização de 05 apresentações em Centros Culturais da cidade durante o ano de 2013. Já naquele ano o grupo iniciava o trabalho de montagem de seu terceiro espetáculo, que estrearia em fevereiro de 2013, mais uma vez a convite dos organizadores do Verão Arte Contemporânea.

2013: Estreia, em fevereiro, seu terceiro espetáculo, “Meráki”, mais uma vez pelo festival Verão Arte Contemporânea. “Meráki”, cuja proposta é um pouco mais voltada para a subjetividade de cada um, e realiza um diálogo entre dança, música e fotografia,

teve excelente recepção do público. O espetáculo, que representa um amadurecimento artístico da companhia e um aprofundamento na pesquisa das possibilidades artísticas das Danças Urbanas, foi apresentado também, ainda naquele ano, no 45º Festival de Inverno da UFMG (Diamantina-MG), bem como no VII Festival de Arte Negra (FAN 2013 - BH/MG). Enquanto estreava “Meráki”, o grupo ainda trabalhava em apresentações do espetáculo anterior, “Matéria Prima”, cumprindo o que havia sido acordado com os editais Cena Minas e Cena Música. Por este, circulou por diferentes regionais da cidade de Belo Horizonte, e, por aquele, realizou sua primeira circulação em âmbito estadual, apresentando-se nas cidades de Ipatinga, Divinópolis, Congonhas e, mais uma vez, Belo Horizonte. Ainda em 2013, a companhia submeteu seu primeiro projeto às Leis Municipal e Estadual de Incentivo à Cultura, tendo sido aprovada por ambas. O projeto visava a montagem e circulação de “Quando efê” no ano seguinte. Para viabilizar a montagem por meio da Lei Estadual, o projeto foi inscrito e contemplado pelo importante programa de patrocínios O Boticário na Dança.

2014: A aprovação da montagem de “Quando efê” por duas diferentes leis de incentivo possibilitou que, pela primeira vez em sua história, os bailarinos recebessem uma quantia mensal para participarem dos ensaios diariamente. Dessa forma, o grupo trocou as segundas e quartas à noite pelas manhãs de segunda a sexta, contabilizando um total de 20 horas de ensaios semanais. Enquanto montavam “Quando efê”, “Meráki” alçava novos voos, possibilitando que a companhia se apresentasse profissionalmente pela primeira vez fora do estado de Minas Gerais. A estreia fora do estado aconteceu em Salvador-BA, pelo renomado VIVADANÇA Festival Internacional, pelo qual apresentou-se também em Vitória-ES e mais uma vez em Belo Horizonte. Em agosto, estreava “Quando efê”, que circulou por seis cidades mineiras nos três meses seguintes. Ainda em 2014, a Cia. Fusion de Danças Urbanas foi agraciada pelo Prêmio Brasil Criativo, seu primeiro prêmio de âmbito nacional. Foram 1.029 inscritos nas 22 categorias do prêmio, divididas em cinco diferentes campos: Patrimônio; Expressões culturais; Audiovisual, Livro e Literatura; Criações Culturais e Funcionais; e Artes do Espectáculo, subdividida em Circo, Teatro, Música e Dança, na qual a Cia. Fusion foi premiada. Dos 1.029 inscritos, selecionaram-se 132 semifinalistas. Estes competiram em votação online, que escolheu 66 finalistas. Dentre eles, foram escolhidos 22 vencedores pela curadoria do Prêmio, composta por 30 representantes de diversos setores ligados à economia criativa. O Prêmio é reconhecido pelo Ministério da Cultura como a premiação oficial da economia criativa do país.

2015: surge o primeiro trabalho voltado para espaços alternativos, apresentado em sete diferentes localidades da capital mineira, denominado “Primeira à esquerda, segunda à direita”. Concomitantemente, o grupo realizou diversas apresentações de “Quando efê” em variados festivais, tais como Verão Arte Contemporânea, Festival de Inverno de Bragança Paulista, III Virada Cultural de Belo Horizonte, Fórum Internacional de Dança (FID - edição de 20 anos) e VIII Festival de Arte Negra (FAN 2015). Ainda em 2015, o grupo foi contemplado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura e pelo Programa O Boticário na Dança, para montagem e circulação de seu sétimo espetáculo

“Pai contra mãe”, inspirado em conto homônimo de Machado de Assis. A companhia é contemplada novamente pelo Prêmio Cena Minas, desta vez na categoria Aquisição de Equipamentos. A premiação funcionou como o incentivo que faltava para que o grupo desse início à procura por uma sede.

2016: Esse foi o ano de inauguração da sede da companhia, a CAFUÁ - Casa Fusion de Arte, localizada no bairro Carlos Prates, e também da montagem e estreia de “Pai contra mãe”, que discute racismo e sexismo na sociedade brasileira. Mais uma vez, a montagem contou com os patrocínios da Lei Municipal de Incentivo à Cultura e do Programa O Boticário na Dança, por meio da Lei Estadual de Incentivo à Cultura. Durante o processo de criação, o trio feminino que integra o elenco apresentou um trecho da obra na Mostra UMA por todas, em Belo Horizonte. A filmagem da apresentação, postada por uma espectadora no Facebook, viralizou e foi assistida 300 mil vezes. A estreia do espetáculo aconteceu em dezembro, com oito apresentações no CCBB-BH e obteve excelente recepção de público e crítica. Desde então, o trabalho já foi apresentado em importantes festivais da capital mineira e circulou por Rio de Janeiro, Uberaba, Nova Lima, Ibirité, Uberlândia, Campo Grande e São Paulo, tendo sido assistido por um público de mais de quatro mil pessoas. “Pai contra mãe” foi, ainda, contemplado pelo Prêmio Leda Maria Martins na categoria “Direção”.

2017: Além da circulação de “Pai contra mãe”, a companhia fez, naquele ano, sua primeira circulação internacional. Convidado por uma produtora de Lille, na França, o grupo realizou diversas oficinas de dança e apresentou “Quando efê” em três cidades francesas, Lille, Brest e Ergué-Gaberic, com excelente recepção do público francês, que lotou os teatros nas três apresentações.

2018: O grupo faz sua primeira incursão no universo infantil e estreia “Mexerica”, obra que contou com patrocínio do Banco do Brasil. “Mexerica”, que conta a história de uma gatinha cor de laranja e seus amigos (gatos, cachorros, um passarinho e uma coelhinha), apresenta as Danças Urbanas às crianças e trata de temas como amizade e inclusão. Pela primeira vez, a companhia realizou uma longa temporada de estreia, que contou com 18 apresentações no Centro Cultural Banco do Brasil. A obra foi, ainda, apresentada numerosas vezes em BH e em outras cidades brasileiras, como São Paulo e Goiânia.

2019: Contemplada pelo programa Itaú Cultural, a companhia monta “Recado do morro”, seu mais recente trabalho. Voltada ao público adulto, a obra subverte a literatura de Guimarães Rosa e deságua em reflexões necessárias ao universo da arte e da cultura preta na era bolsonarista. A partir do pensamento afrofuturista, oferece uma forma diferenciada de se pensar o morro (favelas) e seus habitantes. O espetáculo surpreende, também, em suas escolhas estéticas, tendo sido, por isso, indicado nove vezes em oito categorias do Prêmio Copasa Sinparc de Artes Cênicas e contemplado em três delas, incluindo-se o principal prêmio da noite: melhor espetáculo de dança de 2019.

2020: No ano que parou o mundo, a companhia também parou. Com 18 apresentações já agendadas, a necessidade do distanciamento social fez com que os contratos fossem

cancelados e o destino se tornasse incerto. Os contratantes pretendiam retomar as parcerias em 2021, mas isso só ocorreria mediante organização do governo federal para providenciar vacinação em massa.

2021: Ano em que permaneceu a necessidade de se lidar com a imprevisibilidade e com a possibilidade de o país demorar anos para retomar sua vida cultural. Enquanto isso, bailarinos se inscreviam em processos seletivos para garis terceirizados, pintavam paredes e aguardavam o dia em que poderão novamente viver de sua arte. O Sesi, que havia contratado uma circulação de “Pai contra mãe” em 2020, acabou retomando o contrato, mas com apresentações reduzidas. Das 15 previstas, realizou-se um total de oito, além de, durante o mês de julho manterem a versão em vídeo do espetáculo disponível no canal da instituição. Para 2022, não há, até o momento, previsão de mais apresentações.

ANEXO II

Entrevista com Leandro Belilo – 15 de outubro de 2020

Isadora: E aí, Leandro! Tudo bem?

Leandro: Salve, salve. Tudo bom. Beleza e você?

Isadora: Beleza! Eu estou fazendo essa gravação pelo seguinte: como você bem sabe, eu estou escrevendo uma tese sobre o trabalho da Fusion, sobre o seu trabalho, e tem muita coisa que... porque assim... eu convivi com vocês por muito tempo e acompanhei muito do trabalho de vocês, por muitos e muitos anos, mas é muito diferente quando eu conto coisas que você já me contou, ao longo dessa jornada, coisas que eu já ouvi... é diferente eu contar isso do meu ponto de vista, e contar do seu ponto de vista, então eu queria que você contasse para poder registrar tudo bonitinho, e eu colocar isso a partir do seu ponto de vista, da sua fala, como você enxerga as coisas. A primeira pergunta que eu queria fazer na verdade [...] eu queria que você me contasse um pouquinho da sua infância: como era a vida lá na Vila Nossa Senhora do Rosário?

Leandro: Nossa, gente. Vai lá na infância? Misericórdia. A gente foge de falar da infância né? (risos) A minha infância... são assim vários momentos de vida que as coisas vão mudando, com altos e baixos, e eu sou crescido na favela; nascido, crescido, criado, vivido, e vivo até hoje na favela... e de família pobre. São cinco irmãos contando comigo; uma casa com sete pessoas e com muitas dificuldades; a realidade que a gente bem sabe que uma família periférica, negra, enfrenta no nosso país. Eu falo “negro”, embora eu tenha a pele clara..., mas essa família bem misturada, e foi uma infância difícil, com muitas dificuldades, mas ao mesmo tempo eu acho que essas dificuldades contribuíram muito para a minha vida artística hoje, como estímulo pra criação artística. [...] O que tem de bom nessa parte da minha infância vem muito desse lugar assim... eu cresci... eram várias famílias no mesmo terreiro da minha avó, e era um portão só e esse terreiro grande... tinha árvore, tinham altos e baixos, tinha morro, tem pé de café; então eu cresci nesse ambiente na periferia, mas tinha muito isso... a gente não podia muito ir para a rua; eu não podia ficar no beco, tinha muito essa coisa de minha mãe não deixar a gente ficar no beco: “sai da rua, fica no beco, não”, então a gente foi criado aqui dentro desse terreiro... difícil falar da infância.

Isadora: Que dificuldades? Você falou que tem muitas dificuldades, que tipo de dificuldades são essas?

Leandro: Pois é, menina... eu acho... cada vez mais estou chegando à conclusão de que eu tenho muita dificuldade de falar das minhas dificuldades, e eu acho que isso não é só comigo, não; eu acho que a gente evita, sabe?... abrindo um parêntese aqui, as vezes quando as pessoas ficam apontando o dedo, criticando: “ah lá! O povo só quer saber de ir para Europa”... eu acho que tem lugares e lugares, sabe? Muitas vezes... eu sinto muito, eu prefiro ir pra Europa porque ... “ah, vamo lá, por que você não vai pra algum lugar na África?” A gente sabe que a África tem muitas precariedades, então de precariedade já basta a minha; a gente tem muito esse lugar assim: “ah, mano, tô caçando ver favela, não; de favela basta a minha”. Eu percebo que eu tenho um pouco disso... mas era muita dificuldade mesmo, família pobre... porra, velho, às vezes tinha

época que a comida era escassa, pensa numa família com sete pessoas... só meu pai trabalhava, minha mãe não podia trabalhar porque é mulher, meu pai falava que mulher dele não trabalha, então meu pai trabalhava de mecânico pra cuidar de uma família de sete pessoas... você pensa o que era isso naquela época, em 80... eu nasci em 83, então década de 80, década de 90 no Brasil a gente sabe bem o que era, era muita dificuldade, às vezes até para comer. Isso pesa muito e é difícil falar dessas coisas; a gente fica sempre tentando evitar... a gente vai logo no que era bom: “ah, o terreiro era da hora, ajudou a minha criatividade”, mas, além disso, teve muita coisa complexa, e conviver com a violência desde criança, às vezes até dentro de casa, muito próxima da gente... conviver com polícia, ser criança vendo a polícia subir o morro com aquelas botas... é legal que a imagem que vem é da bota, a criança vê o mundo mais por baixo...

Isadora: Só um comentário sobre isso que você está falando, da lembrança, dessa coisa de você ter uma imagem específica para poder associar a uma coisa maior... eu fico lembrando do livro *Vidas Secas*, que o personagem vai pensar... o soldado amarelo, que é a polícia, e ele pisa no pé do cara, porque o polícia tem a bota e o cara ficava descalço, então é uma mostra de poder... a demonstração de poder... porque o cara está calçado, e com uma bota, e o outro está descalço porque ele é muito simples, então esse pisar no pé... não é à toa que você tem essa memória da bota, tem esse lugar desse peso, desse pé que vai pisando e entrando nesse lugar que é seu.

Leandro: ...exatamente, isso é uma memória que vai desde o período pós-escravidão, que tinha muito isso, a busca pelo calçado, não tem uma história assim? Ali te dá um lugar: “opa! Não sou um João vagabundo”, então tem muito essa coisa do calçado na comunidade mais pobre, até hoje. E essa coisa que você fala de pisar no pé, isso acontece até hoje, eu tive a sorte de nunca terem pisado no meu pé, mas isso é um hábito, isso acontece até hoje nas abordagens; isso é uma coisa que eles fazem, porque é uma coisa difícil de comprovar num exame de corpo de delito, então pode ser qualquer coisa, você tropeçou... “o que é isso aí?” “você está de chinelo, está descalço, você tropeçou no meio-fio, você não pode falar que fui eu que fiz isso no seu pé”, isso acontece até hoje, é uma prática muito usada. A gente vai passando por isso, por essas violências... de alvo, essa opressão o tempo todo, e eu que nasci no período do final da ditadura, pega ali uma beiradinha, (ininteligível) [00:08:23] mas os resquícios ficam até hoje da própria ditadura, e na favela a gente segue uma certa ditadura até hoje, porque as pessoas têm medo: “ah! Ditadura nunca mais”... quando você vai ver o que acontecia... “uai! Mas isso aí rola, tá rolando ainda, não rola com vocês não? Isso aí rola, viu?” Enfim...

Isadora: Essa imagem da bota que você tem de infância, tem alguma lembrança específica que você tem em relação a isso? Por que a bota vem?... Além disso que a gente já falou, teve algum momento específico, que você tem alguma memória com relação a isso?

Leandro: O barulho.

Isadora: O barulho da bota... que eles já estão chegando, né?

Leandro: É o som, porque isso é uma forma de chegar com o poder. Se você for reparar como a polícia age, você pode reparar que quando ela chega numa ocorrência, em alguma coisa que já está ali acontecendo, eles vão abrir a porta de um jeito; eles vão

fechar a porta de um jeito; porque tudo isso já está te oprimindo. Quando eles entram no beco, eles entram pisando forte, porque isso já oprime, isso já assusta, entendeu? Então tem muito essa coisa do som. Você sabe quem é, você já sabe: “ó, chegaram”. Você ainda nem viu, você ainda nem enxergou quem é, mas você já está ouvindo.

Isadora: Ainda nessa coisa do calçado, já que você está falando disso, eu vou pular lá na frente, e depois a gente volta... eu lembrei muito do “Quando efê”, e daquele vídeo que vocês fizeram andando pela cidade, que vocês saíram da escola onde vocês ensaiavam, descalços, com o figurino do “Quando efê”, que é descalço... e é interessante a gente fazer essa distinção entre aquela roupa chique que vocês usam, que são uns coletes bem feitos, bonitos, de tecidos bons, com paletós e calças sociais,... mas a calça social é dobrada e os pés estão descalços,... e vocês saem da escola que vocês ensaiavam para pegar um ônibus, descalços, descem no centro e andam descalços pelo centro inteiro, e são impedidos de entrar no Mercado Central. Me conta um pouquinho disso, e essa escolha de fazer o “Quando efê” descalço; o que você pensa sobre isso?

Leandro: Quando a gente fez esse laboratório... que a gente estava na construção, fazendo o laboratório, experimentando coisas, a gente não tinha se dado conta do tanto que o pé descalço muda a vida de uma pessoa, muda o seu ir e vir, muda, te descola. Eu fiquei impressionado com isso, lembro de conversar com os meninos... “cara!”... E além da sensação, eu acho que é uma experiência que todo mundo devia fazer, vai no centro...

Isadora: Eu odeio andar descalça.

Leandro: ... imagina, hein? Chegar lá de cima até no Mercado Central, descalça, andar pelo centro da cidade... parece que você está sem roupa, sabe aquele sonho que a gente tem, que você está pelado na rua? É mais ou menos por aí, você sente que você está pelado. E aí, como se não bastasse essa sensação, tem coisas que te comprovam... você começa a ver os olhares, aquele olhar que faz assim (faz um gesto com a cabeça de cima para baixo), você começa a ver que as pessoas estão incomodadas com você dentro do ônibus, descalço, sem calçado, isso incomoda, isso é estranho, e em muitos momentos a gente não ficou um grupo fechado, porque quando você vê um grupo de pessoas vestidas com uma similaridade na vestimenta, você já vê que tem alguma coisa acontecendo diferente ali, mas, não, a gente não fazia isso, volta e meia... no ônibus um sentou e a gente entrou no ônibus e sentou e foi um combinado: “mano, a gente vai agir normalmente, onde tiver um lugar pra você sentar, você senta; se não tiver um lugar pra você sentar, você fica em pé”... a gente tentou trazer essa normalidade para o experimento, e o tempo todo foi isso: “ah, vamos lá no Mercado” ... a gente estava ali... mineiridade... o espetáculo aborda essa temática: “vamos entrar no Mercado, qual o problema?” Pra sentir o cheiro no mercado... Chega na porta, aí já vem o segurança, já vem abordando daquele jeito, e a gente estava no personagem, já vem abordando daquele jeito bem estranho: “mano, relaxa, a gente só está descalço”, e eu falei assim: (ininteligível) [00:13:27] “mas eu não tenho sapato”. “Mas não pode entrar descalço”. “Então tem que comprar um sapato pra entrar aqui? Por que eu não posso entrar descalço?”. “É regra da casa”... é aquele velho “o sistema está fora do ar”, você não tem o que fazer...

Isadora: “Não tenho nada a ver com isso, só estou cumprindo ordens”.

Leandro: ...exatamente, e aí, como se não bastasse isso, em fração de segundos... foi 30 segundos de conversa com esse segurança: “pô, mas eu queria entrar aí, mas a gente não tem sapato”. “Não pode, não pode, não pode”... em questão de segundos, já tinha oito seguranças, todos os seguranças do Mercado vieram e já chegaram assim (faz um gesto de enfrentamento), e a gente estava com a câmera filmando o nosso experimento, nosso laboratório... e já chegou alterado e a câmera já estava filmando... e já veio: “não me filma, não”. “Não estou filmando, estou filmando a gente”, e a gente não estava para atrito, a gente estava num trabalho artístico, continuamos com a câmera abaixada, continuamos filmando o áudio, e aquela pressão, chegou um monte de segurança... aquele jeitão deles, e a gente sereno, tranquilo..., mas foi uma coisa muito poderosa nesse dia a sensação de estar descalço, e é o filtro para a sociedade. Por que não pode entrar descalço? Porque pessoas que não têm sapatos vão querer entrar...

Isadora: E se a pessoa não tem nem sapato quer dizer que ela não é bem-vinda, porque ela não vai consumir.

Leandro... exatamente, e tem pessoas que não gostam de usar sapato; não é questão de ser pobre, morador em situação de rua; tem gente que não gosta, e a gente precisa ter o direito de escolher não comprar um sapato, não dar mais dinheiro pra Nike, pra Adidas, ou qualquer um que venda sapato, mas não; é um filtro que eles têm.

Isadora: Bem interessante. Eu não ia falar sobre isso; eu nem tinha lembrado disso até a gente começar a falar da questão da bota, não era uma pergunta que eu iria te fazer, mas é muito bom ter feito, fico feliz. Vocês estavam no personagem e naquele clima do “Quando efê”, que é esse espetáculo da memória, do carinho, tem questões sérias que são colocadas, mas são muito sutis; tudo mais leve, e eu fico pensando: se vocês estivessem fazendo um laboratório do “Pai contra mãe”, e vocês estivessem chegando no mesmo Mercado Central, você acha que a reação de vocês seria diferente?

Leandro: Seria outra reação, aí já seria o embate... “ah, já que vamo, vamo, então vamo”. Eu acho que ia dar ruim mesmo, porque é outro personagem. Uma coisa eu tenho certeza: não partiria da gente, só que a gente não ia ficar ali naquela paz e amor romântico, que era o lugar que a gente estava naquele momento; no “Pai contra mãe”, não; é outro rolê... “são de vocês que a gente fala”; “é contra isso que a gente está se manifestando”. Era outro rolê.

Isadora: Eu não sei se aconteceria, porque no “Pai contra mãe” vocês estariam de tênis, [...] eu acho que uma abordagem aconteceria, mas não do mesmo jeito... talvez, não para entrar no espaço, porque vocês estariam com roupa suficiente para entrar no espaço. Eu fiquei pensando no personagem... o “Pai contra mãe” é um espetáculo muito mais combativo do que o “Quando efê”, então, se vocês realmente iriam abraçar esse personagem até nessa hora de entrar em conflito, de verdade, no meio do centro da cidade... mas eu acredito no que você está falando, eu acho que seria diferente.

Leandro: Seria diferente, porque no “Quando efê”, a gente já tinha motivos pra poder apelar o papo: “então tá, como assim? Então chama aí”. “É ordem da casa”. “Quem dá ordem na casa? Chama ele aqui”. A gente já tinha motivos para isso... eles cercaram a gente. Sabe aquela coisa de você estar aqui e já ter uma pessoa te cercando atrás? Eu já fiquei assim: “olha só, véi!” Tem vídeo disso... “por que vocês estão rodeando a gente?”

Isadora: Você entrou na fala? “tô aqui com um revólver na mão”.

Leandro: E a gente tranquilo, mas depois a gente sentou e debateu sobre: “você viu aquela hora?” ... “você viu como que o outro chegou atrás da gente?” ... “você viu a velocidade que apareceram oito seguranças?” ... E a gente tranquilo; não fizemos nada... “é rotina”. (ininteligível) [00:19:12].

Isadora: “Tô só cumprindo ordens, mais nada; normal, faria assim com todo mundo”. Aliás, talvez eu já tenha entrado descalça no Mercado Central, eu acho que é possível, [...] porque tinha uma tradição, quando a gente estava no ensino médio, de sair do baile de formatura e ir para o Mercado Central. A gente já tinha passado horas com o sapato de salto, então a gente tirava o sapato e ficava andando descalço... e bêbado..., mas com vestido de festa. [...] Eu tenho uma foto da gente no Mercado Central; eu acho que eu estava de sapato, mas eu não duvido nada que alguém não estivesse. Acho bem possível que houvesse gente que não estava..., mas não sei, só estou aqui conjecturando um pouco.

Leandro: A regra da casa não é pelo sapato, né?

Isadora: Quem é essa pessoa que não está de sapato? Vou voltar pra infância... queria saber um pouquinho da sua relação com a escola, na infância.

Leandro: Da primeira à quarta série... que depois da quarta série vai para o colégio... da primeira à quarta série, eu estudei na Escola Estadual Ondina Amaral Brandão, aqui no bairro mesmo, e eu lembro que quando eu tinha cinco anos, eu vi meu primo que é um ano mais velho que eu, lendo... a gente na rua aqui do bairro e ele leu a placa “Antônio Justino”, e eu fiquei assim louco! Se não me engano, estava eu, minha mãe e ele; e eu falei: “tá certo mãe?” E estava, porque ele já estava lendo...

Isadora: Você duvidou dele? [risos]

Leandro: ... porque a gente não sabia ler, ele era um pouquinho mais velho que eu e já estava na primeira série, eu ia para o pré, e na primeira série você começa a aprender a ler. “Uai, como que ele sabe, e eu não?” Porque a gente fingia que sabia, pegava uma coisa e fingia que estava lendo... coisa de criança, mesmo, então eu achei que ele estava fingindo; eu fiquei impressionado... eu lembro que a minha vontade era de aprender a ler e escrever. Eu lembro que uma vez veio uma moça aqui em casa, pra fazer a pesquisa, não sei se do IBGE... conversar com as crianças... e uma das perguntas era: “o que você quer ser quando crescer?” E a minha resposta era: “aprender a ler e a escrever”. “E quando você crescer?”. “Quero aprender a ler e escrever”. Era isso o sonho, eu não entendia que era uma profissão... [...] Fui sempre muito animado. O Ondina tinha um nível razoável de ensino, era a escola que todo mundo queria da região, embora fosse uma escola que discriminava muito, que tinha um tratamento específico para cada pessoa ... e coisas que a gente só vai perceber depois que a gente cresce: “ah, por que que eles faziam isso assim? Não faziam isso lá” ... “ah! Já sei, ah é, pois é”. Infelizmente tinha essas coisas; era aquela escola que tinha a “salinha 10” ... “se você não estudar direito, você vai estudar na salinha”, aí você passava na salinha e eram os meninos mais velhos, que tinham mais dificuldade, que davam trabalho. E era uma salinha mesmo, uma sala pequena... não era uma sala normal, nem era uma sala de aula, era uma sala que servia para guardar coisas... eles usam até hoje, e volta e meia era

usada como sala: colocava as carteiras e virava uma salinha. Então tinha uma discriminação até nisso, de pegar quem tinha mais dificuldade e jogar na salinha, e era uma vergonha. Eu lembro que essa sala era do lado do banheiro. Fazia fila para o banheiro aqui, e a sala era aqui (faz um gesto demonstrando que o banheiro ficava ao lado da sala). Quando a gente ia para o banheiro – porque a nossa merenda era antes da deles –, a gente ficava ali na fila do banheiro e ficava vendo eles na sala... Deprimente; uma coisa tosca demais. Na escola, a gente vai passando por essas coisas, mas eu sempre gostei. Nossa, eu lembro de cada palavra que eu aprendia no livro da primeira série, eu chegava em casa feliz: “mãe aprendi uma palavra nova”. “É? Qual?”. “J” ... doido para aprender; muito legal. Qual foi a pergunta? Era sobre isso mesmo?

Isadora: Sua relação com a escola; é isso mesmo. Você deu exemplo da “salinha 10”, mas você não chegou a ir para a “salinha 10”. E como você reparava nessa discriminação? A “salinha 10” foi algo que depois de mais velho você entendeu que era um comportamento excludente. Mas e com você? Na época você já conseguia perceber alguma coisa que te incomodava?

Leandro: Na época o que incomodava era que, às vezes, as professoras davam um tratamento diferenciado pra um determinado aluno, e quando você é criança você não sabe por que isso acontece. Só quando você é adulto que você lembra daquele aluno e lembra o porquê... aí você vê aquele padrão e fala: “ah, tá... não é à toa que ele era o queridinho das professoras”.

Isadora: Qual é o padrão?

Leandro: O padrão branco, de cabelo liso, que tinha um cabelinho de cuia... eram esses os meninos. As meninas de cabelo liso, loiras... eram essas pessoas que tinham tratamento especial, sempre.

Isadora: Não necessariamente os bons alunos?

Leandro: Não necessariamente os bons alunos, inclusive... esse do cabelo de cuia... eu era mil vezes melhor que ele. Minhas notas eram sempre maiores que as dele; não era isso. Pra você ter ideia, a coisa que mais marcou na infância, na escola, foi quando a professora... tinha um aluno que ele era negro de pele retinta, e ele era da casa do padre... tinha uns meninos que moravam na casa do padre... a gente chamava “da casa do padre”. Era um orfanato que a igreja mantinha, ou mantém até hoje, aqui no bairro Pompeia... e ele chorava muito; era comum vê-lo chorando na sala... perguntava... por que você está chorando? E não era nada. Um dia acho que a professora xingou ele, e ele começou a chorar. Ele se sentava na parede perto da porta... a professora saiu da mesa dela, atravessou a sala, foi lá na mesa dele, pegou a cabeça dele e bateu três vezes na parede. Eu lembro do barulho... ela bateu *pá, pá, pá*, na parede, e saiu de perto dele. Ele começou a chorar mais ainda, ficou aquela coisa na sala. Não dá pra ser só da hora, né? “Minha infância eu gostava... aprendia as letrinhas, e era da hora e que massa... nossa, era boa demais a minha escola”. Não dá, né?

Isadora: É. E na adolescência?

Leandro: Adolescência é vida louca total. [risos] Mentira, na adolescência foi um período bem complexo, eu comecei a conhecer outras pessoas; a gente começa a ter as

asinhas. Ser adolescente na periferia é complicado. Eu costumo falar que você já tem uma linha traçada para você... eu sou uma pessoa que saiu dessa linha, porque, se você continua naquele caminho, o destino é certo; está traçado: ou é cadeia, ou caixão. Você tem que sair dessa linha, por muito tempo eu caminhei nessa linha e foi graças à dança que eu estou aqui falando com você, hoje. Isso é fato. Sempre fui uma criança e um adolescente muito ativo: jogar bola na rua, subir na árvore, brincar no beco, andar de patins, de bicicleta, essa coisa de adolescente, até que você começa a se interessar por outras coisas. Começam os bailes... o Hippodromo, que tinha no Santa Efigênia, que era uma matinê de domingo... só de estar naquele ambiente, você pode não estar fazendo nada... alguma coisa vem pra você.

Isadora: Você já me falou, uma vez, do banheiro do Hippodromo...

Leandro: ... do Hippodromo e da Phoenix, a Phoenix já era mais pós-adolescente, é complicado, você começa a ter acesso às drogas: “o cara está dando um raio ali, véi!”. Você começa a ter os primeiros contatos. Se você não ficar esperto, você vai no embalo. Passou um ano e você está lá, no mesmo lugar que você viu o cara, e ficou horrorizado. Tá lá você com o narizão branco, cheio de pó [risos].

Isadora: Você me falou, algumas vezes, que você era um adolescente bem pouco afeito à disciplina; você não era muito disciplinado na adolescência. Você fala inclusive que você era o... talvez dos seus irmãos, da sua família, dos seus primos, você era aquele que todo mundo falava: “e esse aí... eu não sei não, esse aí não vai dar...” é isso mesmo? Estou lembrando direito?

Leandro: Tá. “Esse aí vai dar ruim”.

Isadora: Por que o pessoal pensava isso de você?

Leandro: Eu acho que as potências vão para onde está mais perto. Você pode ser uma potência artística, muitas vezes ser direcionado para isso desde criança, ou essa potência artística pode ser direcionada para o crime, por exemplo. Até para ir para o crime você precisa ter uma potência. Quem é do crime mesmo – não estou falando de aviãozinho, de mula – tem que ser uma potência; você não conquista nada em lugar nenhum... e eu acho que essa potência estava indo para esse lugar. “Potência” é uma palavra muito forte; vamos dizer “talento”... e ele tem que ir para algum lugar, e ele vai pra onde aparecer, e eu era meio chapa quente mesmo.

Isadora: Por que não para a escola? Ele foi para dança, poderia ter ido para o crime, e para escola, não. Por que não?

Leandro: Porque a escola não te atende mais, porque a escola não dialoga com você, porque a escola não tem nada a ver com o que você está vivendo e com o que a escola está te trazendo. [...] Por isso os projetos sociais são tão importantes. Porque a escola não dá conta, esse negócio de chegar na sala e ficar sentado com carteira aqui, e você não pode nem levantar pra jogar o papel na lixeira, e você achar que vai segurar um adolescente desse jeito? Você aprender história europeia, que não tem nada a ver com você, e quando vão falar de você, vão falar que você e os seus nasceram para ser escravos, de certa forma. Isso não segura ninguém. Você achar que não vai ter recreio porque “vocês não merecem”... e a escola que eu estudava nessa época, que era o

Caminho à Luz... quando eu saí do Ondina pra fazer quinta e sexta série, não tinha nem quadra; tinha um espaço que dava pra jogar peteca. Olha as instalações! Você não gosta de estar ali... “a rua sempre me chamou mais que a escola”.⁴⁴¹ (ininteligível) [00:35:53].

Isadora: Quem fala isso?

Leandro: Tem uma letra que eles falam isso, eu não lembro direito.

Isadora: Interessante. Eu ia te perguntar sobre isso, porque na escola você começou a se afastar... você era um ótimo aluno até a quarta série, e aí depois você muda de escola e começa a se afastar, e a ter cada vez menos interesse, toma umas bombas aí...

Leandro: ... eu tomo a minha primeira bomba na sexta série, comecei a pichar a última página do caderno, descuidar.

Isadora: e você não formou, não chegou a formar no ensino médio, enquanto você estava na escola.

Leandro: Fui até o primeiro, eu acho, depois parei, estava querendo trabalhar e sempre trabalhei [...] desde os 9 anos eu vendia jornal. Foi meu primeiro trabalho; todo domingo eu acordava às 05:00 pra vender jornal, e ficava o domingo inteiro, e juntava latinha pra vender... sabe esses meninos que você vê quando tem um show ou uma festa? Umas criancinhas com o pé todo sujo, com um saquinho preto juntando latinha? Era eu. Chinelinho... eu era essa criança. E, muitas vezes, o chinelinho... aí você vai ver e tem uns risquinhos na canela, que é o grampo que fica no chinelo quando ele arrebenta, que as vezes ele raspa na canela e corta. Sou eu essa criança. Eu tinha isso de ter o próprio dinheiro; a meta era essa: arrumar um emprego logo. Meu primeiro emprego de carteira assinada... aí trabalhei na oficina, depois trabalhei de servente de pedreiro com o meu cunhado, aí você já começa: “vou pra aula o quê! Cê é doido? Já arrumei meu emprego, tô estudando pra ter emprego. Já consegui”. Você acaba se desvirtuando e depois começa a perceber que não é bem assim: “eu preciso mais de estudo, eu preciso retomar isso”. Fiz supletivo para fazer o segundo e o terceiro ano, à noite.

Isadora: O seu primeiro emprego de carteira assinada foi com 16, 17 anos?

Leandro: 16 para 17, foi na Drogaria Santa Marta. Comi o pão que o diabo amassou. Misericórdia, não desejo isso para ninguém. Nossa Senhora.

Isadora: Por quê?

Leandro: Porque era horroroso, era ruim demais, era paia, era horrível, era humilhante, era estressante, era ruim porque era exploração. Era uma época que o pessoal falava assim: “você não quer trabalhar não?” ... Hoje em dia, de novo, voltamos pra essa época ... “você não quer? Tem mil aí fora esperando sua vaga”, e esse fantasma do “mil aí fora esperando a sua vaga” ... você se submete a tudo, era exploração até o osso, eu emagreci muito, eu lembro que isso aqui meu (aponta para a clavícula) ficava pra fora de tão

⁴⁴¹ Trecho da música “Tô ouvindo alguém me chamar”, dos Racionais MCs. O verso correto é: “A rua me atraía mais do que a escola”.

magrelo que eu era, do tanto que eu trabalhava. Eu comecei como office boy e não era só office boy... o desvio de função... fazia tudo... era office boy que fazia os serviços gerais de limpeza, que fazia o serviço dentro da loja, no sentido de não ter o medicamento dentro da loja, e ir lá buscar, e fazia as coisas de banco, que era coisa de office boy, fazia serviço de caixa, porque, infelizmente, burro eu nunca fui... então eu conseguia pegar as coisas rápido...

Isadora: Infelizmente?

Leandro: Nesse momento era melhor ser burrão, sabe?

Isadora: Não era, não.

Leandro: Era, porque aí, a menina do caixa falta, e você que está ali observando como é que faz o rolê do caixa, como que funciona maquininha, a caixa registradora... quem é que vai pra lá quando ela falta? Aí deu 14:00... eu chegava às 07:00 até as 14:40, com horário de almoço... eu não fazia horário de almoço e ia embora mais cedo... e aí a menina da tarde do caixa não vai vir. Quem é que vai ficar de 07:00 até as 22:00? O espertão aqui que aprendeu a fazer o rolê...

Isadora: Sem ganhar hora extra?

Leandro: Não, nunca recebi hora extra, já cheguei a trabalhar 24 horas direto.

Isadora: Era banco de horas?

Leandro: Era. Banco de horas que ninguém sabia como funcionava, banco de horas que esfarelava, você nem via para onde foi suas horas.

Isadora: E você substituía pensando que, talvez, você fosse pegar esse emprego, depois, de caixa?

Leandro: Isso. Pensando que eu pudesse pegar depois, mas a minha vontade era o estoque, e até rolou oportunidade, mas eu falei: “não, vou esperar”. Devia ter pegado, e eu que já sofria como office boy, fui para o estoque, comi o pão que o diabo amassou ao quadrado. Era muito ruim, e mesmo nesse medo todo, do terror, que era o primeiro emprego, e não querer sair de uma empresa com o filme queimado... eu lembro que eu fiz um curso de office boy no SEBRAE, curso massa, mas o coach que dava o curso já condicionava a gente... pensa eu ali com 15 anos de idade, e a pessoa que está te ensinando é a pessoa que vem representando as empresas. Pensa como é que ele vai fazer a cabeça desses meninos. Eu lembro disso tudo muito bem... quando começou a falar sobre o Direito do Trabalho, eu lembro que ele falava assim: “você pode entrar na justiça, só que o funcionário fica malvisto no mercado”. Era sempre assim: “você perde prestígio, porque as empresas comunicam entre si. Se você entra na justiça contra uma empresa, as outras vão ficar sabendo”, então você entra para o mercado com essa cabeça.

Isadora: É... complexo.

Leandro: E nessa época do estoque eu já dançava, então como é que fazia: farmácia de segunda a segunda, aquela coisa louca lá, com direito a um domingo por mês de descanso... eu lembro que eu trabalhava e parte do meu pouco salário ia para pagar os meus colegas que me substituíam: nos finais de semana que a gente ia se apresentar, de tão viciado que eu era na dança, não podia ficar de fora, e a apresentação era na Estadual Geraldina Soares, e eu gastando vinte, trinta reais pra pagar alguém pra ficar pra mim.

Isadora: Numa época em que o salário-mínimo era R\$ 200,00 né?

Leandro: R\$ 320,00...

Isadora: Menos.

Leandro: Quando eu entrei era R\$ 230,00, tá lá na carteira. Eu lembro que eu dei a pochete que eu tinha ganhado, para o cara me substituir ... dava coisas quando não tinha dinheiro. O povo vende as coisas pra poder usar droga, e eu vendendo as coisas pra dançar.

Isadora: Pelo menos te levou a algum lugar, no final das contas. Não sei se a apresentação no Geraldina, em si, teria feito diferença, mas a longo prazo teve um resultado [risos]. Falando nisso, como era a relação com a dança quando você era criança?

Leandro: Ô, menina, o primeiro registro que eu tenho dançando foi com seis anos dançando lambada, já competindo. Eu sempre gostava... o que é doido isso: desperta o interesse em você e os adultos veem isso e já dão gás, eu lembro que eu usava um cinto, uma faixa do meu tio, meio africana, uma calça branca e ia dançando. Eu lembro que eu participei de uma competição quando eu tinha 5 anos, a foto que eu tenho era de 6 anos, mas na competição eu tinha cinco, porque logo depois eu entrei no pré e a minha professora... teve alguma festa na escola que as crianças iriam dançar, e eu lembro que a professora falou assim: “esse aqui dança que eu vi, ele gosta” e já me puxando ... e eu assim (olha pra cima com expressão de entusiasmo), por isso que eu lembro da época certinho, porque eu sou ruim de guardar a data de cada coisa, ... e eu dançava lambada, ou seja, já tinha um gosto pela coisa, e ao longo da minha vida os meus irmãos dançavam, os meus primos, a minha irmã Patrícia, a mais velha, ...a galera dançava ... a galera era da barraquinha. Tinha muita essa cultura da dança.... a barraquinha.... algumas regiões chamam de som, tinham as festas aqui na rua, o que a gente chama de jazz de barraquinha, a galera que faz as apresentação de jazz... década de 90... tinha muito isso, e o hip hop começa a ficar mais difundido na década de 90... *Snap*, essa parte do hip hop meus irmãos curtiram pra caramba essa coisa do Dj, os passinhos de Miami, flash house, eu cresci vendo isso: “Vambora, vamo também”, eu acho que isso ajudou muito a ter essa tradição, tanto é que na região, boa parte dos dançarinos de dança urbana de Belo Horizonte, os mais influentes da cidade, saíram daqui... hoje na geração hip hop dance, não falo dos B-boys ,que é a primeira geração... 83, saíram daqui, dessa região. Foi muito doido passar isso.

Isadora: Muito dos seus amigos... muito dos seus amigos também dançaram na Fusion, em algum momento.

Leandro: É. A Fusion surgiu disso, dessa reunião de amigos que juntavam pra fazer tudo, pra pichar muro, pra andar de bicicleta, pra jogar bola na rua, pra ir para o baile, pra brincar de esconde-esconde e pra dançar, e fomos embora.

Isadora: Eu lembro que você me falou de como vocês ensaiavam no terreiro, no chão de cimento, com os degraus. Como foram os primeiros ensaios, antes de ser Fusion, ainda era Afro Panthers nessa época?

Leandro: Teve época que não era nada, de nome, depois começou a ter o primeiro nome, que foi o Rick Alves que deu, que era Afro Panthers. A gente não tinha onde buscar recursos tanto para dançar, tanto para ter um lugar para ensaiar, eu lembro que a gente ensaiava num terreiro na casa do Toni, descalço... estrutura zero ... hoje a galera começa a dançar na CAFUÁ, com aquele chão bonito, com som, com estrutura, com espelho. Nossa senhora! Porra velho, caralho ... depois a gente foi para o salão da igreja da Pompeia, tinha um dia que a gente podia ir para lá, isso no Afro Panthers, ... mesmo quando virou Fusion Black, a gente ensaiava no terreiro da casa da Daniele, que era uma galera de outro bairro, o Paraíso. O terreiro, nem liso era; nem um chão plano ele era. Eram três degraus: pensa num degrau de 2 metros e meio, numa altura de meio metro, depois outro degrau, e outro degrau. E era ali que a gente ensaiava, pra você ver nem reto era, mas foi ali que a gente começou a pensar em grupo, a pensar em coletivo, e descalço.

Isadora: Vocês ensaiavam descalços, então essa coisa de sapato é uma questão que vai além da bota do policial, e do descalço do “Quando efé”... no meio desse caminho os ensaios eram descalços... por que descalços? Por que você ia para a casa de outra pessoa, da Daniele no caso, e ensaiava descalço?

Leandro: Porque a gente só andava de chinelo. Não existia isso de ir ao supermercado e calçar um tênis, a gente andava de chinelo ... chinelo Havaianas, e chinelo arrebenta se você jogar bola, se você ficar correndo, se dançar de chinelo ele vai arrebentar, então você tira o chinelo pra economizar o chinelo.

Isadora: E dançar de chinelo você também pode cair.

Leandro: Não dá, é porque a gente andava de chinelo, o tênis era para uma ocasião especial, não existia tênis pra jogar bola, ... “esse é meu tênis de jogar bola, essa é minha chuteira pra jogar bola” não existia isso; tênis era para uma ocasião especial, você não coloca tênis para gastar no ensaio, entendeu? É nesse lugar.

Isadora: Entendi.

Leandro: A primeira viagem que a gente fez com a Fusion Black, que foi para Criciúma, a gente ficou 24 horas numa van, a gente chegou lá no lugar depois de 24 horas de viagem, não tinha ninguém do festival para receber ... porque a gente chegou meia noite. A gente dormiu na van e esperou o dia amanhecer, dentro da van ... pra receber a gente. Misericórdia. Era isso, todo mundo de chinelo o tempo todo, só no figurino é que tinha bota ... nessa apresentação, a gente estava de exército, de coturno.

Isadora: Como que era essa coreografia? Tinha alguma menção a isso, alguma relação desse gestual do exército, dos policiais?

Leandro: Tinha, mas era mais uma coisa da guerra, a gente está ali na espreita ... tipo infantaria, era o pelotão de infantaria na guerra, na selva ... e entra na espreita e depois começa a quebrar o pau. Não tinha um pensamento crítico a respeito. (ininteligível) [00:54:50].

Isadora: Você falou que faziam os ensaios do Afro Panthers lá no terreiro da sua casa, e qual era o objetivo do Afro Panthers? Vocês ensaiavam pra fazer uma coreografia, para apresentar em algum lugar? ... Vocês ensaiavam só para melhorar tecnicamente e dançar melhor no geral? Qual era o intuito?

Leandro: O intuito era ser um grupo de street.

Isadora: E o que isso significava?

Leandro: A gente dançava o passinho, tem muito isso da cultura do passinho, mas não o passinho do funk, eram os passinhos de Miami, Flash House ... que aí é (tartaruga), [00:55:43] cabeçada ... as regiões conhecem o nome dos passos que é uma série de passos de dois oitavos que ficava repetindo... lá no Rio o pessoal chama de charme.... a gente dançava isso, e eu era o que menos dançava passinho nessa época.... teve uma época que a galera começou a juntar para ensaiar os passinhos, eu, nesse momento, estava numa vibe de soltar papagaio. Nos dias que a galera começou a ir pra casa de um colega nosso, que morava na Pedreira... e eu não ia, eu ficava soltando papagaio, porque eu gostava mais de fazer o papagaio do que de soltar, eu lembro que virava a noite fazendo papagaio de seda ... eu tenho até um apelido de cubu das seis, – que a gente chamava o papagaio de cubu –, porque eu passava o dia fazendo o papagaio, e só conseguia aprumar no final da tarde. Eu era muito viciado em soltar papagaio, mas eu gostava muito de fazer o papagaio, de fazer a rabiola, de fazer um corte de cruz, um corte seta, um corte de x, que eram os nomes dos cortes, de fazer a colagem, que era um trabalho de colagem mesmo, de cortar um triângulo, de criar o papagaio, aí eu aprumava....

Isadora: Corta para o Leandro de 2020 fazendo decorações nas paredes das pessoas por aí. Olha só como que a coisa vai ser repetindo.

Leandro: ... é mesmo. E aí eu ficava no papagaio. Tinha muito isso. Eu gostava de enfeitar e fazer uma rabiola enorme, eu não peguei muitos passinhos, sabia poucos... aí começou a juntar e eu comecei a afastar ... se você tá colocando passinho, você tá colocando passinho, se você tá colando papagaio, tá colocando papagaio... começou a juntar pra dançar, e eu ficava um pouco mais fora nessa parte, e surgiu a ideia de juntar os dois, metade passinho e metade street, aí eu falei: “então na hora do street eu entro, porque se eu não sei o passinho que vocês estão fazendo, o street ninguém sabe ainda, aí eu entro”.

Isadora: Achei que você ia falar que ia juntar o passinho com o papagaio. [risos]

Leandro: Pode ser também. Poderia ser. [risos]

Isadora: Mas o passinho você não tinha pegado ..., mas o street era novidade, então iria dar tempo de você pegar junto com os outros.

Leandro: O street estava todo mundo no mesmo barco, de novo, aí juntou um grupo pra fazer uma apresentação. Vamos criar o street de onde? Não tinha Youtube pra gente buscar, não tinha um tutorial, eu lembro de umas fitas que apareciam, não sei de onde, aí assistia a fita, via as competições que aconteciam no Hippodromo ... que já aconteciam na Phoenix, já acontecia o Compete Phoenix. A gente passava três horas criando uma coreografia, e quando ia ver, criava nove segundos de coreografia, era difícil nesse sentido, mas era mais pra esse lugar de começar a apresentar. Começaram a surgir as primeiras apresentações, no clube da Pompeia, na igreja, no Geraldina... “nossa vai ter apresentação, Nossa Senhora. Vamos treinar”. “E o figurino como vai ser?”. “Já sei. A gente pode pegar a fita de durex e colar na roupa”. “Que beleza. Quem vai colar?”. “A gente marca”. Era isso, muito doido.

Isadora: Eu queria saber mais ou menos ... 98/99 por aí? Eu sei pelo seu currículo que você começou a dançar em 98, e isso é mais ou menos nessa época, esse início em 98, você tinha seus 15 anos, mais ou menos por aí?

Leandro: Essas coisas do passinho é mais ou menos por aí 98/99, porque em 2000... é nessa faixa 99/ 2000 porque no final de 2001 para 2002 a gente já começa a transitar pelo bairro Paraíso, para conhecer a galera do Fusion Black, a gente começa a ensaiar e tem a primeira apresentação do Fusion Black, no Compete Phoenix em (2002). [01:01:43]

Isadora: Que vocês assistiram?

Leandro: ...não, que a gente participou, foi em 2002.

Isadora: Ah tá. Calma não chegamos lá ainda [risos]. Estou querendo entender melhor esses primórdios, como era essa ação de vocês, vocês se juntavam para poder entender como que fazia coreografia, e começaram a se apresentar na igreja, é mais ou menos esse lugar que a gente está...que você está falando do figurino, e eu quero te perguntar sobre isso, você já me contou algumas histórias sobre o figurino, de vocês tingindo roupa, de vocês fazendo coisas um pouco mais artesanais, e você está falando dessa ideia de colocar durex na roupa, como era isso? Antes do Fusion Black, quando vocês estavam novinhos ... entre si, porque eu sei que o Fusion Black depois é uma mistura com outras pessoas de outras regiões, mas esse início é muito de vocês que cresceram juntos, que sempre conviveram ali na mesma vizinhança, que inclusive, é quem permaneceu no Fusion Black por muito tempo, mas eu queria saber desse antes, quando vocês ainda não tinham influência externa, dentro do terreiro de vocês, como era sua visão do mundo?

Leandro: A parte de figurino merece um lugar especial, porque eu acho que primeiramente a gente precisa situar... qualquer pessoa que vai ouvir essa história, que vai ter oportunidade de saber essa história... a gente precisa primeiro situar, que quando a gente fala de precariedade, de não ter dinheiro para fazer as coisas, não é no lugar de “ah, eu não tenho tanto”, não. É de não ter. Zero. Eu acho que isso é importante para que as pessoas de um modo mais amplo, pessoas de várias camadas, entendam que lugar é esse. A gente já dançou com saco de lixo, cortava um buraco aqui, um buraco

aqui (gesticula como se estivesse cortando o local onde seriam as mangas) e enfiava a mão, e dançava com o saco de lixo... não era uma escolha artística e estética, não, era porque dançar com a camiseta que a gente tinha, não tem nada a ver; comprar alguma coisa pra fazer... impossível.

Isadora: Mas não ter nada a ver é uma escolha estética, porque hoje em dia vocês fazem muitas apresentações que são assim, coloca uma calça jeans e uma camiseta, e vamos dançar. Tem uma escolha de qualquer forma.

Leandro: Mas hoje a gente consegue comprar uma calça jeans e uma camiseta melhor. Não dava para ser a que a gente tinha, a não ser que fosse uma temática bem específica, e não era o caso. Se fosse aquela temática... “ah! Os pé-rapado aí, pobre, favelado”, aí beleza... “Ixe! Tamo no figurino!” Não precisa de mais nada, mas não era, entendeu? Era muito esse jogo de cintura pra poder pensar em alguma coisa para chamar de figurino, e a gente tinha essa concepção: “a minha roupa não é figurino, figurino é uma coisa que você tem que fazer, faz de algum jeito, mas faz”.

Isadora: Eu fico me perguntando, Lê, até onde você tinha essa consciência de que você fala agora: “se fosse um figurino do pobre pé rapado, a gente usaria a nossa roupa, e se não, não, porque a nossa roupa não era boa o suficiente pra isso”. Eu fico pensando se vocês na época tinham de fato essa noção, essa consciência que você está trazendo agora... porque fica uma coisa em cena... e não estou falando só de vocês não, todo mundo que é muito novo nesse lugar da cena, do teatro, da dança, do palco, tem uma tendência a achar que a roupa do palco precisa ser muito diferente da roupa do dia a dia, não porque a sua roupa do dia a dia é feia ou velha ou de pobre, mas porque a roupa do palco precisa ser diferente, e eu fico pensando, será que tinha essa consciência de que a roupa de vocês era ruim para isso? Tinha?

Leandro: Tinha. Tanto é que mais para frente, quando a gente começa o Fusion Black, a gente começa a ter outras influências e começa a entrar o videoclipe... artista da música americana, a gente tentava fazer aquilo, porque eles já vinham com um figurino com a temática urbana, e a gente começa a querer fazer aquilo, mas não dava muito certo, não. Para uns dava mais certo do que para outros; sempre tinha um que falhava... “com roupa style”, como é que faz? Aí aparece um de chinelo Havaiana, uma calça de brim, uma camiseta de time... não dava, não dava. A gente tinha consciência... “não dá, tem que fazer um figurino”.

Isadora: Desculpa estar insistindo nisso, mas eu quero entender melhor, porque agora você está dando um exemplo que, talvez, tenha mais a ver com uma noção do que significa ter estilo, do que com a qualidade da roupa em si.

Leandro: Qualidade... [risos] (hipótese: há qualidades e qualidades) [01:08:14]

Isadora: Não, tudo bem, só estou te perguntando pra entender melhor, porque quando eu pensei “style”, aí chega um com uma roupa que você fala que não é “style”... mas porque tem essa diferença, a pessoa não está *style* porque ela tem uma noção diferente de estilo, ou porque ela, realmente, não tem ...

Leandro: Não, dava pra construir um *style* com essa camiseta de time, mas você precisa ter recurso; a coisa precisa ser no mínimo com um caimento bom, com um

complemento... e se você não tem condição de construir a partir dessa escolha: “eu escolho camisa de time, vamo fazer uma parada *style* aqui”... é possível, mas não era opção [...] “o que eu tenho de mais é isso aqui”... é a precariedade nesse lugar de alguém chegar com a camiseta do vereador...

Isadora: Jura? A roupa era pra ser estilosa e chegar com a camisa do vereador?

Leandro: Isso acontecia muito quando você falava... ah, lembrei a palavra... “cada um no seu estilo”, esse era o nome do figurino, “cada um no seu estilo”: Branco... Preto... Vai ser tudo preto, cada um no seu estilo. Aí é que vem o trauma, você já deve ter tido a oportunidade de me ver falando disso, de camiseta do avesso. “Não, camiseta do avesso, não, hoje em dia né?” Porque era isso aí, ficava todo mundo com camiseta do avesso, com a etiqueta bem véia balangando, aquela costura aparecendo, amarelada do branco que já não é branco mais. É nesse nível.

Isadora: Por que não cortava a etiqueta?

Leandro: Sei lá [risos], falta de noção.

Isadora: Tinha o figurino do estilo, que eram as roupas que já existiam, vocês falavam: “beleza, a roupa toda branca” e vocês viravam a roupa toda preta do avesso, porque não tinha camiseta sem estampa, mas antes, tinha essa história do saco de lixo, do durex...

Leandro: Do durex marrom de lacre; aquele rolo mais grosso... cortava a manga, pegava umas blusas velhas, cortava a manga, e passava esse durex e ficava um marrom brilhante. Teve esse figurino, teve... nossa, eu lembro que esse era com a calça prata, como é que a calça ia ficar prata? Pintando. Na época, tinha a tal da tinta óleo: “lá em casa tem a tinta a óleo”; vencida ainda por cima, aquela tinta óleo que fica lá debaixo do tanque...

Isadora: Tinta óleo prata? Como alguém tinha uma tinta a óleo prata em casa?

Leandro: Não sei. Chegava aquela latinha toda enferrujada sabe? Aquela latinha que sobrou lá embaixo do tanque, do seu pai que estava pintando...eu lembro disso, ou se a gente comprou uma latinha de tinta a óleo, mas eu lembro que tinha uma lata velha, enferrujada. Pintamos a calça com a tinta a óleo, e a apresentação é depois de amanhã. Cadê que o negócio seca? A gente chega na escola com um fedor de tinta, [...] aquela tinha que você pinta a casa, e um mês depois está com cheiro de tinta? Era essa, e a gente aparece na escola com a calça prata, com aquele fedor de tinta...

Isadora: E teve tinta suficiente pra pintar todas as calças do grupo?

Leandro: Acho que teve.

Isadora: E pintou a calça inteira?

Leandro: É, calça jeans... e aí encostava no chão e marcava o chão de tinta. Nossa senhora.

Isadora: Estragou a calça né?

Leandro: Estragou foi tudo. [risos] Era isso, ou então, juntava uma pá de madeira e comprava um negócio de pintar a roupa, que é no calor, você precisa ferver a roupa, jogar a roupa lá dentro ..., mas você vai gastar gás na casa de quem, pra fazer isso? Na minha não vai, minha mãe vai endoidar (ininteligível) [01:13:27]... aí vai fazer com lenha, pega um monte de pau, dois tijolinhos, a lata em cima, e vai fazer fogo... esse episódio ele é legal, de tingir as roupas, porque estava eu e Tone, conhecido como Gladstone na cena da dança aqui de Belo Horizonte, ...eu lembro desse dia, a gente sentado debaixo de um pé de laranja, olha que romântico, porque o pé de laranja era mais perto do portão, era melhor para fazer fogo, do que perto da janela do barraco... aí a gente falou assim: “um dia... nós estamos tentando aqui sô,... mas um dia nós vamos estar contando desse dia aqui”. Isso é uma coisa que me marca muito.

Isadora: Tanto você quanto Gladstone já deram várias entrevistas, e já contaram não essa história específica, mas vocês contam muito das origens de vocês. Interessante isso, pensar que, de fato, vocês começaram a falar sobre essas coisas, mesmo que não seja esse episódio especificamente.

Leandro: Exatamente. Por exemplo, quando a gente... um pouquinho mais pra frente, só um parêntese... o figurino de “Mexerica” foi o mais caro que a Fusion fez até hoje... das pelúcias... aquilo me marcou muito, me fez voltar nesse dia, me fez voltar muito nos figurinos. Olha isso! Tem uma figurinista fazendo esse figurino, tem uma pessoa que trabalha com bonecos construindo a cabeça...

Isadora: O artista plástico.

Leandro: ...é, tem uma costureira que é a melhor costureira que tem na cidade; a mesma costureira que costura para o grupo Corpo, que está costurando esse figurino da Fusion. É desse dia que a gente estava falando lá.

Isadora: Essa coisa de ficar vislumbrando o futuro... quando vocês estavam ali imaginando que falariam sobre esse dia, vocês pensavam em qual carreira que vocês teriam nesse dia? O futuro de vocês era qual, naquele momento, vocês imaginavam o quê?

Leandro: Era a gente dançando com algum cantor ou cantora famosa. Eram duas coisas, ou a gente dançando nesse lugar, ou... a gente sempre pensava que um dia, um olheiro da Nike ia passar e ver a gente dançando, ... e a gente ia ser um grupo de dança, patrocinado pela Nike, e a gente ia ter um ônibus preto, escrito Fusion Black do lado.

Isadora: Você ganhou o ônibus outro dia.

Leandro: Ganhei o ônibus. Desse tamanho (faz um gesto com a mão demonstrando ser um ônibus em miniatura).

Isadora: Já que a gente está falando do figurino, dessas gambiarras...

Leandro: Espera aí, tem uma história rapidinho... lá no Afro Panthers, a gente foi fazer uma apresentação, e a gente fez um figurino de TNT, jamais façam um figurino de TNT, porque o TNT é aquela coisinha, quase uma folha de seda... de papel, não a seda

de tecido, que rasga, nossa ideia era fazer um figurino prateado com transparente, uma coisa meio futurista, meio espacial. Antes de começar a apresentação já estava tudo rasgado com as cuecas aparecendo [...] e a apresentação era numa creche lá no Castanheiras, no Taquaril. Estava chovendo e todo mundo teve que entrar num espaço pequenininho, chovendo, úmido, quente, e as crianças sentadas no chão. A gente com a calça rasgada e as crianças sentadas no chão, bem na nossa frente: “ah lá, ah lá, a cueca dele!”. Tem a foto desse dia. [risos]

Isadora: Mas vocês dançaram. Vocês foram lá e dançaram, com a cueca aparecendo...

Leandro: ... fizemos o que tinha que ser feito ...

Isadora: ... carão...

Leandro: ... do jeito que tinha que ser feito, só sentia a ventilação vindo por baixo ... depois que você vai ver o que estava acontecendo.

Isadora: Artista.

Leandro: A apresentação aconteceu.

Isadora: Você está falando dessas gambiarras com os figurinos... quero falar um pouquinho mais dessas gambiarras, dessas questões de recursos, porque a questão do recurso vai melhorando ao longo do tempo, mas ela nunca chega a ser o ideal, talvez no “Mexerica”, acho que foi o único espetáculo que teve um recurso quase... sempre pode ser melhor, logicamente..., mas foi um recurso quase ideal, e que vocês conseguiram fazer o figurino exatamente como vocês gostariam. O cenário também foi feito de uma forma muito bem construída, muito bem pensada, mas a gente tem espetáculos, antes e depois do “Mexerica”, que tinham recursos, mas eram recursos limitados. Eu queria comentar com você... eu estava escrevendo sobre o “Quando efê”, e eu estava pensando naquela cena dos Vissungos e que ela começa ... ela vai para outros lugares depois... mas ela começa inspirada numa cena do “Benguelê” do Grupo Corpo, e o “Benguelê” tem uma coisa separada, como se fossem dois palcos em alturas diferentes, e o corpo de baile vai passando na parte de trás do palco... eu falo que parece um papel de parede em movimento, sem uma identificação, são vultos que aparecem, então parece que são vários bonequinhos que estão se movimentando naquele fundo, enquanto os dois bailarinos estão no chão, fazendo a coreografia principal... e aí no “Quando efê”, vocês vão reproduzir isso, só que sem o recurso. Eu queria que você falasse como é essa construção da cena, a partir do recurso limitado, porque a gente sabe que um grupo como O Corpo, de muitos anos para cá têm um apoio financeiro muito grande, e eles conseguem construir... não sei se tudo que vem na cabeça deles, mas pelo menos... muita coisa do que vem na cabeça, eles conseguem fazer. Eu queria que você me contasse como é isso, da ideia do cenário, da ideia do figurino, pro que de fato aparece, como que essa coisa se constrói... eu lembro de você comentando sobre isso de querer colocar o bailarino voando no palco, acho que alguém já tinha lhe falado dessa ideia, de fazer, um coreografia assim, e você falando: “gente, mas isso não tem jeito porque não tem dinheiro”, e eu queria que você contasse um pouco desse processo; entre as ideias que surgem, e o que você deseja fazer, e o que de fato, consegue ser colocado no palco.

Leandro: Uai, colocar um helicóptero. [risos]

Isadora: Aí nem o Grupo Corpo, né? Vamos combinar.

Leandro: São várias questões, porque hoje em dia, eu nem sei mais se eu gostaria de ter o recurso que eu sempre quis. Porque eu acho que eu já me adaptei tanto a construir dessa forma, que hoje eu nem sei... se você me coloca pra fazer um trabalho pro Cirque de Soleileu nem sei se eu vou saber trabalhar com tantos recursos.

Isadora: Tirar as pernas do palco, deixar o palco limpo.

Leandro: Entendeu? Eu nem sei se eu vou conseguir trabalhar com tanto recurso, eu já me acostumei tanto a trabalhar com a escassez, que eu fico me perguntando... é isso o que eu sempre quis: “Nossa, gente, ter recurso deve ser bom demais para trabalhar, você pensar um negócio e você consegue fazer acontecer, deve ser muito bom”. Mas hoje em dia... mas também não abriria mão mesmo, e hoje é até difícil falar disso, porque eu não sei fazer sem ser dessa forma. O próprio “Mexerica” que teve um recurso bom para construir o que eu estava pensando, mesmo assim, foi muito jogo de cintura pra lidar com tudo. Se tivesse o recurso que eu precisava, muita coisa seria diferente, não sei se seria melhor, mas seria construído com outros materiais, um cenário... É difícil até falar como que eu lido com isso, hoje, porque eu não sei mais trabalhar de outro jeito. Quando eu tenho uma ideia eu já direciono essa ideia para a forma que eu acho possível dela acontecer; por isso que, muitas vezes, eu tenho um pouco de... eu não tenho muita paciência de lidar com ideias absurdas, porque eu automaticamente... sabe quando você começa a fazer a conta? Alguém fala aqui, eu já estou: “assim não vai ser possível”... Tanto em questão financeira, quanto em material artístico que você tem na mão, de elenco. Tudo isso já tem que direcionar...

Isadora: Os profissionais... as pessoas que vão executar esse cenário... porque a gente pensa em recurso material, mas tem um recurso pra pagar o profissional também, isso é uma questão.

Leandro: Uma vez, eu ouvi uma coisa assim: “até mesmo uma mente medíocre pode ter uma grande ideia, mas só as brilhantes conseguem realizá-la”. Isso é muito verdade, porque boas ideias, qualquer pessoa pode ter, agora fazer acontecer já é outra conversa. Eu não subestimo ninguém, nenhuma pessoa eu não acho que não pode ter uma grande ideia, mas como que você vai fazer isso acontecer?

Isadora: Eu fiquei pensando nisso que as pessoas criticam: “ah, você está me cobrando tão caro para fazer um negócio que você faz em meia hora”, mas é toda essa construção... aí eu fiquei pensando de você ter uma ótima ideia de um aplicativo, mas se você não sabe programação, não adianta ter uma boa ideia de um aplicativo, você não vai conseguir nunca realizar aquela ideia... mais do que realizar... às vezes realizar depende só de recurso, você pode pagar pessoas para realizarem para você, eu quero fazer um aplicativo, eu vou lá e pago alguém para fazer o aplicativo que eu quero, agora o que você está falando é mais que isso, é essa mente brilhante que dá conta de se virar com pouco, e conseguir fazer alguma coisa acontecer, mesmo sem ter os recursos para isso.

Leandro: É aí que a arte entra. Se você... aí eu volto lá na criança, que não tinha muitos brinquedos... brinquedos comprados em loja... e faz um caco de telha virar um revólver,

faz um pedaço de pedra virar um carrinho, faz um pedaço de pau virar um sei lá o quê... aí é o lugar da arte, que a arte entra na civilização. É aí que a criatividade está sendo aguçada, que a imaginação está se expandindo. É por isso que eu sou uma pessoa totalmente contra, sei lá... dar uma cabana que você compra na loja pra criança... barraca, sabe barraca?

Isadora: Sim. Fazer cabaninha de cobertor.

Leandro: Aquela barraquinha rosa que você compra pra criança – para as meninas quando é rosa – eu sou totalmente contra, “não, gente, você não tem que dar tudo para a menina, senão a cabeça da criança não desenvolve por si só; tá tudo pronto”. E a brincadeira de colocar duas almofadas na frente, fazer a portinha, fechar a portinha... mesmo que caia, mas a imaginação imaginando aquilo... se está pronto, tem um zíper... acabou... o teto já está pronto, você joga no chão, ela abre. Cadê juntar um sofá no outro... jogar o cobertor em cima, fazer duas almofadas pra abrir a portinha? “É o meu castelo, tem um monstro”. Daqui a pouco eles estão vendendo rio de lava. Eu acho que é muito nesse lugar... o artista vai ser cobrado nessa hora. Não é à toa que grandes artistas, sejam escritores, sejam da música, vêm de lugares muito precários, grandes poetas, poetisas.

Isadora: Você acha que a precariedade, às vezes, é um estímulo para a criatividade?

Leandro: Isso eu falo com muito cuidado, sabe? É uma coisa que eu não gosto de falar não, porque eu não quero romantizar a precariedade, longe de mim... detesto... tem que ter condição para trabalhar, tem que ter dignidade, mas eu acho, que é uma coisa que te provoca, uma coisa que te faz sair do lugar, faz construir fora da caixinha, ou não, não sei.

Isadora: Não precisa nem ser saco de lixo, nem Cirque de Soleil; dá pra ser uma coisa no meio do caminho.

Leandro: É possível, e muitas vezes o artista que está no Cirque de Soleil, criando, ele não começou ali, mas ele começou lá atrás, criando com o circo mambembe, com toda aquela... o circo também em muitos lugares é muito precário, e, muitas vezes, é um artista que saiu desse lugar que está lá no Cirque de Soleil, criando muita coisa, porque agora que tem recurso, então vai fazer miséria. Vixe. Miserável.

Isadora: Então você fala que essa precariedade ajuda na criatividade, mas o acesso a recursos não limita a criatividade?

Leandro: Acho que não, principalmente se você já aprendeu a lidar com o não recurso. É o que eu estou falando da criança que já tem a barraca pronta, ela não está trabalhando a criatividade dela, isso não vai pra lugar nenhum – quer dizer, sempre tudo vai para um lugar criativo – e essa criança que estimulou a criatividade desde sempre, você coloca um material pra ela trabalhar e ela vai construir um prédio, porque ela já está expandida, então acho que tem muito esse lugar... e o artista é a mesma coisa, o artista em formação é a mesma coisa... se eu estou dando uma aula... estou fazendo alguma coisa, é por esse lugar que eu quero ir. “Ah, toma essa nota de R\$2,00 e... como que a gente constrói um trabalho agora? Vambora! Acho que é possível.”

Isadora: Tem uma outra precariedade em que o artista precisa pensar, mas nem todos pensam... já vimos casos de pessoas que pensaram coisas, e depois, como que essa pessoa vai se apresentar em outros lugares.... eu queria que você falasse dessa limitação, de pensar não apenas no momento de montar o espetáculo, “vou estrear no lugar x e vai ser assim”, mas de ter essa visão de futuro. Como que esse espetáculo vai ser visto por mais pessoas? Fala um pouquinho sobre isso.

Leandro: Desde o primeiro espetáculo que eu dirigi, que é o “Som”, eu já tinha a cabeça nesse lugar, e já pensava nisso. Nesse espetáculo tinha uma televisão pequena no fundo, e a gente pendurava os tênis e eu já pensava que isso dá para fazer, e eu pensava em como que esses tênis serão pendurados... “vou colocar um fio de nylon, então eu vou colocar um gancho na ponta do fio de nylon, porque eu já coloco e vai ser fácil para tirar, pronto”. Eu já pensava nessas coisas: se o artista não consegue ter visão, o olho de Tandra, além do alcance, você vai ter muito mais dificuldade, porque muito artista chega na arte independente... vamos pensar no teatro, de grupos independentes, nesse trabalho mais precário... com uma visão hollywoodiana, com uma visão de como a Globo faz suas produções, com a visão do espetáculo da Disney que ele assistiu no teatro X, Y, Z. Isso é outra realidade, isso é outro rolê. Se você não tiver esse cuidado de observar ao seu redor, de como essa máquina funciona, você vai fazer uma vez só... ou você constrói uma coisa muito maravilhosa e muito incrível que todo mundo quer, ou você vai ter muita dificuldade.

Isadora: Se a gente pensar na estrutura das casas de espetáculo, esse “todo mundo quer”... são muito poucos que tem estrutura para receber, se a gente fizer coisas muito grandiosas... você vai para uma cidade, só tem um teatro, e que teatro é esse? Ou então você está em Belo Horizonte, e só consegue fazer no Sesc Palladium ou no Palácio das Artes, porque não tem estrutura. Mesmo que as pessoas queiram te receber, talvez nem elas tenham estrutura, porque a gente está num país que ainda tem muito pouca infra para receber esse tipo de coisa, e ela precisaria ser montada... e para montar esse tipo de coisa só com muito dinheiro, então mesmo que as pessoas achem maravilhoso o seu espetáculo, elas vão falar: “é, mas não tem como receber”.

Leandro: A gente vive numa cultura, numa estrutura de dar valor a determinadas obras de arte, então a gente acaba ficando condicionado a pensar que aquela é a única forma de existir enquanto artista... eu passei por isso também... “aonde você se espelha, em quem você quer chegar? No Grupo Corpo”, mas até que você começa a entender que é outra realidade, que é um outro lugar, que é uma outra origem, que é um outro acesso a tudo isso, pode ser tarde demais...

Isadora: Até outro momento histórico...

Leandro: ... tem problema nenhum você querer sonhar com isso, mas um passo de cada vez. Nem o Corpo começou com as grandes produções que eles fazem. A própria cena do “Quando efê”, que a gente se inspirou, por exemplo... isso vem na construção... mesmo sendo uma realidade mais privilegiada, mas é uma construção.

Isadora: Eu acompanhei todo o processo de montagem do “Quando efê”... então a gente discutiu muita coisa ao longo desse tempo, eu te ouvi muito, dei palpite também nesse processo todo, então a escrita aqui tem muito desse lugar duplo, de quem observou a construção do espetáculo e no lugar de público...

Leandro: ...isso é uma vontade que eu tenho, de ser público...

Isadora: ... de você mesmo?

Leandro: ...de mim mesmo, mas sem deixar de estar lá, não queria ser público sem estar lá, eu queria muito estar na plateia assistindo ao “Quando efê”, o “Pai contra a mãe”, o “Mexerica”.

Isadora: Sobre o “Quando efê”, sobre o “Pai contra mãe”, “Meráki”, “Mexerica” de uma outra maneira tem isso... não sei se “O recado do morro” também tem, mas você tem um costume nos seus espetáculos de se aproximar da linguagem dos animais, isso é uma coisa que é recorrente nos trabalhos. Eu lembro muito fortemente disso no “Meráki”, no “Quando efê” e um pouco no Pai contra a mãe, talvez de uma forma um pouco mais sutil, eu lembro muito da cena do Burundi que tem essa pegada do animal, mas é um animal que pode ser outra coisa também, ele tem uma coisa de animalesco, mas não necessariamente um devir animal completo, “estou imitando animal x”, pelo menos eu como público, não consigo reconhecer, igual a gente vê claramente no “Meráki”, no “Quando efê”... a gente vê galinhas claramente, a gente tem umas vacas, a gente tem essas coisas óbvias, e no “Pai contra mãe”, eu sinto que tem um lugar diferente...

Leandro: É isso mesmo.

Isadora: ... eu queria te perguntar... porque a gente fala do devir, já comentei com você sobre essa palavra devir do Deleuze, que é você se transformar em outro, então tem um devir galinha, tem um devir vaca, tem um devir árvore, tem um devir vento, tem um devir criança muito forte também nos espetáculos, e crianças em alguns sentidos podem se aproximar dos animais...

Leandro: ... devir passarinho no “Meráki”.

Isadora: ... exato, devir passarinho. Não só galinha, mas passarinho, galos, tem uma briga de galos no “Meráki” também. Queria que você falasse também sobre esse devir animais e plantas e natureza, que você faz no seu espetáculo.

Leandro: No “Recado do morro” que tem o Iauaretê...

Isadora: Mas o Iauaretê é uma entidade, é um dinossauro, mas não é, eu chamo de “minossauro”, que é exatamente o Minotauro, só que com uma cabeça de dinossauro... meio homem também... desculpa! Eu estou falando, e eu quero que você fale.

Leandro: Pegando o “Recado do morro”, ele é meio isso uma mutação, a gente fala de futurismo de afrofuturismo, tem esse animal, essa mutação metade homem, metade bicho, mas pra falar... o “Mexerica”, também, o elenco vira uma bicharada só, de uma forma diferente. Eu não sei falar sobre isso, eu não sei o que dizer, eu só gosto, me dá vontade, eu acho bonito, não sei o que dizer, é sensitivo sabe? Tem essa vontade, eu não sei explicar, falar de onde vem... dá muito essa vontade de fazer. É aquela coisa, eu estou a fim de tomar um açaí, porque hoje estou com vontade de açaí e não de sorvete, eu não sei explicar, mas, agora, é isso que é eu quero.

Isadora: Mas quando você pensa nessa coisa do parecer um animal em cena, que tipo de sensação que te traz? O que você sente além de ser doido? Tem alguma... mesmo que não seja no próprio espetáculo, imagina que você está assistindo o espetáculo de um outro artista, que isso acontece.... que tipo de sensação te dá, que tipo de impressão você tem, dessa relação com o animal?

Leandro: Eu sinto uma potência artística quando você busca sair de si, humano... que é uma coisa que sempre falo com o elenco... “a gente precisa entender que a gente está imitando um animal, mas não é só imitar um animal, é um corpo de quem dança imitando um animal”; é uma coisa que eu sempre tento segurar ... “volta aqui” ... porque imitar galinha todo mundo sabe, imitar uma vaca, [...] as pessoas conseguem fazer. Imitar um dinossauro, um leão, um felino, eu gosto de segurar esse lugar, não é só imitar um gato; é um corpo que dança, tem essa propriedade da dança, do movimento imitando um gato, tem muita coisa nesse caminho. É isso que eu acho mais doido, o que eu acho mais rico, mais poderoso, que é diferente de ver só uma imitação de um bicho.

Isadora: Por que é mais poderoso?

Leandro: Porque aí eu acho que entra no lugar artístico, eu acho que entra no lugar que tem força, que tem sustança, entra no lugar de mais desafio onde esse humano abre mão desse humano, para se tornar um animal, um bicho. Isso me apetece...

Isadora: Mais do que imitar é se tornar naquele momento, porque o devir é muito isso, não é imitar, é se tornar de fato, você incorpora o animal.

Leandro: A estética de como esse bicho ficou pode não ser a estética mais perfeita, mas o que você está sentindo, o que você está jogando pra fora tem que estar... pode até não estar dando conta de fazer perfeitamente, mas a sensação tem que estar ali, senão é perda de tempo, eu acho.

Isadora: Você acabou de falar que gostaria de ser público de você mesmo, então faz um devir público agora, e vamos pensar o que você acha que o público sente, quando vocês se transformam nesses animais, o que você acha que chega para o público, qual a sensação que você acha que o público deve ter?

Leandro: Nossa. [risos] difícil dizer, porque são vários animais ao longo dessa trajetória, são vários bichos nesse mato. Eu acho que cada um traz um lugar diferente, o réptil que eu fiz lá no teatro Marília, daquela vez, é um estado e o Iauaretê é outro... o réptil que eu fiz eu peguei um saco de plástico bolha, coloquei na minha calça e era o meu rabo, e eu de calça jeans e camiseta preta, e essa era a representação do réptil ... O recado do morro já é uma cabeça de dinossauro preta, com penas aqui embaixo, então, já tem essa facilidade de distinguir o que está acontecendo. Eu acho que deve rolar uma confusão, principalmente, pra quem já conhece a Fusion. No “Quando efê”, em que a primeira cena são as vaquinhas... o pasto ali... eu acho ... “mas cadê a galera da dança de rua?”, “cadê o povo ereto, cadê os homo erectus, cadê?” Eu não sei o que passa na cabeça, você podia me dizer.

Isadora: É porque eu queria saber da sua intenção... o que a gente pensa... eu acho que o público fica muito surpreso.

Leandro: A intenção quando eu coloco animais? O que eu quero causar no público? Eu quero causar desconforto, eu quero tirar do lugar comum, eu quero desconstruir, isso eu tenho firme no meu pensamento, eu quero te tirar desse lugar comum de que a dança é... [faz gesto de dança clássica] inclusive, eu tenho uma resistência de pegar os animais mais clássicos, “vamos fazer essa galinha direito aqui, vamos estudar essa galinha”. Eu acho mais interessante.

Isadora: O lado feio, não só a plasticidade da dança clássica, toda aquela perfeição...

Leandro: É, eu sou uma pantera, eu sou o leão, eu sou um cisne. Legal também, mas...

Isadora: Sim, não é o “Lago dos cisnes”, é o terreiro das galinhas.

Leandro: Isso, não é o “Lago dos cisnes”, é o terreiro das galinhas.

Isadora: Isso tem uma similaridade com a literatura, com a filosofia. A Clarice Lispector vai escrever várias coisas que têm galinhas; a galinha talvez seja esse bicho que representa um pouco do não lugar, do estranho, do não pertencer. Ela está no curral, ela tenta voar, mas não consegue, e fica toda atabalhoada. É um bicho que... não é à toa que aparece tanto nas suas criações e em textos diversos de autores da literatura. A Clarice, por exemplo, vai aproximar a galinha da mulher, que é esse ser que está meio sem lugar e meio sem jeito. Não é a coisa do cisne, cheio de pompa e circunstância; é um lugar de estar meio... quando você coloca a galinha ciscando... a galinha comendo, naquele desespero de comer, de sobrevivência... não sei, estou aqui interpretando junto com você...

Leandro: Ninguém quer ser a galinha na brincadeira...

Isadora: ... inclusive quem vai ser comido, não é o cisne que vai ser comido.

Leandro: A postura do cisne o ser humano almeja. Olha que postura imperial!

Isadora: A galinha e a vaca têm um lugar de servidão muito grande, uma coisa do desespero pela sobrevivência, ao mesmo tempo que está fadado a morrer, a servir de alimento, mas não é nem alimento... é servir de conforto para os outros, e não pra si mesmo.

Leandro: O destino é certo. Esses animais ninguém quer ser, desde criança, “que animal você é?”. “Eu sou uma pantera, eu sou uma águia”.

Isadora: São os predadores.

Leandro: É bem nesse lugar.

Isadora: Legal isso que a gente falou, gostei bastante, inclusive, é o lugar diferente do devir animal do “Pai contra mãe”, não só no sentido de que tipo de animal... porque o “Pai contra mãe” é um espetáculo tão de embate, que o animal está colocado no lugar de força.

Leandro: No “Pai contra mãe” ele é um pensamento animal no sentido amplo, ele é uma categoria de animal, é um animal pesado, que faz a segurança da manada, que estoura a manada; agora qual, especificamente, ele vai ser, não interessa, mas ele é essa figura.

Isadora: Do enfrentamento. Não é a galinha que está desesperada sem ter pra onde ir; é o animal firme, o que tem força.

Leandro: O que impõe.

Isadora: A gente vai ter que ter outras conversas dessas porque eu vou escrever um capítulo que conta a história de vocês, então tem uma parte da história que conheço muito bem, mas essas partes de... ah, lembrei o que eu quero perguntar para você. Eu quero mudar um pouco de assunto. Você está falando desse desconforto de tirar o público do lugar, mas essa construção do desconforto foi feita aos poucos, no trabalho da Fusion. Os primeiros espetáculos são mais plasticamente agradáveis, e depois a gente começa a ter trabalhos que vão começar a botar o dedo na ferida, de forma literal, até sangue que jorra... e eu lembro que você me contou, uma vez, quando vocês iam começar a fazer o Pai contra a mãe, de uma conversa que você teve com um artista militante – que se preocupa muito com a questão do movimento negro –, e esse artista disse para você que gostava do seu trabalho, mas que achava que você pegava leve demais. Lembra dessa conversa? Queria que você me contasse... não precisa contar quem é; a gente não tem que falar sobre quem é.... mas eu acho que esse lugar.... quando você fala sobre ganhar a confiança das pessoas e depois meter o pé na porta, e não o contrário; se você sai metendo o pé na porta, a coisa talvez desande antes da hora. Queria que você falasse um pouquinho sobre isso.

Leandro: É uma questão de estratégia. Eu sou muito estrategista... quando eu tive essa conversa eu superentendi; ela me serviu muito para entender o lugar das coisas, a diferença de quem é quem no rolê. Isso me ajudou a entender um pouco isso, que é uma das minhas buscas. A gente precisa saber quem a gente é, e quem a gente é e onde a gente está. Isso é importante para poder canalizar novas energias num sentido mais possível, e serviu para eu afirmar e ter tranquilidade com as minhas estratégias. Eu não sou a pessoa que vai fazer desse jeito. Tem pessoas que fazem assim, e são extremamente importantes, mas eu acho que é preciso que haja outras pessoas fazendo de outro jeito. É assim que a gente constrói uma militância forte, com pessoas lá no governo, com pessoas dentro de casa tecendo, com pessoas nas ruas. A minha estratégia sempre foi essa, porque eu sempre observei muito essas questões que vão pôr o dedo na ferida, e eu sempre percebi que essas pessoas estavam falando para elas mesmas, e eu ficava... “mas não são essas pessoas que tinham que estar aqui ouvindo, não são essas pessoas que tinham que estar assistindo isso, o quanto está adiantando? Até que ponto está sendo potente para dar o recado?” Eu comecei a entender que se eu não conquistar uma outra galera, e eu conheço essa outra galera, eu já percebi do que eles gostam e de como eles gostam, eu nunca vou conseguir dizer nada pra eles. A trajetória da Fusion foi bem assim: ela chega, constrói “Som”, um espetáculo potente com outra leitura de cena, de palco e dança de rua, no outro lugar. Massa, aí vem “Matéria prima” trazendo um pouco da paixão que nos move para poder seguir dançando, mesmo nessa precariedade toda; depois vem “Meráki” com outros artistas de outros grupos... você cantando, que vai trazer alguns questionamentos... já começa a puxar mais para esse lugar... depois vem “Quando efê” que é romântica e fala da

memória da cultura mineira, alinhada à cultura do hip hop e da dança com a nossa vivência. Ali no “Quando efê”, que foi o nosso primeiro espetáculo patrocinado pelo Boticário... isso também é simbólico: Boticário: cheiro bom; a beleza.... eu acho que ali, a gente chegou na cidade... a gente já estava, mas chegou com presença foi no “Quando efê”, a gente teve mais recurso, teve ensaio, ensaiava diariamente, e aí é a hora de falar o que a gente tem pra dizer. Aí vem o “Pai contra mãe”, “mano é agora que a gente vai dar um soco”. Uma coisa que eu falo muito: se para entrar na casa grande eu preciso usar sapato, eu vou calçar, eu vou entrar, e quando eu estiver lá dentro eu vou falar o que eu tenho pra falar, porque se eu ficar berrando aqui do lado de fora, chutando a porta, ninguém vai me ouvir. É mais ou menos essa estratégia; eu acho que funcionou muito, porque muitas pessoas assistiram o “Pai contra mãe”, e não esperavam ver o que elas viram. Acho que funcionou e até hoje estamos dando o recado do “Pai contra mãe” em vários palcos. Ele merece ainda dar muito recado nesse mundo, vamos ver o que o futuro nos espera.

Isadora: E funciona. Muita gente assistiu desse lugar que você está falando e terminou dizendo: “só posso pedir desculpas”. Então realmente isso chega, mexe...

Leandro: “A minha única vontade é de te pedir desculpas, eu não sei o que falar”. Isso é muito importante, você está numa plateia... aconteceu com a gente lá em São Paulo... você está na plateia fazendo um bate-papo e aí um cirurgião, um homem branco com seus 40 e poucos anos, com a sua esposa sentada na primeira fileira... o cirurgião pega a palavra pra falar o que chegou nele, e ele fala que “parecia um parto, eu vi um parto ali naquela cena, eu vi ali a coisa”. Então é importante que essas pessoas estejam assistindo o espetáculo, porque a gente consegue acessar os diversos pensamentos de diversas formas diferentes, eu penso muito nisso, se a gente tiver só um jeito de falar o que a gente tem para falar, a gente vai chegar nas mesmas coisas. Pode ser que eu esteja errado também, pode ser que essa não seja a melhor estratégia, mas eu acho que é uma das possíveis... aí vem “Mexerica” para gente respirar, para gente renovar as energias com as crianças, e depois vem o “Recado do morro”, que é a projeção para o futuro... “não, agora a gente não vai sofrer aqui, não”.

Isadora: É uma projeção para o futuro, mas que faz menções, ele traz questões. Tem um momento do navio negreiro... ele traz para o futuro, sem esquecer o passado.

Leandro: É uma viagem.

Isadora: Eu fico pensando, Lê, acho que eu nunca te falei isso, mas eu tenho muito a sensação de que a gente tem uma trilogia do tempo nos três últimos espetáculos adultos da Fusion: O “Quando efê”, o “Pai contra mãe” e “Recado do morro”. Eu penso neles como uma trilogia, um vai complementando o outro; eles não são desconectados, parecem ser... porque todo mundo fala muito, e é verdade, esteticamente eles são completamente diferentes... a princípio quando você assiste, você fala “meu Deus, como que a Fusion consegue fazer coisas tão diferente uma das outras?” Mas se você pensa bem nos motivos de cada espetáculo e como que cada um vai sendo construído, eu consigo ver uma ligação muito forte entre eles. Eu não sei se você lembra daquela crítica que foi feita nessa revista, eu não sei se você se lembra dessa revista (mostra a revista *Legítima Defesa*) que a pessoa fala que o “Quando efê” é uma dança do pertencimento, ela fala assim...

Leandro: Gente eu não lembrava que tinha falas a respeito, nessa revista... eu lembro dela... você mostrou a capa... lembro muito bem dela, só não lembro do quê... “ah, porra” ...

Isadora: Olha só, é muito legal o que ela fala no final. Ela diz assim: “é um corpo híbrido que fala de pertencimento, construção de uma memória viva e de uma identidade contemporânea” ... você está falando de memória, mas você está trazendo para a contemporaneidade, isso é muito forte. Eu lembro quando eu li isso, eu falei: “é verdade. Eu nunca tinha pensado no “Quando efê” dessa maneira”, mas isso que ela diz é muito forte: “na investigação da identidade masculina do jovem negro, os meninos do “Quando efê” não falam do navio negreiro, da escravidão, ou da dor, influentes no processo de construção identitária. O depoimento narrado é o da festa, da terra, da música, da paisagem construída “pisada”... ele colocou pisada entre aspas... “de um corpo moldado e escultor, narrativa de pertence, não do ser negado; o que vemos são corpos negros com lugar no mundo”... ela disse isso: “os conflitos/jogos da cena completam a identidade e erigem uma experiência de autocontemplação”. Acho que é muito interessante... eu fiz uma dissecação do espetáculo, nesses dias, e percebo que tem muitos momentos, talvez nem sempre de forma totalmente consciente, mas tem muitos momentos do “Quando efê” que são de enfrentamento, mas é um enfrentamento sutil, é um enfrentamento de quem pertence, não é um enfrentamento de quem está do lado de fora dando um chute na porta, é aquele enfrentamento de quem está lá dentro te olhando; [...] porque eu acho errôneo pensar que o “Quando efê” é um espetáculo só de festa, não é de forma alguma, mas é interessante esse enfrentamento que vem falando baixo, que vem na sutileza, que é o que eu falo... já te comparei ao Machado falando nesse lugar da sutileza, desses pontos que você vai prestando a atenção, e quando você presta atenção você consegue perceber um tom crítico muito mais forte do que parece ser no primeiro momento.

Leandro: Isso é verdade, isso é uma coisa que eu não abro... não gosto de “é isso, e ponto”. O que me chama atenção nesse cirurgião que fala “eu vi um parto”, embora, a cena não é isso, é um aborto... porque ele fala do canal vaginal, literalmente, é isso que ele enxergou... porque eu acho que um dos papéis importantes da arte é de dar possíveis leituras, eu gosto... isso eu nunca tinha ouvido falar do jeito que ele falou “eu vi um canal vaginal no momento do parto”, ele falou até em termos técnicos, é isso, se chegou para ele desse jeito, porque é o que ele vive, massa. E tem várias outras coisas que ele viu até chegar neste momento... acho que é importante ... e para quem quer ver explicitamente tudo, infelizmente nem sempre vai ser contemplado assistindo o meu trabalho.

Isadora: O “Pai contra Mãe”, mesmo tendo essas nuances, ele é mais explícito, assim como o Machado de “Pai contra mãe” é mais explícito, não é à toa; é um dos contos dele que mais sangram, é um dos contos mais pesados em que você sente claramente o posicionamento, o que é diferente de outros textos em que você tem que prestar atenção para perceber... que é o caso do “Quando efê” que tem muito isso; você tem que prestar atenção para poder entender que tem um monte de crítica... tem a festa, tem um pertencimento, sim, mas tem um lugar da crítica também. Eu estava escrevendo sobre a escolha do breaking como uma linguagem que você dá continuidade, depois que começa a cena dos vissungos... se aproximando do Grupo Corpo... a continuidade da cena é no breaking. Eu não sei se você pensou nisso de forma consciente, mas para mim, é muito visível que o breaking seria a melhor linguagem para aquela cena, no

sentido do enfrentamento, é a linguagem de danças urbanas que mais se coloca nesse lugar ...

Leandro: Se eu pensei isso diretamente, não sei, mas no sentido maior da forma que eu penso os espetáculos, sim... porque é afirmação sabe? Que a gente tem que afirmar o tempo todo... então se aqui a gente se esquivou para poder beber na fonte do Grupo Corpo, para poder fazer uma espécie de homenagem à dança mineira, no sentido comum...

Isadora: Acadêmico...

Leandro: ...é, no sentido comercial de mais fácil acesso... automaticamente eu preciso voltar, “agora volta” ... se, não lembro, mas se for um pensamento assim “agora tem que ser esse por causa disso”... não lembro, mas pensando na forma que eu penso, de sustentar a dança de rua nos espetáculos como linguagem corporal, com certeza ... “agora vem cá, agora vem cá! Já está descalço” [risos] ... vamos puxar na essência, que o breaking é a primeira dança de rua.

Isadora: Eu li um artigo, Lê... eu acho que você ia achar bem legal... que fala do breaking no início e a moça vai escrever sobre a questão da masculinidade, que é muito aflorada, principalmente no início. Hoje as coisas mudaram e quando você coloca no palco a coisa já não é do mesmo jeito, mas tem uma questão da masculinidade muito forte, e ela vai contar da movimentação e ela vai contar assim... o artigo chama “Retratos de masculinidade no hip hop dance”... só que ela coloca “hip hop dance”, mas fala do breaking muito mais do que do hip hop, tanto que ela vai usar documentário de 1983... é um momento bem anterior que essas coisas se misturam muito, você sabe bem disso... e aí ela vai dizer que no breaking tem uma coisa de se vangloriar, e “uma tática frequentemente utilizada é o simbolismo corporal do insultar o outro e do vangloriar-se” e aí ela vai... aquela coisa da batalha... a gente já viu isso milhões de vezes assistindo batalha, aquela coisa do chegar lá pertinho... aí ela falou “os dançarinos fazem uso dos gestos cujo intuito é provocar uma resposta, uma refutação do oponente; eles apontam ou olham fixamente para os seus rivais em uma postura de ameaça ou simplesmente se movem em direção ao outro indivíduo, violando seu espaço pessoal e assim, ameaçam-no. Os jovens explicam que muito” ... dos entrevistados que ela vai entrevistar ... “explicam que muito do up rock e do footworking tem como objetivo humilhar o oponente, essa não é uma competição física acrobática, mas uma batalha de egos e de libido”. É bem interessante pensar o porquê do uso do breaking no espetáculo... claro que vai ser diferente disso, não tem uma batalha acontecendo..., mas eu associei muito o seguinte, vê se concorda comigo: vocês entram, você e o Jefferson (antes o Vick). Entram vocês dois primeiro e a gente tem atrás os meninos fazendo aquele movimento que remete ao “Benguelê”, mas aí depois disso, existe uma junção. Todo mundo se conecta no palco, todo mundo vai fazer uma coreografia em uníssono, todo mundo junto. Talvez seja a primeira coreografia em uníssono que tem no espetáculo, até então, cada um estava fazendo uma coisa, não tinha uma coisa que todo mundo fazia junto, e aí quando você vai juntar... você junta elementos de capoeira, eu sinto que tem um pouquinho de capoeira no início, você dá aquelas pesadas que é também uma luta, e tem tudo a ver com essa coisa da luta, do enfrentamento, mas vocês não estão enfrentando uns aos outros como era aqui no breaking, que ela está dizendo. Vocês estão virados para a plateia e estão juntos, em grupo, olhando para a plateia, e aí vocês começam a fazer os top rocks e os up rocks encarando a plateia. Essa sensação muito forte que eu

tenho, é que você tem um grupo que se junta no enfrentamento a um outro que está fora, então vocês estão nessa movimentação toda de... tudo isso que ela está falando de...

Leandro: Deixa eu fazer um parêntese... nessa hora do top rock, nessa coisa do enfrentamento que é a hora que a gente corre aqui... (faz um gesto de cavalgar com a mão fechada) isso é um gesto de breaking... que a gente corre aqui e a gente está no cavalo, como se a gente estivesse lá no sertão...

Isadora: Ah é? Isso eu não reparei.

Leandro: ... a gente está no cavalo, antes de fazer esse ... a gente corre, a gente tá no cavalo, numa coisa meio de sertão. Sabe aquela cena clássica de sertão?

Isadora: *Grande Sertão: Veredas*.

Leandro: É, aquela cena clássica de sertão que tá o Lampião e seu bando...

Isadora: Riobaldo.

Leandro: É nessa hora, é bem isso, repara.

Isadora: Eu nunca tinha reparado que tinha uma intenção do jagunço...

Leandro: Inclusive, depois para ficar mais claro no espetáculo, eu mudei. Eu falei assim: “vamos colocar essa mão aqui em cima que vai correr e a gente vai bater no cavalo, vai dar as varadas no cavalo” (faz o gesto da varada no cavalo).

Isadora: Nossa, eu nunca reparei, mas é porque não tenho em vídeo...

Leandro: Depois da gravação algumas coisinhas vão sempre aperfeiçoando.

Isadora: Doido. Eu não sabia... olha só o que essa referência aos jagunços, tão bem representada pelo *Grande sertão: veredas*, ... não sabia não... interessante a gente pensar... porque coloca o “Quando efê” nesse lugar da festa, porque eu acho que as cenas de festa chamam muita atenção no espetáculo, mas ele também traz... essa cena dos vissungos eu sinto que ela começa com essa homenagem ao Grupo Corpo, mas ela vai para um lugar muito diferente, ela vai trazendo elementos que trazem um mal-estar mesmo ... é lindo... talvez por isso, as pessoas em geral... que é isso da sutileza... não percebiam tanto o peso daquela cena, mas ela tem um peso. Tem uma coisa interessante, que eu li em algum lugar, que fala sobre a coisa dos vissungos... olha só, que coisa interessante. Eu acho que você... como que as mentes de alguma forma se conectam... vê se você já... eu acho que não, porque a gente conversou sobre os vissungos há pouco tempo e você tinha poucas informações sobre isso... Olha só que coisa interessante sobre os vissungos: “aprender e manter uma linguagem diferente do português já não é mais interessante para as novas gerações de brasileiros. A falta do contexto social em que os vissungos eram cantados, não se garimpa mais em grupo”... que era uma coisa de ficar garimpando e cantando ... “nem se carrega o defunto em rede até o cemitério mais próximo”. E aí não tem como pensar nisso que o canto dos vissungos... você pega os vissungos e coloca no espetáculo, e numa cena em que vocês carregam um homem morto...

Leandro: Mas isso foi de propósito... essa coisa da rede... eu lembro uma vez que eu assisti...

Isadora: Mas você sabia que cantavam vissungos quando faziam isso?

Leandro: Não.

Isadora: Está vendo?

Leandro: Eu assisti uma vez, eu era criança, eu vi isso... que o povo tinha uma coisa do pequi, que eles cozinhavam muito pequi na região... eu não sei o que era, eu era criança.... e aí eles carregando o corpo... o defunto na rede, coloca um pau aqui em um, esse pau vai lá, a rede no meio e duas pessoas carregando... que quando eles passavam debaixo do pequizeiro, esse corpo pesava, ficava muito pesado e aí os caras seguravam assim (faz um gesto do baque do corpo pesando sobre os ombros) e isso me marcou muito, e essa foi a forma que eu encontrei de colocar no espetáculo... a hora que a gente levanta o corpo, mostra, vira e abaixa ele, e aí ele volta a viver... é essa mão aqui mesmo, do espetáculo (faz um gesto de levantar alguém) que a gente pega o Jefferson – que faz esse papel –, a gente pega ele aqui e levanta ele, e a gente vai pro (faz uns passos de breaking) ...

Isadora: Vai para o enfrentamento do Breaking. Eu achei isso incrível porque exatamente eles estão falando aqui, que esse tipo de ação de carregar o defunto na rede... que inclusive a gente nunca conversou sobre isso, mas eu vi claramente que tem uma relação com essa imagem do espetáculo que você coloca... e ser exatamente o canto que é o cantado quando esse tipo de ação acontece... e você está fazendo... e aí tem outra coisa interessante, isso aqui nem vai pra transcrição porque eu acho que estou mais contando do que eu estou escrevendo... a coisa dos vissungos.... que na cena do “Benguelê” é o João Bosco que está cantando, e ele canta um canto que chama “Canto de Wembá”, que é um canto afro-cubano, e aí ele vai trazer esse canto dos afro cubanos/afro-caribenhos para colocar no espetáculo e é em um canto que, assim como os vissungos, porque os vissungos é um canto que uma pessoa canta e as outras repetem... e aí lá no “Benguelê” o que o João Bosco faz... ele canta e ele mesmo repete com várias vozes; parece um coro mas é ele mesmo várias vezes, e aí eu li uma dissertação que vai analisar a música do João Bosco e vai falar sobre essa música – porque ela vem antes do espetáculo, não foi criada para o espetáculo, ela é de um disco do João Bosco de 84 – e aí ela vai falar que existe ali um simulacro desse canto cubano, ele está imitando o canto cubano, porque é o João Bosco; não é o cantor cubano. Ele está fazendo esse simulacro, essa imitação, assim como o próprio Grupo Corpo, porque eles vão trazer elementos da capoeira, tem elementos da capoeira naquela coreografia do “Benguelê”, mas é uma capoeira de ponta puxada, é uma capoeira de costas eretas e pernas esticadas e pontas puxadas. Tudo é um simulacro ali, é interessante pensar nos vissungos e a gravação que foi feita com Negoativo, aquela coisa maravilhosa... que não existe um simulacro, existe uma pessoa preta que vai atrás de conhecer melhor os cantos da sua própria origem; ele é mineiro, indo atrás dos mineiros pra poder conhecer melhor esses cantos dos nossos antepassados, então tem essa relação de proximidade. Não são os cubanos; é o pessoal aqui de Diamantina, o pessoal aqui do lado, e que tem toda uma relação com a origem do povo preto mineiro em geral. E ele canta sozinho durante a música inteira, a cena inteira ele está cantando sozinho, eu acho isso muito forte porque

o coro já não existe mais... isso que ela está falando de não ter mais o interesse em aprender, você tinha me falado disso também, dessa coisa estar se perdendo... de cada vez ter menos gente que conhece... ele canta sozinho. O coro já não existe mais, mas o coro está na dança, está em vocês que estão juntos; em vez de fazer o Breaking do jeito tradicional, em que um b.boy enfrenta um outro b.boy e eles vão um contra o outro, eles se juntam e olham para a frente juntos, em grupo para enfrentar esse fora, que está além de vocês mesmos. Eu achei isso muito forte... fiquei pensando nessa simbologia toda dessa voz que está sozinha, mas que tem corpos que estão juntos com essa voz, e que estão se colocando nesse enfrentamento de outra maneira, achei isso muito bonito, quando eu cheguei a essa conclusão.

Leandro: É. Ambas as cenas... muito legal.

Isadora: Eu já não estou mais te entrevistando, eu estou te contando as coisas..., mas eu acho que foi uma coisa que ficou bem forte para mim, quando eu comecei a escrever pensando nessa origem toda, e como que as coisas vão tendo continuidade, mesmo não sendo como a gente imagina. A gente não tem o coro, mas a gente tem um coro de bailarinos; de pessoas dançantes que se juntam para colocar esse coro pra cantar de uma outra maneira, talvez. Acho isso bem bonito, bem forte nessa cena e que é uma coisa que passa despercebido, de quem está assistindo sem muitas referências. Eu acho muito forte pensar nessas sobrevivências, porque eu estou falando das sobrevivências em “Quando efé”, dos vários elementos sendo colocados como uma espécie de arquivo dançado, você traz vários elementos... faz referência a uma coisa, faz referência a outra, e essa especificamente, eu acho que tem uma força muito grande de juntar esses vissungos, que são cantos seculares, com o breaking, que é essa linguagem contemporânea, mas que tem uma origem diaspórica que se aproxima. Acho isso muito forte.

Leandro: O desafio da criação é muito esse, você tem que estar sempre pensando na diversidade de pessoas que vão assistir o que você está montando. Às vezes eu confesso que eu abro mão... “o que eu tiver que fazer aqui é isso mesmo” e às vezes não, é pensar como que isso vai chegar nas diversas pessoas que vão ver aquilo... eu acho que isso é um carinho com a plateia, um comprometimento com quem vai assistir. Eu gosto de pensar na diversidade de pessoas que vão assistir... quem está inteirado, quem já viu um pouco disso, quem vai falar “nossa, isso aí é canto vissungo, gente!”. Isso é muito bom, e quem não tem essas referências? Sei lá... a gente tava na França e o moço falou assim: “me (lembrou a cidade) em que eu nasci.”

Isadora: Você lembra do menino do Valores que achou que o bumba meu boi estava com o fone de ouvido, ele estava querendo ouvir música...

Leandro: Lembro demais, “pra mim era um fone”, beleza.

Isadora: Para gente terminar porque a gente já está aqui há muitas horas, eu queria te fazer só mais uma pergunta sobre essas referências, já que eu estou falando agora... depois a gente vai ter que fazer outro pra falar do “Pai contra mãe”, porque é muita coisa, mas deixa mais pra frente...

Leandro: Falar do processo criativo, de como foi criado, do que foi pensado, pra mim é muito melhor, prefiro. Estou cansado de falar da violência... só disso... não, quero falar

de processo criativo, quero falar da forma que eu crio as coisas, que a gente cria no grupo, manda brasa.

Isadora: O “Quando efê” é esse catálogo de referências. O tempo inteiro você está trazendo uma referência, você está falando “alguém vai pegar, o outro não”, uns vão entender, outros não, mas as referências estão ali ...tanto que eu chamo o “Quando efê” de uma dançarquivo, é um arquivo dançado. Tem um monte de elementos ali que vão sobrevivendo, inclusive o canto dos vissungos, que a gente está falando aqui, mas vários outros também...

Leandro: E se não pegar nenhuma referência vai embora com a beleza da dança, por si só.

Isadora: Exatamente, e alguma vai pegar, nem que seja Michael Jackson.

Leandro: Ah, pega.

Isadora: Alguma pega, mas a dança é gostosa de assistir, o “Quando efê” tem essa leveza, esse temperinho que a gente fica feliz de ficar contemplando, tem a coisa plástica também, muito forte..., mas a primeira cena que eu quero passar aqui com você rapidinho... você me falou que a primeira cena é uma cozinha. Fala um pouquinho sobre isso.

Leandro: Primeira cena é a cozinha. Uma cozinha grande. Na verdade não é a cozinha que é grande; a gente que é pequeno, a gente que é criança, a cozinha é do mesmo tamanho, mas a gente é criança então vê tudo grande. Uma cozinha grande cheia de coisas, aquela cozinha bem mineira; tem aquela carne de sol pendurada, aquela linguiça defumando em cima do fogão à lenha, ao mesmo tempo tem o fogão a gás do lado, que não dá para cozinhar no fogão à lenha todo dia. Essa grande cozinha onde tudo acontece. Aquela cozinha animada de domingo que está cozinhando, que está chegando visita, que tá chegando outro... que os meninos tão passando correndo ... que a vó vem e tem um café, e tem bolo, e tem a avó e tem a mãe, tem as crianças... Eu construí muito pensando nisso, uma cena que tem quase vinte minutos... muitas coisas acontecem nessa cena... pode até ser dividida, mas a cena tem quase 20 minutos. Acho que os primeiros 18/ 19 minutos de espetáculo, é essa cozinha ...

Isadora: Eu fiz uma divisão ...

Leandro: ...é uma cena bem grande, mas tudo acontece ali, até a hora que o vô – depois se tornou a avó – e vai embora, é na cozinha.

Isadora: Tem umas referências ali... tem uma referência ao trabalho, tem Michael que já aparece na primeira cena, tem os cachorros, tem a oração, tem um monte de elementos que você vai colocando, sobrepondo...

Leandro: Tem os grãos, tem a peneira que pode ser a bateia do garimpo ao mesmo tempo, tem isso tudo... e a avó vem, ela conversa, ela dá o recado, e ela vai embora pelo mesmo lugar... na hora que ela vai lá para trás, ela vai embora. Ela já está em outro plano.

Isadora: Mas ela vira jovem por um tempo.

Leandro: Já é outra pessoa, já é um outro momento da história.

Isadora: E aí tem a cena dos vissungos, que a gente já comentou bastante, depois a gente tem a procissão.

Leandro: A procissão é clássica, eu já acompanhei muita procissão [risos]... a procissão é um lugar bem... para gente dar umas alfinetadinhas, por exemplo, na procissão que ao mesmo tempo tem a dança vogue, tem a batida da PM ... na primeira versão não tem né?

Isadora: Tem desde o início.

Leandro: Tem a batida da PM... tem tudo... a gente corre, a gente simboliza aquela coisa de... e ao mesmo tempo a gente corre e ao mesmo tempo chega a polícia, isso tudo é na procissão... ao mesmo tempo está ali o vogue, que é uma dança praticada pela galera homossexual, tem a criança, a gente se benze com uma benzeção bem característica que a gente criou ali no processo...

Isadora: Tem a superstição, tem o trabalho braçal... tem uma coisa de ficar limpando o chão...

Leandro: Que já é referência do “Maria, Maria”... faz um símbolo rapidinho e já... então essa procissão é aquela procissão, porque... é muito isso, tem gente que vai pra procissão para ver a namorada que está na procissão... “eu estou aqui, mas não quero saber de procissão, não; eu quero é ver minha namorada”, quero ver a menina que eu estou ficando... procissão cabe muita coisa ali, a procissão é o lugar de fazer fofoca, é o lugar que as crianças vão... e você está lá e passam os meninos empurrando a sua perna. Tudo isso tem ali. É um corpo que é carregado que para um vai parecer o bêbado que está sendo carregado, mas para outro, vai parecer que é um corpo, pra outros vai parecer que é o corpo de Cristo, e esse corpo já saiu de novo, já está lá no meio... e essa criança que ao mesmo tempo está passando na perna das pessoas já vira um corpo de Cristo, que para uns é o corpo de Cristo, para outros é um pinguço, pra outros é alguém que morreu e, vambora.

Isadora: Depois da procissão a gente tem a quadrilha. Por que você chama essa cena de quadrilha?

Leandro: Porque é a quadrilha, oxi! Quadrilha de São João, não é formação de quadrilha, não, é São João [risos]... porque ela foi inspirada na festa de São João... na quadrilha.

Isadora: Mas parece pouco. O resultado distancia bastante.

Leandro: Eu acho que não, eu acho que é bem uma quadrilha... distancia assim se você olhar... “não, isso aí não é quadrilha, não”, ok, mas a ideia do que é a quadrilha... acho que a cena simboliza bem.

Isadora: Por quê?

Leandro: Porque ela foi inspirada na quadrilha, em todo o ritual da dança da quadrilha, e ela foi construída a partir da alegria que é a quadrilha, a partir da zoação, da chacota, dessa grande brincadeira que é a quadrilha e que a cada ano que passa, ... eu não estou falando da quadrilha do Arraial de Belô quadrilha profissional não, estou falando da quadrilha da rua aqui, da favela, aquela quadrilha amadora, é dessa quadrilha que eu tô falando, porque na quadrilha que a gente fez tem o Harlem Shake que virou febre... o pessoal fazendo aqueles vídeos na internet na época... e a quadrilha da quebrada é muito isso... eu lembro de quando eu era criança, em uma das quadrilhas tinha uma pessoa que estava com a foto do PC Farias na bunda, essa coisa de... cola um negócio e faz uma brincadeira, porque era o que estava rolando naquela época. A quadrilha era muito isso, a gente cola com o Harlem Shake... fizemos uma cena do Harlem Shake, quem pegou, pegou, quem não pegou vai pensar que é outra coisa, (ininteligível) [02: 38: 35] a gente não respeitou o círculo, porque a quadrilha vai girando em círculo, ou a fila, mas foi fazendo um desenho, mas ela é muito quadrilha.

Isadora: Tem um momento do círculo e depois muda...

Leandro: Ali é uma coisa que eu falo muito... é a sensação.

Isadora: A ambiência, mais do que está sendo feito exatamente...

Leandro: É a sensação que a gente vai trazer tentar... porque se for para trazer a quadrilha é muito fácil. A gente quer dançar dança de rua, e trazer a sensação de que é uma quadrilha.

Isadora: Depois da quadrilha, a gente tem aquela cena que você chama de “cena do vento” que começa com a fala do nosso personagem, aquela voz off que vai contar da busca pela origem, e percebe que não consegue encontrar.... e a gente tem aquele devir árvore, devir vento, que começa a cena. Me conta um pouquinho dessa cena.

Leandro: Eu acho que o vento veio simbolizando muito a história que ele traça, de que ele foi voltar na casinha que morava, e chegou lá, não era mais isso ... “não vou mais lá não, quero continuar com a memória que eu tenho na minha cabeça”, então é isso... o vento leva, o vento leva embora.

Isadora: É o tempo.

Leandro: É, tem toda a coisa do vento... passa... as coisas passam... o vento empurra, leva embora. O vento veio para simbolizar a história que ele conta, a falta que ele sente da infância dele, e ele fala do Capoeirão nessa história... das árvores frondosas e a gente meteu as árvores lá para poder simbolizar essa história, e essa árvore surgiu de um exercício mesmo que fiz em outra oportunidade... que é uma coisa... aquilo ali que a gente fez é um exercício que o pessoal de trabalho corporal, pode ser do teatro, pode ser da dança faz muito. Onde eu toco você vai repercutir a partir do toque, como se fosse um vento passando. É esse exercício que a gente faz, ... e levar esse exercício para a cena foi uma escolha humilde, eu vejo como uma escolha humilde; por que não? É bonito, vamos construir isso aqui, vamos levar para a cena; simplicidade sabe? É simples. “Ah, não pode levar porque isso é exercício. Isso não é dança, é exercício”. “Isso aqui é dança para carai, isso aqui é muita dança, isso aqui está bonito demais,” eu não vou levar porque pode ser que vai pegar mal... usei um exercício comum na cena...

“vamos fazer isso aqui, daqui a gente vai construir outras coisas”, mas por que não? Está bonito, funcionou, vamos levar. Teve essa conversa antes de levar para cena “não, gente, é isso mesmo: simplicidade velho, é simples”. Ninguém está aqui pra descobrir a pólvora, teve esse trabalho pensando nesse Capoeirão que ele fala, não estava mais lá, era só plantação de milho...

Isadora: Cana.

Leandro: De cana. O que mais tem nessa cena?

Isadora: Você está falando do exercício, mas é interessante porque ele funciona muito bem para dentro do que está sendo contado, e essa força do vento, essa força do tempo que vai mexer nessas árvores ... começam um movimento pequeno... uma folhinha que está balançando... tem um devir árvore no “Meráki” também, acabei de lembrar...

Leandro: Achei que você estava falando de lá.

Isadora: Não. Estava falando do “Quando efé”... e começa com uma folhinha... depois é um galho, depois é um tronco inteiro até que a raiz é arrancada e vai embora... então tem essa coisa dos exercícios, mas ele se constrói de uma forma narrativa que vai trazendo toda uma história que está sendo contada ... essa árvore é arrancada, ela não se desfaz sozinha, ela é arrancada pelo vento. É o vento que é feito de ser humano. Depois dessa cena tem uma coreografia que é extremamente potente, que vocês fazem em trio, inclusive, enquanto essas árvores estão aparecendo tem um personagem que você está representando, que é alguém que está contando ir contra esse vento...

Leandro: Tudo que está acontecendo aí, a gente está indo contra o vento. É uma luta contra o vento, a gente tá indo em direção... tentando talvez não ser levado... a gente vai dançando nesse vento, nessa ventania, tentando permanecer nesse lugar; é uma luta contra o vento ou contra o tempo.

Isadora: E quem vence?

Leandro: Para de fazer pergunta difícil. [risos] Não sei quem venceu se foi o vento ou se foi a gente... pensando no desfecho da cena ...eu acho que a gente consegue fugir dele, porque o final da cena é aqui (faz um gesto com a mão trazendo algo para si) (levando) [02:44:45] e colocando no outro lugar.

Isadora: Olha que louco, vou discordar do diretor. Quando você traz o que vem logo depois, que é a história da Zefa, em que a voz off vai contar que ela vai atrás da sua origem, e ela não consegue encontrar e ela entende que o efeito do tempo não tem como evitar ... a gente não consegue evitar esse tempo, então, você consegue ali... meio que ficar... inclusive até corporalmente falando, vocês vão se arrastando naquele final...

Leandro: O final a gente já está sem força, literalmente e cenicamente, a gente está sem força, e a gente usa disso da cena.

Isadora: E a cena seguinte vai afirmar mais ainda essa força arrebatadora do tempo, em que, de fato, não tem como você evitar a mudança, a mudança vem. Essa vitória pode ser temporária, talvez vocês consigam sobreviver por um tempo, ... essa luta contra o

tempo..., mas a mudança vem e ela é inevitável, e é isso que ele vai dizer depois com a história da Zefa, não tem como se manter numa redoma e que as coisas vão se manter do jeito que elas eram, um tempo atrás.

Leandro: O que acontece na cena é isso, a gente cai, a gente se esgota, mas a gente ainda tem um vestígio de força pra poder reunir, e aí o que acontece depois... a forma que a cena vira o que acontece depois parece com aquele dia depois de uma chuva e abre o sol... e tem isso também, você pode estar no outro lugar... o que o vento levou aqui ele levou, a gente continua, pode ser que a gente esteja em outro lugar... e no espetáculo realmente a gente já está em outro lugar, ele já volta contando da Zefa. Agora quem vence... não sei se a gente consegue dizer, eu acho que cada um cumpriu o seu papel.

Isadora: Tem a sobrevivência...

Leandro: O vento cumpriu o papel dele e a gente o nosso.

Isadora: O vento é o Michael Jackson e a Madonna e vocês são o Saci Pererê, eles estão convivendo. Tem a... a força do tempo é inevitável, mas a memória permanece, existe uma sobrevivência aí.

Leandro: Acho que não é quem vence... cada um cumprindo o seu papel, velho. Se você vai morrer, você vai viver, você vai vencer, você vai perder não interessa, eu estou aqui para varrer esse negócio. Vão virar a página [risos].

Isadora: Mas tem a sobrevivência. Tá certo, tem a sobrevivência...

Leandro: Pode ser uma possível versão também.

Isadora: Massa, e chegamos na cena final do menino moleque, a cena do boi... me fala sobre essa cena.

Leandro: (cantarola a canção da trilha) Ela começa onde?... “Olha o boi aí, o boi, o boi, corre, corre, corre. O Boi da Manta... Lagoa Santa aqui, é o boi! ... você falou alguma coisa?

Isadora: Você falou boi da manta e eu coloquei bumba meu boi, você acha que eu tenho que colocar boi da manta?

Leandro: Não, porque boi da manta... cada um dá um nome, cada grupo dá um nome, porque o que eu conheço é esse, entendeu? É aquele que estava lá no Oi Futuro, lembra dele? É dessa galera, esqueço o nome dele... do moço que é lá do grupo lá... a gente quis trazer essa memória, essa tradição do boi e essa brincadeira “opa! Ôo boi, êe boi, êe boi” ... a gente quis trazer muito isso na cena, essa construção que é de novo o devir animal, com o Augusto que faz o boi lindamente... as namoradeiras que têm também nessa cena, claro que é uma versão... o que mais tem nessa cena? O boi é isso, uma homenagem que a gente faz dessa manifestação cultural, artística e tradicional que a gente tem muito forte, aqui em Minas... na hora da coreografia tem uma influência da Folia de Reis também, ... tem um jeito de dançar balançando o bracinho assim... tem um

pouco disso na coreografia. Eu lembro a primeira vez que eu vi o Augusto fazendo essa cena, foi a coisa mais emocionante, mais linda...

Isadora: Eu lembro também.

Leandro: ... coisa mais linda. Você lembra?

Isadora: Você me contou, você saiu do ensaio e me contou.

Leandro: Coisa mais linda. Misericórdia. A cena do boi é isso... você viu aquele dia lá em Lapinha da Serra, a gente estava junto. É aquilo ali, ele que vai em cima das crianças “uepa!” É a pessoa que já está mais acostumada com o boi... “ôo boi, êe boi” ... às vezes é o boi da boiada, do boiadeiro que conduz a boiada ali também... essas coisas... é a criança que vai cutucar o boi... “êe boi” ... não tem medo, mas tem. É doido. É diversão, é muito divertido. O que mais? Esqueci de alguma coisa que tem na cena do boi?

Isadora: Não, acho que não. Vocês escolhem o House como linguagem de danças urbanas, é o House que mais puxa essa cena.

Leandro: Essa e da quadrilha, House dance.

Isadora: Associada a essa movimentação da chula, que é o nome que foi dado pelo pessoal do quilombo, acho que nessas duas cenas tem, né?

Leandro: Ah! É verdade. Não, vissungo tem; vissungo tem mais, essa não tem não, a do boi não, a chula é mais no vissungo.

Isadora: Na quadrilha também não? Aquela coisa do (faz um gesto com as mãos, imitando os movimentos dos pés), tem uns negócios que eles fazem... “éh!” ... fazendo uns pezinhos pra trás assim...

Leandro: Não, esse é outro, a chula é mais pesada, mais no chão, sabe?

Isadora: Vou ter que consertar isso aqui então.

Leandro: Talvez eu tenha que conferir também para ver se estou lembrando direito das coisas.

Isadora: Eu achei no documentário do Nego, não tem o documentário inteiro no YouTube, mas tem um trailer grandão, e tem um trequinho que as pessoas estão dançando... e que a dança que você tinha feito aqui, quando você me mostrou... lembra que você me mostrou o pezinho assim? (faz um gesto com as mãos, imitando os movimentos dos pés), e isso tem algo muito similar na cena da quadrilha.

Leandro: O pezinho não é esse que você está fazendo.

Isadora: A gente fez junto aqui, outro dia, lembra?

Leandro: Porque no vissungo, é no vissungo? Não ... a quadrilha né?... Eu estou tentando lembrar de danças que tem na quadrilha, não, não tem isso na quadrilha.

Isadora: Não tem chula?

Leandro: Não tem nem como ter, é outra energia, tem outras coisas ali.

Isadora: O que você me mostrou da chula aqui, Lê, é diferente hein? Como é a chula, faz aí pra mim, deixa eu ver.

Leandro: Eu estou sem calça aqui, não posso não.

Isadora: Mentiroso. [risos]

Leandro: Mas não tem, não.

Isadora: Tudo bem. Depois a gente vai conferir isso daí direitinho, porque eu não posso deixar errado aqui, mas eu quero te perguntar uma coisa mais geral. Para terminar... para ver se me ajuda na escrita do capítulo dois, eu queria te perguntar ... que eventos assim na sua vida... que acontecimentos dessa vida artística, ou mesmo da sua vida artística, você acha que conseguiria pensar que mais influenciaram o seu fazer artístico, se tem algum acontecimento... que acontecimento da sua vida, tanto como bailarino, tanto como pessoa, tanto como criança, qualquer acontecimento... que você acha que mais ajudaram a moldar o seu fazer artístico, que você consegue... o que você destacaria?

Leandro: O terreiro aqui da minha casa.

Isadora: Por quê?

Leandro: Porque ele aguçou muito a minha criatividade... o fato de não ter tido tantos brinquedos... sabe quando o Reinaldo fala na vó “eu fui lá para buscar um pouco da minha origem, e tinha um Capoeirão com árvores frondosas e quando eu cheguei lá, era só cana e nada para aguçar o nosso pensamento” era esse lugar, eu acho que isso ajudou muito a trabalhar a minha criatividade, enquanto criança, isso ajudou muito, não ter brinquedo mas querer ter, mas querer brincar, quando eu falo de pegar uma pedra e ela parecer um carrinho, pegar uns cacos de tijolo... pegar barro e construir uma casa com a portinha, com a janela... tentar inventar como que é isso. Acho que isso foi muito importante... subir na árvore e ficar olhando o pôr do sol... acho que isso ajudou muito na infância e... observação porque eu não fiz curso de nada, fiz assim um curso específico de iluminação, quatro dias, fiz dois cursos de iluminação pensando nessas coisas..., mas para criar enquanto cena, e dá certo e funcionar, mesmo sem ter referência da dança de rua para criar... observar, observação.

Isadora: Nenhum acontecimento específico...

Leandro: Eu penso muito na minha origem... aí eu vou pensar desde o Som “como é que eu vou criar o Som?” É claro que não posso deixar de falar que em 2007, eu tive o FAN que foi minha primeira oportunidade de conhecer um trabalho artístico de dentro, como que é criado, como é que foi, como é que é isso... laboratório... “olha! Laboratório!”, pesquisa... “ó pesquisar, olha como cria!” “ah, é assim.” (ininteligível) [2:58:37]. Esse fato é muito importante, porque foi ele que me colocou na posição de

diretor artístico da companhia, na época, eu era a pessoa que conseguiu ter acesso a isso, a única pessoa que tinha visto como é que faz, e aí eu assumo este lugar.

Isadora: Já que você falou do FAN, só mais uma pergunta ...

Leandro: Pode perguntar, está tranquilo.

Isadora: Porque depois pra transcrever isso aqui vai ser uma loucura.

Leandro: Quatro horas de vídeo já.

Isadora: Eu queria perguntar... a gente até falou sobre isso outro dia... a questão racial, quando você se inscreveu no Coletivo FAN da Cena, você teve um medo, lá em 2007, deles não te aceitarem por você não ser negro, e aí eu queria que você falasse sobre esse reconhecimento. Como é que foi pra você se perceber negro, de entender que, de fato você é negro, porque isso não foi uma coisa que aconteceu... que é desde sempre. Conta um pouquinho.

Leandro: Eu acho que nem lá no FAN foi suficiente pra perceber isso, sabe? “Ah, beleza tinha uma moça lá que era branca” ... porque eles selecionam... e eu achava que eu estava mais para o lado dela, do que pro lado dos meus...

Isadora: Conta do início, só para ficar mais explicadinho.

Leandro: De qual início você fala? Tem vários inícios dessa história.

Isadora: Do início de quando você foi fazer o teste, de quando você ficou sabendo... o que você pensou?

Leandro: Cheguei lá... audição ... inclusive primeiramente, olha como que são as coisas, foi minha mãe que me avisou, minha mãe viu a notinha de rodapé no jornal Super, quando começou a vender esses jornais de quinze centavos... e aí ela viu e falou: “você viu que tá tendo” eu olhei... estava saindo, aí eu olhei e falei: “eu vou lá”, fui fazer audição, aí na hora que eu cheguei uma moça na recepção... “você veio para audição?” Eu fiquei até com vergonha de falar que vim, eu já tinha visto umas duas pessoas sentadas com os cabelos maravilhosos, com aqueles turbantes, já chega uma outra... o pessoal parecia que tinha 3 metros de altura, e eu estava sentado no chão olhando eles assim começando a me perguntar: “o que eu estou fazendo aqui, meu Deus do céu”, eu de cabeça raspada né... isso vale a pena dizer, cabelo raspadinho, sentadinho no canto, eu pensei em ir embora e o pessoal chegando, e eu ficando cada vez mais assustado, aí entrei e fui fazer... aí falei: “ah, tô aqui eu vou fazer, velho, vou mostrar a minha dança, se servir pra alguma coisa, é isso mesmo”... entrei, entreguei o cd para a moça, para Aline Vila Real, a banca sentada na frente, ela foi colocar no radinho e me perguntou “qual faixa que é?” aí eu falei: “qualquer uma”... e isso foi proposital, é porque eu já conhecia o cd todo, dava aula com ele, e não tinha preparado nenhuma música específica... “vou colocar uma música de House aqui e improvisar”; ela perguntou qual a música e eu falei “qualquer uma”... isso já foi um ponto positivo, o pessoal ficou meio assim “uai, nunca vi isso aí não”, aí eu dancei lá pro povo, depois a gente fez o teste em grupo, estavam os coreógrafos, os diretores do espetáculo, Grace

Passô estava lá também... era direção... aí fui embora pensando “óbvio que eu não vou passar”, mas foi boa a experiência, foi bom ter feito, mas era óbvio...

Isadora: Você não me falou dessa percepção sua... antes de ir fazer o teste você já estava falando sobre isso, “mas será que não está errado eu ir, porque eu, não negro”.

Leandro: Eu falei? Isso eu não lembrava.

Isadora: Não exatamente com essas palavras, mas sim, você disse algo nesse lugar.

Leandro: Sim, porque eu estava ali pensando “velho, o que eu estou fazendo aqui?” Mas ao mesmo tempo, se eu fui fazer... também eu não sei o que tinha na descrição da chamada... não sei o que tinha na descrição... porque eu fico pensando assim, se eu tinha essa cabeça, eu não tinha que ter ido fazer o teste; se era para o Festival de Arte Negra... eu não me considerava negro... não sei também.

Isadora: Não sei também, até porque devia estar procurando artistas, não falou que precisava de artistas negros, necessariamente.

Leandro: Talvez.

Isadora: Não é à toa que teve artistas que não eram negros que estavam lá, uma só, mas tinha... acho que uns dois.

Leandro: E foi nesse processo de três meses que eu comecei a ver muita coisa, e é louco porque... tinha coisa de contar episódios de racismo que tinha acontecido com o elenco e as pessoas contavam ... eu lembro que o Denilson, do Prêmio Leda Maria Martins ...aí ele foi contar a história dele, que estava no ponto e uma senhora já estava com medo dele assaltá-la, estavam os dois no ponto e a moça estava meio assim... só que ela começou a olhar no banner no ponto de ônibus e aí ela viu que era ele... até chegou a tentar construir uma cena com isso, porque era ele, não sei se ele ainda é hoje... essas coisas de agência de comercial, mas ele tinha muito... comercial da Coca-cola.

Isadora: Modelo, né?

Leandro: É, modelo, ele fazia esses trabalhos... eu lembro que na época a arte da Coca-Cola... era ele que ficava nas padarias... e aí a moça viu que era ele e estava com medo dele assaltar. E eu me identificava nas histórias, “ah, isso rola comigo direto”, “claro seu burro, você está achando que você é quem? Suíço?” [risos].

Isadora: Como é que foi esse processo de percepção, de se entender negro?

Leandro: Tem uma coisa também, que muita gente precisa entender, quando a pessoa é negra de pele clara e mora na favela, ela vai sofrer menos preconceito, quando a pessoa é negra de pele retinta ela vai sofrer menos preconceito, ela não vai sofrer discriminação na favela, a não ser quando entra alguém de fora, é claro que sempre tem... sempre tem um pessoal que é mais racista, até na favela,... tem... lembrando... tem pra caraí, mas ela vai sofrer menos, seja de pele retinta, seja de pele mais clara, porque ela está ali entre os

seus, tá tranquila... você vai perceber quando você começa a sair, aí que o rolê pesa, aí que você começa a perceber que você não é parte.

Isadora: No meio das pessoas com quem você convivia você era uma das pessoas de pele mais clara, porque seu pai é branco.

Leandro: Falar que meu pai é branco é difícil, né? [risos]

Isadora: Mais branco, talvez.

Leandro: Branco de cabelo crespo... é difícil

Isadora: É, mas tem uma força da branquitude maior ali.

Leandro: Meu pai é branco de cabelo crespo e minha mãe é preta.

Isadora: Porque eu lembro de você falando coisas nesse sentido... em meio as pessoas com quem você convivia, de fato você era o branco.

Leandro: Com certeza, eu perto do Augusto eu sou branco, eu perto do André... o André que me zuava: “nossa que isso, você parece branco”.

Isadora: Parece branco?

Leandro: (ininteligível) [3:08:39] “quase parece branco, né zé”.

Isadora: Ele falava “você é branco” ou “você parece branco”? Porque isso tem uma diferença importante nessa percepção.

Leandro: No sentido ... de ideia de branco... “que ideia de branco”, era mais isso.

Isadora: Então tinha uma consciência ...porque é isso... que a sensação que você já me passou várias vezes... que você demorou muito para entender esse lugar, e as pessoas que estavam perto de você também... essa visão que você era o branco da turma.

Leandro: É isso velho, você está num grupo de pessoas negras retintas: você é branco, você é tido como branco, mas se você vai para o grupo de pessoas brancas: você é preto [risos], você é preto.

Isadora: Legal, muito obrigada. Foi ótima essa conversa, adorei.

Leandro: Disponha.

Isadora: Vamos fazer depois mais uma para falar sobre o “Pai contra mãe”, especificamente, porque não deu para falar de tudo, mas acho que aqui já ajuda a gente a construir um pouquinho desse texto sobre a história... eu preciso falar muito de coisas que eu sei ...que é difícil... eu não tenho nenhuma referência disso porque eu estava no processo junto com vocês, então eu não tenho uma referência para poder... de onde que eu tirei essa informação, mas é isso, quando a gente está escrevendo algo sobre o qual ninguém nunca escreveu, de verdade, com detalhes, e quando você é a pessoa que

elabora os releases ... então geralmente alguém do jornal ia falar com a Fusion, eu que dava as informações técnicas, eu falo de quando aconteceu tal coisa... você acaba virando uma autoridade no assunto e aí não tem muito de onde tirar a informação, e por isso que eu queria conversar com você também, para poder ter um pouco desse ponto de vista seu... eu não preciso ficar aqui te perguntando quando vocês aprovaram o primeiro projeto, quando que a companhia começou, quando que você assumiu a direção, tudo isso eu já sei, não precisa perguntar... Vai Ficar assim né? É isso.

Leandro: Demorou.

Isadora: Muito obrigada.

Leandro: De nada, Isadora.

Isadora: Vou parar de gravar aqui...