UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

ANDRÉ LUIS PEREIRA DOS SANTOS

Quando o instante canta

Considerações mitohermenêuticas sobre a canção e a educação.

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

ANDRÉ LUIS PEREIRA DOS SANTOS

Quando o instante canta

Considerações mitohermenêuticas sobre a canção e a educação.

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Educação no Programa de Pós-Graduação em Educação, na Área de Concentração: Cultura, Organização e Educação, sob orientação do Prof. Dr. Marcos FERREIRA-SANTOS.

São Paulo
2015

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

-
37.045
S237q | Santos, André Luis Pereira dos
Quando o instante canta: considerações mitohermenêuticas sobre a
canção e a educação / André Luis Pereira dos Santos; orientação Marcos
Ferreira-Santos. São Paulo: s. n., 2015.
133 p.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Educação.
Área de Concentração: Cultura, Organização e Educação) - - Faculdade
de Educação da Universidade de São Paulo.

1. Canção 2. Acalanto 3. Antropologia da educação
4. Mitohermenêutica I. Ferreira-Santos, Marcos, orient. |
|-----------------|---|
-

Resumo:

A dissertação problematiza e investiga o papel da canção no panorama brasileiro, cotejando as matrizes indígenas (Jecupé, 1998 e 2001) e afrodescendentes (Hampate-Ba, 2010), como forma de contribuir para um re-encantamento das relações e das jornadas pessoais de autoformação frente ao capitalismo massificador, ao racionalismo instrumental e os limites aristotélico-cartesianos da herança escolar. Baseado numa perspectiva mitohermeneutica (Ferreira-Santos & Almeida, 2012), desenvolve reflexões lastreadas nos fenomenólogos da existência (Merleau-Ponty e Gaston Bachelard), além das contribuições básicas no estudo da *forma canção* em Tatit (2002 e 2004), Jorge (1998) e Wisnik (1989). Dessa forma, uma possível resposta frente ao desolamento das instituições burocráticas, e em especial, na escola; seja precisamente um processo de re-encantamento que propicie o início das jornadas das pessoas (aprendizes e professores, comunidade e gestores) pelo viés da autoformação através do canto.

Palavras-chaves:

CANÇÃO – ACALANTO – ANTROPOLOGIA DA EDUCAÇÃO - MITOHERMENÊUTICA

Abstract:

The dissertation discusses and investigates the role of song in the Brazilian landscape, comparing indigenous arrays (Jecupé, 1998 and 2001) and African descent (Hampaté-Ba, 2010), in order to contribute to a re-enchantment of relations and personal journeys self-formation against the massificador capitalism, instrumental rationality and the Aristotelian-Cartesian limits of school heritage. Based on myth-hermeneutical perspective (Ferreira-Santos & Almeida, 2012), develops reflections backed the phenomenologists of existence (Merleau-Ponty and Gaston Bachelard), beyond the basic contributions in the form-song study Tatit (2002 and 2004), Jorge (1998) and Wisnik (1989). Thus, one possible response facing the desolation of bureaucratic institutions, and in particular in schools; is precisely a process of re-enchantment that proprie the start of journeys people (learners and teachers, community and managers) the bias of self-training through the song.

Keywords:

SONG - LULLABY - EDUCATION ANTHROPOLOGY – MYTH-HERMENEUTIC

*Para os poemas com que a vida me brindou,
qual saboroso vinho:
Rê, Dandara e Zoé*

Agradecimentos

Quando escrevemos, não devemos nos esquecer de que um texto é um cantar que se congrega por meio de muitas vozes. Aquelas que nos acompanham há muito tempo e aquelas que aportam a cada passo da viagem.

Deste modo, agradeço ao mestre-aprendiz que me orientou nessa jornada, Marcos Ferreira-Santos, legando-me palavras precisas e preciosas, tecidas com fios de paciência, forjadas no fogo da sabedoria.

Ao Professor Rogério de Almeida que, talvez sem saber, contribuiu para que eu decidisse o rumo de alguns passos nessa Jornada.

Aos, agora, parceiros de musicalidades Zeneide e César Alves pelo acolhimento e cooperação.

À todas integrantes do grupo Beija Fulô por partilharem conosco a força feminina do seu canto.

Às minhas companheiras de investigação poética Tamara Castro, Bárbara Muglia, Fabiana Rubira e Elni Willms, que habitaram alguns instantes junto a mim, palmilhando o mesmo caminho.

Agradeço imensamente pela persistência de minha mãe, Joana, em transformar-me no estudante que sou e ao meu pai, Joel (*In Memoriam*), pelo modelo de homem que ele foi para mim.

À minha irmã Isabel por contribuir para que eu me tornasse um leitor contumaz e pelas conversas ao pé do ouvido quando tudo parecia desmoronar, tanto para mim quanto para ela.

Agradeço ao Paulo por estar sempre disposto a ajudar e pela preocupação com minha saúde durante este processo.

Agradeço grandiosamente à minha nova e insubstituível família Maria Dulce, Fernanda e Luan por acolher minha esposa e filhas nos momentos de reclusão

A Maria Dandara, soneto de intensa alegria, e Zoé Mariah, singelo *haikai*, que tantas vezes chamaram pelo pai, mas, mesmo pequenas, souberam compreender a necessidade de sua ausência.

Finalmente, agradeço à cúmplice dos meus devaneios poéticos e existenciais, Renata, *dimidium animae meae*, pássaro de fogo, companheira de jornada na busca da terra sem males.

SUMÁRIO

I - O SILÊNCIO	15
II - DE MEMÓRIAS E INDAGAÇÕES	29
<i>INTROITUS</i>	29
<i>KIRIE ELEISON</i>	34
<i>GLORIA IN EXCELSIS DEO</i>	37
<i>EVANGELIUM</i>	43
<i>TRANSUBSTANTIATIO</i>	47
<i>COMUNNIO (EUCARISTIA)</i>	52
III - PARA OUVIR A CANÇÃO	55
IV - O ACALANTO COMO FORMA DE ENCANTAMENTO	71
V - O CANTAR SÓ	84
VI- O CANTAR JUNTO.....	96
VII - O CANTO DO BEIJA FLOR	113
ÍNDICE DE IMAGENS	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	128

Mihi quaestio factus sum
(Tornei-me uma questão para mim)

Agostinho de Hipona

(...) en el canto el hombre permanece
en deuda consigo mismo y con el mundo.

Victor Zuckerkandl

Qual o sonho na alma, o oculto fascina...

Cântico Negro

José Régio

*"Vem por aqui" - dizem-me alguns com olhos doces,
Estendendo-me os braços, e seguros
De que seria bom se eu os ouvisse
Quando me dizem: "vem por aqui!"
Eu olho-os com olhos lassos,
(Há, nos meus olhos, ironias e cansaços)
E cruzo os braços,
E nunca vou por ali...*

*A minha glória é esta:
Criar desumanidade!
Não acompanhar ninguém.
- Que eu vivo com o mesmo sem-vontade
Com que rasguei o ventre a minha mãe.*

*Não, não vou por aí! Só vou por onde
Me levam meus próprios passos...*

*Se ao que busco saber nenhum de vós responde,
Por que me repetis: "vem por aqui"?
Prefiro escorregar nos becos lamacentos,
Redemoinhar aos ventos,
Como farrapos, arrastar os pés sangrentos,
A ir por aí...*

Se vim ao mundo, foi

*Só para desflorar florestas virgens,
E desenhar meus próprios pés na areia inexplorada!
O mais que faço não vale nada.*

*Como, pois, sereis vós
Que me dareis machados, ferramentas, e coragem
Para eu derrubar os meus obstáculos?...
Corre, nas vossas veias, sangue velho dos avós,
E vós amais o que é fácil!
Eu amo o Longe e a Miragem,
Amo os abismos, as torrentes, os desertos...*

*Ide! tendes estradas,
Tendes jardins, tendes canteiros,
Tendes pátrias, tendes tetos,
E tendes regras, e tratados, e filósofos, e sábios.
Eu tenho a minha Loucura!*

*Levanto-a, como um facho, a arder na noite escura,
E sinto espuma, e sangue, e cânticos nos lábios...*

*Deus e o Diabo é que me guiam, mais ninguém.
Todos tiveram pai, todos tiveram mãe;
Mas eu, que nunca princípio nem acabo,
Nasci do amor que há entre Deus e o Diabo.*

*Ah, que ninguém me dê piedosas intenções!
Ninguém me peça definições!
Ninguém me diga: "vem por aqui!"
A minha vida é um vendaval que se soltou.*

*É uma onda que se alevantou.
É um átomo a mais que se animou...
Não sei por onde vou,
Não sei para onde vou,
- Sei que não vou por aí.*

Foto: Thais Fernandes

O silêncio precede o som, assim como o repouso precede o movimento...

I - O SILÊNCIO

*Uso a palavra para compor meus silêncios.
Não gosto das palavras
fatigadas de informar (...).*

O apanhador de Desperdícios – Manoel de Barros

*(...) This is the way the world ends
This is the way the world ends
This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper.*

The Hollow Men - T. S. Eliot

É assim que o mundo acaba, com um sussuro, com um gemido. Mas também é assim que ele começa com um sopro tecido firmemente nas fibras do silêncio. Silêncio semelhante ao que imperava em minha relação com meu falecido pai. Nós não conversávamos muito, mas, na maioria das vezes, não precisava nada, além disso, para que nos entendêssemos. Silêncio de eloquência e voz de olhares enternecidos de orgulho mútuo: Eu dele, ele de mim. Assim como todo repouso precede o movimento, todo o som é fecundado pelo silêncio antes de existir. O silêncio, que aprendi a compreender com meu pai, se alongava nos calares eloquentes de minha mãe. Por vezes só dizíamos o que necessitava ser dito. O resto ficava implícito neste calar.

Daí decorre que o silêncio absoluto não existe, mas todo silêncio gesta o som. O calar interno propicia a escuta e a escuta propicia o encontro... O encontro propicia o instante. É desta mística que brota o canto, de que tanto vamos tratar neste texto.

O silêncio é um dos requisitos da escuta. No culto católico cristão é comum ouvir os mais velhos dizerem que é necessário que façamos o “silêncio de Maria”. Dentro da mística católica essa frase pressupõe que é preciso não tecer muitos questionamentos em relação aos acontecimentos que a vida nos propicia. Isto é, não dizer nada que não tenha sido objeto de profunda reflexão e meditação. Um silêncio que se pauta na noção judaico-cristã de obediência. Aquilo que viria de Deus, não necessitaria ser questionado, mas

executado pela fé, sem se recorrer a maiores explicações lógicas. Porém, essa espécie de silêncio é um dom almejado por muitos e praticado por poucos. Preferimos compreender essa constatação com outros ouvidos. Maria se cala pois sabe que o silêncio é requisito da escuta. Nesta mística, ela silencia, mas age por meio de seu sim, quando indagada a ser fecundada pelo espírito santo. Age quando o vinho acaba em uma festa de casamento e permite que o mistério e o sagrado comecem a inundar a vida de seu filho Jesus. “Demasiadas palavras cortam o impulso de vida”¹, porque a essência da ação está no movimento, não na sua descrição ou no seu planejamento. *“Ao nível simbólico, o silêncio faz parte de todas as tradições sagradas, uma vez que mistérios profundos poderão dirigir-se a nós apenas em silêncio, como encorajam as regras monásticas de silêncio no Ocidente. (...) Uma palavra falada de dentro do silêncio pode evocar uma verdade mais alta”* (MARTIN, 2012, p. 676).

Há na figura cristã de Maria algo que é comum à representação de todas as mães ancestrais, o poder fecundante de gerar e de colocar em movimento. No entanto, é necessário que essa voz feminina seja ouvida. A escuta traz à realidade o ensinamento ou a criação que é gestada pela mãe.

Assim, não é de se estranhar que em tempos muito remotos se acreditasse que a maternidade não dependia do homem, mas da lua. Efetivamente, os ritmos da lua são idênticos aos da menstruação da mulher. Por isso o homem durante muito tempo não foi considerado o autor da criança; só a mulher era considerada criadora da vida, pois era ela a filha da Grande Mãe, da deusa cuja manifestação exterior era venerada na lua. A mulher responsável por tudo aquilo que estava relacionado com a vida; o homem era um servidor seu – também para o seu prazer (WAIBLINGER, 1997, p. 19).

Essa demiurgia feminina se expressa de maneiras diversas por meio das grandes mães ancestrais, nas mais variadas culturas. Nanã entre os lorubás, Ñandecy para os Guaraní,

¹ Eclipse Oculto – Caetano Veloso.

a Deusa Mãe para os celtas, por exemplo. O calar emudecedor que sentimos mediante o sagrado, o silêncio interno que nos rouba as palavras e nos atira em um turbilhão de sensações, advém dessa experiência da alma feminina que se constrói no pronunciamento do mundo. “*O relógio do feminino caminha em contínuo, numa duração que se escoia calmamente. O relógio do masculino tem o dinamismo do tranco*” (BACHELARD, 2009, p. 56). A escuta é uma experiência que também advém desse envolvimento com a continuidade. Os princípios femininos não se fazem de cisões. A experiência da intimidade nos vem dessa integração, buscamos e apreendemos o que nos toca no íntimo, nos fortalecendo nesse tocar. *Na medida, porém, em que me fui tornando íntimo do meu mundo, em que melhor o percebia e o entendia na “leitura” que dele ia fazendo, os meus temores iam diminuindo* (FREIRE, 2001, p. 15).

O canto é feminino, ele brota de nossa *Anima*. Inúmeras vezes vimos mestres da tradição oral relatando que quando uma mulher assume o papel de propagar o sagrado, os homens devem silenciar-se para ouvi-la. As mulheres são as senhoras do canto.

Consideremos apenas um lance de luz: é *Anima* que sonha e canta. Sonhar e cantar, tal é o trabalho da sua solidão. O devaneio – e não o sonho noturno – é a livre expressão de qualquer *anima*. Sem dúvida, é com os devaneios da anima que o poeta consegue dar a suas ideias de *animus* a estrutura de um canto, a força de um canto (BACHELARD, 2009, pp. 63 e 64).

Entretanto, na tradição psicológica anterior a Bachelard, sobretudo naquela que parte das reflexões realizadas por Jung, predomina no homem a parte masculina de sua alma na consciência, tendo o inconsciente governado por sua *anima*. Na mulher ocorreria o contrário, sua consciência estaria tomada pelo princípio feminino e o inconsciente pelo *animus*.

É necessário que ressaltemos que, em Bachelard, esses dois princípios partilham de nosso inconsciente. Somos *animus* e *anima*. Apenas acionamos inconscientemente esses princípios em momentos de naturezas e atividades distintas.

Em suma é preciso confessar que existem dois tipos de leitura: a leitura em *animus* e a leitura em *anima*. Não sou o mesmo homem quando leio um livro de ideias, em que o animus deve ficar vigilante, pronto para a crítica, pronto para a réplica, ou um livro de poeta em que as imagens devem ser recebidas numa espécie de acolhimento transcendental dos dons. (...) o *animus* lê pouco; a *anima* muito (pp. 61 e 62).

Portanto, quando afirmamos que as mulheres são as senhoras do canto, na verdade estamos implicitamente dizendo que a *anima* é a senhora do canto.

No entanto, é uma constatação simples perceber a influência masculina que predomina na sociedade. Segundo Moore & Gillette (1993, p. 6), uma forma não desenvolvida de masculinidade devemos ressaltar. Eles afirmam que:

Para que a psicologia do homem exista é preciso haver a morte. Simbólica, psicológica ou espiritual – ela é sempre um dos elementos fundamentais de qualquer rito iniciatório. Em termos psicológicos, o Ego do menino tem de “morrer”. (...) A iniciação eficaz e transformadora mata totalmente o Ego e seus desejos na sua antiga forma, para fazê-lo ressurgir numa nova relação secundária com um poder ou força central desconhecida. A submissão à força das energias masculinas amadurecidas sempre desperta uma nova personalidade no homem, marcada pela calma, compaixão, clareza de visão e capacidade geradora.

Quando o homem não desenvolve suas potencialidades, deixando a psicologia do menino, começa a viver uma masculinidade incompleta. A sociedade moderna, repleta de pseudo-rituais, não permite que as pessoas vivenciem os ritos de passagem de forma plena, realizando essa travessia de maneira profunda e contínua. Segundo eles, a psicologia do homem se desenvolve pelo equilíbrio de quatro energias psíquicas, representadas pelos arquétipos do rei, do guerreiro do mago e do amante. Essas quatro maneiras de encararmos as qualidades do masculino, nos levam a pensar que o

desenvolvimento pleno do homem somente se dá por meio de determinados acessos que, inevitavelmente, devem passar pela sensibilidade feminina. Se pensarmos, por exemplo, nos corajosos príncipes dos contos de fada, eles só se tornam reis quando passam pelo símbolo do feminino que se expressa na figura das princesas (tesouros a serem descobertos). Negar essa influência benigna e necessária faz com que o príncipe em formação não potencialize as qualidades necessárias para se tornar rei, permanecendo em eterno desequilíbrio.

Essa ausência de equilíbrio impede a vivência dos aspectos femininos que partilham da psique masculina. Esse bailado entre o Animus e a Anima deve percorrer a construção da maturidade nos meninos em processo de formação, mesclando qualidades presentes nas proporções entre esses dois princípios que se mostram nos arquétipos masculinos fundantes. O rei como aquele que ordena, fecunda e concede a benção. O guerreiro que, em sua desmedida, trilha o caminho. O mago como o arquétipo da consciência e da percepção, o que pela introversão entra em contato com as verdades e os recursos internos profundos. O amante que, por meio de sua sensibilidade, holisticamente compreende a plenitude e a unificação de todas as coisas a seu redor.

Essas imagens da profundidade, da intimidade, da caverna, do útero, partilham de uma força que brota necessariamente dos arquétipos femininos. Portanto, se pensarmos que o feminino age pela escuta e pela continuidade, o masculino, contrariamente, age pelo impulso e pela dissensão. O que nos leva a perceber que a preciosidade das mensagens tecidas na voz da *anima*, muitas vezes sequer são escutadas. O Animus não se coloca neste lugar da absorção, ele se coloca no lugar do engenho, da execução, do que se desprende, o *animus* lê pouco; a *anima* muito (p.62). Essa ideia de leitura, em Bachelard, converge aos processos necessários à escuta. Esta exige que se habite e se considere o lugar do outro, movendo os sentidos com atenção ao que do fundo dessa outra palavra, nos leve a uma possibilidade de encontro das *animas*.

Não escutar a intuição e a transcendentalidade das *animas* inevitavelmente leva a processos incompletos e a pessoas que não encontram sequer a si mesmas, tampouco umas às outras.

Ao pensarmos na questão da escuta é impossível não nos vir à mente a desilusão de Orfeu e Eurídice que, enamorados, se casaram e tão jovens se perderam. Essa narrativa mítica grega carrega simbologias que me acompanham desde a juventude. A primeira vez que li sobre ela foi por meio do mundo fantástico que Neil Gaiman criou em seus quadrinhos na saga de *Sandman*, uma versão muito particular do Deus Morfeu, que misturava referências de inúmeras mitologias. Além disso, como as histórias desse personagem entrecruzavam fantasia, horror e cultura pop, os requintes da tragédia destes amantes, nesta versão, assumiram meandros mais densos e dramáticos.

Orfeu, em algumas versões, era filho do deus Apolo, em outras, filho do Rei Eagro. Sua mãe era a ninfa Calíope, a mais importante das ninfas, aquela que é dotada de bela voz; sua lira, tocada por suas mãos, sustenta um cantar tão primoroso que inebria os mais extremos ouvintes. As feras, as árvores e as ondas do mar se pacificavam ao som de sua voz. Até mesmo o canto das sereias foi suplantado pelo dom que Orfeu exibía ao entoar o canto que surgia de sua boca.

Nas versões mais conhecidas do mito, Orfeu, recém-chegado de sua viagem com os argonautas, se apaixona, tão fortemente, pela ninfa Eurídice, que sente sua presença como metade de sua alma – *dimidium animae eius*. Os dois se casam, mas não demora muito para que alguém se apaixone por sua bela esposa. Assim, o apicultor Aristeu, tomado por um desejo incontrollável tenta violar a ninfa, que foge desesperadamente em meio ao campo, onde pisa acidentalmente em uma serpente que imediatamente lhe pica, desferindo seu veneno mortal. Eurídice morre e Orfeu cai em profunda tristeza. Sente uma dor tão intensa que não vê outra saída senão a de descer até o Hades, o mundo dos mortos e recuperar a alma de sua amada.

Nessa jornada, os acordes de sua lira e as melodias de sua voz são as chaves que abrem o caminho entre os mundos. Emocionam o barqueiro Caronte, embalam e adormecem o guardião das portas do inferno, o cão Cérbero. Até mesmo Hades, senhor do mundo inferior, ao lado de sua companheira Perséfone, se entregam a embriaguez que brota do cantar de Orfeu, consentindo com o improvável resgate da alma de Eurídice.

No entanto, apenas uma condição lhe foi imposta, que não olhasse para trás enquanto subisse as escadarias do mundo inferior. Sua esposa o acompanharia logo atrás. Mas

voltar a sua cabeça para verificar a presença dela lhe seria proibido até que o limite entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos fosse atingido. Essa imposição pode nos levar a pensar em inúmeras significações. As direções podem nos dizer muitas coisas, como ilustra Junito de Sousa Brandão.

(...) olhar para a *frente* é desvendar o futuro e possibilitar a revelação; para a *direita* é descobrir o bem, o progresso; para a *esquerda* é o encontro do mal, do caos, das trevas; *para trás* é o regresso ao passado, às *hamartíai*, às faltas, aos erros, é a renúncia ao espírito e à verdade (BRANDÃO, 1999, p. 145).

A dúvida é uma má conselheira e, quase chegando à superfície, acreditando ter sido enganado, dilacerado pela incerteza, “*pelo desejo grande da presença de uma ausência*” (p. 142) ele olha para trás. No mesmo instante, Eurídice torna-se novamente um espectro e, em meio a um grito de desespero, é lançada novamente ao Hades. Orfeu insiste em regressar, mas, Caronte não lhe permitiu uma nova travessia, selando devastadoramente o destino deste herói.

Daí decorrem uma série de variações desse mito. Em uma delas, tomado por um desencanto tão grande, ele nega seu amor a qualquer outra mulher. As *Mênades*, sacerdotisas de Dionísio, encolerizadas por esse desprezo, destroçam seu corpo e atiram sua cabeça e seus restos mortais no rio Hebro. Como punição por essa atrocidade das mulheres da Trácia, os deuses lançam uma peste sobre seu país. Esta somente seria aplacada quando se encontrasse a cabeça do cantor. Assim, um pescador a encontra no rio Meles, na Jônia, lá mesmo se ergue um templo em honra dele, em que se proíbe a entrada das mulheres e sua cabeça passa a servir de oráculo (REINALDO, 2005, p. 148). Por sua vez, sua lira vai parar na ilha de Lesbos, berço da poesia lírica grega. Sua alma, *psique*, por conseguinte, é elevada ao Olimpo, onde desde então entoia seu canto exclusivamente para os imortais

As significações latentes nesse mito são muitas. Porém, podemos inicialmente pensar o *olhar para trás* como o erro que impede o reencontro dos dois amantes. O reencontro com sua metade perdida, sua *anima*.

Na realidade, o grande desencontro de Orfeu no Hades foi o de ter olhado para trás, de ter voltado ao passado, de ter-se apegado à matéria, simbolizada por Eurídice. Um órfico autêntico (...) jamais "retorna". Desapega-se, por completo, do viscoso do concreto e parte para não mais regressar. Certamente o citaredo da Trácia ainda não estava preparado para a junção harmônica e definitiva com sua *anima* Eurídice. Seu despedaçamento pelas Mênades, supremo rito iniciático, o comprova. Como Hércules, que, apesar de tantos ritos iniciáticos e até mesmo uma catábase ao mundo das sombras, somente escalou o luminoso Olimpo após uma morte violenta numa fogueira no monte Eta. Orfeu olhou para trás, transgredindo o tabu das direções. Estas, bem como os lados e os pontos cardeais, possuíam, nas culturas antigas, um simbolismo muito rico (BRANDÃO, 1999, p. 144).

Talvez o erro não seja somente o de olhar para trás, mas o de não escutar o silêncio, o de ignorar sua *anima*. A cumplicidade e o equilíbrio entre os dois deveria permitir que o caminho fosse seguro e sereno. Mas, a angústia e a ansiedade suplantam a serenidade e a certeza dessa escuta que afina as almas, harmonicamente. "Orfeu é o mito trágico que traz à tona, entre outras fissuras, o abismo entre os não-ouvintes e os falantes" (BORDELOIS, 2005, p. 15). Essa dificuldade, literalmente, dilacerante que persiste na herança deste silêncio noturno que se traça no acolhimento. Silêncio distinto daquele do soldado que espreita o inimigo em uma emboscada ou do caçador que faz tocaia para sua presa. Este silêncio de Eurídice porta-se mais como silêncio de cumplicidade e pertencimento, silêncio sagrado.

(...) A exigência feita a Orfeu pelo soberano dos mortos é parte integrante de outros interditos que, nas culturas primitivas, pesavam sobre vários

tipos de atividade. O trabalhador, ao traçar o primeiro sulco na terra, para depositar a semente, deveria permanecer em absoluto silêncio, como as mulheres que dispunham o fio da teia para fazer o tecido, como os encarregados de abrir uma sepultura e como aqueles que acompanhavam um cortejo fúnebre. Iniciado o trabalho, não se podia interrompê-lo e tampouco olhar para trás. Forças invisíveis estavam presentes e podiam agastar-se com uma palavra dita irrefletidamente ou mesmo irritar-se perigosamente por terem sido vistas às escondidas (BRANDÃO, 1999, p. 147).

Em música compreende-se a harmonia como a combinação simultânea dos sons. Enquanto, na melodia, os sons se combinam sucessivamente, na harmonia, o que importa é a junção das notas. A distância sonora entre uma nota e outra da escala musical é conhecida pelo nome de intervalo. Deste modo, há intervalos musicais que se combinam perfeitamente, como as terças, as quintas e as oitavas e há aqueles que soam agressivos aos ouvidos como a combinação entre a tônica e a quinta aumentada, conhecido como *Diabolus in Musica*, tendo sido banido das composições durante o período medieval na Europa.

É importante notar que as harmonias se fazem de notas distintas que soam em consonância ou não, produzindo os arranjos das canções e concertos que conhecemos. Orfeu e Eurídice eram almas afinadas também em consonância, congregando harmonicamente *animus* e *anima*. A não escuta de Orfeu quebra essa mística e o leva ao exílio do que nele reforça seu canto, sua *anima*.

Orfeu foi o homem que violou o interdito e ousou olhar o invisível. Olhando para trás e, por causa disso, perdendo Eurídice, o citaredo, ao regressar, não mais pôde tanger sua lira e sua voz divina não mais se ouviu. Perdendo Eurídice, o poeta da Trácia perdeu-se também, como indivíduo, como músico e como cantor. É que a harmonia se partiu. Atente-se para a etimologia deste vocábulo: em grego *harmoni/a* (harmonia) significa precisamente "junção das partes". Orfeu des-completou se, des-

individuou-se. A segunda parte do símbolo se fora. O encaixe, a harmonia agora somente será possível, se houver um "retorno perfeito" (idem).

A intuição da ausência para quem se desconecta de sua voz anímica é avassaladora. Tanto que este voltar a cabeça para trás representa uma inútil tentativa de reconexão, que se dá na exterioridade, visto que os laços interiores já estavam rompidos pela simples não escuta daquele silêncio. Ivone Bordelois apresenta uma interpretação muito particular desse mito, que corrobora essa ideia:

Na versão brasileira deste mito, [*Orfeu da Conceição de Vinícius de Moraes (1959)*], Eurídice diz: "Se pudesse me escutar em vez de me ver." O retorno ao inferno apresenta-se como uma ameaça para o casal diante da impossibilidade de o homem escutar a mulher, que é para ele, antes de tudo, uma presença visível, física ou sexual, mais do que uma palavra portadora de sentido. Orfeu, metade deus e metade homem, é o criador da música, aquele que supostamente é ouvido, nunca o ouvinte. A condição imposta a Orfeu, na realidade, consiste em superar essa situação de ensurdecimento, e assim responder ao desejo mais profundo de Eurídice: o de ser ouvida (BORDELOIS, 2005 pp. 15 e 16)

As simbologias presentes na figura do corpo e da alma são muitas. No entanto, essa busca de reconexão nos revela que este canto que prescinde da escuta, que se perde de suas ouvintes, sem considerar as ressonâncias delas, não se alimenta do diálogo, perdendo a experiência apaziguadora e fundante do equilíbrio.

Na essência é esse equilíbrio que se espera na relação entre *animus* e *anima*: a ação do masculino é criadora pelo engenho; a ação criadora do feminino se dá, em contrapartida pela fecundação e pela fertilidade.

Na mitologia lorubá, há uma narrativa ligada a Oxum, senhora das águas doces, orixá da fertilidade feminina, em que a inabilidade dos homens em escutarem os apelos da *anima* gera consequências indesejadas.

Segundo essa tradição, ligada à ancestralidade afro-brasileira, logo após a criação do mundo, os orixás começaram a dividir as funções que eles exerceriam no Ayê (O mundo em que vivemos, a terra). Entretanto, essas decisões eram tomadas em círculos e conselhos destinados apenas aos orixás masculinos. As mulheres não deveriam se envolver com esse tipo de atribuição. Os cultos começaram a ser organizados, as oferendas estabelecidas e realizadas. Porém, Oxum não podia participar do processo, simplesmente porque era um orixá feminino. Em vingança e retaliação decidiu exibir todo seu poder de *Iami Ajé*, *Iami Akókó*, mãe feiticeira e mãe ancestral. Senhora das gestações, “condenou todas as mulheres à esterilidade, de sorte que qualquer iniciativa masculina no sentido da fertilidade era fadada ao fracasso” (PRANDI, 2001, p. 345). Em algumas versões dessa história, os animais não davam mais crias e as plantas não se reproduziam, o círculo da fertilidade se quebrara, ameaçando a existência do ser humano sobre a terra (OGBEBARA, 2014, p.63 e ss.).

Os orixás masculinos preocupados com a esterilidade da terra vão em busca do ser supremo, Olodumaré, para consultá-lo sobre as possíveis causas deste acontecimento e como deveriam proceder para reverter essa situação. Ele percebe que Oxum havia sido excluída das grandes decisões e essa seria a raiz do problema. Pois, sem Oxum, não haveria como solucionar o problema da fecundidade. Assim, as coisas somente se organizaram, quando a participação das mulheres foi aceita na tomada de decisões, levando os homens a perceber o quão grande pode ser o poder de encantamento das mulheres.

Essas duas experiências em que o feminino é renegado à não escuta, nos levam a perceber o quanto há de precioso na construção desse cantar que brota da interioridade. Tanto em Orfeu e Eurídice, quanto neste ciclo de Oxum, há a constatação de que o canto não existe, nem persiste se prescindir de sua *anima*. O que mais nos intriga é que há no feminino simultânea e paradoxalmente uma profusão orgiástica de silêncio e som. O silêncio que prenuncia a voz, cantando as interioridades, e o som das *animas* que como comadres se entrelaçando nas palavras, produzem cumplicidades bordadas nos entremeios do dialogar. O silêncio tecido nos marulhos do ventre ancestral soma-se aos

sons que o corpo emana em seu existir, produzindo os rastros que prenunciam o preparar do caminho.

Não há como pensar as possibilidades pedagógicas do canto, como itinerário de formação de si, se não admitirmos que a sua supremacia é algo que se entrelaça no feminino, mas que não prescinde da articulação que o masculino lhe dá como suporte e como engenho.

Cantar é uma forma de traçar relações e de produzir encontros. As canções são conselheiras sutis que nos transportam a lugares inimagináveis. Nos ensinam modos de viver e abrem caminhos de aprendizado que se reforçam quando as partilhamos com as pessoas ao nosso redor.

Deste modo, essa dissertação busca estabelecer percepções sobre como o cantar e as canções afetam as jornadas interpretativas das pessoas, partindo sobretudo de nossas experiências de formação e encantamento nesta jornada mítica que é o autoconhecimento. Isto nos levou, em alguns momentos a alternar a narrativa, assumindo-a em primeira pessoa do singular. Com a força de um texto que se constrói na simbologia mítica da espiral, muitos assuntos retornam repetidas vezes e em momentos distintos. A forma como essa pesquisa foi concebida propiciou esse formato. Os temas retornam, porém, sempre abordados de ângulos e lugares diferentes.

Durante as experiências em campo e o processo de escrita, nos veio uma vontade quase incontrolável de desenhar e pintar, quase sempre mulheres. Às vezes partes: olhos, perfis, mas sempre mulheres. Somente há poucos dias me dei conta de que estava buscando, simbologias e materializações para a nossa própria alma. Não trataremos explicitamente destas imagens, mas decidi incorporá-las a esse trabalho junto a algumas outras fotografias significativas para o processo, sempre acompanhadas de pequenos versos. Minhas almas de grafite, carvão e tinta se irmanaram, por estes versos, às almas de vento e carne em uma *pro-fusão* de harmonias admirável.

O fator determinante das projeções é a alma, isto é, o inconsciente representado pela alma. Onde quer que se manifeste: nos sonhos, nas visões e fantasias, ela aparece personificada, mostrando deste modo que

o fator subjacente a ela possui todas as qualidades características de um ser feminino. Não se trata de uma invenção da consciência; é uma produção espontânea do inconsciente (JUNG, 1986, p. 12).

Para dar conta de todos estes aspectos, trilhamos um caminho metodológico que passa pela experiência do cantar só, reforçando a importância dos acalantos nesse processo e no início da jornada. Logo após investigamos como esse cantar gera ressonâncias que nos levam a coletividade, ao cantar juntos, pensando um pouco acerca dos cantos de trabalho. Por fim, levantamos percepções sobre as atividades de um grupo dedicado a investigar e promover as manifestações da cultura popular chamado *Beija Fulô*.

No crepúsculo de mim, o flutuar das folhas é um baile de doces renovações.

II - DE MEMÓRIAS E INDAGAÇÕES

INTROITUS

*Porque cantar parece com não morrer
É igual a não se esquecer
Que a vida é que tem razão*

Enquanto engoma a calça – Ednardo

*Em virtude de sermos palavras indestrutíveis que em
nenhum tempo, sem exceção, morrerão. Em virtude de
sermos palavras, nos será permitido cantar repetidas
vezes em diferentes formas...*

Tupã Tenondé – Kaká Werá Jecupé (2001, p 50)

Nas minhas memórias mais profundas sempre houve uma constatação que eu não poderia negar: a de que só guardo algo na memória se puder conta-lo para alguém. Posso ler milhares de páginas, percorrer a argumentação de vários tratados, mas, algo só me habita a mente, se tecê-lo com a força de minha voz. É como se as ideias que me vem só se fixassem pelo poder materializador da fala. Pois, a palavra proferida reapresenta a existência daquilo que ela afirma. Essa conexão entre a memória e a palavra falada me fez perceber o quanto o artifício da oralidade é precioso no meu processo de aprender, sendo também um dos pontos mais importantes em minhas indagações, reflexões e investigações sobre o aprendizado do outro.

Paralelamente a essa percepção, constatei que as canções que ficaram mais fortemente gravadas na alma, são aquelas que cantei durante a infância e a adolescência, tempo em que dedicava grande parte de meus dias a simplesmente cantar e reforçar o meu canto com os acordes, escalas e melodias que repetidamente alinhavava com meu violão. A minha vida perderia grande parte de seu sentido se nela não existisse a música.

Vem daí a reformulação da resposta de uma pergunta que sempre me faziam quando eu era criança: Uma canção... presença e potência sonora que transforma e acalenta, é a resposta que sempre me vem à tona, como imagem poética, quando surge a indagação que se faz a toda criança em algum momento de sua infância: *O que você quer ser quando crescer?* Naquela época, certamente eu responderia *“piloto de caça”*. Mas hoje entendo que meu desejo mais profundo sempre foi outro.

A despeito das abstrações, que esse desejo suscita, a possibilidade de tornar-me um *ser-som* sempre foi um devaneio que me acompanhou como paradigma de socialização e afetividade em todas as atividades, trabalhos e estudos que realizei. A música sempre foi um norte e o canto uma trilha a ser pisada com meus próprios pés. Uma maneira de me conectar com tempos imemoriais e reviver tradições ancestrais, como se o som de cada palavra rasgasse lentamente um véu que nos permitisse perambular e habitar outros tempos, outros mundos, mas, sobretudo, outros modos de olhar. E não há olhar que se mostre vazio de intenções. Todo olhar denota reflexão e envolvimento. Se isto não ocorre, apenas se vê. Olhar é envolver-se, relacionar-se com um todo e, numa ponte dialógica que vai de si ao outro e do outro a si, plenificar-se nesse encontro. Deste modo, o tecido que sustenta minha maneira de compreender a vida é feito da trama que há entre o som, a melodia e a palavra. A palavra cantada é mais forte que a palavra falada, pois propicia inúmeras viragens nestas formas de olhar.

A ligação, nem sempre percebida, entre o olho e a voz permite a constatação de que um auxilia no “desaprisionamento” do outro. Quando se encontra a sua voz inevitavelmente os olhares mudam. Quando nos abrimos a lançar outros olhares inevitavelmente ampliamos nossa voz, nossa maneira de colocarmo-nos perante a realidade que nos cerca e nossas atitudes no sentido de transformá-la.

O visível à nossa volta parece repousar em si mesmo. É como se a visão se formasse em seu âmago ou como se houvesse entre ele e nós uma familiaridade tão estreita como a do mar e da praia. No entanto, não é possível que nos fundemos nele nem que ele penetre em nós, pois então a visão sumiria no momento de formar-se, com o desaparecimento ou do

vidente ou do visível. Não há, portanto, coisas idênticas a si mesmas, que, em seguida, se oferecem a quem vê, não há um vidente, primeiramente vazio, que em seguida se abre para elas, mas sim algo de que não poderíamos aproximar-nos mais a não ser apalpando-o com o olhar, coisas que não poderíamos sonhar ver *inteiramente nuas*, porquanto o próprio olhar as envolve e as veste com sua carne. (...) Qual a razão por que, envolvendo-os, meu olhar não os esconde e, enfim, velando-os, os desvela? (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 128).

Há algum tempo me deparei com o livro *“A terra dos mil povos”* de um índio Txucarramãe chamado Kaka Werá Jecupé. Para ele, “O poder de uma palavra na boca é o mesmo de uma flecha no arco” (1998, p.11). Assim, define o alcance e a potencialidade das palavras proferidas. Segundo ele, ao dizermos ou nomearmos algo, estamos traçando a ação e o destino daquilo que foi pronunciado. Mal eu sabia que na verdade os povos indígenas já haviam realizado meu sonho de criança. Sua alma é um som e o corpo é o instrumento de sopro que o sustenta. Eles vivem o *Ayvu Rupyta* o *corpo-som* do ser, ou, mais profundamente, os fundamentos da palavra habitada.

A tradição guarani é uma das mais disseminadas em terras brasileiras. Entretanto, não é demasiado ressaltar que a cosmovisão guarani é somente uma das tradições que compõe o vasto imaginário dos povos indígenas. Atualmente, há apenas pouco mais de duzentos relacionados no site da FUNAI. Porém, deles surgem incontáveis compreensões da realidade que os cerca. Modos de olhar tão diversos que fogem das reduções interpretativas que o senso comum costuma realizar da figura estereotipada do índio no Brasil.

Assim, subjaz a essa discussão a ideia de que abraçamos essas concepções em um movimento de apreensão de uma parcela do pensamento guarani como forma de identificação e fortalecimento de nossa voz. Segundo Pierre Clastres (1990, p. 17), na visão guarani, um canto que toma assento é uma nova vida que nasce: *“o nascimento de uma criança se diz uma palavra se provê de um assento”*. Cada ser é um canto que aporta na terra e toma o seu lugar no caminho, trilhando sua própria jornada de consonância entre nome e trajetória.

“Para o índio, toda palavra possui espírito. Um nome é uma alma provida de um assento, diz-se na língua *ayvu*. É uma vida entonada em uma forma. Vida é o espírito em movimento. Espírito, para o índio, é silêncio e som. O silêncio-som possui um ritmo, um tom, cujo corpo é a cor. Quando o espírito é entonado, torna-se, passa a ser, ou seja, possui um tom” (JECUPÉ, 1998, p.13).

No entanto, é importante notar que essa tradição viva da palavra se descortina da ideia de que o conhecimento sagrado se apresenta em uma fala que foge da fala cotidiana. O *abañeenga* (“idioma”) das palavras formosas é legado apenas àqueles a quem é dado se comunicar com os grandes espíritos ancestrais. Uma linguagem que foge das palavras que perambulam o viver cotidiano. Palavras que eram conhecidas apenas por aqueles destinados a serem Pajés.

Para o pensamento Guarani, ser e linguagem, alma e palavra são uma coisa só. A palavra *ayvu* expressa o espírito como som vivo, sopro-luz primeiro, aquilo que é eterno em cada indivíduo e que vivifica o corpo e manifesta-se no reino humano sob a pele da palavra, pelo sopro que a preenche. (JECUPÉ, 2001, p. 55).

Há nesta cosmovisão indígena uma compreensão bonita de que um nome é como uma assinatura no universo “um gesto do espírito para a matéria”. Compreensão de que não há como se separar a pessoa do universo em que ela se insere. Sempre me senti assim, não só conectado à minha espécie, mas conectado ao mundo que me cerca. *“Deste modo, a compreensão da linguagem não deve limitar-se aos dois termos opostos, o Eu e o Mundo. Reconhece-se como necessário um terceiro termo: é o outro, a quem se dirige minha palavra. Eu falo porque não estou só. Mesmo no solilóquio, na palavra interior, eu refiro-me a mim como outro, apelo da minha consciência para minha consciência”* (GUSDORF, 1970, p.43). Ser em sintonia com os riachos e os mares, os picos e as montanhas, os animais e as plantas. Consciência saboreada e intuída de nunca estarmos sós. *“Por essência, a linguagem não é de um, mas de vários; ela está entre. Ela manifesta o ser relacional do homem”* (Idem, p.44).

No entanto, esta maneira de olhar o mundo é fruto de uma construção complexa, muitas vezes árdua e dolorosa, que se tece em idas e vindas, empenho e desistências. Geralmente, a consciência de um processo aparece depois que se trilhou boa parte do caminho. As melodias começam a fazer sentido depois de alguns compassos, mas já mostram a que vieram nos primeiros tons.

KIRIE ELEISON

Os primeiros tons

Uma das primeiras imagens de que me recordo é a do jardim que existia na casa da minha mãe. Jardim esse que daria lugar, anos mais tarde, a uma garagem que durante muito tempo permaneceu vazia. Na minha cabeça era inconcebível o privilégio que, naquele momento, meu pai deu ao concreto em detrimento das flores e das plantas curativas que tanto aprecio por influência de minha mãe.

Foi neste lugar que vi meus primeiros besouros, acompanhei o passo desconexo das lagartas e testemunhei a explosão de vida que somente as crisálidas podem propiciar de maneira tão peculiar.

Porém, o que mais me encantava naquele jardim era a pitangueira que habitava regamente em seu centro. Pitangueira em que eu diariamente subia e saboreava seus frutos de uma maneira que eu nunca mais esqueceria, como se fossem os últimos. Algum tempo depois a sensação viraria comprovação.

Também me recordo do pé de jambo, os frutos dele nunca vingaram, mas esse pé era cuidado com um carinho imenso pelas mãos de minha mãe. Próximo a ele, quatro roseiras repousavam assimetricamente pelo jardim. Minha admiração pelas rosas (*in natura*, de madeira, de metal, de tinta entre tantas outras) talvez tenha surgido ali. Uma delas, eu dizia que era minha. Mas, como todo garoto distraído, eu a regava e a adubava apenas esporadicamente. Não fossem os cuidados de minha mãe, ela em pouco tempo teria definhado.

A despeito da minha atual natureza predominante urbana, minha infância na periferia de São Paulo e o meu jardim, não negam minha verdadeira ascendência de *bicho do mato*. Filho de um pai baiano, vindo ainda pequeno para cá, devido à perda dos pais, e de uma mãe mineira, versada na alquimia maravilhosa que só a culinária daquele lugar pode proporcionar; posso dizer que minha alma pertence mais à terra que ao asfalto. Para completar o mosaico de influências, meus bisavôs paternos eram um português e uma índia. As três matrizes do povo brasileiro habitam o meu sangue.

No entanto, o meu contato maior com a natureza veio por meio do escotismo que comecei a frequentar como lobinho a partir dos oito anos e permaneci até aos quatorze, prestes a me tornar sênior. Quando me tornei escoteiro, optei pela tropa do ar, devido ao gosto que sempre nutri por aviões, astronomia e questões relativas ao céu. Devo ressaltar que, dentro do escotismo, há três modalidades: o escoteiro básico ou da terra (que naquela época ainda usava o chapéu de três bicos, hoje não mais), o escoteiro do mar (ligado às vivências da marinha), e o escoteiro do ar (que prima por atividades ligadas à aviação e à prática do aeromodelismo).

Lá vivi muitos acampamentos, me embrenhei em várias florestas e escalei muitas montanhas. Aprendi desde cedo a apreciar certo gosto pelo cheiro da terra molhada pelo orvalho, misturado a sensação de ser acordado pelo canto dos pássaros. Antes do toque da alvorada, a natureza já havia me despertado.

E foi em meio à mata que perdi meus medos mais recônditos: o medo do escuro, o medo de estar só, o medo de me perder, o medo de deixar de enxergar.

Recordo-me que os dois momentos mais aguardados eram o do grande jogo e o do *fogo de conselho*. O primeiro acontecia na penúltima noite do acampamento, as patrulhas eram divididas em dois grupos e duas bandeiras eram fixadas em campos opostos dentro da mata. O objetivo de cada grupo era tomar a bandeira do outro e retornar ao seu próprio campo. Era colado um pedaço de sisal em cada ombro dos participantes. Se o membro do grupo oposto arrancasse um daqueles sisais, o participante estaria ferido e deveria voltar a base para ser curado. Se os dois fossem arrancados, ele estaria eliminado do jogo. O chefe Juan, um espanhol de sotaque carregado com uma sabedoria mateira que poucos possuíam, nos fazia entrar na mata sem ferramentas (canivete, facas ou bastões) e sem lanternas. No início achávamos aquilo de uma crueldade inenarrável e morríamos de medo. Mas poucos minutos depois, já estávamos acostumados com a escuridão e com os sons noturnos da floresta. Sem as ferramentas, não caíamos na tentação de defendermo-nos de perigos e monstros imaginários e, sem lanternas, confundíamos-nos com as árvores e não denunciávamos nossas posições. Só compreendi a importância disso, em um *Ajuri* (encontro nacional de grupos escoteiros) quando ganhamos o grande

jogo, localizando facilmente os outros grupos que se utilizavam de lanternas e andavam em bloco para se protegerem.

O segundo momento, certamente o mais importante do acampamento, era o do fogo de conselho. Era o momento de troca das experiências vividas e de confraternização. Cantávamos em volta do fogo, produzíamos esquetes de teatro e as representávamos, fazíamos pão de caçador e partilhávamos chimarrão. Era o encerramento “ritualístico” daquele momento.

Muitas pessoas julgam o escotismo como uma tentativa de militarização e conformação ideológica das crianças. Mas para mim não foi nada disso. A maioria de meus colegas escoteiros tornaram-se adultos que questionam as injustiças e lutam para minimizá-las, geralmente ligados ao pensamento de esquerda. Muitos dos princípios éticos que me guiam vieram das experiências que o crescer em meio à natureza junto daqueles amigos, montando acampamentos, construindo pioneirias², cavando latrinas e fogões de chão. Não sei se por influência de um de nossos lemas (*“uma vez escoteiro, sempre escoteiro”*) até hoje algumas coisas daquele tempo ainda fazem sentido para mim.

² Mesas, tendas, pontes e benfeitorias feitas de bambus e amarras.

GLORIA IN EXCELSIS DEO

Herança cavalheiresca e sensibilidade feminina

*“Quando o Devaneio é realmente profundo, o ente que vem sonhar em
nós é a nossa alma”.*

Gaston Bachelard

As leis do escoteiro são baseadas nas leis da cavalaria andante, ou seja, em princípios ligados à cortesia, altivez, cavalheirismo, honra e coragem. Essa herança solar faz parte da minha formação e por mais que eu fuja dela, alguns tons desse “canto” ainda ressoam em mim. Mesmo o lugar onde resido traz ecos dessa herança medieval que me habita. Há algo de nostálgico ao se olhar da sacada de meu apartamento. Nostalgia de algo não vivido. Nostalgia com sabor de banzo, com gosto de vida não vivida, mas invariavelmente resgatada nos resquícios que uma memória criadora produz para neles eu me embrenhar. Nostalgia que me leva às muralhas de um castelo incrustado nas ruelas de um lugar qualquer na periferia de São Paulo.

Moro no último andar, de um pequeno prédio que se situa estrategicamente no topo de um vale. Se alguém fosse construir uma fortaleza por aqui, certamente escolheria esse lugar, pois, ele permite ver com clareza as vias de acesso até a cidade de Guarulhos.

Além dessa estranha coincidência, dois carcarás frequentam cotidianamente as minhas janelas. Eles chegam, me afrontam e, como se me desafiassem a alçar voos mais intensos, viram-se e se vão em direção às árvores do parque ecológico do Tiête.

Cavaleiros andantes, castelos e seres que primam pela minha identificação de infância com o elemento ar. Muitas sincronicidades que ressoam as escolhas que inconscientemente derivam de meu nome.

Como acredito que meu nome é meu tom, não poderia ser de outra forma. A palavra André vem do grego e é o genitivo da palavra *ανδρ* que significa “homem”. Podemos

traduzir *τον ανδρε* como “aquilo que é próprio do homem”. Por extensão meu nome assumiu o significado de másculo, corajoso, viril. O mais inusitado nessa história é que meu jeito de pensar é muito feminino. Tenho uma admiração e um amor incondicional pelas mulheres, não é à toa que a vida me concedeu uma companheira e duas filhas.

Mais do que isso, pensando bem, eu fui criado por mulheres. O contato com meu pai, durante a minha infância, era pequeno. Mesmo morando na mesma casa, mesmo existindo entre eu e ele carinho (mais sentido que expressado) e admiração recíproca. Quando meu pai saía para trabalhar, eu ainda dormia e, quando ele regressava, muitas vezes já havia me recolhido. Ele sempre foi um exemplo, mas esse inevitável distanciamento deixava escondido em mim um forte desejo de um dia superá-lo, mais como forma de agradecimento que de competição.

Outra forte referência masculina que me acompanhava era a de meu irmão. Misto de mago e mentor permaneceu neste plano de existência por apenas 24 anos. Justamente por isso, viveu intensamente e deixou marcas profundas naqueles que o conheceram. Quando ele se foi, eu estava próximo de completar 11 anos. Ele se foi quando mais precisaria de suas influências.

Deste modo, foram minha mãe e minha irmã que mais contribuíram para tornar-me quem eu sou.

A serenidade, paciência e inabalabilidade de minha mãe me dotaram de calma e clareza na tomada das decisões. *“As imagens serenas, dons dessa grande despreocupação que constitui a essência do feminino, sustentam-se, equilibram-se na paz da alma”* (BACHELARD, 2009, p. 61). Entretanto, também me trouxeram certo receio de aceitar grandes mudanças. Minhas primeiras conversas teológico-filosóficas foram com essa mulher.

Já minha irmã, assumiu o papel de minha grande mãe intelectual. Sempre me presenteou com livros. Aliás, não me recordo dos outros presentes que ela me deu na infância. Contudo, os livros... Posso descrever com clareza cada um. Também foi em seu quarto que descobri o prazer místico de abrir o baú de tesouros que havia escondido em cada disco de vinil que lá repousava. Com ela, ainda menino, ouvi Caetano, Gal, Gil, Hendrix,

Pink Floyd e muitos outros. Devo a ela o fervilhar de tons que se somariam ao meu na construção da minha pessoa.

É estranho então que haja tanta masculinidade na origem do meu nome? Na verdade não.

Para evitar confusão com as realidades da psicologia da superfície, C.G. Jung teve a feliz ideia de colocar o masculino e o feminino das profundezas sob o duplo signo de dois substantivos latinos: *animus* e *anima*. Dois Substantivos para uma única alma são necessários a fim de se expressar a realidade do psiquismo humano. (BACHELARD, 2009, p. 58).

A minha vida é um dueto entre uma força masculina que carrego inconscientemente e uma sensibilidade feminina que guia meus passos, anseios e decisões. *“O homem mais viril, com demasiada simplicidade caracterizado por um forte animus, tem também uma anima – uma anima que pode representar manifestações paradoxais”* (id. Ibid.). Essa dupla compreensão partilha dos muitos pares de opostos que permeiam a minha vida: racionalidade e fé, arte e ciência, posição política libertária e formação militarizada, por exemplo. Muitas vezes esse turbilhão de influências gerou confusões inenarráveis em minha cabeça e em minha vida. Dois poemas marcam fortemente essa jornada, um meu e outro de Rainer Maria Rilke. Reproduzo-os aqui:

Resquícios

Tu és pétala desgarrada.

Semente que germina...

Descontente pelo desencontro em tua flor

Choras pois não é botão,

Tão pouco és rosa.

És na verdade amor que flutua bailarino

Ou dor que seca venenosa?

André Luis Santos

*A minha vida eu a vivo em círculos crescentes
sobre as coisas, alto no ar
Não completarei o último, provavelmente,
mesmo assim irei tentar.*

*Giro a volta de Deus, a torre das idades,
E giro há milênios, tantos...*

*ainda não sei o que sou: falcão, tempestade
ou um grande, um grande canto.*

Rainer Maria Rilke

O primeiro poema, de minha autoria, construiu-se em segunda pessoa do singular. No entanto, qual um experimento catártico de apogeu, é como se minha consciência assumisse algumas incongruências que me permeavam no tempo em que o compus, e decretasse para mim mesmo uma sentença de que, por mais que eu as negasse, as incertezas ainda me habitavam. O dicionário Houaiss define catarse como a *“descarga de desordens emocionais ou afetos desmedidos a partir da experiência estética oferecida pelo teatro, música e poesia”* (HOUAISS, 2007). Se assumirmos que a catarse, no sentido aristotélico, é uma suspensão temporária, causada por uma experiência artística do tempo em que vivenciamos uma purgação das agruras que experimentamos em nosso cotidiano, perceberemos que o desencontro que o poema narra não leva a uma superação do estado de incertezas que ele propõe. Porém, a aceitação de que há dubiedades em nossas vidas que devemos e precisamos encarar propicia uma experiência de “apogeu”.

Gosto de interpretar essa palavra partindo da imagem que sua própria etimologia oferece. Em grego, o prefixo *apo-* quer dizer afastar-se de, estar distante de. Enquanto que o sufixo *geo* significa “terra”, o globo terrestre. Deste modo, em minha compreensão, o apogeu configura-se na experiência imagética de olhar para as coisas em sua totalidade, vê-las do alto, abarcar seus contornos e suas nuances pelos ângulos que este distanciamento propicia.

Se o primeiro poema que escolhi acaba em uma dúvida, o segundo aponta para as certezas envolvidas no modo em que decidi viver minha vida.

Ao ler o poema de Rilke, fui instantaneamente seduzido pelo movimento em espiral que a sua leitura sugere: *“A minha vida eu a vivo em círculos crescentes/ sobre as coisas, alto no ar”*. Além disso, a recorrência do elemento ar me chamou grandemente a atenção. Pois, ver do alto aponta para uma tentativa de olhar para as coisas em si mesmas e em sua totalidade. A tradução de José Paulo Paes me levou a entender esta imagem como um devaneio a ser perseguido. Como disse, sempre quis ser um canto de transformação pessoal e para o mundo. A possibilidade de conceber o conhecimento como um círculo infinito que nunca passa pelo mesmo ponto, ampliando-se a cada volta, guiou meus passos na busca de uma forma de educação que contemplasse essa amplitude.

Podemos, igualmente, associar isso ao fato de que, assim como no pensamento alquímico, assim como na dinâmica do inconsciente, há algo circular, ou melhor espiralado, na produção das imagens, que tampouco obedece à linearidade mecânica da simples razão, mas segue um conjunto de circunvoluções que complica particularmente sua interpretação. De fato, há uma estrutura labiríntica no inconsciente e no mundo das imagens. E se o primeiro domínio foi extensamente incorporado pela interpretação intelectual, o mesmo não ocorre com o segundo, ainda muito ignorado, depreciado ou marginalizado pelos pensadores, ao menos pelos que defendem um ponto de vista estritamente racionalista (MAFFESOLI, 2003, p.37).

O ar, o mar, os poemas e os círculos são símbolos que sempre se entrelaçaram em minha vida. A urdidura dos elementos e a trama das artes se encontram cotidianamente à minha frente. É como se cada segundo gritasse que a vida se faz dessas coisas juntas. Na maioria das tradições ancestrais, cada instante é considerado portador da eternidade inteira. Quando traço estas linhas é como se estes momentos se tornassem presentes neste instante, se “re-presentassem”. O futuro é incerto e nebuloso, o passado é memória e recordação. Deste modo, a percepção que nos resta do tempo é mesmo esta

experiência eterna do presente, que nos conduz à possibilidade de se habitar diversas imagens, tempos e lugares, por meio de nossa ancestralidade.

“A invariância antropológica assegura que há uma base comum que nos une, ainda que simultaneamente sejamos pessoas singulares, únicas. Com efeito, o universo simbólico, arquetípico é limitado, portanto, retorna eternamente na dinâmica do imaginário, subsistindo nas aparentes diferenças. Razão pela qual podemos pensar em termos de re-atualizações míticas (Ferreira-Santos & Almeida, 2012, p. 72).

EVANGELIUM

A Religião

“Só devassamos o mistério na medida em que
o encontramos no cotidiano”

Walter Benjamin

Ainda que o escotismo tenha determinado grande parte das concepções de caráter, honradez, gentileza, compromisso e companheirismo que carrego em minha vida, outras vivências determinaram minhas formas de me relacionar com as outras pessoas. Durante boa parte da vida estive ligado aos movimentos populares dentro da igreja católica. Lá aprendi a respeitar o próximo e defender opiniões, entre outras coisas. Também foi na igreja que, pela primeira vez, percebi que não estou só. Outras vozes como a minha, partilhavam de ideais semelhantes aos meus. Minhas primeiras recordações relativas a esse tempo remontam aos 8 anos, ainda nas aulas de catequese, onde fiz algumas amizades que cultivo até hoje. Não sei se por conta da *Teologia da Libertação*, movimento filosófico-político que tinha grande expressão naquele momento da igreja, ou por ter dado sorte com amigos de afinidades intelectuais semelhantes as minhas, desenvolvi uma forma interna de “cristianismo” que questionava os dogmas e não se prendia a preconceitos de crença, origem ou posição política.

Não foi na igreja que descobri a música. Aprendi a tocar o violão vendo meu falecido irmão e seus amigos tocarem. Porém, foi nos movimentos da igreja que pude desenvolver esse dom. Animava os encontros da Pastoral da Juventude, dos grupos de rua e de muitos outros grupos e eventos. Isso permitiu que eu tocasse com muitos músicos mais habilidosos do que eu. Havia uma dialógica bonita do aprender fazendo. Entre um grupo e outro, uma missa e outra, trocávamos descobertas técnicas e estético-musicais, uma escala nova, novos acordes e dissonâncias, aquela música que todos queriam aprender e um bravo guerreiro havia conseguido “tirá-la” de ouvido. Esse processo propiciou um engrandecimento fenomenal na minha compreensão do que era a música e da

ferramenta poderosa de transformação e encontro que agora eu tinha à minha disposição.

E devo ressaltar que a música me propiciou muitos encontros. Ela foi a nau que me transportou a muitos lugares físicos, espirituais e sociais. Por meio dela eu estive em presídios, hospitais, asilos, orfanatos entre tantos outros lugares. Toquei e cantei para o povo de rua durante madrugadas frias e inóspitas. Partilhei visões de mundo e convicções por meio de canções que aprendi e ensinei. Transpus meus sentimentos em vivências, peças e intervenções teatrais. Toquei todos os ritmos imagináveis e possíveis.

Além disso, foi na igreja que também me apaixonei pelo teatro e durante mais de dez anos dirigi e atuei em uma versão muito peculiar da “Paixão de Cristo”. Meu papel era o de Anjo Gabriel, que nesta versão é o narrador da trama. Meu anjo Gabriel era um *clown* com fortes influências dos personagens de Ariano Suassuna que, como observador, cantava e tocava suas impressões crepusculares daquela situação extrema. Momentos bons... Cada apresentação contava com um público de aproximadamente mil pessoas e dava assunto por meses nas ruas do bairro.

Esse encontro coletivo com a arte me preenchia e me plenificava, trazendo-me a percepção de que as coisas ligadas à arte caminham inevitavelmente juntas. “*A descoberta de si-mesmo através do Outro no diálogo e na intercorporeidade é a vivência e o cultivo de uma gravidez*” (Ferreira-Santos, 2005, p.41)

A experiência da espiritualidade, vivenciada na igreja, mas também fora dela, me levou a conectar de maneira profusa e fértil meus anseios pela arte e minha percepção de que toda forma de aprendizado não deve prescindir da existência do outro. Foi na comunidade que partilhamos ideias, alimentos e sonhos. Sobretudo, os sonhos. Alguns com a força e o desprendimento que somente a juventude e sua inevitável falta de experiência pode propiciar. Pois, se ainda não nos obrigaram a viver e aceitar certas visões de mundo e certos preconceitos, ainda não estamos atados às amarras morais que imobilizam os pés dos caminhantes que desejam profundamente se jogar na estrada.

Deste modo, fui convidado a compor a equipe que lecionava para a turma de crisma, sacramento religioso da igreja católica que é concebido como a confirmação do batismo.

Mas preferíamos dizer que o crisma era o início da caminhada, a escolha da pessoa em seguir uma trajetória dentro da igreja.

Lembro-me desta experiência como uma possibilidade de habitar a figura do *mestre-aprendiz*. Os encontros que preparávamos eram dinâmicos e fugiam dos formatos tradicionais de aprendizado. Além disso, não nos limitávamos a ensinar apenas o que o catolicismo prega. Nossas referências perambulavam pelo taoísmo, hinduísmo, cosmovisão africana além de muitas outras. O estudo de outras formas de espiritualidade ajudava-nos a compreender melhor aspectos inerentes à nossa. Se naquela época nos fosse claro o significado do termo metodologia, certamente nossa definição para essa palavra seria: somente ensinamos e aprendemos verdadeiramente quando habitamos o conceito que queremos demonstrar.

Deste modo, não havia como não concebermos o aprendizado como uma matéria complexa de trama indissociável. Aprender, para nós, necessariamente passava pelo diálogo, pela representação teatral, pelo cantar dos temas apresentados, pela representação plástica ou visual do que se discutiu. Dificilmente um encontro de nossa turma não se configurava dessa forma.

A complexidade se dá como uma articulação que preserva a identidade e a diferença. Não se trata de uma redução mutilante a um ou outro aspecto, nem de uma adição interminável de aspectos justapostos, mas incisivamente de acompanhar a articulação, os nós do tecido, os pontos de junção e a separação dos diversos fios que formam a rede complexa dos sistemas auto-organizados (Ferreira-Santos & Almeida, 2012, p.93).

Mas é necessário ressaltar que muitos anos depois, ao entrar na sala de aula como professor em uma escola pública, essas experiências foram se conformando às vicissitudes do cotidiano. O furor e a criatividade dos primeiros anos, foram dando lugar à rotina e aos protocolos das pessoas comuns. Porém, há um bom tempo, venho lutando pelo direito de re-encantar o universo escolar em que habito e as experiências da igreja que vivi em minha juventude voltaram a habitar o chão em que piso diariamente.

TRANSUBSTANTIATIO

O ofício

Emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender estas transsubstanciações, há que reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e de movimento (1980, p.88).

Maurice Merleau-Ponty

Há no ofício um encantamento natural que, quando verdadeiramente compreendido, nos leva a uma experiência de equilíbrio e paz de espírito. Encanto que se aninha nas mãos que produzem e criam, que engendram e curam, como *pharmakon* (FERREIRA-SANTOS, 2011), o interior ao realizar aquilo que sabem realizar. Como quase todo menino que deixa o ginásio, fui incentivado a iniciar minha formação profissional. Cursei o colégio técnico, ainda se chamava assim, em mecânica industrial no SENAI “Roberto Simonsen”. Se lá se acentuaram minhas inclinações masculinas, lá também aprendi a conjugar minha dimensão feminina do cuidado, da espera e da temperança. As artes mecânicas pressupõem um fino equilíbrio entre uma intensa racionalidade matemática e uma destreza de execução que somente se delineia na sabedoria artesã. Lá aprendi o manejo das limas, o desbaste do aço, o traço preciso do desenho e a delicadeza de produção dos conjuntos mecânicos que se encaixam perfeitamente.

O próprio papel, com seu grão e sua fibra, provoca a mão sonhadora para uma rivalidade da delicadeza. A matéria é, assim, o primeiro adversário do poeta da mão. Possui todas as multiplicidades do mundo hostil, do mundo a dominar. O verdadeiro gravador começa sua obra num devaneio da vontade. É um trabalhador. Um artesão. Possui toda a glória do operário (BACHELARD, 1985, p. 52).

Foi dessa compreensão do ofício que meus anseios militares se amainaram. O ofício levou-me a uma retenção do furor heroico que me levava a buscar imagens ligadas ao guerreiro e a cavalaria. Como se minha natureza de soldado tivesse cumprido seu papel, o chamado da cultura de paz tornou-se cada vez mais forte dentro de mim.

Essa consciência da mão no trabalho renasce em nós na participação no ofício do gravador. Não se contempla a gravura; a ela se reage, ela nos traz imagens de despertar. Não é somente o olho que segue os traços da imagem, pois à imagem visual é associada uma imagem manual e é essa imagem manual que verdadeiramente desperta em nós o ser ativo. Toda mão é consciência de ação (BACHELARD, 1985, p. 53).

Acredito que somente a partir desse contato com a matéria bruta do minério de ferro, da forja e da transformação do aço, é que a música tornou-se mais forte como um instrumento meu na compreensão do mundo. Essa herança prometeica do fogo que recria, poderia acentuar cada vez mais o *animus* que me guiava até então. No entanto, essa experiência de produzir transformações com as próprias mãos ensinou-me a liberar as forças anímicas que residem no sentimento de união comigo mesmo, levando-me a buscar outras transformações, sobretudo do pequeno mundo que nos cerca. “(...) *porque tecné, é também comprometimento do corpo com a concretude das coisas, comprometimento da mão que, manipulando, responde às provocações do mundo. É demiurgia científica*” (Pessanha in BACHELARD, 1985, p.VIII). Esse encontro fortuito, do pensamento científico com a realização poética, se agiganta no momento em que nos entregamos à criação, tanto técnica, tecnológica ou artística. Fora os utilitarismos que invariavelmente o senso comum tentar legar às coisas produzidas, o próprio instante criador nos leva a uma experiência de integração entre aquele que produz e aquilo que é produzido. Ao criarmos algo com nossas próprias mãos, mais do que isso, ao compreendermos que nossas mãos nada mais são que extensões indissociáveis de nossos corpos, partilhamos dessa teofania demiúrgica que cria uma constelação entre o eu, o mundo e o outro. Isto é, ao criar com as mãos criamos com nossos corpos e

apreendemos o mundo que nos cerca por meio dessa criação. O mesmo se dá com a voz, posto que também é meu corpo que canta e, por meio dele, o mundo canta em mim. É essa viragem no olhar que permite a percepção das possibilidades inerentes a essa comunhão. Quando aprendemos a olhar para as experiências que brotam da voz do cantador que improvisa seus versos ou para o cortejo de maracatu que avança qual tempestade, habitamos essas vivências, entrando em um terreno em que o tempo parou, experimentamos sentimentos de plenitude e imortalidade.

Assim, com a mais extrema delicadeza, a mão desperta as forças prodigiosas da matéria. Todos os sonhos dinâmicos, dos mais violentos aos mais insidiosos, do sulco metálico aos traços mais finos, vivem na mão humana, síntese da força e de destreza. Explica-se então, ao mesmo tempo, a variedade e a unidade de um álbum no qual dezesseis grandes trabalhadores vieram cada qual nos dar a vida de uma mão. São elementos de uma nova quiromancia, aquela que, ao desvelar forças, revela-se criadora de um destino. (BACHELARD, 1985, p. 54).

Alguns anos mais tarde, na graduação em filosofia, de algum modo estas percepções já me habitavam. No entanto, a forte tradição estruturalista do departamento em que estudei nos inclinava a negar uma perspectiva de sensibilidade no estudo da filosofia e da racionalidade científica. Fortemente marcados pelos estudos da filosofia moderna, o legado iluminista espalhava seu véu de rigor e precisão por todo o lugar. Deste modo, todo estudo que buscasse uma aproximação entre o pensamento filosófico e o mundo que nos cerca era tido como destituído da seriedade necessária ao trato com as questões da razão. A razão assumia, assim, um papel “conformador” ao invés de abrir caminhos a novas possibilidades de formação. Pensadores que se contrapunham ao cânone ocidental, geralmente, eram considerados de importância menor. Não é por acaso que meus interesses filosóficos se inclinavam justamente a esses pensadores.

Iniciei um estudo, em nível de iniciação científica, sobre a filosofia de Epicuro, mestre-aprendiz, entusiasta do encontro e da amizade. Não terminei esse trabalho, mas, o contato com a obra de Epicuro me marcaria profundamente. Pois, foi a partir dele que

comecei a descobrir que a filosofia e a vida podem caminhar juntas. Suas máximas denotam um modo de encarar a existência que eu inconscientemente busquei realizar em tudo aquilo que vivenciei: aulas ensaios, trabalho, relacionamentos, vida. *“Eu não sei como conceber o bem, se afastar os prazeres do gosto, os prazeres do amor, os prazeres do ouvido e as emoções agradáveis que causa à vista uma forma bela”* (NIZAN, 1989, p.137). Entretanto, foi um aprendizado difícil. Para sobreviver em meio ao departamento muitas vezes empunhei a espada da precisão. Mas, o escudo da sensibilidade me acompanhava e me ajudou a aparar os golpes que recebia, traçando os caminhos que me trouxeram até aqui. Até a essa investigação em que a descubro como uma trajetória já inscrita em meus pés. Talvez Epicuro tenha me ajudado a dar os primeiros passos dessa jornada.

Foto: Thais Fernandes

No processo de encontro, uma dolorosa e necessária transubstanciação nos ultrapassa.

COMUNNIO (EUCHARISTIA)

Corpo e Sangue, alma e espírito

*Fênix, “estranha síntese de grandes imagens do ninho e da fogueira”,
pássaro hermafrodito, reconciliador, no grande sonho final,
de animus e anima.*

Suzanne Bachelard

Há uma forte tendência em meu espírito de querer dividir, separar, dissecar as coisas para compreendê-las com clareza e precisão. Mas, ao mesmo tempo, sou portador de forças poderosíssimas de comunhão que atestam essa simultaneidade do mundo. Sobretudo, pensando-se nas coisas que dependem da matéria humana. *“A questão da concepção cíclica do tempo trata disto: a possibilidade de viver um eu plural, ou de superar o eu em uma entidade bem mais vasta”* (MAFFESOLI, 2003, p. 37). Somos seres complexos e plurais. É dessa condição que surgem nossas experiências de formação.

Dessa forma, estar atento à necessidade, à propensão das coisas, ao destino, tudo isso nos obriga a considerar o indivíduo em sua globalidade, em seu contexto. É dizer que não o rege unicamente a razão, como ocorreu na modernidade, mas que o movem igualmente, os sentimentos, os afetos, os humores, todas as dimensões não racionais do mundo dado (MAFFESOLI, 2003, p.30).

Tudo aquilo que vivi faz com que eu seja a pessoa que hoje me tornei. É impossível falar do meu tema de pesquisa sem encontrá-lo a partir daquilo que sou.

O aprendizado da vida deve dar consciência de que a “verdadeira vida”, para usar a expressão de Rimbaud, não está tanto nas necessidades utilitárias – às quais ninguém consegue escapar –, mas na plenitude de si

e na qualidade poética da existência, porque viver exige, de cada um, lucidez e compreensão ao mesmo tempo, e, mais amplamente, a mobilização de todas as aptidões humanas (MORIN, 2002, p.54).

Desta maneira, a despeito de olharmos para as particularidades das coisas em suas nuances mais diversas, isto não exclui em nós a experiência do pensamento complexo. Ao contrário, a compreensão de que tudo pode ser analisado de maneiras diversas nos leva a constatação do desvelamento mesmo dessa complexidade inerente ao mundo e às pessoas.

Não é possível, para mim, falar de quem sou eu, negando a multiplicidade de dimensões que compõem minha existência. É uma resposta difícil quando me perguntam quem eu sou: sou um turbilhão de influências, fazeres e convivências. “*Sou o poeta de um mundo caduco*”, pensando como Drummond, mas também sou uma encruzilhada onde transitam os velhos espíritos do *Blues*. Como disse, *eles cantam em mim*. Sou um pesquisador inquieto das religiosidades e das religiões, mas também sou entusiasta curioso das conversas e práticas científicas. Sou um educador, porque trabalho com educação. Porém, sou um eterno educando correndo atrás da última e infinita espiral que sempre me joga novamente no círculo do conhecimento. Quanto mais aprendo mais há para se aprender.

O canto que sou é uma harmonia de tons que foram se constituindo, a partir dos encontros e instantes que vivi. Essa profusão de experiências gerou um mosaico complexo de onde surgem minhas interpretações e relações com o mundo. E o chão que caminhei é o mesmo em que começo a dar vida ao canto que agora escolho como instrumento de inquietação investigativa: a palavra que ressoa melodiosa por meio do poder transformador da canção.

Da doce canção surge o feminino que se entrelaça em nossa alma como mãe e senhora.

III - PARA OUVIR A CANÇÃO

*Pois bem, se enganaram. É talvez a estrutura
De tua canção, intacta transparência,
Armada decisão de sua doçura,
Dureza, fortaleza delicada,
O que salvou teu amor para a terra.*

(NERUDA, 2010, p. 471)

*A voz cantada quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som
musical. A voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade
psicológica da palavra oral.
Não haverá talvez conflito mais insolúvel.*

Mario de Andrade

Há entre a palavra cantada e a palavra escrita uma ligação que, na maioria dos casos, se desconecta sob um olhar mais profundo ou perspicaz. A palavra que se profere é palavra em uso e por isso permanece viva em suas intenções. A palavra escrita somente vive quando proferida. *“Este é o primeiro aspecto a se levar em conta quando se trata de avaliar a sonoridade brasileira na forma de canção: oscilação entre canto e fala”* (Tatit, 2004, p. 43).

Um cantor popular é um enunciador sincrético por excelência. Ele flexibiliza a oposição entre música e verbo (...). Como vimos, as palavras por vezes se escondem atrás de melodias; outras vezes são as melodias

que se escondem atrás das palavras. Mas na canção popular ocorre algo diferente. O cancionista consegue driblar esse jogo de figura-fundo, trazendo para o centro da cena o cantar da palavra e o dizer da linha melódica. O segredo da relação que guardam entre si, música e verbo (...) parece ser decifrado pelo cantor popular, um artífice que busca a síntese – possível – entre esses universos opostos (CARMO JÚNIOR, 2003, p. 227).

Deste modo, um trabalho que intencione falar sobre o caráter pedagógico da canção não seria de todo eficaz se não a analisasse em sua inteireza, sua natureza viva de palavra proferida. A canção escrita tem menos força que a canção cantada. É nisso que reside sua essência: ser presença sonora que toca a alma das pessoas. Paulo Freire em uma conferência proferida em São Tomé e Príncipe afirma que o processo de leitura envolve *“uma compreensão crítica do ato de ler, que não se esgota na decodificação pura da palavra escrita ou da linguagem escrita, mas que se antecipa e se alonga na inteligência do mundo. A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente”* (Freire, 2001, p. 11). Este texto nos coloca frente à questão mister que é a compreensão de que primeiro lemos o mundo percebido ao nosso redor para depois lermos a representação gráfico-codificada que o texto nos dá das coisas desse mundo. Assim, podemos dizer que a extensão natural do mundo está na relação imediata que temos dele ao proferirmos as palavras que visam representá-lo, explicá-lo ou compreendê-lo. A canção media esse processo, pois, une melodia e letra na reflexão sobre as coisas percebidas.

A canção é em sua natureza uma leitura da realidade que a cerca. Vivências, emoções, momentos e percepções são o fio condutor que a dotam de plenitude. A canção é mediação do mundo e da realidade. Sua essência é refletir sobre algo que é dado no mundo que percebemos, dialogar com as pessoas e objetos que o constituem, permitindo a quem a ouve reinterpretar também a visão que carrega das coisas que o rodeiam. Esse aspecto agregador e essa percepção de que a canção pode nos apresentar uma

dialogização das coisas cotidianas remete ao fator de que seu poder de comentar, refletir, inspirar e até influenciar, já é há muito percebido por nós. Esses aspectos se apuraram e consolidam a forma canção como a maneira primordial de se fazer música no Brasil.

A canção expressa, elabora e ensina modos de viver, perceber e conceber espaços e tempos de liberdade face às complexas figuras da modernidade e da modernização urbanas. Estas são algumas das possibilidades que se nos abre um ouvido pensante: decifrar as paisagens sonoras das canções, isto é, todo o universo de palavra cantada e sonoridade que transfigura e condensa a paisagem da cidade, e, assim, dá voz, som e sentido ao sujeito que a experimenta esteticamente. (ANDRADE, 2007, p. 3).

Podemos, deste modo, entender o fenômeno da canção no Brasil como uma maneira de lidar com nossas mazelas e nossas virtudes. Ela assume o papel de refletir os meandros por onde a sociedade perambula. Seu caráter primordial pode ser entendido como uma crônica das coisas e sentimentos que nos cercam.

A canção no Brasil se tornou, ao mesmo tempo, o mais cotidiano dos objetos de consumo artístico-cultural de massa e uma forma estética expressiva, forte e autônoma de elaboração cultural. Como uma “enciclopédia implícita” da vida cotidiana, reitera sofrimentos, alegrias, malandragens, safadezas; presentifica o imaginário da festa; repensa o destino e expõe contradições sociais. Embora manifestação complexa, sua base é uma só: a elaboração de pulsações dos ritmos e das linguagens do corpo, fazendo-se, então, como uma “rede de recados” de que “o conceitual é apenas um momento: o da subida à superfície” (id. Ibid.).

Deste modo, há uma identificação entre a canção e a cultura brasileira. A voz que se expressa pelo canto e pela fala é a chave que ressignifica a realidade gerando signos e

significados diversos que criam um sentimento de expansão ao permitir que sentimentos individuais sejam absorvidos pela coletividade e se transmutem em novas sensações, agora já não pessoais, mas sim dotadas de novas significações no imaginário coletivo. Este processo também é partidário da apropriação que alguns setores da indústria cultural fazem da forma canção no Brasil, modernizando-a e adaptando a certos interesses. A indústria fonográfica, o setor radiofônico e posteriormente o sistema televisivo aliados à imprensa geram os frutos que concedem essa supremacia ao gênero canção. Assim, podemos afirmar que a canção brasileira partilha da construção e divulgação de valores, padrões de comportamento, costumes e ideologias. O caráter consumista que os processos midiáticos legam a canção reafirma essa tendência, pois induzem certos posicionamentos e certos gostos que massivamente influenciam a forma como as pessoas lidam com a música e se posicionam perante ela.

Ao escolhermos compreender e teorizar sobre o canto e, sobretudo, a palavra cantada, o grande nó conceitual se instala na própria natureza viva da canção. Nem parte, nem partitura, nem letra, nem acorde. Nada disso é canção. A canção somente existe na apreensão de um instante sonoro vivo que imobiliza o tempo qual uma brincadeira de estátua. Esse instante criador tem o poder “trans-formador” de criar novos e únicos instantes, além de quase infinitas e idiossincrásicas percepções. A canção só existe quando a cantamos, a matéria cantada se produz da fina relação entre a execução sonora e o corpo que a executa. Não é capturável. Pode-se registrá-la, executá-la amiúde, mas a sua real existência só se revela no instante poético que a desaprisiona de sua morte latente e momentânea, até que possa existir novamente de outras formas, em outras vozes, outros cantos e em outro instante.

Realmente, somente a sonoridade da palavra pode ser considerada como uma entidade dotada de existência e sentido. O texto escrito codifica graficamente os sons que são emitidos pelo emissor da mensagem, no entanto, se não for lido nada comunica, nada significa. É a voz que ressuscita a energia vital do som aprisionada pela palavra escrita. Mas o que dá origem a ela é um diálogo interno que tem como resultado último a relação tênue do pigmento impresso na trama fina do papel.

Não faz a oralidade nascer a escrita, tanto no decorrer dos séculos como no próprio indivíduo? Os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram o cérebro dos homens. Antes de colocar seus pensamentos no papel, o escritor ou o estudioso mantém um diálogo secreto consigo mesmo. Antes de escrever um relato, o homem recorda os fatos tal como lhe foram narrados ou, no caso de experiência própria, tal como ele mesmo os narra (HAMPÂTÉ-BA, 2010, p. 168).

Não pode haver escrita se não houver memória, e não pode haver memória verdadeira se não houver tradição. O canto de que tratamos não é a mera expressão de uma tônica que se insere na canção popular. Ele também perambula por aí. Mas, na realidade, o canto que nos interessa é o que se alimenta no círculo das tradições ancestrais, carregando consigo a simultaneidade dos instantes quase esquecidos, acesos na chama dos resquícios que habitam um tempo que se encontra fora do tempo, forjado na boca dos xamãs, dos babalorixás e iyalorixás. Um tempo que foge da mera cronologia utilitária que a sociedade de consumo engendrou para apagar a força do tempo sagrado.

O tempo sagrado, periodicamente reatualizado nas religiões pré-cristãs (sobretudo nas religiões arcaicas), é um tempo mítico, quer dizer um tempo primordial, não identificável no passado histórico, um tempo original, no sentido de que brotou “de repente”, de que não foi precedido por um outro tempo, pois nenhum tempo podia existir *antes da aparição da realidade narrada pelo mito* (ELIADE, 2012, p. 66).

A compreensão mítica (mitohermenêutica cf. DURAND, 2001; FERREIRA-SANTOS & ALMEIDA, 2012) do tempo prescinde da noção de um tempo mensurável e de um universo matematizável. O tempo e o espaço do mito partilham de uma dimensão plena de conexões que fogem à lógica científica, dimensão em que o visível e o invisível, o sonho e a vigília caminham sobre o mesmo solo. Uma experiência complexa de religação dos saberes que por meio do positivismo lógico se dividiram em ciências particulares. A natureza não se apresenta de maneira particionada. Temos dela uma percepção que se dá em sua totalidade. É o nosso intelecto, na tradição ocidental, que dissocia suas partes e as analisa como coisas distintas. Não podemos tomar a experiência de uma cachoeira,

apenas analisando o som que a água produz ao se chocar com a pedra, separando da sensação que a planta dos pés recebe ao tocar na umidade da rocha, enquanto o resto de nossa pele se encontra tomada pelo calor advindo do sol. Vivenciamos todas estas coisas ao mesmo instante, todas elas nos tocam de maneiras diversas em uma experiência plurissensorial.

Do mesmo modo, certa tradição científica lega campos distintos aos saberes impedindo muitas vezes que eles dialoguem. *“A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las”* (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 85). Quando estudamos a cestaria indígena, a forja do ferro ou as estampas tradicionais produzidas na África, é latente a comunicação explícita que se dá entre a matemática, a arte, a química entre outros conhecimentos. É muito claro, para nós que, nas sociedades ancestrais não se leva em consideração essas dissociações. As coisas caminham juntas. Assim, não há, nesta interpretação, como não concebermos as finas relações que se traçam entre a espiritualidade e a medicina, por exemplo. O canto também é uma forma de cura, de *pharmakon*.

A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial (HAMPÂTÉ-BA, 2010, p. 169).

A palavra cria e transforma a realidade à sua volta. Vive-se, neste caso, em um universo em que as barreiras psicologizantes não produzem amarras no cotidiano, compreendendo-se a possibilidade de um olhar acolhedor que se coloca na constituição íntima das coisas. *“Este poder da força da palavra se instaura por uma relação quase*

mágica entre o nome e a coisa nomeada, pela qual o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa” (TORRANO, 2007, p.17). A palavra, em seu sentido sagrado, possui um poder transformador de tornar presentes os fatos, personificando situações, em um movimento que transita por outras épocas e outros mundos

O poeta, portanto, tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que só lhe é conferido pela memória (Mnemosyne) através das palavras cantadas (Musas). Fecundada por Zeus Pai, que no panteão hesíodico encarna a justiça e a Soberania supremas, a memória gera e dá luz as Palavras Cantadas, que na língua de Hesíodo se dizem Musas (TORRANO, 2007, p. 16.)

Podemos compreender esse caráter criador da palavra (e, portanto, mágico) como uma experiência de fecundação. O que germina da palavra é um mundo pleno de possibilidades que se agigantam ao contato com o ritmo e com a melodia. É importante notar que essa compreensão, em seus aspectos mais ancestrais, se repete em várias sociedades de maneiras muito semelhantes. Em muitas tradições as cosmogêneses que explicam o surgimento do universo entendem a existência como um desdobramento de uma consciência original que pelo som se expande paralelamente à matéria universal. A emissão da palavra fecundante já é simultaneamente um ato criador.

Uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderíamos chamar elocuições-chave, isto é, a tradição oral. A tradição pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra. Quase em toda parte, a palavra tem um poder misterioso, pois palavras criam coisas. Isso, pelo menos, é o que prevalece na maioria das civilizações africanas. Os Dogon sem dúvida expressaram esse

nominalismo da forma mais evidente; nos rituais constatamos em toda parte que o nome é a coisa, e que “dizer” é “fazer” (VANSINA, 2010, pp. 139 e 140).

A palavra falada, enquanto mero som, cria. Mas a força do ritmo e o bailado da melodia fecundam. *“Cantar no es solamente otro modo de hablar, es algo distinto al hablar; y El hombre, enquanto canta, no es un tipo especial de hablante, es hombre de otra forma”* (ZUCKERKANDL, 1997, p.174). Ser homem de outra forma é assumir a centelha divina de demiurgia que está ligada ao ser cantante. Experiência magistral de, ao mesmo tempo, parar e habitar o tempo do eterno.

Nesta tônica, os poemas épicos de Homero narrando os feitos dos velhos heróis, eram hinos cantados de memória, cantados de cor. Quando cantados, habitava-se novamente aquelas histórias, vivia-se de novo em meio àqueles gregos em busca de glória e redenção. Do mesmo modo, a força do canto nos candomblés, reforçado pela persistência anímica do tambor, auxilia os filhos de santo a incorporar seus orixás, bailar com eles, dando passagem às suas mensagens de sabedoria. Mas, para que isso aconteça deve-se conhecer as chaves que abrem esse portal, os pontos específicos de cada santo, formas específicas do poder invocador do canto. *“O canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala. No caso brasileiro, tanto os índios como os negros invocavam os deuses pelo canto. Do mesmo modo, as declarações lírico-amorosas extraíam sua melhor força persuasiva das vozes dos seresteiros e modinheiros do século XIX”* (TATIT, 2004, p. 41).

Ainda reforça essa ideia, a força do cantar Guarani em suas casas de oração (*opy*) atravessando a noite infinita, sustentado o mundo em sua regularidade espantosa. Impedindo que essa existência cesse. *“Aqui no Brasil não acontece nada porque os Guarani ainda estão segurando esta Terra, rezando, implorando a Ñanderu pra segurar de pé este mundo”* (Arthur Benitez, guarani do Morro dos Cavalos, Garlet, 1996 *apud* MONTARDO, 2002).

A chave de compreensão dessas concepções se amplia ao compreendemos o caráter dinâmico do cantar. Todo canto é um movimento. A fala reverbera uma quase

“monotonia” do som. A música, contrariamente, é plena de mudanças, reviravoltas subidas e descidas. Não é à toa que as sinfonias se dividem em movimentos, visto que a própria música é feita disto. O cantar é uma ação que parte do som da fala, de suas intenções e reforça sua mensagem por meio de uma sonoridade viva que perambula no tempo e no espaço atingindo o fundo da relação indissociável entre corpo, *anima* e *animus*.

Nas canções rituais e nas fórmulas encantatórias, a fala é, portanto, a materialização da cadência. E se é considerada como tendo o poder de agir sobre os espíritos, é porque sua harmonia cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação (HAMPÂTÉ-BA, 2010, p. 174).

Não é sem razão que a grande maioria dos rituais religiosos e iniciáticos possuem cantos, melodias, batuques entre outras manifestações sonoras. A música embala e altera os estados de consciência permitindo àqueles que participam dos ritos atingirem e manterem o contato com outros planos de existência, vivenciando situações de transe, êxtase ou sublimação. Como dissemos, no candomblé, por exemplo.

Os cânticos (...) não são apenas cantados, são também ‘dançados’, pois constituem a evocação de certos episódios da história dos deuses, são fragmentos de mitos, e o mito deve ser representado ao mesmo tempo que falado para adquirir todo o poder evocador. O gesto juntando-se à palavra, a força da imitação mimética auxiliando o encantamento da palavra, os orixás não tardam a montar em seus cavalos à medida que vão sendo chamados. (BASTIDE, 2001, p. 36).

Esse hibridismo entre canto e dança, entre gesto e voz é um princípio fundamental na percepção do sagrado. As invocações e rituais visam presentificar acontecimentos que se deram em outros tempos e outros espaços sagrados, imobilizando o instante em que acontecem. A música possui este poder de nos transportar a esses outros lugares e por

um instante suspender a passagem do tempo, nos prendendo nessa esfera específica daquela tradição ou ritual. Mais do que isso, a música nos leva a sentir. Somente os poderes do ritmo e da melodia acessam de maneira profunda nossas emoções. Somos seres de relações. O canto nos comunica os sentimentos que estão a nossa volta e que nos conectam como os nós de uma grande malha tecida em um lugar ocupado pelo atemporal.

Luiz Tatit afirma que nossa prática musical estava, desde o colonialismo intimamente, ligado aos rituais religiosos. *“Embora resulte mais de um simulacro construído pelos historiadores do que provas documentais – de resto inexistentes -, o vínculo entre a produção sonora do primeiro século de colonização e o rito religioso dificilmente poderia ser refutada”* (2004, p. 19). O entendimento desse caráter presente em nossa produção musical nos leva a compreender o hibridismo presente também nela. Houve uma fusão da musicalidade indígena, *“música de encantação”*, mais rítmica que melódica, aos hinos católicos de celebração e catequese, mais melódicos do que rítmicos, somando-se posteriormente a musicalidade dos negros, nossa música assumiu o forte predomínio da percussão e do canto em um registro popular (Idem, p. 20 e ss). Herança dessa conexão com o invisível, a espiritualidade, ativada também pela música, reforça a presença ritualística gestada pelo mito necessária, como forma de passagem, a toda experiência de transformação coletiva ou pessoal.

Deve-se ter em mente que, de maneira geral, todas as tradições africanas postulam uma *visão religiosa do mundo*. O universo visível é concebido e sentido como o sinal, a concretização ou o envoltório de um universo invisível e vivo, constituído de forças em perpétuo movimento. No interior dessa vasta unidade cósmica, tudo se liga, tudo é solidário, e o comportamento do homem em relação a si mesmo e em relação ao mundo que o cerca (mundo mineral, vegetal, animal e a sociedade humana) será objeto de uma regulamentação ritual muito precisa cuja forma pode variar segundo as etnias ou regiões (HAMPÂTÉ-BA, 2010, p. 173).

Na verdade, há muitas incompreensões, geradas pelo racionalismo científico, acerca dos povos de tradição oral. Não há como compreender uma cultura, sobretudo, uma cultura pautada pela oralidade, sem tentarmos olhar para o mundo através de seus olhos. “*O historiador deve iniciar-se, primeiramente, nos modos de pensar da sociedade oral, antes de interpretar suas tradições*” (VANSINA, 2010, p.140). Mesmo o antropólogo Pierre Clastres que submerge na cultura Guarani, faz uma distinção epistemológica entre Mito e Pensamento, que inconscientemente reduz a qualidade contemplativa e o teor cognitivo do pensamento mitológico. Em seu livro “*A Fala Sagrada*” descreve o povo Guarani, nas suas mais variadas nações, como um povo carente de mitos e pleno de pensamento. O que dá a entender que há um limite que distancia as duas coisas. Como se houvesse uma gradação natural que levasse de um extremo ao outro em uma perspectiva ascensional.

Pensamos, em outros termos, que, pobres em mitos, os guarani são ricos em pensamento, que sua pobreza em mitos resulta de uma perda consecutiva ao nascimento de seu pensamento. Desabrochado no rico solo da mitologia antiga, esse pensamento desdobra-se por si próprio, livra-se de sua terra natal, a metafísica substitui o mitológico. Se os guarani têm menos mitos para nos contar, é porque dominam mais pensamento para nos opor (CLASTRES, 1990, p. 13)

Há uma resistência da comunidade científica em aceitar o mito como uma forma legítima de pensamento. Muito mais que uma infância da razão, o pensamento mitológico, partindo de uma perspectiva do envolvimento, é uma forma complexa de se olhar para o mundo. Se por um lado há, em Clastres, o reconhecimento de um articulado pensamento indígena, por outro há a negação do próprio mito como forma de pensamento. Essas separações são resquícios ainda de uma visão exteriorizada da cultura Guarani. Para o índio, mito e pensamento caminham juntos, um não exclui o outro. Analisando a fala de um sábio guarani, podemos perceber esta visão que Clastres expõe sobre o pensamento deles:

Um desses sábios nos contava um dia sua versão da aventura dos Gêmeos. Inicialmente incomodado com a presença do gravador, pouco a pouco cessou de considerar a máquina. Sua voz tornava-se mais forte, o fluxo de sua narrativa, mais acutilado. E nos demos conta de que, por uma vertente muito natural entre esses pensadores indígenas, ele deixava progressivamente o terreno do mito para se abandonar a uma reflexão sobre o mito, a uma interrogação a propósito de seu sentido, a um verdadeiro trabalho de interpretação através do qual tentava responder à questão que se colocam, até a obsessão, os guarani: Onde está o mal, de onde vem a infelicidade? (CLASTRES, 1990, p. 14)

É como se o índio, ao refletir sobre o mito, deixasse o terreno do mitológico. Deixasse sua herança ancestral para se colocar em algo próximo à metafísica ocidental. Na verdade, este caminho é trilhado sem deixar o âmbito do mito. O olhar mitológico é uma forma particular de se compreender o mundo. Desta maneira não deixa também de ser uma forma de pensamento, no sentido filosófico-científico.

Mesmo o antropólogo Levi-Strauss, que realizou suas pesquisas entre várias tribos do Xingu, não compreendeu plenamente a complexidade do mito e tradições dos povos indígenas.

Para ele, a música é aparentada do mito, pois realizam processos semelhantes na compreensão do mundo. São formas de habitar tempos imemoriais, como buscamos demonstrar até aqui.

Acreditamos que a verdadeira resposta se encontra, no caráter comum do mito e da obra musical, no fato de serem linguagens que transcendem cada uma a seu modo o plano da linguagem articulada, embora, requeiram, como está, ao contrário da pintura, uma dimensão temporal para se manifestarem. Mas essa relação com o tempo é de natureza muito particular: tudo se passa como se a música e a mitologia só precisassem do tempo para infligir-lhe um desmentido. Ambas são na verdade máquinas de suprimir o tempo. (...) A audição da obra musical, em razão

de sua organização interna imobilizou, portanto, o tempo que passa; como uma toalha fustigada pelo vento, atingiu-o e dobrou-o. De modo que ao ouvirmos música, e enquanto escutamos atingimos uma espécie de imortalidade (LEVI-STRAUSS, 1991, p. 25).

Entretanto, ao tratar das tradições ancestrais reduz sua trama complexa às relações de parentesco e ao problema do incesto, criando uma visão estruturalista de uma matéria que é viva. Apesar de sua contribuição para as ciências sociais e os estudos brasileiros ser fundamental, a sua compreensão das questões ligadas à ancestralidade indígena derrapa ao lançar apenas um olhar “*estrangeiro*” sobre ela, não submergindo de maneira profunda nestas tradições.

Os exemplos anteriores demonstram como é difícil compreender a natureza do mito e de suas manifestações. Ainda há muito que avançar se quisermos conceder à arte e ao canto um lugar de formação dentro do processo educacional. A resistência do senso comum, dotado dos preconceitos de um olhar pseudocientífico, ainda atribui às emoções e à arte um lugar inferior ao da ciência como maneiras de compreendermos o mundo e itinerários legítimos de formação.

É imprescindível que compreendamos a força desses aspectos ancestrais que a música possibilita. O poder mítico das experiências musicais modernas continua vivo e sendo vivenciado. Nossa tendência cartesiana a dessacralizar o mundo é o que realiza uma cisão entre o tempo do mito e o tempo do agora. A sociedade em que vivemos descartou em grande parte os ritos de passagem e os rituais que permitiam que as pessoas percebessem as viragens em suas próprias trajetórias.

Mas, vemos de maneira profunda um movimento de algumas pessoas no sentido de reconhecer a necessidade de um re-encantamento do mundo. A lógica perversa do capital está sendo constantemente questionada e diversos grupos se unem em torno do sagrado. Moçambiques, congadas e maracatus surgem em meio aos muros da cidade. Mesmo dentro das escolas. E quando lá surgem, ultrapassam suas fronteiras e tomam as ruas como é o caso do maracatu *porto de Luanda* e do bloco carnavalesco *Cavalo*

*Nóia*³, entre tantos outros. A capoeira perambula nos pátios das escolas por meio de seus projetos. O canto sagrado sempre esteve em meio ao povo. Mas como coadjuvante e, muitas vezes, sem que as pessoas compreendam a força da sua sacralidade. No entanto, a pergunta que nos resta investigar é: quais os benefícios de compreendermos este percurso como uma ação de protagonismo que educa tanto ou mais do que a experiência da sala de aula?

Fato esse que nos leva a pensar, a repensar as possibilidades inerentes ao tipo de canto que se instala no espaço escola.

A escola é uma forja de desassossegos, nela se confundem as esperanças e os interesses de desvalidos e opressores. Os primeiros já não creem tanto nela, pois ao trilharem seus caminhos experimentaram poucas transformações em suas relações e em suas possibilidades reais de mobilidade social. É como se fosse um campo arado em que a semente não se reconhece. Os segundos, esses sim, usufruíam com maestria de seus benefícios. Usaram-na como ferramenta de conformação social e construíram ilhas e refúgios onde seus rebentos recebiam os mesmos privilégios que lhes eram concedidos. Isto dá a entender que a escola é um canto que se diz de múltiplas maneiras e é morada de inúmeras intenções. Para alguns é benéfico, para outros traumatizante e para muitos ainda se apresenta como uma nulidade lastimável.

O que forma a escola são as pessoas. O problema é a não percepção da instituição escola como um organismo complexo que nasceu para moldar e conformar as pessoas. Um organismo vivo que só tem sentido se for captado nas suas possibilidades de movimento, resistência e ressonância.

Desse modo, ao tratar de educação não trataremos prioritariamente de escolas. Antes optamos por trilhar um itinerário epistemológico que trata de pessoas. Há uma tomada muito clara de posição ao utilizarmos o termo “pessoas”. Não nos interessa os “indivíduos”, concepção burguesa e iluminista de seres isolados que não se relacionam com o macrocosmo que se espalha a sua volta. Recortes de vida que não levam em

³Grupos ligados aos folguedos populares que tem suas sedes em escolas estaduais da região metropolitana de São Paulo. Estes grupos tem uma forte característica marcada na formação por meio de oficinas de ritmos, danças populares e construções de instrumentos musicais.

consideração o fato de que pensar o ser humano sem pensar sua humanidade é negar a presença que congrega a identidade das pessoas com sua espécie. Assim como o mundo, a pessoa não é, a pessoa está sendo, e é na sua relação com o que o cerca, seus embates externos e internos que se constrói a sua personalidade.

A pessoa não é uma arquitetura imóvel, ela dura, se experimenta ao abrigo do tempo. Sua estrutura, a bem dizer, é mais semelhante a um desenvolvimento musical do que a uma arquitetura. Não podemos imaginá-la fora do tempo (...). Como um contraponto, ela guarda na sua mobilidade sempre uma nova arquitetura axial feita de temas permanentes e de uma regra de composição. (MOUNIER, 1947, p.51 *apud* FERREIRA-SANTOS & ALMEIDA, 2012, p.130).

Essa herança, próxima das concepções de “pessoa” nas matrizes afro-ameríndias, resvala no fato de que as pessoas se definem pelas interações que tem umas com as outras na comunidade e reforça a ideia que a presença é o que permite que reconheçamos o outro. Uma pessoa cria ressonâncias em outras. Se pensarmos que, em física, ressonar é reproduzir vibrações em algo por meio de outras vibrações que partem de um som emitido originariamente, podemos metaforicamente assumir que pessoas ressonam em vários lugares e conseqüentemente também ressonam no lugar chamado *escola*. Assim, gostaria de esclarecer que, neste trabalho, nos importam mais as pessoas e seus elos que as escolas e seus muros.

No sonho dos despertos, algo das animas adentra a janela da alma

IV - O ACALANTO COMO FORMA DE ENCANTAMENTO

(...) nosso espaço adormecido torna-se logo a autonomia de nossa retina, na qual uma química minúscula desperta mundos.

Gaston Bachelard

Os cantos destinados a adormecer as crianças permeiam culturas e povos do mundo todo. Poucos se dedicaram a estudá-los aprofundadamente em suas potencialidades e significações. Ainda mais, aqueles que o fizeram, se ativeram mais aos seus aspectos sociológicos ou literários, deixando de lado as possíveis ressonâncias mitológicas associadas a eles.

Pessoas como Frederico Garcia Lorca, Silvio Romero e Florestan Fernandes já produziram reflexões sobre as cantigas de ninar. Há algo no acalanto que flerta com a magia. Mas também há nele aspectos físico-corpóreos que são determinantes para que as crianças durmam: o embalar, o ritmo, a monotonia, por exemplo. No entanto, não podemos limitar seu estudo apenas a esses aspectos. Podemos encontrar no acalanto uma infinidade de significações que os permeiam, traduzindo diversas visões de mundo e percepções da realidade

Como se uma experiência de transitar entre mundos se configurasse de maneira inconsciente, levando-nos a um não lugar entre o sono e a vigília, que somente é possível no momento da experiência do acalantar. Pois, o instante anterior ao canto ainda pertence ao lugar dos despertados, e o posterior já se configura como sonho. O canto que faz adormecer consiste em um instante poético habitado simultaneamente pelo que entoa e pelo que escuta, fato que nos leva a constatar que o acalantar não é um conhecimento e uma arte dada a todos. É necessário ser versado nessa mística para que essa transição aconteça de maneira natural. A cantiga de ninar nos leva a um tempo fora do tempo. É neste entremear que podemos compreender o poder de transporte que ela possui.

Há um acesso imediato a esse instante habitado quando recorremos ao cantar acalentador. Desse modo, não é estranho percebermos que mesmo as personagens dos

contos tradicionais e das jornadas heroicas são acalentadas em momentos de desespero, desconsolo ou desistência. Muitas vezes isso se dá de maneira simbólica, em outras ocorre literalmente. Aventurar-se em meio ao desconhecido pode criar expectativas assombrosas em algumas pessoas. Quando recebemos um convite ou uma notícia de que deveremos enfrentar uma realidade desconhecida, nossa primeira reação é a de negar essa travessia. Permanecer no conforto daquilo que nos é familiar. Mas se não há movimento, não há avanço. É preciso que algo nos impulse a investigar o que nos leva além daquilo que somos e esperamos.

O sono nos conduz para um lugar semelhante. Ao mesmo tempo, que podemos pensar que o adormecer é algo reconfortante e apaziguador, devemos manter em mente que a travessia entre a vigília e o sono é um caminho que também adentra o assombroso e o desconhecido. De certa forma, consiste em uma entrega ao nada e à escuridão. Não é sem motivo que a criança reluta em adormecer. Para ela, essa experiência é assustadora. É, como experiência, o vivenciar de uma pequena morte. *“Morte e sono: duas palavras associadas no léxico, na literatura psicanalítica, na linguagem diária, na tradição folclórica. O sono é um momento solitário por natureza, um momento de recolhimento subjetivo, de mínima atividade fisiológica”* (Jorge, 1988, p.104). Uma experiência de suspensão temporal semelhante ao acolhimento intraútero.

Podemos ir além se pensarmos que o *“reconhecimento da ordem simbólica na relação mãe-filho traz em seu bojo a necessidade da separação. Separação que aparece como solidão, ou que pode ser sentida como morte”* (p. 100).

Começar pelo acalanto é partilhar dessa reminiscência. O acalanto é um subterfúgio que prepara a travessia entre os mundos ou entre os limiares que dividem estes mundos. Ao contrário das cantigas de ninar ocidentais, muitas dessas melodias na África ou entre os povos indígenas são vibrantes e percussivas. Talvez porque o movimento seja o mecanismo que propicie essa travessia entre o mundo da vigília e o mundo dos sonhos, em um trânsito bilateral entre os dois.

Ouvi há pouco tempo, da boca de um *griot* de Burkina Faso, mestre da tradição oral em determinadas regiões da África, chamado Toumani Kouyate, que *“a música é irmã do conto”*. Ele também partilhou que cada conto é como um conselheiro que carregamos

conosco. Se conhecermos cinquenta contos, teremos cinquenta conselheiros dentro de nós.

Acreditamos que algo semelhante se dá com o cantar. Cada canção que carregamos em nós é uma espécie de conselheiro com que a vida nos brindou.

As canções nos ensinam a suportar provações, nos ajudam a atravessar dificuldades, se travestem em mensageiras da alegria e, além disso, são conselheiras magníficas quando nos pomos verdadeiramente a escutá-las.

Desse modo, não é de todo estranho quando buscamos no interior do canto, processos semelhantes ao dos contos tradicionais. Realmente eles se irmanam. Muitas vezes uma narrativa é permeada por uma série de cantos. Em outras, os cantos se tornam narrativas e se agigantam em histórias sedutoras e inesperadas.

Campbell defende que mesmo que lidemos com as mais variadas mitologias, tradições e ensinamentos, é sempre com a mesma história que iremos lidar, visto que não lidamos apenas com as imagens imediatas colocadas por narrativas específicas, mas com os símbolos que são produzidas por nossa psique e que remetem a origens ancestrais que nos ultrapassam, visto que partilhamos delas como mero rastro de existência de nossa espécie.

O sonho é o mito personalizado e o mito é o sonho despersonalizado; o mito e o sonho simbolizam da mesma maneira geral, a dinâmica da psique. Mas, nos sonhos, as formas são distorcidas pelos problemas particulares do sonhador, ao passo que, nos mitos, os problemas e soluções apresentados são válidos diretamente para toda a humanidade (CAMPBELL, 2008, pp. 27 e 28).

Toda história pressupõe um caminho, um deslocamento de um lugar físico, temporal ou psicológico para outro. Este percurso que deve ser trilhado em um movimento que se configura em *uma separação, uma iniciação e um retorno* (p. 36) é o que de maneira muito superficial caracteriza a essência do que ele define como Jornada mítica do herói.

Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes (*Id.Ibid.*).

Porém, em que esse processo das histórias tradicionais se relaciona à essência do acalanto?

Antes de tudo é necessário compreender que Campbell percebeu que a estrutura da maioria das histórias que percorrem o mundo é intrigantemente semelhante. É possível estabelecer passagens análogas que se relacionam na maioria das narrativas que conhecemos. Campbell descreve várias delas e as explica de maneira detalhada e as detecta em contos e mitos de várias culturas espalhadas pelo mundo. No entanto, para nós, é interessante apenas relacionarmos o acalantar a passagens que, em Campbell, se configuram apenas com o início da jornada.

Como dissemos, o caminho do herói começa sempre com uma separação, um acontecimento ou infortúnio que o impele a deixar a tranquilidade do seu lugar comum. Quando ele realiza essa travessia, passa por um primeiro limiar que o lança em um mundo que é muito diferente do seu, o mundo da aventura.

Em uma dessas passagens, chamada “*O ventre da baleia*”, o autor denomina essa travessia como uma experiência de auto-aniquilação. Uma morte momentânea. Momentânea porque “*o herói vai para dentro, para nascer de novo*”. Essa imagem remete às inúmeras situações em que, nas histórias, seus protagonistas são lançados boca a dentro de criaturas assustadoras, como Jonas que é engolido por um grande peixe⁴ e outros. Mas esse caminho em direção ao ventre pode ser representado por uma queda em um buraco escuro, o adentrar em um templo perdido, o prender-se em uma caverna dentre tantas outras possibilidades de representação. O ventre da baleia é como o interior de um templo em que o herói se reconhece, lembra do que é e renasce fortalecido para o que o espera. “*Uma vez no interior do templo, pode-se dizer que ele morreu para a temporalidade e retornou ao útero do mundo*” (CAMPBELL, 2008, p. 93).

⁴ Narrativa encontrada na Bíblia cristã, Jonas, cap. 2, versículos 1-2.

Aqui, nessa irmandade que estamos assumindo entre o canto e o conto, é importante lembrar que o acalanto também propicia, de certa maneira, essa experiência de retorno ao útero, compreendendo este como símbolo desse refúgio ancestral ao qual inconscientemente desejamos re-habitar.

Se nas jornadas míticas há uma ruptura involuntária que arremessa o herói ao interior de uma criatura mitológica; no adormecer, por mais que relutemos, há uma entrega inconsciente ao mundo do sonho. Esse deixar-se devorar pelo sono, indo ao encontro do ventre e da escuridão é uma experiência de transporte que nos renova e ressuscita.

Dessa forma, ser devorado não é absolutamente aterrador e mais nada, pois será sempre aterrador, mas também passa a ser entendido como a única forma de renascermos com nossas forças vivificadas. (RUBIRA, 2015, p. 24).

O ventre aqui assume uma significação que aporta aos símbolos da maternidade, passando de um temeroso processo de deglutição a um necessário processo de acolhimento e gestação. A ideia é que haja um retorno à experiência de um útero primeiro, visto que o adentrar em um novo mundo exige um novo nascimento. Neste sentido, a cantiga se reveste de veículo de travessia entre as fronteiras desses mundos, acordando as divindades detentoras do sono e permitindo fluidamente essa passagem. Como um preciso acalanto africano nos faz lembrar, toda criança deseja retornar ao calor do útero materno e o desejo das mães é facilitar esse retorno, mesmo que simbolicamente:

“Kama ndoto yako imekusumbua
Kama inaogopa, kama imani yako imeondoka
Kama unaniita
Ukitaka unaweza kurudi ndani ya moyo yangu
Ulale malaika
Ulale mwana wangu
Ulale ulale...”

*(“Se teus sonhos te perturbarem
 Se ficares com medo, se tua fé te deixar
 Se tu chamares por mim
 Podes retornar para as profundezas do meu coração
 Podes retornar para as profundezas de meu útero
 Então, dorme, meu anjo... dorme minha criança
 Dorme, dorme...”)*

Somi, “Ulale Malaika Wangu”,
 Cantiga de ninar em swahili
 Uganda, 2004

O tríptico - que se dá entre a mãe que canta, o próprio cantar e o caminho afetivo-mitológico que é trilhado pela criança em adormecimento - é uma chave que nos leva a compreender esse trajeto de descida a um útero ancestral que acolhe e prepara a jornada. É como entregar-se a um templo que cura as angústias e incertezas e afina nossa alma em direção do caminhar que se inicia. Se pensarmos no dormir, esse é um círculo que se realiza todas as noites em busca de encarmos nossas jornadas diárias. Mas, dentro do significado simbólico do acalanto, retornar para as profundezas do coração, para as profundezas do ventre é encarmos nossas emoções e trilharmos o caminho, seja ele qual for. Esta mãe ancestral, que nos convida a deixarmos os vacilos do medo, é também o esteio que incentiva a passagem e nos dá força para o suportarmos.

Mesmo que possamos realizar uma análise sociológica do ato de entoar cantigas de ninar, a pessoa que as canta acessa involuntariamente esse universo simbólico que nos lança nessa rede de significações que se mostra impressa em nossa ancestralidade.

Se cantar é respirar – e portanto seu ritmo e tonalidade expressam o nível de ansiedade e o estado das emoções de quem canta – cantar equivale a outras “expirações”, como o riso e o choro. De fato, quando se vê no canto uma função órfica ou de encantamento, de permitir o prazer e

esconjuram perigos, a este nível simbólico do canto corresponde uma catarsis das emoções. Daí que cantar alivie tensões (JORGE, 1988, p.106).

Desse modo, podemos pensar o processo do adormecimento em um duplo movimento que, primeiramente é descensional e adentra o mundo dos sonhos, e um outro que ascende e retorna à vigília, passando por certo entrecruzamento entre os dois.

Este primeiro movimento descensional se expressa em um recolhimento à intimidade. O poder encantatório do canto permite um retorno poético a um lugar do acolhimento. É como se, por um instante, pudéssemos reviver o envolvimento propiciado pelo útero, como se a melodia e as palavras nos sequestrassem e nos levassem de volta ao interior desse ninho primordial. Como constatamos, para atravessar os limiares do mundo dos sonhos é preciso que haja uma morte simbólica, que nos leva a um processo de renascimento nesse novo mundo. Entretanto, mais do que isso, esse retorno ao ventre é um entregar-se ao aconchego da intimidade, do repouso e do refúgio.

Enfim, as imagens da intimidade não escapam da fonte materna, é de fato a mãe, a grande mãe, a mãe terra, a mãe doadora da vida, matriz que aproxima ventre, berço e túmulo, fazendo do nascimento uma morte e da morte um novo nascimento, de onde se originam os rituais iniciáticos que materializam a passagem encenando a morte simbolizadora do segundo nascimento, o nascimento do xamã, por exemplo (FERREIRA-SANTOS & ALMEIDA, 2012, p. 25).

Em determinada passagem de seu livro *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, Gilbert Durand argumenta que este apeço pelo íntimo é uma característica da interpretação *mística* das coisas (na vertente noturna dos regimes de imagens), que se reveste da feminilidade noturna do aconchego, descendo à intimidade dos seres (2001, pp. 281-282).

Para compreendermos melhor essa afirmação é importante que tenhamos em mente o que são as estruturas de sensibilidade para esse autor.

A classificação das imagens é feita por meio de três estruturas que correspondem às três estratégias básicas empregadas pelo imaginário para responder à angústia existencial da morte e do tempo que passa: estrutura heroica, de combate à negatividade da morte; estrutura mística, de inversão da negatividade; e estrutura dramática, em que há coincidência dos opostos, espécie de síntese que não apaga a tensão dos opostos, mas as mantém em sua dinamicidade (FERREIRA-SANTOS & ALMEIDA, 2012, p. 19).

Essas três estruturas estão, para Durand, inseridas em dois regimes de imagens que ele classifica como *diurno* e *noturno*. No primeiro estaria contida a estrutura heroica e, no segundo, a mística e a dramática. Entretanto, Ferreira-Santos (2005) defende que esta última pertenceria a um terceiro regime: o *crepuscular*.

Em nossa discussão é importante perceber que podemos estabelecer uma contraposição entre os dois primeiros regimes, visto que o diurno se configura a partir de imagens que estão ligadas à ascensão e a dissensão; enquanto que o místico está ligado às imagens de descida e de conjunção. Isto é, enquanto no regime diurno a morte é um mal a ser combatido, no místico não há batalhas, ela é um fato a ser compreendido e vivenciado. Portanto, há uma eufemização dos aspectos que se mostravam terríveis no regime diurno.

Na linguagem mística tudo se eufemiza: a queda torna-se descida, a manducação engolimento, as trevas adoçam-se em noite, a matéria em mãe e os túmulos em moradas bem-aventuradas e em berços. É assim que para os grandes místicos a linguagem da carne recobre a semântica da salvação, é o mesmo verbo que exprime o pecado e a redenção (DURAND, 2001, p. 273)

Nessa trajetória que conduz aos refúgios íntimos, podemos pensar o útero como a casa primeira, assim como é o ninho para o pássaro e a concha para o molusco. “O bem-estar

nos devolve à primitividade do refúgio. Fisicamente, o ser que recebe o sentimento do refúgio se fecha sobre si mesmo, se encolhe, se esconde, se oculta” (BACHELARD, 1978, p. 256-257). Esse voltar ao útero é também a experiência da posição fetal que inconscientemente assumimos ao adormecermos, sentimos na carne os resquícios do acalanto que nos reconduzem a esse não-lugar. O entoar do acalanto traduz esse momento em que se vivencia um tempo fora do tempo, a sensação da eternidade e o desejo irrealizável de habitá-la. *“A ânsia dolorida por uma volta a uma situação ou um espaço (...) que nem sempre implica um retorno ao passado, à infância (...), onde se dá aquilo que não acontece no presente. Evidentemente (...) uma realidade não cotidiana: a utopia, o não-lugar”* (MENEZES, 1982 *apud* JORGE, 1988, p.189). É inevitável que busquemos, nessas imagens ligadas a casa, ressonâncias dessa travessia que nos leva ao adormecimento. Escolhemos o pronome *nós*, pois não se trata aqui apenas de se adormecer crianças. Algo muito maior nos atinge quando vivenciamos a experiência do acalanto. É essa experiência do retornar que propicia os devaneios.

Este signo do retorno marca infinitos devaneios, pois os retornos humanos se fazem sobre o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta contra todas as ausências através do sonho. Sobre as imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente de íntima fidelidade” (BACHELARD, 1978, p. 262).

Assim como o ninho, a concha se mostra como uma casa primeira, um refúgio que nos conduz ao lugar da intimidade. Entretanto, se a construção do primeiro se dá de fora para dentro, a da segunda se dá de dentro para fora. *“É preciso viver para construir sua casa e não construir sua casa para viver nela”* (p. 267). É o corpo do molusco que se doa na construção de sua própria casa. Estar em movimento, é uma construção dinâmica que baila de maneira diferente com a intimidade.

Nosso objetivo não é esgotar essas imagens que trouxemos em auxílio às nossas reflexões sobre as cantigas de ninar. Mas sim compreender como esse retornar é uma maneira de encontrar a dupla sacralidade que se dá na mãe-refúgio e na criança-

caminhante. Esse encontro que se dá pela força do canto permite que o corpo adormeça, mas ao mesmo tempo acorde para uma nova dimensão onírica que se agiganta na experiência da plenitude. *“Cantar é expressar pela sonoridade vocalizada a falta básica, a solidão fundamental humana. Acalentar é embalar pela melodia essa falta que se repete inexoravelmente num ritmo onde ecoa lenta e cadenciadamente a repetição do desejo de complementaridade”* (JORGE, 1988, p.193). Nesse lugar tênue do reencontro, do complemento, a experiência do instante transporta a quem se acalenta ao encontro da grande mãe divina e majestosa permitindo que o caminho se abra para a jornada.

Em suma, o amor filial é o primeiro princípio ativo da projeção das imagens, é a força propulsora da imaginação, força inesgotável que se apossa de todas as imagens para colocá-las na perspectiva humana mais segura: a perspectiva materna. Outros amores virão, naturalmente, enxertar-se nas primeiras forças amantes. Mas todos esses amores nunca poderão destruir a prioridade histórica de nosso primeiro sentimento. A cronologia do coração é indestrutível. Posteriormente, quanto mais um sentimento de amor e de simpatia for metafórico, mais ele terá necessidade de ir buscar forças no sentimento fundamental. Nestas condições, amar uma imagem é sempre ilustrar um amor; amar uma imagem é encontrar sem o saber uma metáfora nova para um amor antigo. Amar o universo infinito é dar um sentido material, um sentido objetivo à infinitude do amor por uma mãe. Amar uma paisagem solitária, quando estamos abandonados por todos, é compensar uma ausência dolorosa, é lembrar-nos daquela que não abandona. (BACHELARD, 2013, p. 120).

Há entre os Mbyá-Guarani a crença de que as crianças possuem um canal direto que se comunica com os espíritos ancestrais. Para eles o canto, e sobretudo, o canto delas, é o elemento que propicia essa comunicação. *“Nessa música sagrada, cada ser que nasce trará seu tom, portará sua coluna e se erguerá com o tempo, podendo tornar-se um coração – valoroso é o desejo dos Bem-Amados Mestres Trovões –, para que as*

qualidades supremas de amor e sabedoria que os ventos distribuem possam ser manifestadas no mundo terreno, assim como o é no universo” (JECUPÉ, 2001, p. 90). Nesta dissertação, já mencionamos a importância dos sons e da palavra na sociedade Guarani. Aprendemos com eles que o que importa é nos tornarmos unos com nossas naturezas internas. Para eles todo o universo é um desdobramento de *Ñamandu*, nosso pai primeiro, daí decorre que tudo se desdobraria de uma fonte única *“formando uma trama sagrada de relações e inter-relações, de modo que tudo se conecta a tudo”* (JECUPÉ, 1998, p. 61).

Talvez o acalantar seja a possibilidade de nos desconectarmos da materialidade e nos reconectarmos à nossa mãe primeira: a natureza, a grande mãe, a mãe-terra. Nossa relação com os elementos primordiais e a sedutora sensação de sacralidade que vivenciamos quando nos colocamos diante deles. Por exemplo:

O mar-realidade, por si só, não bastaria para fascinar, como o faz, os seres humanos. O mar canta para eles um canto de duas pautas, das quais a mais alta, a mais superficial, não é a mais encantatória. E o canto profundo... que, em todos os tempos, atraiu os homens para o mar. Esse canto profundo é a voz maternal, a voz de nossa mãe: Não é porque a montanha é verde ou o mar azul que nós os amamos, ainda que demos essas razões para a nossa atração; é porque algo de nós, de nossas lembranças inconscientes, no mar azul ou na montanha verde, encontra um meio de se reencarnar. E esse algo de nós, de nossas lembranças inconscientes, é sempre e em toda parte resultado de nossos amores da infância, desses amores que a princípio se dirigiam apenas à criatura, em primeiro lugar à criatura-abrigo, à criatura-nutrição que foi a mãe ou a ama de leite. (BACHELARD, 2013, p. 120).

Em sua tese de doutorado, Silvia Machado faz uma análise de alguns sons recorrentes nas canções de ninar e, entre os Guaranis, aponta a importância do som *u* e do som *tu*. Baseada no livro de Kaká Werá Jecupé, demonstra que essas sonoridades *“relacionam-se ao equilíbrio, estruturação, arraigamento e fluência do ser humano. Pronunciar tu(s) e*

u(s) nas canções de ninar, especialmente nas de origem tupi, é mobilizar esses núcleos vitais, no entoador e na criança embalada” (MACHADO, 2012, p.151).

Partindo desse pressuposto, compreendemos que, por meio do acalanto, se acessa uma possibilidade de encontro que se delineia na interligação entre as ressonâncias possíveis que vão da materialidade ao onírico. Olhar para o acalanto é uma maneira de iniciar a jornada, mas também é uma forma de acessar esse não-lugar que somente se torna possível pela poética e pelo devaneio musical. Talvez a forma mais pueril do cantar. Porém, justamente por isso permita essa ponte que ultrapassa o visível e nos prepara para um voo da *Anima*.

Num contexto ritual e mítico como este, a música é um espelho da ressonância cósmica, que compreende todo o universo sob a dimensão – demasiado humana – da voz. (WISNIK, 1989, p.38)

Talvez o acalanto propicie a primeira experiência do instante e da suspensão temporal por ele propiciado. Vivência mesma que partilha da divindade, desse devir que nos ultrapassa em uma heterocronia avassaladora. Dessa entrega nascem os vestígios de demiurgia: O instante poético surge desse não lugar, desse não estar, dessa temporalidade desaprisionada dos mecanismos de controle, onde o tempo do relógio sucumbe ao tempo da vida e da experiência.

Da dança de nós, surge o encontro tecido naquilo que carregamos no ventre

V - O CANTAR SÓ

Corpo e alma sonora

Nossas palavras se ajuntavam uma na outra por amor e não por sintaxe.

A gente queria o arpejo. O canto. O gorjeio das palavras

Manoel de Barros – Menino do Mato

Como afirma Eduardo Galeano o corpo é uma festa⁵. Basta que observemos as crianças por alguns instantes para corroborar essa afirmação. Elas não precisam mais do que o corpo para criar brinquedos e brincadeiras inimagináveis para quem não partilha do brincar como forma de aprender. As mãos se tornam espelhos, barcos, naves espaciais; as pernas se transmutam em apetrechos de pular, a cabeça gira como pião. Não é sem porque que a voz também é um brinquedo do corpo. Alguns bebês, quando experimentam os alcances possíveis de sua sonoridade, diversas vezes se assustam com o som que eles mesmos produzem, procurando de onde ele estaria surgindo. Encontrar a própria voz pode parecer algo simples e óbvio. Mas, muitos passam a vida e não a encontram. Este desaprisionamento é um processo complexo e dotado de nuances sutis e intrincadas, pois, exige uma constelação entre o conhecimento de si, o acúmulo de experiências e a reflexão sobre esse processo. Encontrar a voz é encontrar o seu canto, em uma confluência serena entre melodia e letra. A música que se compõe na *emotio* da vida e a letra que se escreve no *trabalho* da vida. Entregar-se ao seu canto é despertar a contraparte sonora e cantante do corpo. A voz é o que me faz ser compreendido, que declara certezas e destila intenções. Meu canto é minha voz, na plenitude de suas potencialidades.

⁵ La Iglesia dice: El cuerpo es una culpa. La ciencia disse: El cuerpo es una máquina. La publicidad dice: El cuerpo es un negocio. El cuerpo dice: Yo soy una fiesta. (GALEANO, E. *Las Palabras Andantes*, Buenos Aires: Catálogos, 2001, p. 109.).

Entretanto, esse encontro não se dá de maneira simplista. É uma elaboração de consciências internas que se destilam e se unem, tecendo pensamentos, concepções e atitudes, até que esse tecido configure algo que pode ser compreendido como seu.

Dessa dura trajetória que leva a construção de uma poética das sonoridades internas, resta a constatação de que os sons do corpo comunicam estados de ânimo, sensações e emoções. A ancestralidade que baila em meio às sociedades tradicionais toma essa trajetória como um caminho que se aninha na planta dos pés. É como se ao nascer em meio a elas, já se nascesse trilhando o caminho. As sociedades de tradição oral, constituídas na força da memória e da palavra, são um exemplo dessa prática

Com a herança pseudo-científica que assumimos no meio urbano, compreender essas nuances da fala e do canto, constitui um processo de redescoberta. Se pensarmos nos povos originários, ameríndios ou africanos por exemplo, na maioria dessas sociedades, a escuta já é uma prática vivida no cotidiano, no respeito à palavra e, portanto, à sabedoria dos mais velhos. A escuta da fala sagrada, produz nessas pessoas ressonâncias de consciência que levam a uma sensação de pertencimento e de sacralidade que as leva naturalmente a entender a força de sua voz e de sua fala. Assim, o ensino das tradições acontece simultaneamente ao vivenciar dessa ritualística. Por isso, os grandes mestres da tradição oral, geralmente, dizem que fazem junto, mas não ensinam nada⁶. É preciso viver no corpo o aprendizado e deixar-se atravessar por ele.

Em meu trabalho com a formação de professores em educação para as relações étnico-raciais tive a oportunidade de estar com alguns indígenas, dentre eles os Kariri-Xocó, um povo originário de Alagoas que, aqui em São Paulo, se encontra em contexto urbano. Recentemente, eles realizaram um *Toré* com as crianças de algumas escolas da rede municipal de ensino, explicando um pouco de suas tradições e de seu modo de vida. Em 2008, este povo gravou um CD com seus cantos de *Toré* e, na ocasião, Nhenety Kariri-Xocó relatou a importância deste cantar entre eles:

⁶ Notas de campo.

Os Kariri-Xocó é um Povo Indígena de Cultura Musical, tendo no Toré sua representatividade maior. O Toré é um conjunto de cantos e danças indígenas que expressa os acontecimentos históricos, culturais, apresentando em forma de arte os fenômenos naturais do universo tribal. O canto conectado com a dança, harmonizado no espírito coletivo, praticado na energia nativa, derrama o suor no chão; os movimentos dos braços trazem a chuva refrescante do Inverno. O instrumento musical maracá é tocado de acordo com os batimentos cardíacos do coração, respeitando e seguindo o ritmo da vida. Quem traz o maracá na mão, está com o Planeta Terra em miniatura, simbolizada no coité. Girar este instrumento na mão é movimentar o mundo, trazendo o dia, a noite, faz mudar as estações – Verão, Outono, Primavera e Inverno. Os círculos dos movimentos da dança representam a circunferência da Terra, do sol e da lua, a aldeia, a maloca, o círculo da vida⁷

Este contato com os Kariri-Xocó, mas também com os Fulni-ô, os Pankará, os Guarani-Mbya entre outros povos, nos trouxe uma presença que se tece em outros conceitos de tempo. Um tempo ancestral que não é medido pelo que vale materialmente, que não pode ser capitalizado, mas um tempo que se constrói na interação entre pessoas e suas vozes, ou como dizem os Guarani, entre suas palavras-alma. Um tempo que compreende os entrecruzamentos necessários entre o silêncio e o som.

O falar cria, mas o cantar transmuta, transgride, transubstancia alquimicamente as almas (*animas*) que se entregam a essa poética viva que se instala em uma corporeidade viva, de onde não há passado (ele está a nossa frente), não há futuro (ele é tecido a cada instante). Somente há presente como um instante criador que constela esses três aspectos do tempo vivido, do tempo narrado, do tempo que se habita.

Esses fatos são importantes, pois desvendam-nos o segredo do comportamento do homem religioso em relação ao Tempo. Visto que o

⁷ Disponível em endereço eletrônico: <http://www.iteia.org.br/audios/kariri-xoco-canta>. Acesso em 27/07/2015.

tempo sagrado e forte é o *Tempo da origem*, o instante prodigioso em que uma realidade foi criada, em que ela se manifestou, pela primeira vez, plenamente, o homem esforçar-se-á por voltar a unir-se periodicamente a esse Tempo original. Essa reatualização ritual do *illud tempus* da primeira epifania de uma realidade está na base de todos os calendários sagrados: a festa não é a comemoração de um acontecimento mítico (e portanto religioso), mas sim sua *reatualização* (ELIADE, 2012, p. 73).

Como já discutimos, há uma experiência de reconexão em que a sacralidade pára o tempo por meio do rito. A palavra proferida sempre é parte integrante dos ritos, na maioria das vezes, reforçada pela melodia que pertence à música, costurando os tecidos que dão vida ao canto. Porém, esse processo se fortalece aos sons dos instrumentos. Não há instrumento mais ancestral e significativo do que o tambor. Como o nosso coração ele ritma as pulsações ritualísticas plenificando-as de sentido.

Já mencionei, em momento específico, que todo canto é uma forma sutil de cura. A natureza profilática da canção se dá em três dimensões: pelo acompanhamento (ritmo e harmonia), pela melodia e pela fala (poesia). A ritualística do canto se dá em meio a essa trama fina de elementos. Os encantamentos, por exemplo, se dão em fórmulas encantatórias dotadas de ritmo, pronúncia e entonação específicas. O enunciador da fórmula conhece a chave e a porta é aberta por determinada enunciação. Há um idioma de enigmas que deve ser combinado para atingir determinado efeito.

Para compreendermos melhor esse processo vale a pena entendermos um pouco do idioma dos tambores do Mali, que não deixa de ser uma forma instrumental do canto. Geralmente a ritualística dos tambores malineses ou mandingas pressupõe a exigência de um conjunto composto por dois ou três tambores principais (quase sempre *djembês*) e um segundo subconjunto de mais três tambores nomeados como *dununs*. São eles o *sangban*, o *kenkeni* e o *dununba*. Certamente, essas características sugerem semelhanças com os *ngomas* irmãos dos cultos afrobrasileiros, sobretudo do candomblé, o *rum*, o *rumpi* e o *lê*, *ilús* que sustentam as encantarias do povo de santo.

Os tambores falam porque, no candomblé, são considerados seres vivos. Passam por um rito de consagração em que comem e recebem seu batismo, devendo ser desencantados quando chegarem ao término de sua missão. A voz do ritmo que exala das peles se mistura ao canto dos ogãs, sacerdotes do canto, reforçando o sentido daquilo que proferem enquanto palavra sonora, trazendo para a terra forças e entidades ancestrais que promovem uma mística que transita melifluamente em caminhos que vão do conselho à cura, apaziguando inquietos e inquietando os que se mostram desatentos e despercebidos.

Além disso, esta formação polirrítmica permite infinitas combinações, gerando maneiras diversas de acessar procedimentos específicos dentro da ritualística do povo *mandé*. Há ritmos para colheita e para fertilidade, bem como também os há para sustentarem o discurso da realeza e para os rituais de iniciação, circuncisão entre outros. Para cada um desses ritmos, que podem ser meticulosamente repetidos, há danças e canções que lhe são pertencentes. Uma holística corpórea que não pode prescindir de nenhuma de suas partes, senão sua execução e sua existência seriam comprometidas.

É das entranhas do corpo que brota o canto. A voz se mescla aos movimentos do corpo, com ou sem um instrumento musical em mãos, e se delineia em meio ao que vem da *anima*, enquanto inspiração, mas tendo suas fronteiras criadas por aquilo que o *animus* dita. Algo que, como vimos, podemos perceber no poder criador de nossas mãos.

Não é à toa que o maestro conduz sua orquestra com uma expressão que se operacionaliza em suas próprias mãos. Há nele uma quirologia que relaciona a condução do coro ou da orquestra a uma cirurgia⁸ sonora que se dá na relação entre o regente e o músico. Além disso, esta imagem adquire maior sentido quando pensamos que, ao reger uma orquestra, geralmente, o maestro utiliza uma batuta. Ao reger o corpo opera com as mãos nuas.

⁸ A palavra *cirurgia* vem do grego e quer dizer operar ou criar com as mãos. Segundo o Dicionário Houaiss (2007) possui a seguinte etimologia: “gr. *kheirourgía*, as 'ação de trabalhar com a mão, prática de uma profissão ou ofício, operação cirúrgica', pelo lat. *chirurgia*, ae 'cirurgia (medicina operatória)' (...)”.

Há nessa constatação uma dupla significação: De modo prático a grandiosidade da orquestra pede um instrumento de precisão, uma ferramenta que conduza e guie cada naipe, cada solista. A força masculina que resvala na execução instrumental revela o *animus* que a “racionalização” presente na prática de um instrumento, primeiramente, exige. Dominar técnicas de dedilhado, sopro, escalas, modos e estilo, por exemplo.

Ao contrário do Maestro que rege uma orquestra, o regente coral, geralmente, recusa o uso da batuta. Apenas o movimento de suas mãos vazias, seus gestos e sua *anima* são os fios condutores que permitem que as energias melíferas da canção fluam da alma instigante que provém intuitivamente da experiência sonora do coro.

(...). O ato de criação é um ato de presença. Criar é viver no presente. Neste aqui e agora estão contidas as nossas vivências individuais enriquecidas das vivências do mundo a que pertencemos. Este mundo está conosco, não podemos nos separar dele. O momento criador, quando vivido intensamente, é um retorno a unidade inicial. É, portanto, um momento de intensa alegria. Através da intuição, as ideias se harmonizam. A intuição é a claridade que vem dentro de nós mesmos e não é buscada fora, através de ensinamentos. Desperta num momento inesperado, quando o pensamento lógico foi transcendido. (ANDRÉS, 1977, p. 53).

Essa poética das mãos relembra a saga de Quíron, expressão mitológica do mestre ancestral, treinador de heróis, músico e detentor da cura. Segundo Brandão (p. 90) seu nome talvez seja uma abreviatura de ξειρουργος, porém, sua dupla essência, humana e divina, impediu que curasse a si mesmo quando ferido acidentalmente por uma flecha envenenada de seu discípulo Héracles, atirada defensivamente, durante o massacre dos centauros, após a captura do Javali de Erimanto. Como era imortal, esta ferida incurável lhe causou incômodos e dores insuportáveis. Somente descansou quando Prometeu lhe cedeu seu direito à morte, trocando-o pela sua imortalidade. Na continuidade do mito, Quíron subiu aos céus como a constelação de Sagitário, vivenciando outro tipo de imortalidade. Em latim, *Sagitta* quer dizer flecha.

As mãos conduzem o ritmo ao portar um instrumento, como Quíron preparam unguentos sonoros que operam curas que se amplificam no poder transformador da palavra. Na sua natureza adquirida de médico ferido, o trânsito se dá em um duplo caminho de quem opera e, ao mesmo tempo, recebe o unguento. A essência do poder curativo da palavra atravessa essa dupla herança, tendo sua eficácia potencializada pela virtude da melodia, na amálgama do canto:

“O uso deste *pharmakon* nos esclarece, em sua etimologia, a importância do remédio: não a dependência de uma substância química, mas a *re-mediação*. O *pharmakon* é aquele recurso que nos ajuda a estabelecer, novamente, as mediações perdidas. A re-mediação com a dimensão simbólica de nossa existência, com a dimensão sócio-política, com a dimensão produtiva, numa perspectiva antropológica. Aqui, então, podemos perceber que uma educação coerente com a estatura de seu processo, se revela como *pharmakon* na autoformação das pessoas. Isto quer dizer que, se a educação é um processo de produção do humano no humano, processo de constituição da pessoa humana, movido por seu protagonista e dependente de um encontro imprescindível e imprevisível com um *mestre apresentador de mundos* - ela só pode ser um fim em si mesma e que se dá na relação complexa e reversível entre um mestre e um aprendiz.” (FERREIRA-SANTOS, 2011, p. 27)

As tradições africanas caminham neste sentido que privilegia o caráter dinâmico e antropológico da palavra, ressaltando a relação bicondicional que há entre o aprender e o ensinar nas sociedades ancestrais. É preciso que friseamos a pluralidade de ritualísticas e de caminhos iniciáticos que existem entre os inúmeros povos africanos. Aqui no Brasil, as especificidades do sequestro forçado pelo tráfico negreiro forjaram inúmeras tradições que não encontram lastro direto na África, baseadas em fragmentações de alguns costumes e em junções de outros, produzindo algo que podemos chamar de tradições afro-brasileiras, mas não necessariamente de tradições africanas. Essa ressalva é necessária porque sempre que avançamos em direção de uma compreensão de religiões

ou processos iniciáticos de algum lugar específico na África, é preciso retornar aos princípios fundamentais que os regem, visto que podem partir de pressupostos completamente diferentes.

Por exemplo, ao falarmos das tradições africanas, é muito comum que associemos a manutenção da tradição oral apenas a casta dos *Griots* ou *Djélis*, verdadeiros detentores da tradição oral sendo versados nas genealogias, conhecimentos histórico-geográficos e, além de muitas outras coisas, nas artes do entretenimento (a interpretação, o canto, a dança, o domínio dos instrumentos musicais etc.).

Cantar feito um Griot é mover o instante de uma peça sonora em seu momento de improvisação. Pela canção, a música africana é metáfora dos instrumentos. Diz uma lenda que, antes da chegada dos colonizadores na África, os poetas compositores retinham a música a partir de seus lábios grossos. Esse talvez tenha sido um dos poucos momentos em que a poesia tornou-se musical sem alijar a palavra cantada. É certo que separamos, por muito tempo, indevidamente, palavra e música. Se a palavra é misticamente uma espécie de profecia do fogo, a música é uma espécie de matemática dos sentidos. Toda palavra é orquestra de som que se doa a partir do ouvido da memória de cada comunidade. (LIMA, NASCIMENTO & OLIVEIRA, 2009, p. 4).

No entanto, há muitos outros mestres tradicionalistas que vem transmitindo os segredos de geração em geração. Hampâté-Bá afirma que, na tradição do Komo, sistema iniciático ligado ao povo Bambara que habita a região do Império Mandé (Mali), o homem (Maa) recebeu uma parcela da centelha criadora divina do ser infinito e supremo (Maa Ngala). A palavra, *Kuma*, por meio da fala, é o agente criador por definição:

Maa Ngala, como se ensina, depositou em Maa as três potencialidades do poder, do querer e do saber, contidas nos vinte elementos dos quais ele foi composto. Mas todas essas forças, das quais é herdeiro, permanecem silenciadas dentro dele. Ficam em estado de repouso até o

instante em que a fala venha colocá-las em movimento. Vivificadas pela Palavra divina, essas forças começam a vibrar. Numa primeira fase, tornam -se pensamento; numa segunda, som; e, numa terceira, fala. A fala é, portanto, considerada como a materialização, ou a exteriorização, das vibrações das forças. (HAMPÂTÉ-BÁ, 2010, p. 172).

Essa compreensão de que o homem partilha do divino e participa dessa demiurgia, que lhe é própria, é extremamente disseminada em muitas sociedades ancestrais. *“A relação do homem tradicional com o mundo era, portanto, uma relação viva de participação e não uma relação de pura utilização. É compreensível que, nesta visão global do universo, o papel do profano seja mínimo”* (p. 189). Os mestres que preservam essas tradições passam por iniciações diversas, muitas vezes dolorosas, dedicando anos de suas vidas no domínio de certos procedimentos e histórias. Deste modo, não lhes é dado faltar com a verdade. Se acaso o fizerem maculam toda o ciclo daquela tradição. Quando um destes mestres fala ou canta, transmite com extrema precisão uma trama que lhe foi passada por aqueles que o iniciaram, não lhe sendo cabido muitos acréscimos para aquela narrativa. Hampâté-Bá demonstra, assim, que há uma pluralidade de tradições e iniciações ligadas ao trabalho. Os *griots* apenas representam uma parcela delas, estando mais ligados ao espetáculo que à devoção, podendo, portanto, florear mais as histórias e até acrescentar passagens duvidosas, no sentido de entreter a audiência. Também, não podemos negar que da mesma forma que há vários tipos de mestres tradicionalistas, há vários tipos de *griots*, alguns ligados às tradições iniciáticas outros não.

No ocidente há uma compreensão errônea de que os *griots* são os únicos detentores dos segredos da tradição. Na verdade, segundo ele, há inúmeras castas de conhecedores da palavra que precedem os *griots* e se ocupam da ciência e da mística de alguns dos povos africanos. Estes tradicionalistas estão sempre ligados aos ofícios, dentre eles os ferreiros e tecelões ocupam os lugares mais complexos e importantes dentro desta hierarquia. Há uma mística que une o ofício ao sagrado, conectando os elementos do trabalho aos elementos da devoção. Nesta tradição, as rotinas não iniciam sem que os símbolos presentes nos instrumentos de trabalho sejam reverenciados, nem sem que o

equilíbrio entre as forças masculinas e femininas nesses instrumentos seja colocada em movimento. O martelo, por exemplo, assume a força da energia masculina que, ao tocar a bigorna, se une ao feminino, forjando o ferro que se molda na alquimia desses dois elementos em constante transição entre o movimento e o repouso.

Pode-se dizer que o ofício, ou a atividade tradicional, esculpe o ser do homem. Toda a diferença entre a educação moderna e a tradição oral encontra-se aí. Aquilo que se aprende na escola ocidental, por mais útil que seja, nem sempre é vivido, enquanto o conhecimento herdado da tradição oral encarna-se na totalidade do ser. Os instrumentos ou as ferramentas de um ofício materializam as Palavras sagradas; o contato do aprendiz com o ofício o obriga a viver a Palavra a cada gesto (p. 189).

Essa constelação que se dá entre a formação que é propiciada pelos caminhar da vida e a compreensão de que estes se dão pela conexão com o trabalho (não o trabalho que aliena, mas, o que conjuga pessoas, natureza, festas e intenções), inevitavelmente clama pelo sagrado, que funde todas essas coisas no fogo ancestral do canto. Por exemplo, *“os gestos do tecelão, ao acionar o tear, representam o ato da criação e as palavras que lhe acompanham os gestos são o próprio canto da Vida”* (p. 186).

Do mesmo modo é nos cantares da vida que se conjugam as conexões entre as pessoas. Tanto quanto os mestres da tradição oral, os mestres da cultura popular, guardadas as devidas diferenciações, ensinam os segredos de um existir que a urbanização nos faz esquecer.

Sendo assim, os cantos de trabalho são muito comuns em várias partes do mundo. Ajudam a suportar a lida, mas também dão ritmos e conectam as pessoas. Aqui no Brasil há muitas manifestações populares que surgem dos cantos de trabalho: Os cantos de amassar barro, como os cocos; os cantos de pilar o milho, além de outros tubérculos e cereais; os cantos de lavadeira, entre muitos outros.

Toda sabedoria da cultura popular realiza uma junção holística entre o aprendizado e a vida, não sendo possível detectar onde começa um e onde o outro termina. Estas

canções e as danças que lhe são próprias são feitas, em sua origem, para congregar pessoas, para que elas se visitem, se encontrem, trabalhem e, sobretudo, brinquem. É da energia da brincadeira que a força do canto solitário desperta outras vozes na construção de uma harmonia que desperta sonhos, sonhados e vividos juntos, tecidos nas possibilidades que as pessoas criam quando se põem frente a frente e buscam maneiras mais humanas de existir. A arte propicia essa experiência. Para brincar com o trabalho e os cantos é preciso dar forma à energia latente que resta do encontro da memória com o ímpeto da criação. Essa experiência dionisíaca, por natureza, só adquire sentido quando o traço apolíneo permite que as mãos produzam a síntese, o produto concreto desta experiência. Isto aponta para um processo que nos une, que nos arranca da individualidade criadora e nos leva para a compreensão de que toda criação somente toma sentido se pressupormos que é necessário a existência do outro para relacionar-se com ela.

Se fosse da natureza do homem o não ser mais do que um indivíduo, tal desejo seria absurdo e incompreensível, porque então como indivíduo ele já seria um todo pleno, já seria tudo o que era capaz de ser. O desejo do homem de se desenvolver e completar indica que ele é mais do que um indivíduo. Sente que só pode atingir a plenitude de se apoderar das experiências alheias que potencialmente lhe concernem, que poderiam ser dele. E o que um homem sente como potencialmente seu inclui tudo aquilo de que a humanidade, como um todo, é capaz. A arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias (FISCHER, 1987, p. 13).

Das mãos brotam sons que se amplificam no tocar de outras mãos.

VI- O CANTAR JUNTO

Ressonâncias do cantar

La parole est un geste et sa signification un monde

Maurice Merleau-Ponty

O que se desatou em um só momento não cabe no infinito, e é fuga e vento.

Instante – Carlos Drummond de Andrade

Todo som nasce de uma vibração. Não há vibração sem movimento. Como já dissemos, o movimento é o veículo intrínseco das travessias. O oscilar das pregas vocais transpassado pelo ar que vem dos pulmões gera os sons vocais que, quando afinados em determinados tons, geram o canto. Nosso primeiro brinquedo musical é a voz, seguido das experiências percussivas que brotam de nossos corpos: As palmas, tapas e pisoteios; o ritmo ternário do tambor primeiro que é o coração; as piruetas sonoras surgidas das aspirações e expirações voluntárias e involuntárias; o metrônomo natural e inconsciente que carregamos ao trilharmos os caminhos, marcando amíúde os passos. Do silêncio que permite que percebamos nossos sons internos, nasce a consciência de que nossos corpos são usinas sonoras, produzindo uma constante e necessária sinfonia. Porém, é a intenção sonora que permite que de nossos corpos surja a música, mas do que isso, que dela surja o canto. O entoar das palavras com intenções de significação e ressonância nos leva a um questionamento primeiro: a quem se destina o canto? Podemos pensar que primeiramente a nós, quando dele nos apropriamos. Muitas vezes as palavras nos tocam e o canto, enquanto poesia nos invade preenchendo sentidos ocultos que dificilmente poderíamos explicar. Mas, em outros é a melodia que nos invade e a poesia quase passa despercebida. A chave é quando há uma confluência formal entre estes dois elementos, criando uma experiência estético-sensorial que nos leva a uma espécie de encontro interior.

A música (...) está por demais aquém do mundo e do designável, para figurar outra coisa a não ser épuras do Ser, seu fluxo, seu refluxo, seu crescimento, suas explosões, seus turbilhões (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 86).

Essa experiência fluída da audição musical parece solicitar um suporte que somente se possibilita se pensarmos na partilha. Atravessar as aventuras sonoras de nossos corpos, levando nossa voz a atingir outros corpos, despertando-os. Nossos cantares despertam outros e neles possibilitam ressonâncias que amplificam suas potencialidades.

A palavra *ressonância* pertence ao léxico de uma área da física chamada acústica. “Por definição consiste na faculdade que um corpo apresenta de co-vibrar, de modo espontâneo, quando excitado por vibrações exteriores cujas frequências coincidem com os períodos próprios e naturais de vibração de sua matéria” (MENEZES, 2003, p. 49). Em uma interpretação muito superficial, para que algo ressoe é necessário que um som vindo de outro corpo partilhe de uma frequência semelhante de vibração para que haja ressonância. Entretanto, mais do que isso, é necessário que essa sonoridade se amplifique na frequência mimetizada pelo objeto receptor. “A Ressonância significa, assim, uma vibração com amplitude relativamente maior que sempre aparece quando a frequência de uma força propulsora coincide de modo relativamente proeminente com uma frequência do próprio sistema sobre o qual atua” (*Id. Ibid.*). Podemos pensar essa ideia de ressonância por meio de diversas interpretações. Mas, o que nos chama a atenção nesta analogia é o fato de que as ressonâncias potencializem o alcance das vibrações que as originaram.

Guimarães Rosa escreveu um conto chamado *Sôroco, sua mãe, sua filha*, em que um homem viúvo toma a dura e triste decisão de se separar de sua mãe e de sua filha. As duas, tomadas pela loucura, tornaram-se um fardo pesado demais para ele. O conto se passa justamente na plataforma de uma estação de trem. Todo o texto é um duro ensaio para uma despedida que se desvela no final. Um vagão de trem que tem como destino um hospício, um lugar que separaria aquela família para sempre.

Cidade pequena, sem muitas opções, a despedida torna-se acontecimento. Muitas pessoas se ajuntaram: umas para ir, outras para observar. “As pessoas não queriam poder ficar se entristecendo, conversavam, cada um porfiando no falar com sensatez, como sabendo mais do que os outros a prática do acontecer das coisas. Sempre chegava mais povo — o movimento” (ROSA, 2008, p. 62).

Porém, o que dá mais força à cena é o consolo íntimo que brota da voz da menina em forma de canto. Um canto tão visceral que os ouvidos não o escutam com clareza, criando uma desconexão momentânea entre mente e alma.

(...) A filha – a moça – tinha pegado a cantar, levantando os braços, a cantiga não vigorava certa, nem no tom nem no se-dizer das palavras – o nenhum. A moça punha os olhos no alto, que nem os santos e os espantados, vinha enfeitada de disparates, num aspecto de admiração. Assim com panos e papeis, de diversas cores, uma carapuça em cima dos espalhados cabelos, e enfunada em tantas roupas ainda de mais misturas, tiras e faixas, dependuradas – virundangas: matéria de maluco. A velha só estava de preto, com um fichu preto, ela batia com a cabeça, nos docementes. Sem tanto que diferentes, elas se assemelhavam (p. 63).

Próximo ao momento da separação o canto da menina se amplia nas ressonâncias que encontra na voz de sua avó:

(...) A moça, aí, tornou a cantar, virada para o povo, o ao ar, a cara dela era um repouso estatelado, não queria dar-se em espetáculo, mas representava de outroras grandezas, impossíveis. Mas a gente viu a velha olhar para ela, com um encanto de pressentimento muito antigo – um amor extremoso. E, principiando baixinho, mas depois puxando pela voz, ela pegou a cantar, também, tomando o exemplo, a cantiga mesma da outra, que ninguém não entendia. Agora elas cantavam junto, não paravam de cantar (pp. 64 e 65).

Mas mesmo no consolo do canto, elas se vão. As vozes daquelas duas não haviam sido suficientemente fortes para mantê-las fisicamente ali. Entretanto, a força de seu canto disseminou suas presenças naquela plataforma e na voz dos que permaneceram elas também ficaram, primeiro no cantar de Sorôco, depois no da multidão:

Num rompido – ele começou a cantar, alteado, forte, mas sozinho para si – e era a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. Cantava continuando.

A gente se esfriou, se afundou – um instantâneo. A gente... E foi sem combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse: todos, de uma vez, de dó do Sorôco, principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão. E com as vozes tão altas! Todos caminhando, com ele, Sorôco, e canta que cantando, atrás dele, os mais de detrás quase que corriam, ninguém deixasse de cantar. Foi o de não sair mais da memória. Foi um caso sem comparação (p. 65).

Os ecos daquele canto contaminaram os presentes e algo delas permaneceu neles. A dor, a tristeza da partida, transformou-se no encontro que pertenceu a quem sequer pensou que podia ser tocado por aquela melodia sem sentido para a razão, mas pleno dele para o coração.

O canto dos enlouquecidos desata os nós da voz e soa pleno, intenso e verdadeiro. Cada vez mais isoladas, as pessoas levantam seus muros e se escondem, levando consigo desejos, gostos, medos e alegrias. As amarras sociais afrouxam o canto das pessoas. É preciso que estas pessoas estejam despidas delas para que encontrem sua voz e, com ela, o seu canto, despertando o canto de outras pessoas que, em consonância podem tramar o fino tecido dos sonhos.

Está é a força que se experimenta quando compreendemos as possibilidades que despertamos quando apreendemos as virtudes que nascem do cantar que nasce da escuta atenta do outro.

A gente estava levando agora o Sorôco para a casa dele, de verdade. A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga (p. 66).

“A gente ia até onde que ia aquela cantiga”. Compreensão que não se capta de maneira lógica, mas dá para se sentir na carne, por meio dos sentidos. Algumas constelações que ocorrem entre as pessoas, apenas são possíveis por meio desse entrelaçamento dos corpos que vem por meio dessas experiências de canto e de escuta. Sorôco agora voltava para sua casa de verdade. Somente aquela melodia poderia conduzi-lo até lá. Pois onde lhe faltar a presença daquelas mulheres, essa sentida ausência se plenificará de um lugar interno construído por aquele canto. Porém, o que isso quer dizer? Para trilhar esse caminho, é necessária uma pequena digressão.

Como descrevi, muitos caminhos teceram o canto que brota de minha alma. Nessas andanças, tive o prazer de experimentar a alegria de ser palhaço. Junto a amigos queridos montamos uma companhia de animações e andamos entre festas, asilos, orfanatos e muitos outros lugares que não nos caberia narrar aqui. Sem nos alongarmos, do encanto das festas íamos ao encanto dos corpos, em uma unidade incontável entre estes e as almas: dançávamos, cantávamos, entretanto, mais do que tudo brincávamos. E no brincar dos corpos, descobrimos o brincar da voz. O canto gritou mais forte e resolvemos fazer serenatas. Nos tornamos *os serenos*. Cantamos muito. Nem que quiséssemos lembraríamos-nos do número de serenatas que fizemos, certamente mais de uma centena. Mas de todas elas, há uma de que dificilmente nos esqueceremos.

Fomos convidados a cantar em uma escola de educação para alunos especiais. A maioria deles com problemas neurológicos, além de outras síndromes. Cantaríamos para os pais. As crianças e jovens ficaram escondidos atrás de uma cortina e quando cantássemos *Como é grande o meu amor por você* de Roberto Carlos, eles surgiram.

Entretanto, fomos surpreendidos muito antes disso. Começamos a apresentação com *Caçador de mim* do Milton Nascimento. No primeiro verso, na primeira estrofe, ouvimos uma voz nos acompanhando:

Por tanto amor, por tanta emoção

A vida me fez assim
Louco ou atroz, manso ou feroz
Eu caçador de mim...

Os olhos dos pais e dos professores começaram a marejar e os nossos, como num espelho, foram junto. Nosso canto despertou o canto dele, um menino sentado em uma cadeira de rodas, com dificuldades na fala, que, entretanto, entoava aquela melodia com uma eloquência que brotava de um lugar que nunca tínhamos visto ou imaginado. O canto dele começou a despertar o canto das outras crianças, com balbucios, gemidos e muitas outras manifestações. Um coro de *animas* se configurou naquela tarde, tão forte que quando cantamos a canção que desvelaria a surpresa, outras experiências de arrebatamento já haviam se desvelado em nós.

Ao ler o conto do Guimarães, é impossível que essa experiência não surgisse reabitada à nossa frente. Esse contágio, essa disseminação, nos mostrou outros lugares possíveis para o encontro entre as pessoas. Lugares que somente podem ser habitados se forem vividos, pois aquelas crianças, por meio de seu canto, ainda habitam em nós. Aquela cantiga ainda nos conduz e ainda estamos indo aonde quer que ela vá.

Isto nos leva a pensar como é difícil nos entregarmos ao sabor do que se apresenta perante os nossos olhos, aquilo que nos afronta. Há uma relutância no senso comum em lidar concretamente com as coisas. Se pensarmos no olhar, estabelecemos uma relação de estrangeiros perante o que vemos, mesmo quando elas literalmente se colocam a nossa frente. Geralmente, nos referimos às coisas por meio da imagem mental que dela possuímos. Ainda pensamos ver nuvens brancas ou árvores de caules geometricamente retilíneos, mesmo que estas coisas não se apresentem desta maneira na realidade. Incoscientemente, evitamos olhar para as coisas em busca de sua essência. Na verdade, o que fazemos é reproduzir os esquemas que, para nós, representariam aquilo que vemos. Isso é muito comum quando desenhamos, por exemplo. Geralmente, ao representarmos um homem, ele é produzido por algumas linhas retas, pontos e um círculo. Senão passarmos por uma limpeza do olhar, como dissemos anteriormente, por uma viragem, não nos esforçaremos em representar o que estaríamos vendo, mas o que

pensamos que vemos. Isso se dá de maneira semelhante com a ciência. Apesar de todo empirismo científico constituir uma investigação acerca do porquê das coisas e de seus processos. O olhar científico sempre pressupõe alguma forma de distanciamento. Portanto, para compreender o mundo ao seu redor, a ciência acostumou-se a fabricar modelos e sistemas de investigação que simulam dados, cenários ou procedimentos. No entanto, esses sistemas se relacionam de maneira isenta e distanciada das coisas. Isto é, mesmo que este distanciamento crítico leve a certa isenção na compreensão das coisas, esta falta de envolvimento com o tema estudado cria uma interpretação fria sobre ele, não ultrapassando, muitas vezes, as barreiras daquilo que acreditamos que ele seja. Mais do que isso, muitas vezes, sem levar em consideração o que realmente ele é.

É preciso que o pensamento de ciência – pensamento de sobrevôo, pensamento do objeto em geral – torne a se colocar num “há” prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são em nossa vida, por nosso corpo, não esse corpo possível que é lícito afirmar ser uma máquina de informação, mas esse corpo atual que chamo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos. É preciso que com meu corpo despertem os corpos associados, os “outros”, que não são meus congêneres, como diz a zoologia, mas que me freqüentam, que freqüento, com os quais freqüento um único Ser atual, presente, como animal nenhum freqüentou os de sua espécie, seu território ou seu meio. Nessa historicidade primordial, o pensamento alegre e improvisador da ciência aprenderá a ponderar sobre as coisas e sobre si mesmo, voltará a ser filosofia...(MERLEAU-PONTY, 1980, p. 86)

Portanto, assumimos nessa investigação uma filosofia do envolvimento, visto que é impossível pensar a corporeidade do som sem percebermos que ela se coloca em uma amalgama indissociável de som e carne. Nossos corpos se inserem no mundo das coisas, pois são objetos sensíveis, mas também são um corpo que percebe e se relaciona com as coisas que estão a sua volta. Não há como falar dos aspectos sonoros do corpo

se não compreendermos a maneira como ele se relaciona com os outros corpos. Na verdade, é desse entrelaçar que se produzem as possibilidades de encontro e de produção de novas maneiras de ser e de aprender.

Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tateante e tocado, entre um olho e outro, entre a mão e a mão, faz-se uma espécie de recruzamento, quando se ascende a centelha do senciante-sensível, quando esse fogo que não mais cessará de arder pega, até que tal acidente do corpo desfaça aquilo que nenhum acidente teria bastado para fazer... (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 89).

Há um tocar bonito que se dá quando dois corpos se comunicam, algo de suas carnes se irmana. O estofo que constitui o mundo também é o estofo que nos constitui. A contraparte sonora do corpo, chamada voz, também realiza essa irmandade por meio das polifonias cotidianas. É como se as línguas da voz se entrecruzassem em busca de outros sabores e significações sonoras. Assim, partindo das reflexões de Merleau-Ponty, podemos considerar a voz como uma espécie de corporeidade do pensamento

Quando falo ou quando compreendo, experimento a presença de outrem em mim ou de mim em outrem (...). Na medida em que aquilo que digo tem sentido, enquanto falo sou para mim mesmo um outro “outro” e, na medida em que compreendo, já não sei mais quem fala e quem escuta. (...) Ora, é no coração de meu presente que encontro o sentido daqueles que o precederam, que encontro com que compreender a presença de outrem ao mesmo mundo, e é no próprio exercício da palavra que aprendo a compreender (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 140).

Essa conexão entre as presenças que nos leva a perceber o quão precioso é o encontro de vozes despertadas, surgindo da consciência de si como voz produtora de sentidos. O encontro das vozes plenifica a potencialidade do canto. No entanto, essas notas somente se harmonizam se pressupormos que esse afrontar-se se dá em um diálogo

de semelhantes. A essência do ser humano como pessoa pressupõe essa condição de união entre vozes opostas na partilha dos conhecimentos.

A ação humana traz em si a marca do ser da pessoa. Ela também é uma ação dialética em que o peso da imanência se choca com as exigências da transcendência, transformando-se numa ação complexa, dotada de equilíbrio harmonioso mas frágil e precário. Do mesmo modo que garante a personalização, pode levar, por sua própria inércia, à alienação que despersonaliza (...) Ao homem não é dado eximir-se da ação: ou ele a assume conscientemente ou será levado por ela. Toda abstenção é ilusória (...) Daí ter a ação uma estrutura trágica (SEVERINO, 1974, pp. 140-141 *apud* FERREIRA_SANTOS & ALMEIDA, 2012, p.131).

É da natureza do canto esse afrontamento que nos impede de saborearmos a inércia. Quando canto me assumo e afirmo como pessoa, frente à outras pessoas que também me afrontam. Até mesmo quando canto solitariamente, há um diálogo interno em que ao me escutar também afronto a mim mesmo. Essa escuta de si não é uma constatação simplória. Toda escolha só é possível por meio de um movimento interno, que pode levar a outros repousos ou a novos movimentos. Trilhar o caminho que é fruto de sua própria existência, permite que compreendamos a natureza viva e fluída de nossas vozes, como falas vivas que brotam de nossas experiências e se conectam, despertando, além de nós, novas vozes que harmonicamente se unem em novas constelações de significados e de essências.

Voltando à língua falada ou viva, descobrimos que seu valor expressivo não é a soma dos valores expressivos que pertenceram, por sua conta, a cada elemento da 'cadeia verbal'. Pelo contrário, constituem um sistema na sincronia, na medida em que cada um deles significa apenas sua diferença frente aos outros – como diz Saussure, os signos são essencialmente 'diacríticos'. E como isso é verdadeiro para todos, eles, na língua só há diferenças de significação. Enfim, se ela quer dizer e diz

alguma coisa, não é porque cada signo veicule uma significação que lhe pertenceria, mas porque todos juntos aludem a uma significação, sempre em sursis se considerados um a um, e rumo à qual eu os ultrapasso sem que nunca a contenham. Cada um deles exprime somente por referência a uma certa aparelhagem mental, a um certo arranjo de nossos utensílios culturais e, todos juntos, são como um formulário em branco que ainda não preenchemos, como os gestos de outrem a visar e circunscrever um objeto do mundo que não vejo. (MERLEAU-PONTY, 1980, pp. 132 e 133).

Essa constelação entre as pessoas que permite o encontro que se tece por meio do partilhar dos instantes que surgem por meio do canto nos leva a pensar na descoberta da voz de cada um. As possibilidades que surgem na expressão da fala. Esse itinerário pode ser trilhado nas reflexões que Paulo Freire faz sobre o diálogo, a escuta e a voz das pessoas.

Deste modo, é importante iniciarmos refletindo sobre o fato de que Freire nega uma suposta dicotomia entre o homem e o mundo. Não há como conceber um sem o outro. Certa tradição científica tende a considerar o ser humano como um ser à parte da natureza e do mundo. Para Freire isto não é possível, pois, não se pode pensar o homem fora da realidade em que ele se insere, mediante ao fato de que sua ação se dá sobre esta mesma realidade. O homem, que não pode ser compreendido fora de suas relações com o mundo, de vez que é um “ser-em-situação”. (...) *Atuando, transforma; transformando, cria uma realidade que, por sua vez, ‘envolvendo-o’, condiciona sua forma de atuar. Não há, por isso mesmo, possibilidade de dicotomizar o homem do mundo, pois que não existe um sem o outro.* (FREIRE, 1983, p. 17).

Deste modo, o homem não está apenas no mundo, ele está com o mundo. Isto quer dizer, que sua existência somente é dotada de significação na medida em que ele interage e transforma esse mundo. “*o mundo não é, o mundo está sendo*” (FREIRE, 2004, p. 76). É na integração com esse devir em que o mundo se encontra que também o ser humano se realiza. Ele não é um ser para a acomodação, para deixar-se levar pelo que as circunstâncias lhe impõem e se moldar segundo o sabor que elas lhe concedem. Na

verdade, é ele o responsável pela transformação dessas circunstâncias e, transformando-as, transforma a si mesmo e transforma o mundo. Estar com o mundo é integrar-se na transformação deste como ser ativo, fugindo da passividade que imobiliza e desespera.

No entanto, esta transformação não se dá na individualidade. Quem muda a si, só o consegue ao trazer consigo o outro. A mudança só tem sentido se se concretiza na relação entre o eu e esse outro. “O homem não é uma ilha. É comunicação. Logo, há uma estreita relação entre comunhão e busca” (FREIRE, 1983, p. 14). O homem, diferentemente dos outros animais que aparentemente apenas estabelecem contatos, é um ser de relações, transcende o seu eu e percebe a realidade existencial de outros seres, estabelecendo, com eles, conexões vivenciais e cognitivas.

Ao afirmar que os seres humanos não estão apenas no mundo, mas com o mundo, Freire vai buscar principalmente em Jaspers, a concepção de que o ser-em-si-mesmo não pode ser desassociado do ser-em-comunicação. Portanto os homens e mulheres, enquanto seres de comunicação, constituem-se como sujeitos de relações essencialmente dialogais e, dessa forma, o próprio diálogo surge como condição existencial (MENDONÇA, 2008, p. 28).

A sociedade em que vivemos segrega as pessoas por suas posses e estabelece modos de consumir e modos de ser baseados em valores mercantis. Nega a possibilidade de pensarmos um mundo que seja, não para o privilégio de alguns, mas para o crescimento de todos. O homem, como vimos, se constrói incessantemente. É da sua condição buscar ser mais, ir além de onde se encontra. Mas, como um caminhar em direção ao horizonte, quanto mais se anda, mais este se desloca. Esta característica é fundamental, pois é este movimento constante de negar e denunciar as injustiças que nos humaniza. O elemento agregador que desencadeia esse processo é transformação do mundo pelo compartilhamento da palavra.

Freire tem uma concepção dialógica do processo educacional. Aliás, toda a sua produção filosófica parece sustentar-se em uma análise da realidade que se baseia nas dicotomias que nela encontramos: Opressores e oprimidos, ingenuidade e criticidade, pensar certo e pensar errado, educação bancária e educação problematizadora. Nessa perspectiva, parece quase não ser possível observar um problema se não considerarmos as contrariedades que o compõem. Podemos entender essa característica como um prenúncio dessa vocação dialógica. Para ele, não há humanização ou consolidação da autonomia do ser humano se está não se fundar no diálogo. É importante notar que o elemento mais básico do diálogo é a palavra. E esta deve constituir-se na ligação íntima entre a reflexão e a ação. Ao faltar-lhe uma dessas dimensões, ela se esvazia de sentido e perde seu caráter transformador, torna-se uma palavra inautêntica, da qual não se pode esperar a denúncia do mundo, já que não há denúncia verdadeira sem o compromisso da transformação. Freire, na *Pedagogia do oprimido* (1978, p. 91) estabelece que, se no uso da palavra se sacrificar a ação, estaremos pautados apenas por uma verborragia sem valor, um mero bla-bla-bla. No entanto, se o sacrifício for o da reflexão, há o risco de se construir um discurso que se pauta apenas pelo ativismo sem fundamentação. A verdadeira palavra só se expressa por meio da práxis revolucionária. Geralmente, define-se práxis, apenas como uma ação que contenha em si mesma a prática e a teoria. Mas deve-se acrescentar a esse aspecto uma definição um pouco mais apurada desse conceito.

Na práxis, o agente, a ação e a finalidade do agir são inseparáveis ou idênticos, pois o agente, o que ele faz e a finalidade de sua ação são o mesmo. Assim, por exemplo, dizer a verdade é uma virtude do agente, inseparável de sua fala verdadeira e de sua finalidade, que é proferir uma verdade; não podemos distinguir o falante, a fala e o conteúdo falado (CHAUÍ, 2010, p. 250).

Essa identificação entre quem fala e o que se fala aponta para o fato de que a atividade humana ao pronunciar o mundo estabelece uma ligação direta entre sujeito e objeto,

permitindo que a finalidade pensada por este possibilite a confirmação daquele no mundo que os cerca. Como vimos, essa consciência própria do ser humano se conjuga ao que ele realiza objetivamente, mediada pela reflexão e pela sua tomada de posição. Porém, não basta somente pronunciar o mundo, aqueles que oprimem também proliferam seu discurso. É preciso pronunciar o mundo com a palavra verdadeira. "Não há Palavra verdadeira que não seja práxis. Daí, que dizer a palavra verdadeira seja transformar o mundo" (FREIRE, 1978, p. 91). É preciso denunciar o mundo pela ótica daqueles que não tem voz. Não se pode denunciar o mundo pelo silêncio da indiferença. Neste sentido calar-se é permitir que as injustiças do mundo se multipliquem. De modo que, aceitar pronunciar o mundo nesta perspectiva, consiste sempre em uma tomada de posição ao lado de quem mais necessita dessa palavra que liberta.

É por isso que a neutralidade é a melhor maneira de esconder uma escolha, veja só. Se não estamos interessados em proclamar nossas escolhas, então temos que dizer que somos neutros. Mas, se sendo neutros, estamos apenas escondendo nossa escolha porque parece possível ser neutro no relacionamento entre opressores e oprimidos, é absolutamente impossível. É a neutralidade frente a esse tipo de relacionamento que funciona em benefício dos dominantes. (...) Então em vez de dizer que estou com os dominantes, digo que sou neutro. (FREIRE & HORTON, 2009, pg. 116).

Para ele, essa tomada de posição pelos menos favorecidos é quase um pressuposto lógico. O mundo como conhecemos já está dado, e é fruto de um processo excludente e desumanizante de disputa pelo poder. Acomodar-se ao mundo tal como ele se apresenta, é o papel daqueles que se beneficiam de suas desigualdades. Portanto, não há transformação quando se reproduz o discurso do opressor. Produzir uma nova forma de encararmos as coisas em que não haja sectarismo, nem de direita e nem de esquerda, é o que se almeja no horizonte histórico que se delineia na filosofia de Freire. O ser humano deve se apropriar da realidade por meio da leitura que faz do mundo e transformá-lo no sentido de superar essas incongruências.

A escolha e a decisão, atos de sujeito, de que não podemos falar numa concepção mecanicista da história, de direita ou de esquerda, e sim na sua inteligência como tempo de possibilidade, necessariamente sublinham a importância da educação. Da educação que, não podendo jamais ser neutra, tanto pode estar a serviço da decisão, da transformação do mundo, da inserção crítica nele, quanto a serviço da imobilização, da permanência possível das estruturas injustas, da acomodação dos seres humanos à realidade tida como intocável. Por isso, falo da educação ou da formação. Nunca do puro treinamento. Por isso, não só falo e defendo mas vivo uma prática educativa radical, estimuladora da curiosidade crítica, à procura sempre da ou das razões de ser dos fatos. (FREIRE, 2000, pp. 57 e 58).

A existência, porque humana, não pode ser muda, silenciosa, nem tampouco pode nutrir-se de falsas palavras, mas de palavras verdadeiras, com que os homens transformam o mundo. Existir, humanamente, é pronunciar o mundo, é modificá-lo. O mundo pronunciado, por sua vez, se volta problematizado aos sujeitos pronunciantes, a exigir deles novo pronunciar. Não é no silêncio que os homens se fazem, mas na palavra, no trabalho, na ação-reflexão. Mas, se dizer a palavra verdadeira, que é trabalho, que é práxis, é transformar o mundo, dizer a palavra não é privilégio de alguns homens, mas direito de todos os homens. Precisamente por isto, ninguém pode dizer a palavra verdadeira sozinho, ou dizê-la para os outros, num ato de prescrição, com o qual rouba a palavra aos demais (FREIRE, 1978, p. 92). Escutar é matéria-prima no processo educativo, partir daquilo que o outro nos trás e ascendermos cognitivamente por meio de um diálogo que ao findar-se não se sabe mais definir precisamente o que veio de nós e o que veio do outro.

O sinal distintivo do homem de diálogo é que ele escuta, do mesmo modo – e talvez melhor – que fala. Benefício da presença atenta, como que de uma hospitalidade espiritual, que exclui o desejo de deslumbrar ou de conquistar (GUSDORF, 1970, p. 86).

O homem dentro dessa relação dialógica se define e se liberta. Entretanto, Freire não concebe o diálogo como um mero suceder de palavras proferidas ao sabor das circunstâncias. É importante destacar que este nasce de uma coreografia entre a palavra e o silêncio, entre o calar e o proferir. Esse revezamento de posições abre o caminho para que se vivencie aquilo que o outro narra. Há uma dialógica bonita entre o ato da escuta e o “desaprisionamento” da voz. É necessário que essas falas se interliguem e criem coletivamente uma realidade diferente que não sejam somente vozes reprodutoras daquilo que já existe, mas que possibilitem a criação de novas maneiras de ser, portanto, novas maneiras de existir. Como já discutimos o diálogo não pode acontecer entre classes que se encontram em conflito ou entre opressores e oprimidos. Sempre haverá um desequilíbrio gerado pelo fato de que uma classe buscará subjugar a outra. O papel agregador do processo pedagógico nessa equiparação de vozes e interesses é inquestionável. É claro que isso somente é possível desde que se fuja de um modelo de escola que reproduza as mazelas da sociedade. É preciso que o discurso da educação seja renovador a cada gesto, a cada palavra proferida e que se proclame esse caminho de mão dupla que reside no ato de educar. Caminho que se constrói no tecido fino que vai da fala do educando à escuta do educador, ao mesmo tempo em que retorna da voz do educador ao ouvido do educando, em um fiar constante e necessário.

Meu corpo é minha caixa de ressonância, mais do que isto: Eu sou minha própria caixa de ressonância. As vibrações de minha voz se entrelaçam aos outros corpos que são outras caixas de ressonância. Assim, eu canto com a totalidade do meu corpo, ele é sonoridade viva. Como garantir que a sacralidade dessa constatação ressoe no canto desordenado que geralmente habita a educação contemporânea, sobretudo, se pensarmos no espaço escolar?

As reflexões de Paulo Freire nos ajudam a conectar territórios que muitas vezes se distanciam. O território móvel e em eterna construção que é a pessoa, afrontamento puro, e o território em que as pessoas se formam e, na maioria das vezes se conformam: a escola.

Os objetivos desta pesquisa inicialmente se basearam em produzir subsídios para a lei 10.639/03, no intuito de desvelar aspectos esquecidos e até mesmo escondidos da

cultura afrodescendente e indígena no Brasil. Porém, ao nos depararmos com a imensidão de manifestações e influências que essas culturas exercem em nosso cotidiano, o desvelamento se deu contrariamente em nossa própria forma de olhar para o mundo. Há possibilidades imensas de transformação e encontro no canto das sociedades ancestrais, mas também nos cantares da cultura popular. Os côcos, cacuriás, jongos, maracatus, fandangos entre outros, trazem sabedorias do corpo e da mente que não podem ser renegados. Quando esses instantes habitados adentram o espaço escolar, experiências preciosas surgem. Como as que encontramos trançadas no canto do grupo Beija Fulô. Como dissemos, não nos interessam as escolas, mas as pessoas que nelas estão. As experiências que vivenciamos no acompanhamento dessas mulheres falam justamente dessa herança viva que se instala nas pessoas.

Foto: André Zuccolo / Revista Vaidapé

O canto feminino se conjuga nas vozes que se aveludam quando se descobrem irmãs.

VII - O CANTO DO BEIJA FLOR

... Cada um de nós se esquecera de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro viver? E era bom demais, bonito – o milmaravilhoso – e a gente voava, num amor, nas palavras: no que se ouvia dos outros e no nosso próprio falar. E como terminar?

Pirlimpsiquice – Guimarães Rosa

Pra refazer o trabalho, pra semear minha vida
Já bate a cancela, bate o tempo do pilão
Já bate o atabaque, rebatendo a imensidão (...)

Um canto de trabalho - Boca Livre

Não há como negar que as vibrações entrelaçadas aos sons produzem incontáveis ressonâncias. A consciência de quais delas nos tocam de maneira particular, e de que esse é um processo fundante no encontro entre os corpos, traçam o emaranhado de fios, rios, isto é, do aquífero que sustenta as nossas histórias enquanto pessoas. Do mesmo modo, conviver com pessoas que propagam as tradições da cultura popular — devemos ressaltar, tradições assumidas, vivenciadas e não necessariamente herdadas —, relaciona-se ao empoderamento que se propicia na possibilidade das escolhas que essas pessoas fizeram. Talvez o nó que una as pontas dessa espiral esteja no fato de que ao falarmos de nossos temas, na verdade falamos de nós. O cantar em nós advém do “eu” que sustenta o canto, a maneira como a pessoa que profere a palavra deixa-se habitar por ela. Desse modo, há um perambular dessa construção e consciência da voz que se dá em uma constelação entre o eu, o outro e um retorno a um eu renovado ou mais precisamente reencantado.

Nós nos interessamos pela cultura popular, suas festas, suas alegrias e suas intimidades já há algum tempo. Acompanhamos o trabalho de músicos como António Nóbrega e de grupos como *A Barca* e *À Quatro Vozes*. No entanto, nunca havíamos realizado um mergulho mais profundo nessas manifestações.

Em 2013 fui convidado para trabalhar na diretoria regional educação na Penha e essa oportunidade girou o trampolim para que estes mergulhos fossem possíveis: dancei com os índios, cantei músicas do Congo, vivi a dança do boi. É daqui que gostaríamos de começar.

No diálogo das *animas*, as características essenciais se intensificam pelo encontro. O empoderamento feminino, propiciado pela união das vozes e dos corpos conectados nesse instante, ressalta este outro feminino dentro de quem adentra a roda, homem ou mulher, gerando um fortalecer-se pela experiência de pertencimento que ali se instala.

Deste modo, escolhemos o grupo Beija-Fulô como ponto de conexão entre nossas investigações poéticas e o que se faz realmente na ciranda da vida, no sentido de percebemos como estas reflexões que tecemos sobre o canto se dão nas experiências pessoais e da literatura em que nos baseamos.

Percebemos quase que imediatamente que o grupo flerta com tradições que remontam há tempos imemoriais, por meio das possibilidades de encontro que estão presentes nas manifestações populares e nos cantos e danças ancestrais que sustentam essas manifestações. A figura do boi, as danças em círculo, os cantos de trabalho, certamente reforçam essa percepção.

Esse encontro entre as pessoas leva a um encontro com as origens, mesmo que inventadas, com certo sabor de banzo, saudade daquilo que não se viveu, melancolia profunda que os escravizados sentiam da mãe África, sem que seus pés nunca tivessem tocado o Axé daquela terra. Este encontro das origens leva, inevitavelmente a um encontro consigo mesmo.

Acompanhei o grupo por algum tempo. Participamos de apresentações e ensaios, onde pudemos observar as experiências de construção e o modo como essas refletiam nas coisas que aconteciam no palco. Talvez esta não seja a melhor palavra, porque, quase sempre, o grupo se apresenta na rua. Os músicos no palco e as meninas (de 2 a 86 anos)

entre o público. Um ponto forte do grupo talvez seja este. Em alguns dos ensaios entrevistamos os músicos, de maneira muito informal, sempre com perguntas abertas baseadas nas coisas que eles iam me contando. Para fechar essa experiência de ouvir as vozes, entrevistamos, em sua casa, Zeneide Alves, coordenadora do grupo, junto de seu marido César Alves. Além desse material vivo, baseamos também nossas reflexões sobre o grupo nos materiais disponíveis na internet (sites, comunidades, vídeos e entrevistas).

O Grupo Beija-fulô começa a surgir a partir de 2002, com uma série de oficinas sobre cultura popular, ministradas por Renata Mattar na Casa de Cultura da Penha em São Paulo, capital. Ela é conhecida principalmente por sua pesquisa acerca dos cantos de trabalho, resultando em um CD gravado pelo selo SESC, junto à companhia Cabelo de Maria. Estas oficinas também foram conduzidas pelo músico Téo Menezes que até hoje continua no grupo. No início, estas oficinas, fizeram parte de um curso que visava ampliar as vivências culturais de educadoras que buscavam novas formas de trabalhar com as muitas manifestações culturais brasileiras em suas aulas. No entanto, ao fim do curso, surgiu o desejo de ir além, formando-se, assim, um grupo de canto feminino (exclusivamente para mulheres) onde elas pudessem continuar suas vivências e pesquisas musicais.

Hoje o grupo conta com cerca de 28 integrantes, algumas, com mais idade, já não conseguem participar de todos os ensaios. A maioria delas são professoras da rede municipal de ensino de São Paulo. As danças e canções que são aprendidos e pesquisados nos ensaios, são multiplicadas nas escolas em que elas lecionam. O que gera uma conexão muito importante entre as brincadeiras populares e a infância. Não é comum que as crianças da educação infantil e do ensino fundamental (a maioria das educadoras são pedagogas e algumas professoras de arte) cantem cocos, cacuriás, caroços e cirandas. O que essas professoras fazem disseminando essa cultura na escola já é por si só fenomenal. No site do grupo há uma definição que expressa bem esse espírito:

Sentindo a necessidade de cultivar e compartilhar um repertório que representa nosso patrimônio cultural, o grupo apresenta uma variedade de cantigas autorais e da memória de amigos e familiares. São músicas de ritmos, gêneros e estilos diversificados de várias regiões do país.

Da delicadeza consonante do bailado da congada até os animados cacuriás e sambas-de-roda, o repertório tem como proposta promover o reconhecimento e a importância da cultura popular no processo de construção da sociedade brasileira e favorecer um olhar transformador nos ambientes culturais que compreendem toda a comunidade inserida nesse contexto⁹.

Depois da experiência da casa de cultura da Penha, hoje centro cultural, foi necessário encontrar um novo lugar para dar continuidade aos ensaios. Por intermédio do marido de uma das integrantes conseguiram, às quintas-feiras no período da noite, um espaço no salão de festas da Associação dos Aposentados e Pensionistas do Metrô de São Paulo. Espaço que já ocupam há alguns anos e de onde surgem as novas coreografias e as novas canções.

Além de reproduzir as canções e brincadeiras da cultura popular brasileira, o grupo também compõe músicas que se alinham a essas manifestações, criando coreografias também baseadas nas danças populares. Há um trabalho de resgatar canções que estão na memória dos mais velhos, que viveram essas tradições nos locais em que elas nasceram. O coco da barata é uma delas. Foi resgatada da memória afetiva de Dona Júlia Pereira da Silva, alagoana, mãe de Zeneide Alves, que faleceu recentemente, aos 95 anos.

Dona Maria mulher do caroço
Pegou na foice para cortar o meu pescoço.
Ó xente que bicho é esse? É uma barata.

⁹ Endereço eletrônico: disponível em http://www.beijafulo.com.br/quem_somos_8.html. Acesso em 28/07/2015.

Pega no chinelo e mata¹⁰.

É importante notar que este espírito da família comunal se instala de maneira natural entre os integrantes: filhas e netas, mães e maridos das meninas do *Beija* também se integram ao grupo ampliando o clima de acolhimento dos ensaios e das apresentações. Esse processo das composições e das pesquisas acabou por registrar-se em dois CDs independentes produzidos pelo grupo: *No quintal da nossa casa* (2009) e *Revoada* (2012).

Ao falar com os três homens que acompanham o grupo, é interessante notar que suas chegadas invariavelmente se deram pelas mulheres. O primeiro, Téo Menezes, foi convidado por Renata Mattar, para auxiliá-la, ainda no tempo das oficinas na casa de cultura, com o acompanhamento percussivo para o canto das mulheres. Téo é da consagrada família Menezes, do morro do querosene, as mulheres de sua família são ligadas à casa *Fanti Shanti* do Maranhão e fazem parte do grupo de caixeiras, que organizam a festa do divino no espaço *Cachuera*, em São Paulo. Ele também acompanha o mestre Tião Carvalho no grupo *Cupuaçu*, que organiza a festa do Bumba-meu-boi no morro, além de tocar com seu irmão, Henrique Menezes, na banda *Bom Q Dói*. Ele também toca tambor de crioula na banda *Sarrabulho*.

Téo é herdeiro da calma maranhense, a despeito de seus muitos trabalhos, não abandona suas atividades com o *Beija-Fulô*. Em uma das conversas que tivemos ele nos disse que o importante do grupo é a família. “No início era um grupo de mulheres, mas com o tempo foi chegando a família junto e, inevitavelmente, os homens foram chegando”. O que é interessante notar é que o espírito que se expressa na maioria dos grupos tradicionais da cultura popular também se encontra no *Beija*, como as integrantes carinhosamente se referem ao grupo. Tudo é feito de maneira leve e acolhedora. A família de sangue por vezes se confunde com a família do canto. “As crianças dançam e cantam junto com a gente, fazemos tudo em família, elas já nascem participando da brincadeira”, complementa o Téo. As filhas de algumas integrantes dançaram e cantaram por muito

¹⁰ CD *No Quintal da nossa casa*.

tempo no grupo, mas os furores da adolescência e as obrigações estudantis foram afastando as crianças dos ensaios e apresentações.

O Paulo é o marido da Rosana, chegou no grupo para levar a esposa, começou a ajudar a carregar os equipamentos, e logo já estava com um ganzá na mão. O clima do grupo propicia esses encontros. Não é músico profissional, mas se deixa encantar com a música dentro de si.

O terceiro homem é o César Alves, marido de Zeneide, também vem dessa história de acompanhar a esposa, porém, ele já tinha experiência em percussão. Tocou em fanfarras e bandas marciais nos tempos de escola. Começou a ajudar o Téo que segurava a percussão sozinho. Hoje, além de tocar, ajuda a Zeneide a administrar o grupo.

O grupo que nasceu como um grupo de canto feminino, hoje aceita as vozes masculinas. Porém, a condução, as danças e as brincadeiras são das mulheres. Os homens até auxiliam no canto, mas sobressaem no acompanhamento instrumental. Isto me lembra outra coisa que ouvi de Toumani Kouyaté, aquele *Djeli* de Burkina Fasso que citamos. Ele disse que quando uma mulher que domina a tradição canta, os homens apenas tocam. Já havia ouvido seu pai, Sotigui, falar algo semelhante em um documentário. É quase que natural esse arranjo de forças entre o masculino e o feminino. A *anima* deixa o tema fluir e o *animus* busca o suporte e a forma.

Zeneide e César também representam esse par de maneira muito clara. Como coordenadora, cantora principal e compositora do grupo, Zeneide possui um *animus* muito a florado. Mas sua *anima* também fala alto nela, por meio do encontro com o feminino, a vaidade em sua figura e a entrega de quem se doa ao canto. César tem muito *animus*, leciona temas ligados à informática na faculdade, mas possui uma escuta anímica que se coloca em sintonia à *psique* de sua mulher.

O fato dos homens participarem já gerou algumas críticas, “por fora”, algumas de ex-integrantes do grupo. Zeneide conta que essa pessoa afirmou que:

– O grupo está desconfigurado, porque era um grupo feminino. Mas, a pessoa esquece que o grupo já teve os homens também, nas oficinas. Eu não vejo problema. Eu só coloco algumas restrições

para quem quiser entrar no grupo. A essência do grupo é o canto feminino, é o feminino. Por exemplo, se uma pessoa for entrar no grupo, como aconteceu recentemente, uma menina que acabou de entrar chegou lá com um moço que eu não sei quem era. Eu cheguei e falei para ela: – O grupo é feminino... a gente até aceita quando vai entrar um homem, mas é quando é o marido de alguém, o companheiro de alguém que já está lá e vai se integrando”.

Deste modo, é importante notar que os homens podem participar do grupo, mas somente aqueles que possuem o masculino amadurecido, isso se expressa em um homem que tenha alguma ligação com as mulheres que pertencem ao grupo. Mas acreditamos que também advenha do fato de que este homem não tem medo de lidar com o feminino, em seu interior e em seu exterior. Moore & Gillete defendem que “a masculinidade amadurecida não é agressiva, dominadora nem grandiosa, mas sim geradora criativa e fortalecedora em relação a si mesma e aos outros” (1993, p. 140). Talvez possamos entender essa integração que Zeneide propõe como uma certa intimidade com o feminino, que, no masculino amadurecido, se expressa por meio de uma profunda escuta, devoção e respeito. Os homens que integram o grupo agem inconscientemente baseados nessas características.

Assim, é muito interessante notarmos como essa aceitação também se liga ao fato de preservar o sabor da experiência, da andança, do caminho. O grupo não quer se tornar um projeto profissional e isento de falhas. Na fala da Zeneide está implícito que aceitando homens que não estejam ligados de alguma forma às mulheres do grupo, estariam aceitando pessoas que estão lá simplesmente pelo espetáculo e não pelo caminho e pela experiência de que a apresentação é apenas uma pequena parte.

Como ela mesmo diz, o homem que entra no grupo tem que ser:

– Alguém que se integra, porque senão vai virar um grupo de apresentações que tem os profissionais e vai ser tudo certinho, muito perfeito, que não é a característica do nosso grupo.

Então... até eu tive muito receio de gravar um CD para comercializar, que não era essa intenção no início, justamente, porque é um grupo muito mais do visual do sentir na pele, de ver aqueles corpos femininos, cada um com seu corpo, diferenciado o corpo urbano, o corpo do professor, que tem suas dificuldades na performance, na dança, que é cada um de um jeito. Não é o corpo da pessoa que é daquela comunidade específica de onde vem aquele ritmo. Então a gente não cobra isso. Eu procuro restringir para não ficar um grupo como os outros, como alguns que eu conheço que começaram inclusive com oficinas e que viraram profissionais mesmo. Um grupo profissional que tem que mostrar uma coisa mais... ter uma preocupação de refinamento nestas situações, que não é o nosso caso.

O canto sempre brota do corpo. No entanto, o corpo feminino se movimenta diferente do corpo masculino. O corpo feminino é o corpo da entrega, da experimentação na energia da *anima*. O corpo masculino tem que romper muitas fronteiras para deixar-se banhar nas águas fluidas do canto anímico. Mesmo que as dificuldades surjam para um corpo urbanizado que não se conecta aos tempos, sons e ritmos da natureza, a entrega inerente ao feminino permite que o corpo se lembre, que o corpo aprenda e reencontre a sua ancestralidade entrelaçada naquele instante em que o corpo canta e dança. A racionalização, geralmente ligada ao masculino, tem a tônica da cisão e do isolamento, demora para compreender as continuidades e circularidades da vida. Para se entregar ao canto do corpo é preciso cruzar as fronteiras que levam ao envolvimento.

O que a gente passa é a questão da emoção mesmo, da alegria de estar ali. Isso eu acho que a gente conseguiu passar no CD. Porque foi um primeiro CD muito simples, mas que passou essa emoção no CD porque é aquela alegria de estar ali cantando e fazendo junto.

Cesar Alves: A força do canto feminino.

Zeneide: Isso... é a força do canto feminino, que muita gente comenta. São professoras que tem problemas vocais seríssimos, não tem afinação, que não alcançam determinadas notas, mas criam força no conjunto.

O refinamento do espetáculo é menos importante que o pertencimento ao instante. O riso liberto, o encontro das mãos, o partilhar das vozes produz uma experiência de harmonia corpórea, que não necessariamente passa pela aferição do diapasão. Este tipo de harmonia gera acordes que se bordam nos viveres e nas andanças presentes em cada voz que entoa os cantos, tanto que, para quem ouve, a harmonia musical se faz presente. O corpo sonoro, produzido pelos corpos femininos que se unem, dá conta de afinar as vozes para que o instante aconteça.

Entretanto, é necessário atentar-nos para o fato de que, como em uma experiência de equilíbrio, toda experiência de feminilidade vivida em profusão necessita de sua contraparte masculina para manter-se no caminho de uma feminilidade também amadurecida. Como no *Tei-Gi*, diagrama que, na filosofia chinesa, representa dois princípios opostos, que estariam ligados ao equilíbrio que deve haver em todas as coisas: O *yin* e o *yang*. Há neste diagrama uma simetria rotacional que intui um movimento cíclico contínuo. Os dois pontos do diagrama simbolizam a ideia de que, toda vez que cada uma das forças atinge seu ponto extremo, manifesta dentro de si a semente de seu oposto. Portanto, a presença dos homens, neste contexto, ajudaria a compor este chão que lhes serve de caminho.

Mas, também há mulheres entre os músicos, duas sanfoneiras, a Shola e a Marli, uma violeira, a Helena, e a própria Zeneide, além de algumas meninas que tocam caixa do divino em algumas músicas.

O equilíbrio de *animus* e *anima* se dá, como diria Bachelard, nos homens e nas mulheres. A necessidade apolínea que o *animus* possui de colocar ordem nas coisas aparece muito na maneira que o grupo foi conduzido. O encontro do feminino fortalece as *animas* daquelas mulheres: – *É muita mulher falando junto, né, André?* Questionou-me jocosamente Cida Campos em um dos ensaios em que participei. Ela acabou de se aposentar e, sempre sorrindo, traduz essa alma brincante que se instala nela e também no grupo. Respondi que a força delas se traduzia nisto mesmo. Dar voz às mulheres, por elas mesmas: Gargalhamos juntos e bem alto. Entretanto, se alguém não carregasse muito do *animus* em si e não sentasse para pensar e administrar o grupo, ele já teria

morrido há algum tempo. Como dissemos, quem puxa essa frente é Zeneide que, desde antes da saída de Renata Mattar, vem desempenhando esse papel. Acreditamos que o gosto que ela tem por aprender e pesquisar a levou naturalmente para este lugar. No entanto, a maioria das integrantes parece que participa do grupo sempre no intuito de receber. A despeito do empenho e da dedicação que elas demonstram — investindo no próprio figurino, nos instrumentos, transporte e também nos adereços de cena —, a pesquisa constante que é necessária em um grupo desta natureza, fica sempre a cargo de algumas que a multiplicam para as outras.

O propósito inicial do grupo era buscar maneiras de criar pontes entre o que elas faziam no *Beija* e o trabalho que realizavam em sala de aula. Essa proposta ainda permanece e muitas ainda multiplicam o conhecimento que adquirem no grupo com as crianças, como a professora Cida Pivotto, por exemplo, que, em uma entrevista concedida para a revista *Profissão Mestre* relatou:

Com o objetivo de oferecer condições para que meus alunos explorem suas capacidades intelectuais, corporais e emocionais, desenvolvo um modesto projeto de danças folclóricas brasileiras. Acredito que, dessa maneira, posso ajudá-los a ampliar seus olhares sobre o mundo e o próximo, assim como contribuir para sua formação integral desenvolvendo suas habilidades, a fim de que sejam seres humanos mais sensíveis, críticos, criativos e autônomos, além de resgatar a importância da cultura popular de tradição na construção da identidade de um povo. Meu conhecimento vem basicamente do que leio e vivencio no grupo Beija-Fulô. Meu projeto é desenvolvido no horário do contraturno dos alunos. Este ano atendo crianças entre 8 e 12 anos, mas já desenvolvi [meu projeto] com meninas adolescentes que acabavam me auxiliando como monitoras, pois já haviam frequentado o projeto quando menores. Geralmente, começo a aula com alguma brincadeira para que todos se cumprimentem; em seguida, realizo o aquecimento corporal. Para esse aquecimento utilizo brincadeiras cantadas que possam explorar movimentos de alongamento. Em seguida, localizamos no mapa do Brasil

o estado do qual vem a dança que iremos executar. Ouvimos a música, sempre acompanhada da leitura da letra, e depois passamos para a realização dos movimentos da dança. Já trabalhamos cirandas, cacuriás, coco, congadas, entre outras. Somos convidados para apresentação nos eventos da escola, mas essa não é a finalidade do projeto. Dançamos e cantamos pelo prazer da brincadeira e do conhecimento¹¹.

Na primeira parte de sua fala, vemos que há uma necessidade de demonstrar que o recurso de utilizar a cultura popular está ligado aos objetivos já conhecidos da educação formal. Mesmo em quem vive na pele estas tradições, parece ser necessário justificar que essa sabedoria corpórea é uma forma de se adquirir conhecimentos formais, constituindo um itinerário legítimo de formação. Como dissemos, essa necessidade cientificista de que a escola se baseie em expectativas de aprendizagem que se expressem, no final do processo, em um mero cumprir de metas, desprivilegia todo um caminho de aprendizado que se dá no encontro de carne com carne, de olho com olho. A professora Cida ultrapassa está tônica quando escolhe terminar sua fala afirmando que “Somos convidados para apresentação nos eventos da escola, mas essa não é a finalidade do projeto. Dançamos e cantamos pelo prazer da brincadeira e do conhecimento”. Talvez esse seja o aprendizado que a escola deva oferecer, que não se dá na apresentação, mas no processo. O prazer da brincadeira é a nave que leva até o conhecimento. Muitas vezes acreditamos que o aprendizado se dará de modo contrário, no entanto, é nos fios da emoção que nos movimentamos a conhecer algo. Depois do encantamento, é deveras possível que o conhecimento nos invada por si só, mas, sem esta experiência, algo de frustrante cria uma separação, às vezes permanente, entre o prazer e o aprendizado. A brincadeira, a dança e o canto reconectam esses fios perdidos e desavisados nos levando a outras formas de aprender.

¹¹ Entrevista disponível em endereço eletrônico:

<http://www.profissaomestre.com.br/index.php/especiais/extras/1419-relatos-de-experiencia-de-portas-abertas-para-a-cultura-popular> acesso em 28/07/2015.

Outro trabalho que deriva das vivências e andanças do *Beija* é o desenvolvido pela professora Helena Dias, que recentemente se encantou pela viola. Formada em violão erudito, toca também o bandolim. Ela realiza um trabalho, em sua escola, de resgate das marchinhas e do espírito dos carnavais tradicionais:

O trabalho começou com alguns instrumentos doados por uma professora Miriam Zavata, do ensino fundamental I. Com isso, surgiu o impulso de colocar vida sonora neles e começamos a apresentar algumas marchinhas de carnaval tradicionais, entre elas a Marcha do pintinho, música de Alventino Cavalcanti que integra o álbum *Revoada*, do Grupo Beija-Fulô. Os alunos dos 8º e do 9º anos se interessaram em praticar mais a fundo o ritmo das marchinhas de carnaval, tendo como instrumentos um repique, uma caixa clara, um pandeiro, um tamborim e três ganzás, além de uma caixa do Divino. Assim, iniciamos uma prática instrumental na área externa da escola, durante minhas horas-atividade. Em outro momento, passei um vídeo a respeito do carnaval e um grupo de alunos do 7º ano se empolgou com o estandarte. Com isso, surgiu a proposta de criar um estandarte da escola. Solicitei ajuda a Zeneide Alves, amiga de cantoria no grupo Beija-Fulô, para confeccioná-lo. Com a colaboração da professora Luzinete Lima, que também é costureira, foi confeccionado o estandarte da EMEF Mururés, com o qual o grupo animou o baile de carnaval tanto do ensino fundamental II, no período da manhã, como do fundamental I, no período da tarde. O estandarte foi passado nas mãos de várias crianças, que foram os destaques durante todo o baile. Promovemos ainda um desfile de fantasias dos alunos, com torcida” (*Id.Ibid.*).

Esta experiência de empunhar os instrumentos e se deixar levar pelo ritmo é fundamental na produção de um aprendizado que se configure de maneira significativa. Muitas vezes utilizamos essa ideia em contexto pedagógico, entretanto, raramente entendemos que aprender significativamente é permitir que o educando se envolva e compreenda os significados intrínsecos das temáticas escolhidas, por ele ou pelos professores. Esse

processo somente é possível quando se permite que suas mãos toquem a matéria bruta do conhecimento. É na produção que se dá na carne do corpo que se vivenciam os momentos mais preciosos de aprendizado. Para entender o sentido real do carnaval, é necessário ser atravessado de alguma maneira por ele: fabricar o estandarte, carregá-lo, cantando e dançando o experimento corpóreo que é o espírito do carnaval.

Dessa forma, uma possível resposta frente ao desolamento das instituições burocráticas, e em especial, na escola; seja precisamente um processo de re-encantamento que propicie o início das jornadas das pessoas (aprendizes e professores, comunidade e gestores) pelo silêncio da escuta até gerar a profusão do canto em nós e nos outros.

Nesta dimensão mitohermenêutica da educação que, ultrapassando os limites metodológicos e didáticos escolarizantes, reconhece a primazia da autoformação; uma forma de chamar as *animas* de suas clausuras e entorpecimento pelas máquinas rotineiras da massificação, talvez seja precisamente pelo canto como forma de convite ao devaneio, ao mergulho introspecto de conhecimento de si mesmo através do conhecimento do mundo e dos outros, nas narrativas tradicionais e preparar, nesta primordial travessia, a grande travessia para outras utopias.

Ó devaneio de mim, olho da alma que se encanta nas mulheres que me tornaram o que sou.

ÍNDICE DE IMAGENS

Artistas partilham da vocação, de acordo com suas disciplinas e artes, de fundir as novas imagens da mitologia, ou seja, eles produzem as metáforas contemporâneas que nos permitem compreender a natureza transcendente, infinita e abundante do ser como ele é. Suas metáforas constituem os elementos essenciais dos símbolos que tornam manifesto o esplendor do mundo como este é, isto em lugar de argumentar que este deveria ser de um modo ou outro. Elas o revelam como é.

Joseph Campbell - Isto és tu: redimensionando a metáfora religiosa.

<i>Qual o sonho na alma, O oculto fascina</i>	10
<i>O silêncio precede o som, assim como o repouso precede o movimento...</i>	14
<i>No crepúsculo de mim, o flutuar das folhas é um baile de doces renovações</i>	28
<i>No processo de encontro, uma dolorosa e necessária transubstanciação nos ultrapassa</i>	51
<i>Da doce canção surge o feminino que se entrelaça em nossa alma como mãe e senhora.</i>	54
<i>No sonho dos despertos algo das animas adentra a janela da alma</i>	70
<i>Da dança de nós, surge o encontro tecido naquilo que carregamos no ventre</i>	83
<i>Das mãos brotam sons que se amplificam no tocar de outras mãos</i>	95
<i>O canto feminino se conjuga nas vozes que se aveludam quando se descobrem irmãs.</i>	112
<i>Ó devaneio de mim, olho da alma que se encanta nas mulheres que me tornaram o que sou.</i>	126

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDOUNOUR, O. J. **Matemática e música: pensamento analógico na construção de significados**. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.
- ADORNO, T. W. **O fetichismo na música e a regressão da audição**. In: Textos Escolhidos. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- ANDRADE, J, p. **Cidade Cantada: experiência estética e educação**. Tese, São Paulo: FE USP, 2007
- ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- ANDRÉS, M. **Os Caminhos da Arte**. Petrópolis: Vozes, 1977.
- BACHELARD, G. **Fragmentos de uma poética do fogo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Coleção Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BACHELARD, G. **A água e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BACHELARD, G. **O direito de sonhar** São Paulo: Difel, 1985.
- BASTIDE, R. **O Candomblé da Bahia**, São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BORDELOIS, I. **A palavra ameaçada**. Rio de Janeiro: Vieira et Lent, 2005.
- BRANDÃO, J. S. **Mitologia grega**. Vol. I. Petrópolis: Vozes, 1999.
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2008

- CARMO JUNIOR, J. R. **Voz: Entre a palavra e a melodia**. Teresa (USP), v. 4/5, p. 215-227, São Paulo: Editora 34, 2003.
- CHAUÍ, M. **Iniciação à filosofia**. São Paulo: Ática, 2010.
- CLASTRES, P. **A Fala Sagrada**. São Paulo: Papirus, 1990.
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ELIADE, M. **O sagrado e o profano: A essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ESPINDOLA, L. M. **O vestido azul / Educação e música na infância - ressonâncias antropológicas**. Dissertação de mestrado, São Paulo: FE-USP, 2010
- FERREIRA-SANTOS, M. & ALMEIDA, R. **Aproximações ao imaginário: Bússola de investigação poética**. São Paulo, Képos, 2012.
- FERREIRA-SANTOS, M. **Crepusculário: Conferências sobre mitohemenêutica e educação em Euskadi**. São Paulo, Zouk, 2005.
- FERREIRA-SANTOS, M. **Educación y religiosidad: entre el enseñaje y la creación como deuda ancestral - un pharmakon**. In: MORALES, Patricia Perez. (Org.). *Educación sensible: la ciudad como escenario posible*. Cali (Colombia): Editorial Buenaventura, 21-38, 2011. Disponível em: <http://www.editorialbuenaventuriana.edu.co/libros/lvirtuales/edusensible/index.html>
- FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- FREGTMAN, C. D. **O tao da música**, São Paulo: Editora Pensamento, 1986.
- FREIRE, P. **A importância do ato de ler: Em três artigos que se completam**. São Paulo: Cortez, 2001.
- _____. **Extensão ou comunicação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

- _____. **Pedagogia da autonomia**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- _____. **Pedagogia da Indignação: cartas pedagógicas e outros escritos**. São Paulo: UNESP, 2000.
- _____. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- FREIRE, P.; Horton, M. **O caminho se faz caminhando: Conversas sobre educação e mudança social**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- GUSDORF, G. **A Fala**. Porto: Edições Despertar, 1970.
- HAMPÂTÉ-BÁ, A. **A tradição viva in História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. Brasília : UNESCO, 2010.
- HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 2.0a [CD-ROM]. 2007.
- JAEGER, W. **Paidéia: A Formação do Homem Grego**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- JECUPÉ, K. W. **A terra dos mil povos**. São Paulo: Peirópolis, 1998.
- JECUPÉ, K. W. **Tupã Tenondé**. São Paulo: Peirópolis, 2001.
- JORGE, A. **O Acalanto e o Horror**. São Paulo: Escuta, 1988.
- JUNG, C. G. **Estudos sobre o simbolismo do Si mesmo**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- LÉVI-STRAUSS, C. **O cru e o cozido: mitológicas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LIMA, T.; NASCIMENTO, I. & OLIVEIRA, A. (org.). **Griots - culturas africanas: linguagem, memória, imaginário**. Natal: Lucgraf, 2009.
- MACHADO, S. **Canção de Ninar Brasileira: Aproximações**. Tese de Doutorado, São Paulo: FFLCH USP, 2012.
- MAFFESOLI, M. **O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**. São Paulo: Zouk, 2003.

- MARTIN, K. (org.) **O Livro dos Símbolos: Reflexões sobre imagens arquetípicas**. Colônia: Taschen, 2012.
- MELLO NETO, J. C. **Agradecimento pelo prêmio Neustadt in Obra completa**, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2003.
- MENDONÇA. **Pedagogia da humanização: a pedagogia humanista de Paulo Freire**. São Paulo: Paulus, 2008.
- MENEZES, F. **A acústica musical em palavras e sons**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.
- MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. Coleção pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- MERLEAU-PONTY, M. **A linguagem indireta e as vozes do silêncio**. Coleção pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- MERLEAU-PONTY, M. **Phénoménologie de la perception**. Paris: Gallimard, 1997.
- MONTARDO, D. **Através do Mbaraka: Música e Xamanismo Guarani**. São Paulo: Tese, FFLCH-USP, 2002.
- MOORE, R. & GILLETTE, D. **Rei, Guerreiro, Mago, Amante: A redescoberta dos arquétipos do masculino**. Rio de Janeiro: Campus, 1993.
- MORIN, E. **A cabeça bem-feita**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- NIZAN, P. **Os Materialistas da Antiguidade**. São Paulo: Mandacaru, 1989.
- OGBEBARA, A. **Igbadu: A cabaça da existência – Mitos Nagôs revelados**. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.
- PRANDI, R. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- REINALDO, G. **Uma cantiga de se fechar os olhos: mito e música em Guimarães Rosa**. São Paulo: Annablume, 2005.

- ROSA, G. **Primeiras histórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- RUBIRA, Fabiana. **Dançando com o Minotauro nas noites – Narração de estórias e formação humana**. São Paulo: Tese de Doutorado, FE-USP, 2015.
- SUBTIL, M. J. D. **Música midiática e o gosto musical das crianças**; Ponta Grossa: Editora UEPG, 2003.
- TATIT, L. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- TATIT, L. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- TORRANO, J. **O mundo como função de musas in HESÍODO. Teogonia – A origem dos deuses**, São Paulo: Iluminuras, 2007.
- UMEDA, G. M. **Educação na linguagem da alma: diálogos ontológicos com a música**. Tese de Doutorado. São Paulo: FE-USP, 2011.
- VANSINA, J. **A tradição oral e sua metodologia**. in História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010.
- WAIBLINGER, A. **A grande mãe e a criança divina: O milagre da vida no berço e na alma**. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.
- WISNIK, J. M. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ZANDER, O. **Regência Coral**. Porto Alegre: Movimento, 2003.
- ZUCKERKANDL, V. **Cantar y hablar**. In: NEUMANN, Erich et al. *Los dioses ocultos: Circulo Eranos II*. Barcelona / Santafé de Bogotá: Anthropos / Uniandes, 1997.