

“ESSE É O MOÇAMBIQUE”:
PARTILHA DE SABERES POPULARES NO ESPAÇO DA UNIVERSIDADE¹

Joana Abreu²

RESUMO

O presente artigo visa relatar e tecer algumas reflexões sobre encontro realizado entre o Moçambique do Tonho Pretinho, terno de Moçambique de Itapeçerica-MG, e o Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 (UFG/Cnpq), em junho de 2016, na Universidade Federal de Goiás (UFG), levantando, ainda que brevemente, questões ligadas à partilha do saber, ao aprendizado na experiência, a mediações pedagógicas no aprendizado de linguagens performáticas e à relação entre saberes populares e saberes acadêmicos.

Palavras chave: Moçambique, Partilha de saberes populares, Experiência, Diálogo de saberes.

IMPRESSÕES DE UM ENCONTRO

Um mestre preto sentado na cadeira. Estudantes universitários sentados no chão. Professores universitários sentados no chão. O mestre mostra diferentes toques usados no congado. Explica a variação de andamento entre o toque do Moçambique e o toque que ele chama de samba. O mestre fala baixo. O silêncio se faz entre os ouvintes. O mestre relaciona as demandas de ritmo para o deslocamento do cortejo na Congada com o tipo de toque escolhido para cada momento. O mestre não se acanha nem se cansa em repetir o que os

¹ As questões levantadas no presente artigo são parte de pesquisa de doutorado em andamento, realizada no Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais – PPGIPC/UFG, sob orientação da Profa. Dra. Luciana Hartmann.

²Joana Abreu: joana.teatro@gmail.com Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da UnB. Docente do curso de licenciatura em Teatro da UFG. Membro-pesquisador do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 e do Laboratório de Montagem Teatral e Teatro Educação - MonTE.

ouvintes pedem para ser mostrado novamente. “Esse é o Moçambique”, “Esse é o samba”. “É fácil”. A cantiga que o mestre escolhe para cantar, fala dos tempos do cativo. “Nos tempos do cativo, quando o senhor me batia, eu gritava pra Nossa Senhora, Ai, Meu Deus! Como a pancada doía”. O mestre canta, os aprendizes repetem. O mestre é alinhado. O mestre usa chapéu.

Antes dessa breve conversa, José Luzia dos Santos Filho – protagonista da cena descrita – mais conhecido como Deco, e três outros integrantes do terno de Moçambique do Tonho Pretinho haviam partilhado, na prática, com os integrantes do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22³ (Cnpq/UFG), cantos, passos de dança e alguns toques praticados pelo terno de Moçambique. Deco é Segundo capitão do Moçambique do Tonho Pretinho, terno de Moçambique de Itapeçerica – MG.

Em junho de 2016, o grupo esteve em Goiânia para lançamento do filme “Na Angola Tem”, de Sebastião Rios e Talita Viana. O filme é parte do projeto “Memórias e cantos do Moçambique do Tonho Pretinho”⁴, realizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, pela Universidade Federal de Goiás e pela Universidade de Brasília, e foi lançado também na UFG. Como uma das atividades dessa passagem do Moçambique pela UFG, os professores Sebastião Rios e Renata Lima propuseram o encontro aqui descrito.

Além de Deco, estiveram presentes outros três integrantes do grupo: Ana Elisa Rodrigues Souza, Edna Aparecida Silva e Adriano Ferreira Santos (Tinico). Com seus uniformes, trazendo instrumentos musicais usados no cortejo, e acompanhados por Talita Viana e Sebastião Rios, os quatro integrantes do Moçambique partilharam, ao longo de três

³ Grupo de pesquisa coordenado pela Profa. Dra. Renata Lima, no curso de dança da Universidade Federal de Goiás, que, desde de 2001, está interessado nos processos de investigação cênica, nos aspectos antropológicos das manifestações das culturas populares do Brasil e, por fim, nos desdobramentos pedagógicos de ambas as práticas. Tem por objetivo constituir um espaço de discussão, ação e produção de conhecimento voltado para a investigação da performance como signo da inter-relação corpo e cultura, numa abordagem de viés histórico cultural, antropológico e estético.

(<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/0513564492240775#recursosHumanos>)

⁴ O projeto é um dos representantes brasileiros no edital de “Salvaguarda do patrimônio cultural imaterial relacionado à música, canto e dança de comunidades afrodescendentes na América Latina”, coordenado pelo Centro Regional para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da América Latina – CRESPIAL / UNESCO. As várias ações do projeto convergem para a salvaguarda e divulgação das concepções religiosas e das práticas culturais próprias dos descendentes de africanos na América, e incluíram gravação de CD e produção de filme sobre esse terno de Moçambique, em diálogo com seus integrantes, que participaram da elaboração dos roteiros de captação e de edição de imagem e também do roteiro de gravação de áudio e da seleção das faixas do CD. (<https://www.ufg.br/n/89143-ufg-recebe-mocambique-do-tonho-pretinho>)

horas, uma pequena porção do complexo universo do Moçambique.

Os instrumentos musicais apresentados foram as caixas, os patangomes e as gungas. Sempre com os integrantes do Moçambique mantendo a base e a força do toque e do canto, alguns desses instrumentos puderam ser experimentados e tocados pelos estudantes e professores presentes. Exemplo disso foi o caso das gungas⁵ – um tipo de chocalho utilizado preso aos tornozelos por tornozeleiras de couro que produz sonoridade idiofônica à medida que os pés batem no chão com a pisada da dança – um integrante do Moçambique conduzia os passos, enquanto os aprendizes o seguiam e iam, pouco a pouco, vivenciando uma primeira compreensão do uso do instrumento. Não houve um momento prévio formal de orientação verbal para o uso da gunga, mas sim uma ação de mostrar no fazer em conjunto.

Algo parecido se deu com o uso do patangome – instrumento musical muito presente no congado mineiro. Nesse encontro, os patangomes utilizados eram de material metálico, com o formato de uma lata fechada de biscoito ou de doce, de cerca de 20 cm de diâmetro, cheios de sementes ou contas que produziam som ao se movimentar o instrumento. O movimento realizado pelas mãos com o patangome para que o som produzido fosse o esperado na música executada não foi detalhadamente explicado. Todavia, em mais de uma ocasião, os integrantes do Moçambique ‘ajudavam’ um aprendiz a perceber melhor o movimento, às vezes, parando a seu lado para tocar junto, outras sobrepondo suas mãos às do aprendiz para que este percebesse melhor o movimento a ser feito.

O canto foi partilhado de forma semelhante. O mestre canta, o coro de Moçambique e os aprendizes respondem, e isso é repetido algumas vezes, na experiência de fazer e aprender simultaneamente, mas apoiados pelo reforço de quem já conhece aquele fazer. Embora descritas aqui separadamente, as duas partes do encontro vivenciado: 1) experiência dos presentes com toque, canto e dança e; 2) roda de conversa com os integrantes do Moçambique, integraram um todo orgânico, no qual um momento era parte também do outro no sentido da partilha do saber.

⁵ Assim como em diversas manifestações performáticas populares, o nome dos elementos que integram o Moçambique, incluindo os instrumentos musicais pode variar dependendo da região e do contexto.

ENCONTROS, MEDIAÇÕES, LUGARES E PERTENCIMENTOS

Quando falo aqui de partilha de saber, refiro-me a uma partilha de natureza semelhante àquela proposta por Carlos Brandão (1995), calcada na vivência em conjunto, na partilha da vida, como o autor mesmo fala. Ao sentarem em grupo com pesquisadores universitários, os integrantes do Moçambique partilharam saberes, trazendo aquilo que fazem e vivem em sua comunidade. Isso se revela quando, por exemplo, contam as histórias de sua cidade para explicar o contexto de um canto. Cada pequena contextualização vai revelando matizes da realidade e da memória da comunidade que vive o Moçambique. Detalhes sobre o timbre de voz do padre da cidade ao cantar determinada cantiga da manifestação em questão podem parecer uma informação menos importante a respeito daquele fazer, mas talvez desvelem meandros do tipo de relação entre o Moçambique e a igreja católica na cidade, por exemplo.

Ademais, evocar os contextos do lugar, ao partilhar detalhes daquele fazer, está ligado a uma noção de pertencimento que não é somente contexto da prática do Moçambique naquela comunidade, mas é componente da experiência do Moçambique em si. A sensação de pertencimento integra o campo do intangível que compõe aquela manifestação. Não somente é naquela comunidade, com seus detalhes de tempo e lugar, que o Moçambique se localiza, mas ele é também composto por esses elementos. Dessa maneira, quando o terno de Moçambique sai em viagem para mostrar seus fazeres e saberes, carrega consigo esse universo, que estará evidente nos processos de partilha.

Presentificar, então, o contexto comunitário passa a ser, independentemente do grau de consciência envolvido, uma das estratégias mediadoras da partilha do saber. Pensar na presença, tanto do detentor de um saber como dos contextos que esse saber carrega, durante o processo de aprendizado leva-nos a pensar em mediação (VYGOTSKY, 1991). Quando detalhes do contexto daquele saber são trazidos à tona, eles contribuem para a aproximação (ou distanciamento) entre o aprendiz que ainda não conhece e aquele elemento a ser conhecido. Falo aqui também na mediação que envolve o fazer junto com o outro até que esse outro possa fazer sozinho, considerando sempre que fazer com o outro não significa fazer por

ele, e tampouco condicioná-lo à repetição mecânica de uma ação ou de um enunciado.

No contexto do encontro relatado, a mediação se faz sentir de outras maneiras também. Uma delas é na comunicação entre contextos tão distintos como o da comunidade de Moçambique e o de um grupo de pesquisa de uma universidade federal. Essa mediação está presente na concepção do encontro em si, gestada por professores universitários que compreendem a potência de uma reunião dessa natureza como importante para o aprendizado dos estudantes de seus cursos. Faz-se notar igualmente na presença dos professores durante o encontro em si, vivenciando a experiência, assim como os estudantes, mas responsabilizando-se por colaborar com o estabelecimento de pontes, ligações e acolhimentos necessários.⁶

Pensar em mediação pode, da mesma maneira, levar à reflexão a respeito da relação entre o espaço da universidade e o da comunidade. O diálogo entre esses dois universos não é uma novidade do ponto de vista das atividades de extensão⁷ universitária, ainda que haja muitos meandros que não caberão ao debate neste artigo, que não pretende avaliar de que maneiras se dá de fato o diálogo no âmbito dos projetos de extensão. Todavia, no caso das atividades de ensino⁸, e pensamos aqui mais especificamente nos cursos relacionados às performances cênicas, poderia ser bem mais abrangente a presença de experiências de troca e partilha de saberes com o universo de manifestações performáticas populares, tais como a própria congada. Falaremos, a seguir, da importância de compreender o aprendizado a partir da experiência.

EXPERIÊNCIAS E PERCEPÇÕES

*Na Angola tem
na Angola tem
Olha que beleza*

⁶ Vale ressaltar aqui que, Sebastião Rios, já mencionado anteriormente, além de autor do filme sobre o Moçambique e um dos responsáveis pelo projeto "Memórias e cantos do Moçambique do Tonho Pretinho", é professor da Universidade Federal de Goiás.

⁷ De acordo com a Pró-reitoria de Extensão e Cultura da UFG, "no âmbito da UFG a extensão universitária é o processo educativo, cultural e científico que, articulado ao ensino e à pesquisa, de forma indissociável, viabiliza a relação transformadora entre a Universidade e a Sociedade" (http://www.proec.ufg.br/index.php?option=com_content&view=article&id=46&Itemid=55).

⁸ A universidade baseia sua atuação no tripé composto por Ensino-Pesquisa-Extensão.

Importa aqui falar da experiência como caminho de aprendizado, pois um encontro da natureza do aqui descrito revela possibilidades de organização das situações de ampliação do saber. Como no canto transcrito acima, só é possível saber das belezas existentes “na Angola”, quando para essa direção se olha. Ao olhar desvenda-se algo. Olhar é do escopo do sensível, que só pode ser conhecido se experimentado pelo ser.

L. S. Vygotsky (1991) nos fala de dois tipos de experiência como determinantes para nosso processo de conhecer o mundo: a experiência histórica e a experiência social. A primeira está relacionada com tudo que nos perpassa que vem da experiência das gerações anteriores. A segunda mora nas conexões estabelecidas entre nós e as outras pessoas de nosso tempo. Nesse sentido, a potencialização do aprendizado em encontros “de prática”, pode ser valiosa para o âmbito do ensino e, conseqüentemente, do ensino universitário, já que pressupõe essa troca com a alteridade durante e em função do fazer.

Ainda falando de experiência, Wilhelm Dilthey e John Dewey (*apud* TURNER, 2005) consideram que a gênese da estética é exatamente a experiência humana sensível. A partir de tal colocação, podemos considerar encontros de partilha de saber como este entre o Moçambique e um grupo de pesquisa universitário também frutíferos para o aprendizado de linguagens artísticas como a dança ou o teatro, e para o entendimento das possibilidades metodológicas para o ensino-aprendizagem dessas linguagens.

Necessário se faz ressaltar que considerar encontros dessa natureza frutíferos para o aprendizado das linguagens cênicas não significa igualar dois universos distintos de experiência. Quando falamos de manifestações performáticas populares, como é o caso do Moçambique, falamos de uma experiência estética constituída na prática comunitária e transmitida também nessa mesma prática coletiva. Se o contato com tais saberes se dá numa experiência forjada no ambiente universitário, ainda que em moldes de partilha de saber mais próximos dos modos de transmissão da própria manifestação, ele tem contornos específicos. Não é da mesma natureza daquela vivência que seria possível caso o contato se desse na

⁹ Os versos ou textos presentes nas epígrafes das seções são parte das cantigas apresentadas pelo grupo de Moçambique e das conversas partilhadas durante o encontro.

própria comunidade que pratica tal saber. Ainda assim, esse encontro/vivência traz elementos muito fundamentais das formas de viver e aprender aquele universo estético, ético e afetivo.

Pesquisadores, professores e estudantes, ao experimentarem aquela manifestação num contexto de aprendizado escolar, mas com procedimentos de partilha de saber estabelecidos pelas vivências da comunidade de prática (LAVE, 1996) responsável pela guarda daquele conhecimento, não se tornam praticantes/membros/brincantes da manifestação em estudo. Estudo é uma palavra pertinente neste caso. Trata-se aqui de estudar e conhecer uma referência, mas conhecê-la por um processo que faça sentido para a forma com que aquela manifestação se dá a conhecer. Há, nesse processo, a chance de passar a compreender aquele universo como parâmetro estético importante para a formação de um artista.

Especificamente nas licenciaturas de dança e teatro, parâmetros dessa natureza constituem-se também elementos capazes de enriquecer a formação do educador. Isso se dá não somente, porque as manifestações performáticas populares são referências estéticas ricas para essas duas áreas artísticas, mas também pelo contato com procedimentos específicos de partilha de saber. Nos processos de partilha dos saberes comunitários, aprende-se a fazer fazendo. Contudo, o fazer não ocorre “de qualquer jeito”. Há caminhos calcados na prática de partilha ao longo do tempo. De geração em geração, transmite-se não somente a informação, mas a forma de partilhá-la. Um exemplo desses procedimentos é o fazer junto, já mencionado. Outro, são as conversas que se dão nos “intervalos”, nas horas de descanso, de pausa, de refeição, ao longo do período de vivência daquela manifestação performática.

Não pretendo, neste breve artigo, aprofundar a reflexão sobre cada um desse procedimentos, tampouco levantar a diversidade de procedimentos que possam ser identificados nesse processo de partilha. Não obstante, vale mencionar os exemplos principalmente, porque a intenção é ressaltar o potencial metodológico desses processos de ensino-aprendizado, e ainda, sublinhar a importância de ampliar a visibilidade e o reconhecimento de saberes que, não à toa, estão relegados a pouca visibilidade, a pouco reconhecimento.

VISÍVEL E INVISÍVEL: DOS PORQUÊS DE NÃO SE VER O QUE SE OLHA

*E quem é Pai Benedito?
Pai Benedito... (ri)... Pai Benedito é um preto velho.*

Em nossa cultura de valorização dos saberes escritos, os acervos e registros vivos da tradição oral nem sempre são prezados de acordo com sua importância. Muitos desses saberes ficam relegados, a maior parte do tempo, a uma condição de invisibilidade no sistema educacional oficial. Cabe a nós questionar sobre os fatores que provocam essa condição e que garantem a sua manutenção. Seguramente, são vários fatores e estes, por sua vez, estão relacionados à complexa trama social, política e histórica em que se insere a educação escolar em nosso país. Mencionarei brevemente dois deles, apenas no intuito de ressaltar a importância de pensar nos saberes sempre ligados a seus diversos contextos para que possamos fazer nossas escolhas nas trilhas da educação e da arte.

A maior parte das manifestações performáticas de nossas culturas populares são enraizadas em origens africanas e indígenas. Nossas raízes de origem africana e indígena foram justamente as mais desprezadas, negadas e apagadas dos ambientes institucionais, incluindo o ambiente da escola. Da colonização e escravização à eugenia e ao domínio do cinema europeu/norte-americano, diversas foram e são as estratégias de achatamento estético dessas referências.

O segundo fator significativo para essa invisibilidade é o estreito vínculo de muitas manifestações performáticas populares com outro universo invisível, mas nesse caso, trata-se de uma invisibilidade ligada ao espírito, ao intangível, às religiosidades diversas que podem misturar Preto Velho com Nossa Sra. do Rosário, por exemplo. Ainda que esse seja um fator que contribui para a ausência desses saberes no ambiente escolar, ele reforça, simultaneamente, a importância da partilha no encontro. Os elementos intangíveis constituem de modo fundamental essas manifestações. Entretanto, são de uma categoria que não pode ser narrada, somente vivenciada.

Por esses e outros motivos, talvez passem despercebidas para nossos olhares de artistas-educadores todas as possibilidades presentes no exercício de encontro que aqui descrevo. Os momentos de vivência de práticas estéticas calcadas no fazer comunitário são de grande valia para os aprendizados em arte e em educação, em dança e em teatro. Contudo,

para que essa referência seja legitimada como mais um elemento que pode contribuir com a formação nas licenciaturas em artes da cena, há que encontrar outras lentes, outro olhar. Um olhar descolonizador, um olhar que admita outras hierarquias, outras estruturas e a convivência de saberes diversos.

Nesse sentido, o encontro com o Moçambique foi um momento precioso de aprendizado de olhar e escuta para todos os participantes, no qual aqueles que normalmente não têm voz no espaço visitado ocuparam o lugar de fala, de maestria, de compartilhamento.

*Vocês vão me dar licença
Vocês vão me desculpar
Olha já chegou a hora
Tô querendo descansar*

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A partilha da vida**. Campinas: GEIC/Cabral, 1995.

LAVE, Jean. **Teaching, as Learning, in Practice. Mind, Culture, and Activity**. v.3, n.3, p. 149-164, 1996.

TURNER, Victor. **Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em antropologia da experiência**. In: Cadernos de Campo, USP, vol. 13, 2005.

VYGOTSKY, Lev Semiovitch. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.