
ETNOGRAFIA DA PERFORMANCE MUSICAL – IDENTIDADE, ALTERIDADE E TRANSFORMAÇÃO

Rose Satiko Gitirana Hikiji

Universidade de São Paulo – Brasil*

Resumo: *O artigo analisa os significados da performance para crianças e jovens de baixa renda participantes de um projeto governamental de ensino musical. A performance torna visíveis atores e instituição. Na performance, identidades são definidas. Na e para a performance, auto-imagens são construídas. A performance é espaço de transformação. Estar no palco possibilita um exercício único de alteridade. No Projeto Guri, a apresentação é concebida como auge do processo pedagógico, locus de exibição do que foi aprendido, ensaiado, incorporado. É oportunidade de conhecer novos lugares, pessoas, é “saída para o mundo”, frase que ganha ainda mais intensidade quando pronunciada por quem foi retirado da convivência social, como os jovens internos na Febem, participantes de um dos pólos do projeto.*

Palavras-chave: *antropologia da performance, intervenção social, música, performance.*

Abstract: *This article analyses the meanings of performance for poor children and young people who are part of a governmental project of musical education, the “Projeto Guri”. Performance gives visibility to the actors and to the institution. In performance, identities are defined. In and for performance, self-images are created. Performance is a space of transformation. Being on stage is an exceptional exercise of alterity. In Guri Project (Projeto Guri), to perform is understood as the main part of the pedagogical process, as a privileged moment to present what was learned, rehearsed and embodied. It’s also, at the same time, an opportunity to know new places and persons, it’s a “way out to the world”, as said by young boys under custody of Febem, a reformatory institution, students at Guri.*

Keywords: *anthropology of performance, music, performance, social intervention.*

* Pesquisadora de pós-doutorado, junto ao Departamento de Antropologia, com bolsa da Fapesp, instituição à qual agradece.

O convite deixou-me eufórica. Luciana, a professora com quem aprendia violoncelo havia um ano, me chamava para tocar com a orquestra do pólo Mazzaropi no Teatro Cultura Artística. Era a oportunidade de um contato único com o grupo que começava a pesquisar. Seria também minha primeira apresentação. Estrear no Cultura Artística...

28 de setembro de 1998. Teatro Cultura Artística, São Paulo. Um dos principais palcos da música erudita na capital. A orquestra do Mazzaropi – o mais antigo pólo do Projeto Guri, inaugurado em 1995 – foi convidada a tocar antes da principal atração da noite, a Academy of Ancient Music, uma orquestra inglesa de música antiga. A presença de jovens músicos não profissionais na tradicional temporada de concertos internacionais promovida pela Sociedade de Cultura Artística era algo, se não inédito, bastante incomum.

No camarim improvisado – os oficiais estavam reservados para a Academy – sons e cheiros se sobrepõem, inundando os sentidos, inundando de sentidos... A afinação dos instrumentos é simultânea ao lanche, à maquiagem, à troca de roupas. Tanta gente (grande e pequena), tantos timbres, tanto pão, maçã e coca-cola. Atmosfera efervescente.

O ensaio no palco contou com uma audiência maior que a de outras apresentações por mim assistidas. Além dos professores de instrumentos – que acompanham às vezes as turmas nas apresentações – estavam na platéia algumas das coordenadoras do Projeto Guri, a maestrina responsável pela parte pedagógica do projeto, algumas mães. O repertório da apresentação foi introduzido pelo maestro da orquestra à coordenação do Guri. Enquanto os alunos passavam as músicas, a coordenação do projeto selecionava as que seriam tocadas no concerto.

Não pude ensaiar, um dos violoncelos quebrou e os reservas ainda não estavam no teatro. Sentei em um canto para tentar ler – pela primeira vez! – a partitura que tocaria em alguns minutos. Alguns dos jovens se aproximaram um pouco surpresos: “a senhora sabe tocar?”. Minutos antes eu lhes perguntava sobre os sentidos do fazer musical. Só então, no canto improvisado para o estudo, revelava o saber compartilhado. Eles trocaram olhares.

A platéia, com 1156 lugares, tinha poucas cadeiras vagas. Marcos Mendonça, então secretário de Cultura do Estado de São Paulo, apresentou a atração que abriria o concerto da noite:

Estão neste palco meninos e meninas que, por meio da música, descobriram que podem fazer algo bom. São crianças e jovens carentes, internos da Febem, que estão recuperando sua auto-estima ao aprender um instrumento, tocar em uma orquestra. Soubemos, por exemplo, que diminuí o número de fugas na Febem depois que o projeto começou...

Olhei para a Alessandra (a *spalla*), para o Valdir (o *concertino*¹), para outras crianças e jovens que conheci no pólo e nos ensaios. Postura e expressão facial inalteradas, ao ouvir as palavras do apresentador. Como estariam se sentindo sendo identificados – pela indiferenciação – como “internos da Febem” ou “menores carentes”? Eu, que ocupava a cadeira reservada ao segundo violoncelo sem nunca ter ensaiado de fato com a orquestra, senti-me duplamente intrusa. Nem membro da orquestra, nem criança, nem carente, nem da Febem... Mas algo nos olhares dos meus colegas de palco indicava que eu não era a única a não se enxergar na imagem que o apresentador projetava sobre nós.

Os aplausos que acompanharam a entrada do maestro foram a deixa para a interrupção da fala e dos demais pensamentos. A música tinha que começar.

Dois compassos mudos, desenhados com a batuta do maestro, antecedem o primeiro ataque. Então, o ar inspirado profundamente é liberado de uma só vez, e a expiração vira som. Sopro que perpassa oboés, flautas, clarinetes... Impulso que faz deslizar a crina sobre as cordas de violinos, violas, cellos... Um e dois e Um e dois e... O ritmo inescapável, estranhamente, suspende a temporalidade ditada por relógios e calendários. Durante os 30 compassos, esqueceremos os minutos, horas, dias. Agora há pouco, alguém desejou “merda!”. Poderia ter dito “boa sorte”, mas sabe que essas são palavras indizíveis na coxa do teatro. Um e dois e Um e dois e... O maestro sorri. Fortíssimo: sol, doooo. Aplausos. Teatro cheio. Nos olhamos. Todos sorriem. Vontade de rir. Felicidade...

A narrativa – interrupta, subjetiva, emocional – reproduz alguns *flashes* que povoam a memória — confusa, física, visceral — da experiência de *tocar* com jovens do projeto de ensino musical para população de baixa renda que

¹ Foi Valdir quem se apresentou como tal em nosso primeiro encontro: “sou o *concertino*, o segundo violino da orquestra; ela é a *spalla*”.

pesquisei no doutorado.² Foi, simultaneamente, minha primeira audição pública e, do ponto de vista antropológico, algo correspondente à fuga da polícia durante a briga de galos, descrita por Clifford Geertz (1989).³ Seria um exagero dizer que a relação que eu mantinha com o grupo se caracterizava pela invisibilidade. Mas havia em nossas conversas uma distância, ora marcada pela desconfiança com relação às minhas intenções, ora pela dificuldade de transpor para o plano verbal as sensações advindas da prática musical. Não penso que minhas intenções tenham ficado claras para a maioria dos jovens, mas, com certeza, passamos a nos *ouvir* de outra maneira após aquela noite.

A apresentação de fragmentos de uma apresentação compartilhada com os jovens que pesquisei também tem como objetivo a inserção do leitor no universo da performance. Experiência ampla, a performance é central em projetos que, como o Guri, tem como um dos objetivos principais a intervenção social por meio da música. Ela torna visíveis atores e instituição. É palco de um amplo *jogo de espelhos*, lugar de exibição de identidade e construção de auto-imagens. É espaço de *transformação*. É concebida como auge do processo pedagógico, *locus* de exibição do que foi aprendido, ensaiado, incorporado. É oportunidade de conhecer novos lugares, pessoas, é “saída para o mundo”, frase que ganha ainda mais intensidade quando pronunciada por quem foi retirado da convivência social, como os jovens internos na Febem, participantes de um dos pólos do Guri que pude pesquisar.

Performance is an illusion of an illusion and, as such, might be considered more “truthful”, more “real” than ordinary experience. (Schechner, 1988, p. XIV).

² Em meu doutorado (Hikiji, 2003), analisei os sentidos da prática musical entre crianças e jovens participantes do Projeto Guri (Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo), um programa de ensino musical por meio da formação de orquestras didáticas e corais destinado principalmente a crianças e jovens de baixa renda no Estado de São Paulo. O projeto teve início em 1995 e conta hoje com mais de cem pólos, atendendo cerca de 22 mil alunos em todo o estado. A pesquisa teve o apoio da Fapesp, instituição à qual agradeço. O livro *A Música e o Risco – Uma Etnografia da Performance Musical entre Crianças e Jovens de Baixa Renda em São Paulo*, versão revisada da tese, está em fase de preparação e será lançado pela Edusp/Fapesp em 2006.

³ Clifford Geertz descreve que, nos primeiros dias de sua estada em uma aldeia balinesa, os nativos tratavam a ele e à sua esposa como “criaturas invisíveis”, “não-pessoas”: ninguém os cumprimentava ou ameaçava. O autor conta que esta situação inverte-se no dia em que ele e a esposa fogem da polícia local, junto com os demais balineses que assistiam a uma briga de galos, “Não só deixáramos de ser invisíveis, mas éramos agora o centro de todas as atenções...” (Geertz, 1989, p. 282).

O estudo da performance é, hoje, uma das possibilidades dos trabalhos em etnomusicologia. Tiago de Oliveira Pinto (2001, p. 227) descreve a “etnografia da performance musical” como a passagem da análise das estruturas sonoras à “análise do processo musical e suas especificidades”; nesse tipo de abordagem, o pesquisador não pensa a música enquanto “produto”, mas “como ‘processo’ de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros”. A ênfase no processo pode ser traduzida na frase que Jeff Titon (1992) usa para definir a etnomusicologia: “the study of people making music”.

Richard Schechner comenta em prefácio uma das últimas obras de Victor Turner, *The Anthropology of Performance*: “Acho que ele estava tão interessado em performance porque performance é a arte que é aberta, interminada, descentralizada, liminar. Performance é um *paradigma do processo*.” (Turner, 1987, p. 8, tradução e grifo meus). Cabe lembrar que a perspectiva processual era o foco de Victor Turner desde a década de 1960, quando, a partir de Van Velsen (1967), o antropólogo começa a desenvolver análises (Turner: 1970, 1974a, 1974b) que enfatizam a dinâmica da vida social.

Em *From Ritual to Theatre*, Turner (1982) defende a “antropologia da performance” como parte essencial de uma “antropologia da experiência”: “todo tipo de performance cultural, incluindo ritual, cerimônia, carnaval, teatro e poesia, é explicação da vida” (Turner, 1982, p. 13, tradução minha). Recorrendo à etimologia da palavra – performance deriva do francês antigo *parfournir*, completar – Turner atribui à performance o momento de finalização de uma experiência, sem o qual esta não se completa.

Schechner, parceiro de Turner em trabalhos sobre a antropologia da performance, defende sua diferença com relação ao autor do conceito de drama social. Turner localizaria o drama essencial no conflito e na resolução desse. Schechner (1988) localiza-o na “transformação”: em como as pessoas usam o teatro como um meio de experimentar, atuar e sancionar mudanças. As transformações via performance se dão tanto nos *performers* (que reorganizam seu corpo e mente) como no público. Nesse, as mudanças podem ser temporárias (e aqui se está falando da performance como entretenimento) ou permanentes (no caso do ritual).

Cabe notar que o trânsito entre entretenimento (teatro) e ritual é fluido. Schechner lembra que quando a performance tem como propósito efetivar transformações – “ser eficaz” – outras qualidades (como transe, participação da audiência, ausência de crítica) estarão presentes e a performance será, de fato,

um ritual. Por outro lado, considera que quando o teatro pretende gerar atos eficazes a performance está sendo também ritualizada. A diferença básica entre teatro e ritual estaria na separação entre espectadores e performance, que caracteriza o primeiro. Mas as fronteiras não são rígidas: “Em todo entretenimento há alguma eficácia, e em todo ritual há algum teatro” (Schechner, 1988, p. 138, tradução minha).

A teoria antropológica da performance ajuda a analisar o fenômeno que analisei: a relação entre prática musical e intervenção social. Pensar a performance implica não isolar esferas da vida social como estética, ética, política, religião, etc. Schechner (1995) conta que em sua experiência de estudos de rituais indianos foi questionado sobre seu desejo de conversão para o hinduísmo: “Seus motivos são religiosos ou estéticos?”. Após refletir, percebeu que não fazia sentido a divisão sugerida na questão: “Como podemos separar os dois, especialmente na Índia?”. Ao analisar a prática musical no Projeto Guri era preciso considerar as transformações que podia operar em seus praticantes e no público, sem isolar as dimensões éticas e estéticas.

No Guri, a performance é o centro do projeto pedagógico. O contato do aluno com o instrumento é imediato: uma vez inscrito no projeto, o aluno escolhe – ou lhe é sugerido – o instrumento que quer aprender, e esse lhe é apresentado já na primeira aula. Entre as opções estão violino, viola, violoncelo, contrabaixo acústico, violão, cavaquinho, percussão, saxofone, clarinete, flauta, trompete, trombone. Em pouco tempo, os alunos já sabem tocar algumas músicas – de repertório erudito e/ou popular – com arranjos simplificados. A idéia é que em até dois meses o aluno já possua um repertório mínimo para participar, com a orquestra do pólo, de apresentações externas.

É preciso contextualizar tal proposta pedagógica. O aprendizado de um instrumento de orquestra é geralmente entendido, seja por músicos, pedagogos ou leigos, como “difícil”. É associado à disponibilidade de dedicação, tempo, concentração, persistência. Os resultados não são imediatos. Um estudante pode passar semanas ou meses “incomodando seus vizinhos” até conseguir “tirar” do instrumento um som minimamente agradável. Sem perder de vista essas características do aprendizado musical em questão, o projeto pedagógico do Guri procura explorar algumas peculiaridades da prática musical em grupo para diminuir os efeitos de desânimo e desistência em virtude das dificuldades colocadas.

O acesso imediato ao instrumento em aulas e ensaios coletivos é um dos principais estímulos aos jovens iniciantes. Muitos dos alunos justificam ter pro-

curado o Projeto Guri justamente pela possibilidade de acesso rápido ao instrumento, diferentemente do que ocorre nas escolas de igrejas pentecostais, das quais muitos são participantes. Nessas, o ensino de teoria musical precede a prática de instrumento. É comum o aluno só vir a ter contato com o instrumento após dois anos de estudos teóricos.

A perspectiva de uma apresentação em curto prazo é extremamente estimulante para os alunos do projeto. A possibilidade de tocar para uma platéia – composta de familiares, amigos, estranhos e, às vezes, com cobertura da mídia – anima os aprendizes. Jovens que sabem tocar quatro ou cinco notas em um instrumento podem ser vistos ensaiando durante horas, discutindo as músicas e a técnica instrumental entre si, alterando o cotidiano da família para participar de apresentações nos mais diversos horários.

Esse quadro também é bastante diferente do aprendizado musical tradicional, seja em conservatórios ou em escolas de igrejas. Nesses locais, uma vez iniciado o estudo do instrumento, o aluno só virá a tocar em uma orquestra (de estudantes, de fiéis) após alguns anos de estudo.

Alunos, professores e coordenadores do Guri enfatizam a apresentação como “combustível” e “culminância” de um processo pedagógico:

Saber desde a primeira vez que já tem apresentação, aquilo te traz uma expectativa, você já começa a se animar. Você percebe a evolução a cada dia... Ir para Campos de Jordão! Ninguém esperava com seis meses de coral ir para um festival... (Cecília, 18, estudava violino e canto havia dois anos no pólo Mazzaropi).

A apresentação é o combustível da orquestra. Quando fica muito tempo sem apresentação, a orquestra murcha. Se ensaia, ensaia, ensaia e nunca toca, fica meio sem sentido. (Valter Batista de Azevedo, Aza, maestro da orquestra do pólo Mazzaropi).

Tem um processo até culminar na apresentação. Tem criança ansiosa, depressiva, com problema de relacionamento, e lá você não pode ter problema com nada, porque você vai canalizar tudo para a música, pro seu instrumento, pro seu colega. Você tem que aprender a respeitar o seu colega, tem que ir devagar, esperar o outro tocar, saber a hora que você entra. Concentração... (Silvana Cardoso, coordenadora técnica do Projeto Guri).

No caso do pólo Mazzaropi, no qual realizei parte da pesquisa, a própria espacialidade local reforçava a participação dos alunos nos grupos musicais.

Simultaneamente às aulas, aconteciam os ensaios de vários grupos: a orquestra, uma camerata de cordas, uma de violões, os corais. Todos os alunos acabavam “passando” pelos ensaios: o auditório – no qual ensaiavam orquestra, camerata de cordas e coral – era também uma passagem entre a entrada principal do espaço cultural Amácio Mazzaropi e entrada secundária, onde ficavam as salas de aula do Projeto Guri. A porta do auditório nem sempre estava fechada, e era comum ver alunos que não participavam dos conjuntos sentados na platéia assistindo aos ensaios. A “aura” do palco italiano, cerca de um metro mais alto que a platéia e iluminado com holofotes, era, sem dúvida, mais um dos atrativos para o jovem estudante desse pólo.

Tanto as aulas em grupo como a participação em algum dos conjuntos (orquestra, coral, camerata) reforçam uma das características essenciais do projeto em questão: a experiência do coletivo. Para fazer música junto com várias outras pessoas, é preciso “respeitar o colega, esperar o outro tocar, saber a hora de entrar”, como lembra Silvana. Isso cria uma espécie de união entre os participantes. Eles são identificados como um grupo – e precisam pensar essa identidade. São, sobretudo, interdependentes.

Tais características são bastante contrastivas com a experiência individualizante do aprendizado musical, por exemplo, em um conservatório, no qual a principal relação é entre aluno e professor. Nesse caso, é valorizado o estudo individual, solitário, que deve resultar no desenvolvimento da técnica do instrumentista.

Eu desenvolvo a parte da prática de orquestra, porque tocar individualmente é uma coisa, em orquestra é diferente. Saber tocar em naipe, saber ouvir o colega é diferente de ser apenas um solista.

Pergunta: Que tipo de habilidade a prática de orquestra exige do músico?

Resposta: aprender a ouvir a orquestra, aprender a ouvir tudo, aprender a ouvir o arranjo, qual a função dele em determinado trecho da música.

P: E essa habilidade, que é musical, você acha que se transfere para a vida das pessoas?

R: Acredito que sim, porque a música exige muita disciplina, senão você não sai do lugar. Tem que praticar todos os dias, nem que seja pouco, porque é a coisa constante que faz andar. Dá sentido de cooperativismo, porque você não toca sozinho na orquestra, você faz parte de um monte de coisas que estão acontecendo, então existe uma cooperação da sua parte para o todo da sonoridade da orquestra. (Aza, maestro da orquestra do pólo Mazzaropi).

Ampliação de horizontes

Vocês têm que ir lá para mostrar que são gente. Porque vocês sabem que lá, no *mundão*, as pessoas não pensam assim... (Chiquinho, monitor da Febem).

A performance pública do conhecimento musical adquirido mexe com o *performer*. Suas habilidades são exibidas para um público amplo, que pode incluir seus familiares, que até então só tinham ouvido tímidos ensaios individuais. Ao levar a público seu conhecimento musical, o jovem está “indo lá e mostrando que é capaz”. Para alguns, como os jovens internos na Febem que participavam do Guri, a performance era a oportunidade de mostrar sua própria humanidade...

Sem ignorar as transformações que a performance efetua nos *performers* de forma individual, gostaria de percebê-la aqui, como Turner, como “finalização de uma experiência”, que, no caso do Guri, poderia ser, predominantemente, a experiência da coletividade. A prática em conjunto favorece a criação de vínculos afetivos entre os participantes e acentua redes de sociabilidade. A dinâmica das apresentações contribui para a ampliação do horizonte social do jovem, sugere o exercício da alteridade – por exemplo, no encontro com grupos sociais diversos – e resulta na aquisição de habilidades e vivências que destacam o jovem em seu grupo de origem.

Em uma análise de programas governamentais de educação esportiva para jovens e crianças, postos em prática nos anos 1980, Alba Zaluar (1994, p. 65) destaca o fato de criarem “um espaço real de encontro entre as pessoas”, resultando na “ampliação do horizonte social dos jovens que acabam saindo do círculo familiar mais estreito, da rede de vizinhos mais próxima, da rua ou praça para o bairro, ou seja, redes de sociabilidade que vão integrá-los à cidade”. Zaluar destaca, além da prática das aulas – que ampliam o horizonte da rua para o bairro – as competições, nas quais os jovens esportistas podem até sair de sua cidade. A autora conclui que a participação em círculos cada vez mais amplos de pessoas “tem por efeito romper o paroquialismo na sua excessiva identificação com um só local ou uma só categoria de pessoas”, dissolvendo “mecanismos que mais comumente conduzem à violência”.

A possibilidade de conhecer pessoas com experiências de vida diversas das suas dá aos jovens referências, opções: aponta caminhos, acertos e erros, possibilidades. Ouvi de vários jovens que antes de entrar no Guri não tinham projetos, sonhos. Com a participação no projeto – seja por seu envolvimento com a música, seja por conhecer pessoas que tomavam como exemplo – passaram a fazer planos, vislumbrar possibilidades.

Os participantes de alguns pólos do Projeto Guri se apresentam em vários locais distantes do seu *pedaço* (Magnani, 1992): hotéis como o “Morrafej” (na confusão cacofônica de um dos garotos da Febem, que se referia ao Hotel Sheraton Mofarrej, em São Paulo, no qual a orquestra de internos apresentou-se), cidades como Campos do Jordão (onde acontece o Festival de Inverno, no qual o Guri apresenta-se todos os anos, juntamente com músicos profissionais, como Antônio Nóbrega e Toquinho), e teatros como o do Memorial da América Latina.

As saídas para apresentações são consideradas por coordenadores, professores e alunos o ponto alto do projeto. A observação revela que as saídas possibilitam o contato com diferentes espaços e públicos, além do encontro entre jovens participantes de diversos pólos. Essas três dimensões devem ser levadas em consideração.

O outro no palco

Os ensaios aproximaram muito os pólos. A realidade de cada pólo é muito diferente. Um viu a realidade do outro. (Ângela Visconti, supervisora técnica do Guri).

Uma das formas de apresentação do Projeto Guri é a que reúne jovens de diversos pólos, na formação de orquestras e corais mistos. Isso se dá principalmente em eventos de grande porte, quando os conjuntos podem se apresentar com artistas convidados. A interação entre participantes de pólos diferentes não é intensa. Os membros de cada pólo tendem a se fechar nos seus grupos de origem. Eventualmente, ocorrem alguns contatos fora do palco: apresentações, conversas rápidas, brincadeiras entre os mais jovens, uma ajuda para se arrumar no camarim.

Apesar da convivência ser curta e da tendência à “endogamia”, é muito forte a troca de impressões sobre o *outro*. Ângela tem razão ao afirmar que um *vê* a realidade do outro. Eles se percebem: observam os jeitos, as roupas, as diferenças, e até a habilidade musical do grupo estranho. O encontro pode ser alegre ou conflituoso. A coordenação⁴ avalia positivamente a relação que se estabelece no encontro entre grupos de diferentes pólos e realidades sociais:

⁴ Aqui e nos demais lugares nos quais cito a “coordenação” do Projeto Guri, tenho como referência entrevistas realizadas com Silvana Cardoso e Nurimar Valsecchi, coordenadoras técnicas do projeto, e com Ângela Maria Visconti, supervisora técnica do Guri.

Fizemos uma apresentação para montar o pólo da São Remo, onde as crianças são extremamente carentes, baixa renda mesmo. Nós levamos [o pólo de] Taubaté para tocar e eles fizeram uma apresentação com teatro junto, sobre os cem anos do nascimento de Monteiro Lobato e o Sítio do Pica-Pau Amarelo. Acabada a apresentação – que eles curtiram demais –, os pequenos ficaram desesperados de tanta alegria, por terem visto a Emília, o Pedrinho, a Narizinho. No final, as crianças foram vestidas dos personagens cumprimentar as crianças da favela. Parecia *show* da rede Globo... Para eles, eram artistas. O grande lance é que as crianças de Taubaté não se sentiram nem um pouco superiores, pelo contrário. Entre eles não existe esse estigma: “ele é filho de traficante”. Isso é coisa entre nós, adultos.

A gente sentiu respeito entre eles. Por exemplo, no pólo do POF, da favela, as crianças são extremamente humildes, diferente de Indaiatuba, onde o nível das crianças é um pouco melhor. Mas eles participaram da mesma mesa de refeição, do mesmo banheiro para se trocar, usaram o mesmo uniforme. Isso é resgate da auto-estima: ele *estar se sentindo igual* perante o público, o evento, a gente. (Ângela Maria Visconti, supervisora técnica do Guri).

Em alguns depoimentos de alunos do projeto também está presente essa valorização do *encontro com o outro*. Marcos, que tinha 18 anos e estudava saxofone no pólo Mazzaropi havia três meses, destacou de sua viagem a Campos de Jordão o fato de ter conhecido o “pessoal da São Remo”. Lembrou da história de um garoto da São Remo que contou que roubava e parou “por causa do Guri”. Falou também de um jovem estudante do pólo de Indaiatuba que já estava dando aula. Para Marcos, “é legal ter exemplos assim”.

Mas o *encontro* – ou sua possibilidade – também é um convite ao conflito, como fica evidente na fala do jovem interno na Febem que se sente discriminado pelo “boyzinho” de outro pólo (“nós viemos aqui para cantar, não para ser esculachado”). Neste outro depoimento, é o jovem do pólo Febem – na época, em destaque dadas as constantes rebeliões⁵ – que surge no imaginário dos pais de um pólo aberto em toda sua ambigüidade:

Converso com um grupo de duas mães e um pai, que me pergunta se aqui no Mazzaropi tem gente da Febem. “Uma mãe falou que ia tirar o filho por causa

⁵ 1999, ano em que iniciei a pesquisa de campo no pólo Febem do Projeto Guri, foi também o ano de algumas das maiores e mais violentas rebeliões da história da Febem, com centenas de fugas, unidades incendiadas, monitores e internos mantidos como reféns por jovens rebelados, internos espancados e até mortos (cf. Miraglia, 2001).

disso. Mas e se tiver? E daí? Não é tudo gente? Eu não vou tirar, mas acho que não tem. A gente vê. Teve apresentação. Veio tudo com pai e mãe trabalhador, os filhos bem vestidos...” (Caderno de campo, pólo Mazzaropi).

O outro na platéia

O encontro com o outro não se limita ao palco e coxias. A performance implica e depende da presença do *outro* na platéia. É o público um dos principais espelhos do jovem participante do Guri. A apresentação é, por um lado, a vitrine que exhibe o projeto e seus atores, fixando sua identidade. Por outro, é uma oportunidade ímpar de manipulação de auto-imagens,⁶ dada a diversidade do próprio público, formado por familiares, amigos, conhecidos, desconhecidos – a maioria –, gente de diversas classes sociais, jornalistas e suas câmeras (fotográficas ou – o mais esperado – “da televisão”).

O conceito de “jogo de espelhos”, de Sylvia Caiuby Novaes, descreve com precisão um dos mecanismos postos em prática na performance.

Quando uma sociedade focaliza um outro segmento populacional, ela simultaneamente constitui uma imagem de si própria, a partir da forma como se percebe aos olhos deste outro segmento. É como se o olhar transformasse o *outro* em um espelho, a partir do qual aquele que olha pudesse enxergar a si próprio. Cada *outro*, cada segmento populacional, é um espelho diferente, que reflete imagens diferentes entre si. (Novaes, 1993, p. 107).

Para a performance, são mobilizadas expectativas, representações de si (do indivíduo e do grupo) e do outro (o público, que pode conter mães, amigos, parentes, estranhos, “gente filmando”).

⁶ Sylvia Caiuby Novaes (1993, p. 24-28) define *auto-imagem* como “um conceito relacional [que] se constitui, historicamente, a partir de relações concretas muito específicas que uma sociedade ou grupo social estabelece com os outros”. Portanto, *auto-imagem* não implica características fixas, mas “extremamente dinâmicas e multifacetadas, que se transformam, dependendo de quem é o outro que se toma como referência para a constituição da imagem de si”. Nesse sentido, *auto-imagem* é fundamentalmente diferente de *identidade*, esse sim “um conceito que fixa atributos, exatamente por operar a partir de sinais culturais diacríticos”. A *identidade* é evocada para a “criação de um nós coletivo”, existente enquanto igualdade apenas no plano do discurso, sendo “um recurso indispensável no nosso sistema de representações”.

Na sala de entrada da casa do Guri, aonde esperávamos a partida do ônibus, dois meninos estavam acompanhados de suas mães. Elas vieram para a festa junina da Unidade e souberam que os filhos iam sair para uma apresentação, não ficariam na festa. Usavam chinelos e uma delas estava com a filha, de uns oito anos. Ao se despedir, beijou o filho e disse a ele para *ir lá e fazer bonito*: “mostra o que você sabe”, “aproveita a oportunidade”. (Caderno de campo, Febem-Tatuapé, julho de 1999).

Sorriam para o público, sejam simpáticos, agradeçam. Ali é um lugar sagrado, não dá para conversar com o mano, bater papo... Em respeito ao pessoal que tá lá – tem um monte de gente filmando, de todos os lados – mantenham a postura... Vocês só estão aqui porque são bons. Tem que soar um coral de homem, não de menino... (Instruções de Márcio Damazo, regente do coral do Guri na Febem-Tatuapé, momentos antes de subirem ao palco no Festival de Inverno de Campos de Jordão, em julho de 1999).

O principal mecanismo de fixação de identidade durante uma performance é a apresentação do projeto, que antecede o número musical. Antes da orquestra e coral começarem a tocar, um apresentador descreve as principais características do projeto e seu público-alvo. Em geral são destacados: o órgão que criou e mantém o projeto (a Secretaria de Estado da Cultura), o projeto (“oferecer o ensino de instrumentos de orquestra e canto a grupos de crianças e jovens que dificilmente teriam acesso ao mesmo, dada sua condição social”) e seus objetivos e metas alcançadas (“propiciar oportunidades para os jovens, através da música, de desenvolver sua auto-estima, o gosto pelo conhecimento, e através da convivência, poderem se identificar como cidadãos, ocupando espaços sociais e culturais na comunidade”⁷).

Tal mecanismo de identificação do grupo é fundamental à própria dinâmica da performance. O público que assiste a uma apresentação do Guri será – dada tal identificação – essencialmente diferente. Seu objetivo não será – como o da maioria das platéias de orquestras e corais profissionais – a fruição pura e simples do espetáculo. Seu critério não será estético apenas, mas sobretudo ético. O belo fica em segundo plano diante do que é necessariamente “bom”: recuperar crianças em situação de risco, oferecer oportunidades a quem não

⁷ A fala de Melanie Farkas, presidente da Sociedade Amigos do Projeto Guri, é representativa dos discursos de apresentação das orquestras.

as possui, educar para a cidadania, entre outros objetivos declarados na apresentação do projeto.

Se, por um lado, a apresentação tende a fixar a identidade do grupo e direcionar a expectativa da platéia, por outro, as formas como os jovens se vêem e sentem são bastante diversas. Os jovens da Orquestra Paulista Juvenil do Projeto Guri, formada pelos alunos mais avançados dos pólos, comentaram, certa vez, que estavam contentes porque pararam de ser apresentados como “carentes” ou “infratores”. Queriam ser apresentados como jovens que estão aprendendo música, como uma orquestra jovem. Queriam ser reconhecidos pela qualidade da música que tocavam e não por serem “de baixa renda” ou por terem “recuperado a auto-estima” no Projeto Guri. Uma mãe de aluna do pólo Mazzaropi comentou que sua filha estava cansada de ser identificada como “da Febem”: “Um dia, estávamos no camarim do teatro e uma funcionária falou: tão bonitinha, nem parece da Febem. Isso chateia muito ela.” A rigidez – por vezes, confusão⁸ – da definição (identidade atribuída) os atinge (desagrada à maioria) e os leva a produzir outras imagens de si. As falas mostram facetas dessas imagens: são ora “profissionais”, “artistas”, ora apenas afirmam o que não gostariam de ser.

Pergunta: Qual a imagem que o público tem de vocês? Quem vocês acham que eles pensam que vocês são?

Resposta: Acho que eles pensam que nós somos adolescentes querendo aprender e seguir, e acho que eles sentem o que a gente tenta passar.

P: Quem vocês são? Como você gostaria de ser apresentada?

R: Como um grupo de adolescentes que querem mesmo ser músicos de qualquer forma, a qualquer preço. (Alessandra Cristina Raimundo, 18, na época, *spalla* do pólo Mazzaropi).

É bom, distrai. Sempre que a gente chega, a gente é bem-vindo em um lugar. A gente se sente à vontade. Não tem maldade, não tem preconceito... não tem preconceito: é ladrão... (Resposta de interno da Febem à pergunta de uma repórter do jornal Estado de São Paulo sobre a importância da música).

⁸ A existência do pólo Febem, por sua especificidade, é sempre lembrada nas apresentações dos concertos. Isso ocorre mesmo em concertos em que não há nenhum jovem da Febem se apresentando. Com isso, muitas vezes se dá uma confusão na qual os jovens de outros pólos são identificados como internos, o que geralmente causa certo mal-estar entre os alunos.

Ih, estragou! Tinha que falar Febem? (Reação dos jovens do coral do pólo Febem à fala do apresentador no Memorial da América Latina).

A última fala evidencia que o próprio jovem interno tem a exata noção do estigma que carrega a identificação com a instituição. A reação descrita foi observada no corredor entre a coxia e o palco do Memorial da América Latina, momentos antes da entrada dos músicos. Bem vestidos e preparados para mostrar o que sabiam cantar e tocar, os jovens ficaram realmente chateados ao serem identificados como internos da Febem. Não puderam experimentar plenamente uma das possibilidades colocadas pela performance: a experiência de tornar-se outro, bastante significativa, principalmente no caso desses jovens.

Schechner (1985) mostra que uma das possibilidades da performance é essa experiência de transformação. Tornar-se outro não implica abandonar a si próprio. O autor cita Stanislawski, um dos principais nomes do teatro do século XX, que, apesar de defender um sistemático naturalismo, adverte que o ator não deve se perder no palco, sair de si (“get away from yourself”). Schechner (1985) afirma que o *performer* não deixa de ser ele próprio, mesmo quando possuído por outro ser (como no caso do transe) ou representando um papel no teatro. O *performer* vive uma situação de liminaridade que o autor traduz como: *not himself/ not not-himself*. Essa possibilidade de viver identidades múltiplas e ambivalentes simultaneamente seria tipicamente humana e uma das propriedades da performance.

A performance é também uma experiência sensível única, que mobiliza sensações independentemente de estarem sobre o palco amadores, profissionais, estudantes ou participantes de um projeto de intervenção social. O medo do palco e o frio na barriga são comuns a músicos experientes ou iniciantes, conforme diversos relatos, e por isso podem ser pensados até como constitutivos da experiência da performance. No caso do Guri, seja qual for o público do dia (muitas vezes formado por desconhecidos), o grupo imagina que há uma expectativa que deve ser atingida. A platéia é sempre ambígua: de lá podem sair os aplausos – reconhecimento do trabalho do grupo –, mas também a reprovação. É, portanto, fonte de ansiedade, preocupação, medo, vergonha.

[estar no palco com a orquestra:] é uma adrenalina muito grande, mas acostuma. Dá medo de errar, de não entrar no tempo certo. (Lucibene Santos Silva, 16, estudava percussão havia dois meses no pólo São Remo).

É bom tocar na orquestra porque a gente já vai acostumando. Como amanhã a gente pode tocar em orquestras grandes, já dá uma visão de como é. Fazer apresentação é muito bom porque você já tem o contato com o público, vai controlando seus medos, nervosismos e tem a recompensa de ver que as pessoas estão reconhecendo seu trabalho. (Alessandra Cristina Raimundo, *spalla* do pólo Mazzaropi).

Essa manipulação de expectativas, medos, vaidades e do prazer de fazer música – somente possível dada a relação palco-plateia – corresponde a um intenso aprendizado sentimental.⁹ Além do jogo de criação de auto-imagens e manipulação de identidades, há o palco e sua “magia”.

A gente se sente bastante importante em cima do palco. O palco é uma magia, e a gente estando ao contrário da plateia, é bem gratificante. É um prêmio.

Pergunta: O que é essa magia?

Resposta: É um negócio indescritível. Não dá para exprimir. É uma coisa que eu realmente sinto. Às vezes eu chego a me emocionar e me arrepiar. Então é uma coisa que não dá para explicar. É uma coisa que vem do âmagio mesmo. (Aza, maestro da orquestra do pólo Mazzaropi).

Não dá para explicar o que a gente sente. A gente sente um prazer, uma emoção muito grande do pessoal estar escutando a música e estar gostando. É uma satisfação grande, imensa. Mesmo quando a gente está mais pra baixo, vai pra uma apresentação e volta mais alegre, mais feliz. A gente vê que o nosso esforço não está sendo em vão, que o público está gostando muito. (Tatiane Miê Hirano, 18, estudava violino no pólo Mazzaropi havia três anos).

A especificidade do que chamei *aprendizado sentimental* transparece na dificuldade da verbalização da experiência do palco: “não dá para explicar”, “exprimir”, “é um negócio indescritível”. A “magia” é a categoria nativa que procura dar conta do turbilhão de emoções vivido durante a performance. “Prazer”, “emoção”, “satisfação imensa” que chegam a “arrepiar”. No palco, a razão cede à emoção, o fazer musical penetra os poros (“arrepia”) e chega ao

⁹ Como lembra John Dawsey (1999), a educação sentimental é um dos efeitos didáticos do teatro da vida social balinesa ressaltados por Clifford Geertz.

“âmago”. Por alguns momentos abandona-se o plano da consciência, aproximando-se do universo das *vísceras*.¹⁰

A “magia” do palco está também na aura que o envolve. “Ali é um lugar sagrado”, o maestro Márcio alerta os meninos do pólo Febem. Para subir no palco é preciso respeitar novas regras (“não dá para conversar com o mano, bater papo”), abandonar características pessoais, vestir uma nova máscara (“sorriam para o público, sejam simpáticos, agradeçam”).

No caso dos jovens participantes do Guri no pólo Febem, a possibilidade de experimentar novos personagens no palco (“não eu”/“não não-eu”) é acompanhada pela expectativa do abandono dos estereótipos com que são marcados. Daí a decepção com a apresentação do Memorial, que os identificava como internos. Estimulados por professores e familiares, os meninos acreditam que a apresentação musical é uma chance de mostrarem que “são gente, não animais”, que “erraram, mas estão procurando um novo caminho”, que são “capazes”.

O negócio de cidadania é muito forte na Febem. Então, quando eles eram aplaudidos de pé – e foram muitas vezes –, era um negócio de arrear: eles, eu, qualquer um. Tinha gente que levantava, aplaudia e chorava. Aquilo para eles era demais. (Regina Kinjo, regente dos corais dos pólos Febem e Mazzaropi).

A observação revela que de fato a experiência da performance excede os minutos no palco. A performance pode operar transformações permanentes.¹¹ A magia do palco é incorporada (uma vez que a música age nas vísceras) e carregada para a vida cotidiana dos jovens. As imagens de si construídas no jogo com a platéia, com o apresentador (e com a identidade que sua fala lhes atribui) farão parte das noções de pessoa ainda em construção. É inevitável, após uma apresentação, que se sintam importantes. Muitos passarão a ser respeitados pela família, que assistiu ao concerto ou – ainda mais importante –

¹⁰ Lévi-Strauss analisa a dupla ancoragem da música: além do cultural, ela opera no molde natural, ao dirigir-se ao tempo psicológico, fisiológico e até “visceral” do ouvinte. É dessa atuação simultânea que a música retira seu poder extraordinário de agir sobre “o espírito e os sentidos”, de mover “idéias e emoções” (Lévi-Strauss, 1991, p. 35).

¹¹ Daí a importância de se pensar a performance como uma “seqüência total”, tal como proposto por Richard Schechner (1985). Para o autor, a performance deve ser pensada como uma seqüência de sete partes: treinamento, *workshops*, ensaios, aquecimentos, performance, esfriamento, conseqüências.

viu na TV. Os aplausos e a sensação única que produzem serão munição contra momentos menos felizes, “quando a gente está mais pra baixo”, como diz Tatiane.

No entanto, a aura do palco nem sempre ofusca os tons carregados da vida cotidiana. A sacralidade do palco revela-se, muitas vezes, menos marcante que a condição “impura”, a “diferença” que marca o jovem interno. A “magia”, nesse caso, pode não acontecer.

A gente via muito em apresentação. Em sala de aula, eles ficavam à vontade. Chegava em apresentação, isso desmanchava e virava um cubo de gelo. Nem que fizessem graça na frente deles, eles não conseguiam rir. Porque eles sabiam que quem estava *vigiando, quer dizer, assistindo* à apresentação, era a população normal. Então sabiam que precisavam parecer certinhos, bonitinhos, e transparecer a coisa mais perfeita possível. Eles sabiam que eram diferentes por estar dentro da Febem. (Regina Kinjo, regente).

Regina troca palavras. O ato falho não contradiz sua fala, mas a reforça, de maneira estarrecedora. Revela a inescapabilidade da condição de interno, os limites da superação, pelo palco, do estereótipo do “vagabundo-bandido-animal”. Uma apresentação vigiada contradiz toda a possibilidade de liberdade, subversão e fuga que poderia caracterizar a performance.

A sociedade, na hora, até pensa: eles têm um certo talento. Mas saindo de lá, eles tratavam da mesma forma. Febem é Febem e vai continuar sendo. Isso a gente via no tratamento deles: quando os meninos estavam saindo do palco, todo mundo cumprimentava, parabenizava, e os meninos saíam de lá super cheios, vaidosos. Só que se chamasse alguém do próprio público para conversar com eles, acho que não teria ninguém que iria. Ninguém ia à sala e falava parabéns. Isso acontece no Mazzaropi. Tem gente que vai no fim da apresentação ao local onde estamos e fala “parabéns, gostei da sua voz”. *Na Febem, enquanto estavam na frente, eram artistas e tinham valor. Só que quando saíam do palco deles, do palco delimitado, viravam Febem de novo, a mesma coisa.* (Regina Kinjo, regente).

Outros espaços

O terceiro aspecto relacionado à possibilidade de “ampliação de horizontes” colocada pela prática musical no Guri é o contato dos jovens com novos

espaços. Há várias categorias de apresentações no Guri. Orquestra e coral podem se apresentar em aberturas de eventos de alguma forma relacionados a atividades da Secretaria de Cultura, podem ser convidados para tocar em eventos promovidos por outras entidades e, por vezes, são a atração musical principal ou secundária, que “abre” um espetáculo, antes da atração principal (como em Campos do Jordão, quando tocaram antes da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo).

Os exemplos citados apontam para a diversidade e *status* dos locais onde ocorrem as apresentações. Além dos eventos “caseiros”, que podem ocorrer nos próprios pólos, há apresentações em algumas das principais salas de concerto do Estado de São Paulo. São os mesmos locais freqüentados pelas orquestras profissionais nacionais e estrangeiras que visitam o país. Esse fato, por si, já garante parte da “aura” dos palcos.

Os jovens da orquestra do pólo Mazzaropi, a mais antiga do Guri e com maior experiência de apresentações, já falam com familiaridade de alguns espaços nos quais muitos músicos profissionais ainda sonham em tocar. Para Alessandra, *spalla* dessa orquestra, tocar no Memorial da América Latina é “tocar em casa”. Em uma das apresentações do pólo nesse espaço – em comemoração à semana do idoso –, pude observar a intimidade do grupo com o local. Diferentemente da experiência com o pólo Febem, em que cada detalhe – desde a preparação para a saída – é marcado por expectativa e ansiedade, havia entre os jovens do pólo Mazzaropi, mesmo os mais novos na orquestra, um clima calmo, de quase rotina, que só foi quebrado momentos antes de entrar no palco, quando até a *spalla*, que participava havia quatro anos do pólo, confessou ficar um pouco nervosa.

A experiência dos jovens do pólo Mazzaropi, que freqüentam várias salas de concerto importantes, os familiariza com um determinado percurso próprio da atividade musical e artística profissional. Esse é um dos fatores que leva muitos desses jovens a vislumbrar uma carreira musical.

Pergunta: Vocês se sentem como músicos profissionais?

Resposta: A gente é cobrado profissionalmente, da gente mesmo, e tenta sempre passar o melhor que a gente está aprendendo. Então a gente já se sente como profissional mesmo. (Alessandra, *spalla*).

Pergunta: Como é tocar em apresentações?

Resposta: Sinto que é um começo para minha carreira, para me tornar um músico.

Antes do Guri, eu não sabia como era uma apresentação, se era bom, se era normal. No Guri, estou adquirindo muita experiência. Porque eu tenho até certa vergonha de tocar para um monte de gente. E, aqui no Guri, você começa por baixo e vai subindo, vai para lugares maiores. Tem Campos do Jordão, que é o melhor que tem, e até chegar lá eu já passei por várias apresentações menores e perdi aquele certo medo de tocar.

P: Música é lazer ou profissão?

R: É mais a profissão. Já estou vendo a música futuramente como sendo minha profissão.

P: Sua família apóia?

R: No começo não apoiava. Depois, viram em jornais e na televisão sobre o Guri, e ficaram até alegres, começaram a apoiar. (Marcos Roberto de Araújo, 18 anos, estudava sax no pólo Mazzaropi havia três meses e meio. Tocava trompete na igreja há dois anos e sax tenor há um ano).

A fala de Marcos deixa ver outro aspecto do contato do jovem com diversos espaços. As experiências atuam fortemente na educação sentimental do jovem: ele experimenta as sensações do palco em “várias apresentações menores”, perde “aquele medo de tocar”. Na fala do jovem que estava há apenas três meses no Guri, já havia uma correlação clara entre espaço e importância do evento (há “apresentações menores” e “Campos do Jordão, o melhor que tem”), o que também evidencia a rápida assimilação dos valores do grupo por parte do indivíduo.

Mesmo para aqueles que não têm a perspectiva da profissionalização, a possibilidade de se apresentar nos locais em questão conta também para o reconhecimento, pela família, da importância da atividade musical. A experiência da família de Marcos, que começa a apoiar quando vê o projeto em jornais e na TV, é recorrente no Guri. A divulgação do projeto na mídia – que acontece, sobretudo, em virtude de eventos em locais de destaque – é motivo de aceitação da atividade e orgulho por parte dos familiares.

Se, por um lado, as apresentações permitem o contato dos jovens com espaços densos em significados relacionados à prática musical, por outro, a estrutura das saídas tende a limitar as possibilidades desse contato: pouco se conhece além do próprio palco. Cada apresentação implica a saída do pólo em um ônibus, a chegada ao local do evento, a distribuição do lanche em alguma coxia real ou improvisada, o ensaio no palco, a performance musical e o retorno ao pólo no mesmo ônibus. Há pouco ou nenhum tempo para que os jovens

conheçam o local. Daí a importância dada a aspectos aparentemente secundários, como o trajeto, a alimentação e o transporte – que deve ser, segundo alunos e coordenadores, ônibus tipo turismo, com som, confortável, etc.

Pergunta: Não é só tocar, é conhecer outra realidade?

Resposta: É conhecer outra realidade. Eles têm o lanche, que é muito importante, tem que caprichar muito. Tudo pode ser ruim, mas se o lanche for bom... O ônibus pode quebrar, mas se o lanche for bom. Se for ruim, eles reclamam, fazem abaixo-assinado. E eles tomam muito lanche. (Nurimar Valsecchi, maestrina e coordenadora técnica do Projeto Guri).

Pergunta: Você já se apresentou fora daqui?

Resposta: Já, quando eu era da orquestra.

P: Como é fora daqui?

R: É diferente. Eles colocam a gente em lugares bons, às vezes; às vezes, não. Sempre colocam a gente em lugares bons, onde tem cadeira para a gente sentar. Eles dão lanche, eles deixam a gente ir no banheiro, beber água, tudo isso... Tem vez até que... igual quando a gente saiu pra ir na Sala São Paulo: eles deram bis, refrigerante, maçã, sanduíche, em vez de pão e mortadela. (Daiane, 11, estudante de violino no pólo Mazzaropi).

No pólo Febem, a limitação do “roteiro” é reforçada dada a própria condição legal do interno. É ambígua a situação de um “passeio” vigiado. É opressora, aos olhos da observadora, uma viagem cuja única paisagem permitida é filtrada pelas janelas do ônibus.

Fui em um ônibus com os “maiores”. Sentei-me ao lado de um monitor – o Ferreirinha, que não estava *de monitor*, mas sim “para passear”. Como ele, foram outras pessoas *de fora*: a namorada do Chiquinho [outro monitor], por exemplo. Tudo isso dava um caráter de passeio ao evento!

Ferreirinha – um homem franzino com seus quarenta anos – me contou que havia sido interno, ele e outros irmãos (órfãos). Me disse que vários funcionários da Febem haviam passado por lá como menores. Falou que era bom para os meninos terem a oportunidade de sair. Quando chegamos em Campos, comentou que os meninos gostaram de ver as casinhas (casas em estilo europeu) porque eram parecidas com as que eles faziam com palitos. (Havia uma ingenuidade e uma doçura no Ferreirinha...). Os meninos de fato ficaram observando as casinhas: “o que o pessoal vem fazer aqui?”, perguntavam. Mais de uma vez comentei como era linda a cidade, o teatro e o jardim que o cerca. Ingenuidade: eles não puderam

ver nada! (Caderno de campo: descrição do trajeto a Campos de Jordão, onde os jovens do pólo Febem se apresentaram no Festival de Inverno de 1999).

Todas as saídas do pólo Febem são acompanhadas por forte escolta policial. Os membros da escolta também vigiam cada passo dos jovens no caminho entre o ônibus e a entrada do teatro ou auditório.

Três ônibus tipo “turismo”, com ar condicionado, som e TV (“que só funciona com fita”) levaram cerca de 50 adolescentes para a cidade do interior paulista, em uma viagem de mais de três horas, acompanhada por uma imponente escolta: policiais do Comando de Operações Especiais, em camburões e motocicletas, armados com metralhadoras e usando coletes à prova de balas sobre uniformes de camuflagem. (Caderno de campo, pólo Febem no Festival de Inverno de 1999).

As únicas saídas das coxias improvisadas se dão para o ensaio ou apresentação no palco. Mesmo as idas ao banheiro são controladas pelos monitores.

Lá, vocês vão ter que se controlar, não dá para ir ao banheiro toda hora, não dá para fumar quando quiser. (Orientação de monitor aos participantes do pólo Febem do Guri antes de saída para apresentação no Memorial da América Latina).

No pólo Febem, as poucas referências ao local da apresentação – o espaço em si – parecem insistir na demarcação da diferença.

Lá é superfino, supercarpete!

Aqui, a frivolidade e afetação da fala revelam-se quase cruéis, dada a situação em que é pronunciada. Na sala de ensaio do Guri na Febem, cerca de 20 jovens são chamados para ouvir as orientações de professores e monitores sobre a saída para apresentação no Memorial da América Latina. É de uma funcionária a descrição que reproduzi. Se retirada de seu contexto a futilidade da frase é cômica, mas, ouvida em cânone com a anterior (“vocês vão ter que se controlar...”) e reverberada nos pátios frios da instituição, no cimento liso onde se deve ficar sentado boa parte do dia, ganha tons quase expressionistas.

Pesa a cadeia, quando penso no mundão... Quando saio, vejo o mundo aqui fora, dá a maior tristeza. Quando eu sair, quero provar que não tinha que estar aqui. (Fábio, interno da UE-14, participante do Guri).

“O que vocês gostariam, o que está faltando?”, perguntam os integrantes do CEIJ (Conselho de Estado da Infância e Juventude), que visitavam as aulas do Guri na Febem. “Mais saídas”, respondiam em coro os meninos. (Caderno de campo).

As falas reproduzidas colocam a contradição: para os jovens do pólo Febem as saídas são lugar de confronto com o outro, de acareação com os estereótipos que não correspondem às imagens de si. O contato com o além-muros revela novos espaços e, simultaneamente, a impossibilidade de ocupá-los realmente. Daí a “tristeza” de Fábio. Por outro lado, as saídas são o momento mais esperado, desejado.

Era o momento mais esperado. Quando tinha apresentação e ele [o jovem interno] sabia um dia antes, ele não dormia a noite, esperando a apresentação. Campos de Jordão foi assim. A emoção de estar indo, estar se apresentando, fazendo alguma coisa boa para alguém... (Rosemary dos Santos, Projetos Especiais/Febem).

A solução para o aparente paradoxo talvez esteja na própria experiência da ambigüidade permitida pela saída e o confronto com o outro: pólo, público ou espaço. A saída é o encontro com a diferença, da qual foram separados no momento da internação. Encontro, no limite, consigo mesmo, dada a relação especular com este outro. A diferença desperta os ânimos – “é tudo filhinho de papai”. A diferença desperta.

Do pátio ao palco – etnografia de um trajeto

Encerro este artigo com a descrição *tensa* de uma saída do pólo Febem para apresentação no Festival de Inverno de Campos do Jordão, em julho de 1999. No “passeio”, que envolve os personagens pelo período de um dia, condensam-se significados acerca da performance. Cabe notar que o pólo Febem era frequentemente convidado a realizar apresentações em ocasiões de maior repercussão (sobretudo midiática), já que, dentre os pólos do projeto, era o que possuía as características mais exóticas: além de pobres (ou “carentes”, para usar a terminologia institucional), eram infratores os adolescentes a quem o projeto oferecia uma “chance de aprender”, “recuperar a auto-estima”, etc.

Cheguei às 11h à Febem. A viagem ia atrasar. Sairíamos por volta das 13h. Chiquinho, Rose, Elza (funcionários da Febem na área de Projetos Espe-

ciais) e os professores do Guri agitavam-se nos preparativos: lanches para os ônibus, espera das listas com autorização dos diretores das unidades.

Rose me mostrou as roupas enviadas pela Secretaria de Cultura para os meninos: calças beges e camisetas amarelas, com a inscrição Guri em preto e vermelho. “Parece uniforme de prisão”, reclamava. Rose e Elza decidiram vesti-los com uniformes de outras apresentações – calça social, camiseta e jaqueta. “Se precisar vestimos estas coisas”.

Chiquinho organizava violões, cavaquinhos e percussão. “Você não toca teclado?”, me perguntou. O fato é que o professor que tocava teclado – e acompanhava o coral – não pôde ir porque ia se casar: “vamos improvisar”, explicou Chiquinho.

Na sala de entrada da casa do Guri, meninos ouviam de suas mães recomendações para aproveitar a oportunidade, *ir lá e fazer bonito*. Na mesma sala, outros meninos desviavam o olhar...

Os ônibus “tipo turismo” estacionaram em frente à casa. Do lado de fora da Febem, aguardava a imponente escolta do Comando de Operações Especiais: camburões e motocicletas, policiais com metralhadoras (cujos modelos seriam nomeados e discutidos com inquietante familiaridade pelos adolescentes), coletes à prova de balas sobre uniformes de camuflagem.

Fui no ônibus dos “maiores”.¹² Sentei-me ao lado da Ferreirinha e próxima às outras pessoas *de fora*, como a namorada do Chiquinho. A presença de pessoas estranhas ao ambiente da instituição, ou comuns, mas em papéis diferentes (como a Ferreirinha, que fora “para passear”), contribuía para o caráter *extraordinário* que assumia o evento: era dia de “passeio”. Impressionada por esse clima do ônibus, teci os comentários sobre a beleza da cidade, do teatro e das esculturas do jardim que o cerca. O restante do “passeio” me faria engolir a seco as palavras ingênuas...

Além da escolta, havia uma série de regras – mais ou menos rígidas – que não deixavam esquecer a condição da internação: os jovens deviam ficar sentados, não podiam abrir as janelas (o que acabavam fazendo) nem fumar no ônibus (o que foi efetivamente obedecido, apesar de continuamente questiona-

¹² Na ocasião da pesquisa, a Febem tentava dividir os internos nas unidades por idade e grau de infração. Havia unidades com jovens de até 15 anos – e a idade em geral coincidia com um tipo de infração considerada menos grave. Os “maiores” são também os mais velhos (de até 21 anos), ora autores de infrações consideradas graves, ora médias.

do). Tais restrições foram reforçadas na chegada ao local da apresentação. Após horas de viagem sem ventilação e sem cigarros (já estavam “fissurados”: “três horas e 42 minutos de viagem sem fumar”, cronometrava um deles), os jovens tiveram que esperar por mais de meia hora dentro do ônibus, já parado, pela chegada das vans, que fariam o transporte do ônibus ao auditório – localizado a cerca de 500 metros do local no qual estávamos estacionados. A saída dos ônibus em fila indiana, acompanhada de perto por policiais e monitores, em nada remetia à chegada de músicos ao local do concerto.

Entramos pelos fundos do teatro, em uma sala ampla, com várias mesinhas e cadeiras. Lá, todos puderam fumar, jantar as “marmitex” oferecidas pelo Festival, conversar. A cena dos garotos uniformizados (com roupas do Projeto Guri¹³), sentados, fumando, comendo e conversando remetia, de forma inquietante, a imagens de refeitórios em presídios. *Imagem dialética*¹⁴ – a coxia virava prisão.

A única saída desse espaço deu-se para o ensaio no palco, em conjunto com a orquestra do pólo Mazzaropi. A coordenação do projeto Guri tinha decidido que apenas o coral da Febem iria se apresentar. A orquestra seria a do Mazzaropi, melhor preparada e com mais tempo de ensaio. Esse fato gerou revolta entre os internos, que já estavam ensaiando há mais de um mês durante quatro horas por dia (o fato é que o pólo Mazzaropi mantinha a orquestra com basicamente os mesmos integrantes havia mais de dois anos. A instabilidade da situação da Febem dificilmente permitiria algo semelhante – a maioria dos internos estava no Guri havia um ou dois meses). A saída foi levar os internos participantes do coral e da orquestra para o Festival, sendo que os últimos apenas assistiriam à apresentação.

Se as apresentações públicas são, como procurei mostrar, um momento privilegiado de exibição de identidade e construção de auto-imagens, dado o *jogo de espelhos* entre músicos, platéia e professores, em Campos do Jordão, uma situação de confronto foi o auge desse processo *especular*. A orquestra

¹³ Na Febem, não são mais usados uniformes. Os internos vestem-se com roupas trazidas por parentes ou fornecidas pela instituição.

¹⁴ A referência aqui é o conceito de Walter Benjamin, que Dawsey (1999, f. 64) aproxima da antropologia, definindo-o como a busca por uma “‘descrição *tensa*’, carregada de tensões, capaz de produzir nos próprios leitores um fechar e abrir de olhos, uma espécie de assombro diante de um cotidiano agora estranhado, um despertar”.

do pólo Mazzaropi já estava no palco, quando o coral da Febem entrou para o ensaio geral. Os jovens se posicionaram no local destinado ao coral, no fundo do palco. Alunos dos dois pólos trocaram olhares. O maestro do Mazzaropi deu as coordenadas para o início do ensaio do Hino Nacional. O maestro da Febem posicionou-se em frente ao coral, ou seja, no fundo do palco. Orquestra e coral passaram pela primeira vez a música. O primeiro comentário foi efetuado pelo maestro da orquestra: “tem gente no coral ‘miguelando’”, em referência a alguns dos jovens que não estariam cantando. O maestro Márcio completou: “isso é um coro de homens, não de meninos”, solicitando mais volume e força do coral. Após o hino, a orquestra saiu e o coral pôde ensaiar algumas vezes a música que cantaria sozinho, *Andança*.

De volta ao “refeitório” improvisado, pude notar um clima de revolta entre os jovens. Vários me pediram para ligar a câmera – com a qual eu registrava a viagem – para “dar entrevistas”. “O que vocês querem falar?”, eu perguntava. Os comentários gerais dirigiam-se à atitude dos “boyzinhos” do pólo Mazzaropi. Minha primeira reação foi a incompreensão. Já conhecia o pessoal do pólo Mazzaropi em virtude da pesquisa lá iniciada no fim de 1998. Havia constatado que a maioria se encaixava no perfil definido pela coordenação do Projeto Guri: crianças e adolescentes de baixa renda, moradores, em geral, dos bairros da periferia de São Paulo. Questionei os garotos da Febem sobre o sentido da categoria “boyzinho”: “é tudo filhinho de papai”, respondeu-me um deles. Insisti: “Mas tem *boyzinho* na periferia?”. E a resposta era certa: “não!”. “Eles ficaram fazendo xiiiiiii. Eles acham que só eles sabem tocar. Mas a gente também sabe”, falavam indignados para a minha câmera perplexa.

O que os teria levado a identificar o grupo do pólo Mazzaropi de tal forma? *A posteriori*, é possível elencar uma série de fatores: a revolta com o fato da orquestra da Febem ter sido excluída da apresentação – manifesta inclusive em um abaixo-assinado encaminhado anteriormente à Secretaria de Cultura – continuava latente, e, no palco, evidenciou-se o principal “rival” que os “tirou de campo”; o grupo “rival” é formado, na maioria, por jovens que compartilham com os internos a mesma faixa etária, o mesmo tipo de conhecimento musical, mas possuem um diferencial primordial: a liberdade. Se, por um lado, sua aparência física e comportamento não seriam elementos suficientes para defini-los como pobres ou ricos, sua condição privilegiada (não estão presos, tem “tempos e tempos” para estudar música) os coloca como espelhos invertidos para o grupo de internos: os *boyzinhos* são seu inverso estrutural. Categoria ampla, o

ser *boyzinho* define e abriga várias parcelas da população das quais os jovens internos se julgam excluídos.¹⁵ A esse outro o interno dirige sua revolta.¹⁶

O clima de revolta foi se diluindo com a aproximação da apresentação. A imagem de refeitório de prisão aos poucos era efetivamente sobreposta pela da coxia. Compunham o cenário o burburinho ansioso, a distribuição dos uniformes e de perfume, as últimas palavras do maestro. Como sempre fazia em suas aulas e ensaios, Márcio ressaltou a importância do momento, a chance que estavam tendo de “mostrar que são gente”, “que têm talento”, e o fato de estarem lá por “merecimento”, porque “são bons no que estão fazendo”.

Na platéia, o público da abertura do Festival foi saudado pelo apresentador do evento, que introduziu também o vídeo institucional exibido em um telão. Entre as atrações do festival, o vídeo destacava o trabalho do Projeto Guri, que devolvia “a auto-estima e a cidadania” a jovens como os internos da Febem. Na platéia, sentados no chão juntamente com monitores, estavam alguns dos jovens retratados no vídeo.

A apresentação do Hino Nacional e de *Andança* abriu o Festival. Os meninos mantiveram no palco a postura aprendida com o maestro. Foram aplaudidos e assistiram, do palco, à apresentação da orquestra do pólo Mazzaropi. Em pé, em silêncio, atentos. No fim da apresentação, todos os jovens da Febem (do palco e da platéia) deixaram em fila o teatro. Cruzaram, nos corredores, com a atração principal da noite – a Orquestra Sinfônica do Estado de São

¹⁵ Durante a pesquisa, mais de uma vez fui provocada por internos: “a senhora é *boyzinha*, né?”. Se perguntados por que, lembravam o fato de eu possuir um carro (“que marca? É carro de *boyzinho*!”), perguntavam em que bairro eu morava. A posse de bens ou roupas por eles desejados, bem como a localização da moradia (periferia *versus* centro), são fatores determinantes para a inclusão do interlocutor na categoria em questão.

¹⁶ Pedro Guasco mostra que no discurso do jovem da periferia – e ele analisa os *rappers* paulistas – o *playboy* é a principal categoria de oposição: “descreve um tipo social definido não só pela sua origem e sua condição econômica, mas também por um determinado padrão de comportamento que se opõe a todo um código de normas de conduta e valores que, embora não possa ser generalizado ou pensado em consenso, é bastante comum entre as camadas populares” (Guasco, 2001, f. 88). O *playboy* compartilha com o *rapper* a faixa etária, mas, “como rival, ele é rico e geralmente branco”. Guasco nota que ainda que o *playboy* não seja branco, nem rico, “o seu comportamento é pautado pelos costumes que acusam a opulência e a futilidade”, exemplificado no consumismo e nas referências às roupas, aos carros e na frequência aos *shopping centers*. Em resumo, a idéia de um oposto estrutural é confirmada, independentemente das reais condições sociais daquele que é definido como *playboy*.

Paulo – que não chegariam a ouvir. Estavam contentes e cansados. Voltaram aos ônibus, nos quais a maioria dormiu. Não chegaram a ver a cidade, nem o belo jardim que cerca o auditório do teatro.

Sentei sozinha. Um monitor sentou-se ao meu lado, puxou conversa. Depois de me perguntar o que eu fazia, começou a falar da instituição na qual trabalhava havia três anos. “A Febem não recupera ninguém”, começou. Cursos profissionalizantes? “O que adianta ensinar mecânica com carros que nem existem mais? Culinária? Onde eles vão trabalhar depois? Deviam ensinar serviço de pedreiro, marcenaria, e quando o menino saísse daqui, dava para ele um *kit* para ele poder começar a trabalhar”. Sobre o Guri, disparou com malícia: “O Projeto Guri é legal, mas é ilusão. Os garotos gostam principalmente das professoras...”. Procurei lembrar, na hora, se havia professoras no Guri. Não havia, ao menos naquele momento.

O discurso seguia ambíguo até aos poucos revelar meu companheiro de banco: com a fala mansa, palavras bem escolhidas, me contou sobre uma proposta que estava sendo implantada em uma das unidades: a “UTR”. A sigla, que eu ouvira, em conversas dos jovens, associada a maus tratos e castigos em unidades, significava, segundo meu interlocutor, Unidade de Tratamento e Recuperação. Destinada aos líderes que causavam problemas nas outras unidades, estava sendo desenvolvida na UE-12. Ouvei, sob pasmo, uma voz orgulhosa contar como os jovens rebeldes eram alojados em quartos individuais, dos quais saíam “só para fazer educação física”, impedidos até de conversar. “A idéia é que fiquem um período curto, voltem para a unidade e, se causarem problema de novo, voltem para um período maior”, explicava. “Estão dizendo que rola *couro* na UE-12”, comentou, sem concordar ou negar. Não consegui prosseguir. Uma gripe, o cansaço da viagem, o peso concreto da barriga no sexto mês da gravidez, sono: tudo foi desculpa para encerrar a conversa. No fundo, era apenas o horror. Apaguei.

A “saída” para Campos do Jordão reforçava a impressão de ambigüidade que me causava a prática musical na Febem. O aparato policial, a restrição à movimentação do grupo, o acompanhamento dos monitores não permitia que fossem esquecidas a estrutura institucional e a condição do interno em quase nenhum momento. A sensação que me acompanhou quando saí da Febem, de madrugada, na volta da viagem, foi a da opressão institucional. A lembrança da prática musical – e suas implicações – ficava tão distante quanto a cidade que deixáramos, tão curta como os minutos que duram um hino e uma canção num dia inteiro passado entre o ônibus e a sala de espera feia e esfumçada.

Mas os jovens estavam contentes. As saídas eram esperadas ansiosamente. O sentido só podia ser encontrado uma vez inserido o evento no contexto do cotidiano dos internos. A lembrança dos minutos no palco devem ser contrapostas às horas vazias do pátio, espaço do tempo que não passa. No palco, colocam-se em prática os mecanismos sensíveis específicos à prática musical, como concentração, tensão, alívio, catarse. Educação também sentimental. A apresentação é *locus* de exposição, construção de personagens, jogo, *jogo de espelhos*. A performance para o público é fundamental para a *visibilidade* do projeto, mas também dos jovens que dele participam. Por alguns momentos, a prática musical subverte a condição da internação: durante as apresentações, os “menores” são vistos, sua condição é lembrada pela sociedade mais ampla; durante alguns minutos, perdem a invisibilidade que os caracteriza na situação de *reclusão* e se tornam o centro das atenções – provocam a reflexão.

Referências

- DAWSEY, John Cowart. *De que riem os “bóias-frias”?: Walter Benjamin e o teatro épico de Brecht em carrocerias de caminhões*. Tese (Livre-Docência)–PPGAS/FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- GUASCO, Pedro Paulo M. *Num país chamado periferia: identidade e representação da realidade entre os rappers de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)–PPGAS, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- HIKIJ, Rose Satiko G. *A música e o risco: uma etnografia da performance musical entre crianças e jovens de baixa renda em São Paulo*. Tese (Doutorado em Antropologia Social)–PPGAS, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. Da periferia ao centro: pedaços e trajetos. *Revista de Antropologia*, São Paulo: USP, v. 35, n. 1, p. 191-203, 1992.
- MIRAGLIA, Paula. *Rituais da violência: a Febem como espaço do medo em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)–PPGAS, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

- NOVAES, Sylvia Caiuby. *Jogo de espelhos: imagens da representação de si através dos outros*. São Paulo: Edusp, 1993.
- PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo: USP, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001.
- SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: The University of Philadelphia Press, 1985.
- SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. New York: Routledge, 1988.
- SCHECHNER, Richard. *The future of ritual: writings on culture and performance*. London: Routledge, 1995.
- TITON, Jeff Todd (Org.). *Worlds of music: an introduction to the music of the world's people*. New York: Shirmer, 1992.
- TURNER, Victor. Betwixt and between: the liminal period in rites de passage. In: TURNER, Victor. *The forest of symbols*. Ithaca: Cornell University Press, 1970.
- TURNER, Victor. *Dramas, fields, and metaphors: symbolic action in human society*. Ithaca: Cornell University Press, 1974a.
- TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974b.
- TURNER, Victor. *From ritual to Theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.
- TURNER, Victor. *The Anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987.
- VAN VELSEN, J. The extended-case method and situational analysis. In: EPSTEIN, A. L. (Ed.). *The craft of social anthropology*. London: Tavistock Publicationhns, 1967. p. 129-152.
- ZALUAR, Alba. *Cidadãos não vão ao paraíso*. Campinas: Edunicamp, 1994.

Recebido em 31/05/2005
Aprovado em 04/07/2005