
CURSO DE GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

**TEATRO E A DIALÉTICA DAS
LINGUAGENS: CIA TEATRAL BUMBA MEU
BACO.**

Gabriela Bortolozzo



**Trabalho de Conclusão de Curso –
TCC - apresentado ao Instituto de
Geociências e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista -
Campus de Rio Claro, como parte dos
requisitos para obtenção do grau de
Bacharel em Geografia.**

Rio Claro – SP

2011

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Instituto de Geociências e Ciências exatas Campus de Rio Claro.

**TEATRO E A DIALÉTICA DAS LINGUAGENS: CIA
TEATRAL BUMBA MEU BACO.**

Gabriela Bortolozzo

Orientadora: Prof^a Dr^a Bernadete Castro Oliveira

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de
Biociências da Universidade
Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho” - Câmpus de Rio
Claro, para obtenção do grau de
bacharel em geografia.

Rio Claro (SP)

Maior/2011

910h Bortolozzo, Gabriela
B739t Teatro e a dialética das linguagens : cia. teatral Bumba meu baco /
Bortolozzo, Gabriela. - Rio Claro : [s.n.], 2011
83 f. : il., figs.

Trabalho de conclusão de curso (bacharelado - Geografia) -
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Geociências e Ciências Exatas
Orientador: Bernadete Castro Oliveira

1. Geografia humana. 2. Teatro. 3. Vivências teatrais. 4. Arte. 5.
Cultura. I. Título.

Ficha Catalográfica elaborada pela STATI - Biblioteca da UNESP
Campus de Rio Claro/SP

Agradecimentos:

Agradeço em primeiro lugar minha mãe, Mara, que sempre me fez acreditar em minhas capacidades, incentivou e apoiou meus estudos, sua ajuda foi primordial para a realização desta graduação, e conseqüentemente, a busca de meus sonhos e ideais. Agradeço também a ajuda de seu companheiro, o qual foi essencial para minha permanência nesta graduação.

À minha irmã Camila, pela qual voltei inúmeros esforços para se tornar um bom exemplo, o que me instigou a me dedicar ainda mais aos estudos. Obrigado por ser hoje uma das melhores companhias que tenho e uma das mais promissoras de minhas apostas.

Em especial, agradeço também meu namorado Felipe, companheiro ideal para todos os momentos, de diversão e superação, pelos apoios durante os anos de nossa graduação, pelas discussões acadêmicas, pelas trocas de aprendizagem, e pelo carinho diário que me deu forças para continuar neste caminho.

O incentivo de minha madrinha, Iara, minha avó Wanda, meu pai Gilmar, e todos outros membros da família que ajudaram em minha educação e formação.

Agradeço igualmente a todas aquelas pessoas que me incitarão a busca do entendimento de nosso mundo, como os professores Vitor, Samuel e André, do Colégio Progresso Campineiro e ao professor de geografia e ator Marcos Pavani do Curso e Colégio Integral, amigas de minha prazerosa adolescência, como Bia, Sarah, Karina, Jamila, Yaya, Eli e Bel, que iniciaram as discussões prematuras de questões das quais busco respostas até hoje em meus estudos.

Agradeço ainda a minha segunda mãe, Maria, que me acompanhou desde minha infância até os dias atuais, sempre com muito afeto e dedicação, sendo um dos grandes exemplos de minha vida.

A todos os participantes da Cia. Teatral Bumba-meu-Baco com os quais tive o prazer de trabalhar durante os anos de 2006 a 2010, em especial, agradeço ao Saci pela sua iniciativa de disseminar esta arte na UNESP de Rio Claro, a coordenadora do grupo Prof^a Dr^a Bernadete Castro Oliveira, que mais tarde tornou-se minha orientadora para este trabalho. Ao Tom pela minha apresentação ao grupo e à própria Universidade, e, às amigas que nasceram desta companhia teatral, como o próprio Saci, Uberaba, Maria, Tauba, Juliana Durso, Camilão, Muqueca e muitos outros.

Agradeço também, aos amigos Unespianos, que fizeram a academia se tornar mais divertida, como minha inesquecível companheira Thatá, meus grandes amigos Guaru e Fernanda, as minhas parceiras das Repúblicas Pituítas, Gina e Pergolado, aos anfitriões da eterna República Sede e a inigualável República Boca de Porco.

Resumo:

Este trabalho é centrado na análise específica das vivências teatrais do grupo “Cia. Bumba meu Baco”, projeto reconhecido pela PROEX desde 2006, do Campus da UNESP de Rio Claro. Desta forma, utiliza-se das experiências vividas pelo grupo durante todo o período de sua criação até o presente momento, para demonstrar como a linguagem teatral trata de assuntos da ciência geográfica e como ela pode chegar a gerar discussões e resultados no âmbito geográfico. Para isso, analisa-se em um primeiro momento a evolução da companhia, que ao longo dos anos pesquisou e trabalhou diferentes temas chegando ao seu trabalho mais relevante no ano de 2009, que utilizou como um dos métodos o teatro épico de Bertolt Brecht. Com o cunho político e social que possui, tal método ajudou o grupo a expandir a relação entre arte cênica e temas em geografia humana, além de gerar outros acréscimos a todos os que participaram direta e indiretamente deste processo.

Palavras-chave: Vivências teatrais, formas de linguagem, geografia humana.

Lista de Figuras:

Figura 1: Apresentação de "Retalhos Poético" (2005) – Anfiteatro do IB/UNESP campus Rio Claro.	10
Figura 2: Cartaz da peça “Na Roça” (2006).	11
Figura 3: Público de “Na Roça”(2006) realizada para escolas municipais de Rio Claro – Teatro Municipal Roberto Palmari.	11
Figura 4: Figura: Apresentação de “Corre que o acidente vem aí!” (2006) – AGROCERES.	12
Figura 5: Panfleto criado pela Cia Bumba-meu-Baco da peça "Tronodocrono" (2007).	14
Figura 6: Fotos para divulgação de “A Margarina” (2008).	15
Figura 7: Participantes do Projeto “Hip-Hip em cena” (2009).	16
Figura 8: Cartaz do evento “Cenas abertas – Episódio nº3”. Fonte: SANTOS, 2010....	17
Figura 9: Cartaz da peça “Algumas Tramas Urbanas” (2010).	18
Figura 10: Bastidores da apresentação “Fragmentos de um ensaio sobre o Latão” (2010) – Teatro Municipal Roberto Palmari.	20
Figura 11: Participação do Bumba-meu-Baco no Encontro dos Sem Terrinha (2010)..	20
Figura 12: Cena em que é feita referencia à música caipira em apresentação de “Na Roça” (2006) – Teatro Municipal Roberto Palmari – Rio Claro-SP.	31
Figura 13: Personagem caipira, Zé Leite, o qual exemplifica este tipo brasileiro, representado pelo ator Luis Henrique dos Santos.	33

Figura 14 - Cena de "Tronodocrono" (2007) - Anfiteatro do IB da UNESP campus Rio Claro.	37
Figura 15: Ensaio do coro de atores para aprimoramento de movimentos de técnicas de dança praticadas no hip-hop.	49
Figura 16: Personagem Zeus Deus representada por Camila Canuto (2009).	59
Figura 17: Primeira parte do epílogo da peça “Algumas Tramas Urbanas” – apresentação de personagens, em ordem, da esquerda para a direita: Waguininho, Vadão, Esmeralda, Ernesto, Tereza e Seu Tião caminhoneiro. Representados por: Fernando Ortolano, Gabriela Bortolozzo, Daniel Calderaro, Adam Rudinik, Josiana Lima, Luiz Henrique dos Santos (2009).	60
Figura 18: Personagem Vendedor de sonhos representado por Camila Canuto.	61
Figura 19: Cena da velório de "Algumas Tramas Urbanas" (2009).	63
Figura 20: Rádio-personagem e o coro de atores (2009).	65
Figura 21: Cena 3: “Use o próximo”, discussão entre as personagens Tereza e Esmeralda (2009).	66
Figura 22: Cena 6 – “Faça com suas próprias mãos o que for preciso”. Personagem Esmeralda representada pelo ator Daniel Calderaro (2009).	68
Figura 23: Personagem Vadão, o traficante e “dono” do morro. Representada por Gabriela Bortolozzo (2009).	70
Figura 24: Personagem Magno Mensalo representado pelo ator Daniel Calderaro (2009)	70

Sumário:

Introdução - Histórico do Grupo:.....	9
Objetivos:	22
Metodologia:	24
Capítulo 1 - Reconstruindo Espaço e Tempo: Dois exemplos.	28
1.1 “Na Roça”: um estudo do caipira.....	28
1.2 A construção do tempo em <i>Tronodocrono</i>	36
Capítulo 2 – O Projeto Hip-Hop em cena: da perifeia ao centro.	44
Capítulo 3 - “Algumas tramas Urbanas”: Cotidiano e cidade.	50
Considerações Finais:.....	73
Bibliografia:.....	80

Introdução - Histórico do Grupo:

A Cia. Teatral Bumba Meu Baco¹, iniciou-se em 2005 pela iniciativa do ex-graduando Luis Henrique dos Santos, estudante do curso de geografia da UNESP de Rio Claro, que, através de seu conhecimento prévio com artes cênicas decidiu montar um grupo de vivências teatrais, onde os participantes poderiam realizar trocas de suas experiências com o teatro e a arte em geral.

Sob este contexto que o aluno Luis foi à busca da realização desse seu desejo, como podemos verificar a seguir em seu próprio relato durante seu trabalho de conclusão de curso:

Através do conhecimento da estrutura burocrática da Universidade, que é dividida entre *Ensino, Pesquisa e Extensão*, logo me apropriei também dessa burocracia que também interferia nos meus direitos e deveres enquanto estudante universitário, e tive a iniciativa de propor no ano de 2005, a criação de um projeto de Extensão inédito, que foi “batizado” por mim com o nome de *Cia Teatral Bumba-Meu-Baco*.

O grupo iniciou suas atividades no ano de 2005, subsidiado oficialmente com fomento da *Proex (Pró Reitoria de Extensão Universitária)* a partir de 2006, com orientação da Profa. Dra. Bernadete de Castro Oliveira, produzindo diversos espetáculos ao longo de sua trajetória. (SANTOS, 2010, p.9)

Sendo assim, em 2005, o trabalho do grupo deu-se com a realização semanal de oficinas de teatro que se desenvolveu sob as experiências dos alunos participantes, em espaço cedido pela própria universidade, a sala de dança do departamento da Educação física. Ao do longo processo dessas trocas, atividades lúdicas e leituras foram feitas por cada um dos participantes gerou-se a primeira peça criada pelo grupo, “Retalhos Poéticos”, que contava com textos de diversos de autores, escolhidos por cada um dos atores que constituíam o elenco e que contou com duas apresentações dentro do Campus da UNESP de Rio Claro. A primeira, na abertura da 35ª Semana de Estudos

¹ O nome original da Companhia é Bumba-meu-Baco, porém, devida as novas regras gramaticais farei referência ao nome do grupo a Bumba meu Baco, sem utilização de hífen.

Geográficos em Outubro de 2005, e a segunda apresentação, na II Semana de Culturais em Novembro de 2005.



Figura 1: Apresentação de "Retalhos Poético" (2005) – Anfiteatro do IB/UNESP campus Rio Claro.

No ano de 2006 a Companhia conseguiu inscrever-se na no Programa de Pró-reitoria de Extensão, a PROEX, e recebeu apoio da instituição com verba de auxílio para realização de espetáculos e uma bolsa de estudos a um dos participantes do grupo.

Neste mesmo ano, o grupo deu continuidade ao seu trabalho nas oficinas, que passaram a ser oferecidas por módulos por cada um dos participantes. Além disso, a Cia. decidiu montar uma peça pronta, a qual foi estudada, dirigida e representada pelos participantes do grupo.

O grupo levou um semestre com a montagem e ensaio da peça, uma comédia de costumes denominada “Na roça”, do autor Belmiro Braga, escrita no ano de 1910, e que trás como temática o cotidiano rural e valorização de personagens caipiras e migrantes europeus.

No segundo semestre do ano, o grupo passou a realizar apresentações da peça, além de prosseguir com as suas oficinas e ensaios. Quatro apresentações gratuitas da peça “Na Roça” foram realizadas estreando no mês de agosto 2006, dentro do Campus da UNESP de Rio Claro. Logo em seguida contou com mais três apresentações fora do Campus, no Teatro Municipal Roberto Palmari de Rio Claro. O público foi diversificado, durante tais apresentações, escolas estaduais e municipais levaram seus

alunos para prestigiar a comédia, além de outras pessoas da população rio clarense que compareceram para o evento.

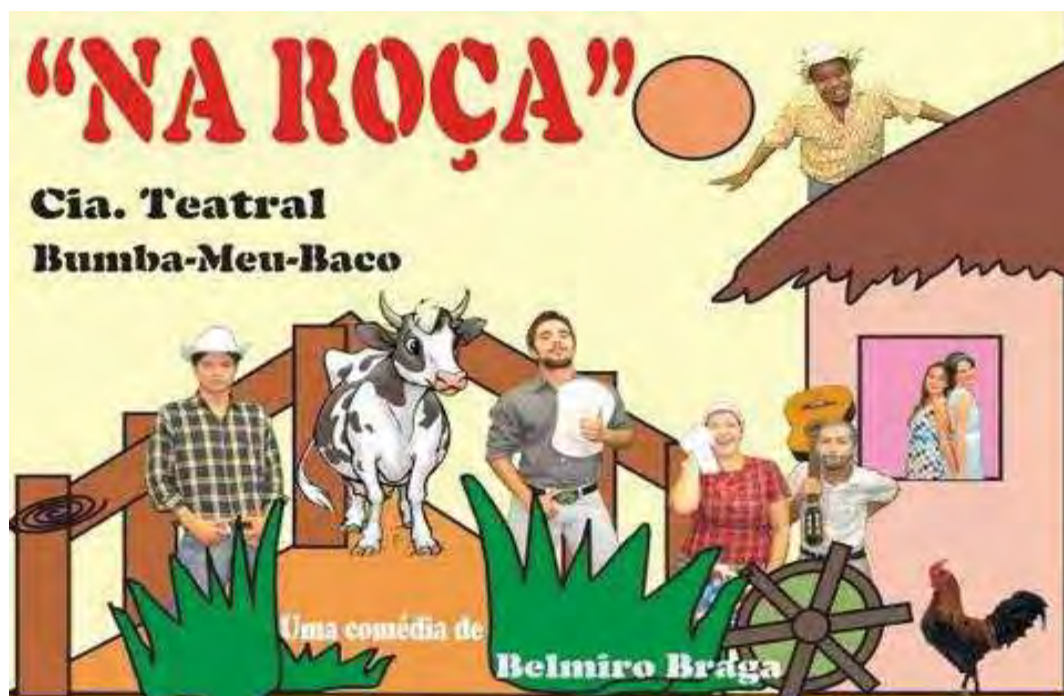


Figura 2: Cartaz da peça "Na Roça" (2006).



Figura 3: Público de "Na Roça"(2006) realizada para escolas municipais de Rio Claro – Teatro Municipal Roberto Palmari.

Com estas apresentações, a Cia. teatral Bumba meu Baco passou a afirmar seu caráter de projeto de extensão, desta vez, levando o teatro universitário e, conseqüentemente, a arte, para fora dos muros da universidade oferecendo-os não somente para a comunidade acadêmica, mas sim, para a comunidade da cidade onde se localiza nossa universidade.

Neste ano uma segunda esquete foi criada pelo grupo, a qual foi especificamente realizada para ser apresentada para trabalhadores empresas privadas, com o intuito tratar dos acidentes de trabalho e a importância da utilização equipamentos de segurança no mesmo. Duas apresentações desta esquete, “Corre que o acidente vem aí!”, foram em diferentes empresas de Rio Claro, uma delas na renomada empresa AGROCERES Nutrição Animal Ltda.



Figura 4: Figura: Apresentação de “Corre que o acidente vem aí!” (2006) – AGROCERES.

No início do ano de 2007 o grupo continuou a ser contemplado por uma de estudos oferecida pela PROEX e o primeiro semestre do ano seguiu com as apresentações da peça “Na Roça” dentro e fora do Campus da UNESP de Rio Claro, porém inovou com apresentações fora da cidade em diferentes eventos os quais o grupo foi convidado a se apresentar.

Em março de 2007, apresentou-se nas Faculdades Integradas Claretianas para o curso de Terceira Idade, em maio do mesmo ano apresentou-se na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) – Centro de ciências Agrárias na IV Jornada Agrônômica e I Jornada de Biotecnologia do Centro de Ciências Agrárias na cidade de Araras. Em Julho, apresentou-se na cidade de São Paulo, durante o evento de Folclore caipira, além de ter realizado mais três apresentações no Teatro Municipal Paulista Roberto Palmari. No mês de Setembro o grupo foi convidado para apresentar-se no Movimento Artístico e Cultural do CAASO - MACACO, da Universidade Paulista de São Carlos (USP de São Carlos). Também realizou mais três apresentações no Teatro Municipal Paulista Roberto Palmari.

Em Julho, apresentou-se na cidade de São Paulo com a peça “Na Roça” no Espaço Cultural Crisatempo, Vila Madalena. A apresentação fez parte da programação das Tardes Culturais dentro do Curso de Formação “Realidade Brasileira” organizado pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra(MST), Universidade de São Paulo(DG/FFLCH) e Consulta Popular.

Contudo, o grupo não deixou de prosseguir com suas oficinas de teatro, que passaram a ter dois horários semanais, recebendo como reforço a orientação voluntária da atriz Juliana Durso, que foi essencial para o melhoramento do grupo em relação às técnicas teatrais, como a própria expressão corporal, e o aprofundamento das vertentes estudadas nas artes cênicas.

No segundo semestre do ano de 2007 o grupo realizou uma nova montagem, desta vez de um drama, a peça “Tronodocrono” dos autores Gabriela Rabelo e José Rubens Siqueira, que trata de maneira infantil, porém subjetiva, a questão do tempo e do espaço, de forma a salientar certa percepção ambiental. A peça, que foi dirigida por Luis Henrique dos Santos, foi montada e representada apenas neste semestre, exclusivamente no Anfiteatro do Instituto de Biociências da UNESP de Rio Claro, mas recebeu inúmeros elogios em sua única apresentação, que contou com figurinos e cenário feitos meticulosamente, e sonoplastia e iluminação própria.



Figura 5: Panfleto criado pela Cia Bumba meu Baco da peça "Tronodocrono" (2007).

Ainda em Dezembro de 2007, a Companhia desenvolveu mais uma esquete, “Ex-auto de Natal”, criada pelos participantes do grupo durante suas oficinas semanais, baseados em discussões sobre o consumismo e o real significado das festas natalinas na contemporaneidade.

Esta, portanto, foi mais uma das montagens feita pelo grupo que foi representada apenas uma vez, devida a proximidade do final do ano e a confluência do tema apresentado com as datas festivas do mesmo período. Tal apresentação deu-se no Espaço de Vivências do Instituto de Biociências do Campus da UNESP de Rio Claro.

Em 2008, o grupo Bumba meu Baco, contou com uma renovação de participantes e elenco, que foram contemplados com aprovação de quatro (4) bolsas e mais verbas auxiliares necessárias para o desenvolvimento das montagens do grupo, fornecidos mais uma vez pela PROEX.

Assim, uma nova peça começou a ser desenvolvida a partir do conto “A Margarina” de Felipe Iszlaji de Albuquerque, publicado no livro "A Proclamação das Repúblicas" de 2003. A adaptação do texto de Felipe Albuquerque gerou uma comédia que traz um breve relato da vivência coletiva de universitários nas chamadas “repúblicas universitárias”, ou seja, nome popular que se dá as casas onde estudantes de universidade convivem juntos e dividem apropriada moradia, despesas e tarefas.

O objetivo inicial desta montagem era criar uma peça para a recepção dos alunos ingressantes da UNESP de Rio Claro logo no início do ano letivo. Para isso, o elenco encontrou-se durante o período de férias para os ensaios e a adaptação da peça e iniciou suas apresentações na primeira semana de março, e acabou servindo também como um chamariz para novos alunos interessados na arte teatral.

Portanto, deu-se continuidade ao trabalho das oficinas, desta vez ministradas em módulos mensais por cada um dos integrantes fixos do grupo, doze alunos, de diversos cursos da graduação que traziam suas experiências para serem divididas nos locais de oficina para toda a comunidade acadêmica, alunos do cursinho universitário ATHO e comunidade externa.

Durante este ano, também foram realizadas intervenções artísticas dentro do campus da UNESP, abordando o tema da luta de classes e fomentando as discussões sobre a necessidade de intervenções artísticas frente as movimentações de luta encontradas em espaços como a universidade.

O ano de 2008 foi considerado bastante produtivo, pois a partir da montagem feita no início de seu primeiro semestre, outras unidades da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” mostraram-se interessadas nas performances da Cia., a qual foi convidada para novas apresentações de “A margarina”, possibilitando a realização de sua primeira turnê, nos Campus das cidades Tupã, Dracena e Ilha Solteira, durante o mês de Agosto. A peça ainda foi apresentada mais uma vez, no Campus Experimental de Sorocaba – SP.



Figura 6: Fotos para divulgação de “A Margarina” (2008).

No final do último semestre de 2008, o grupo se inscreveu no Projeto da Secretaria da Cultura do Estado da cultura, Ademar Guerra², e se comprometeu com uma nova proposta de trabalho para 2009: “O hip-hop em cena”. Desta vez, aprofundando mais a temática da segregação sócio-espacial e envolvendo a participação da comunidade externa de Rio Claro com a participação de representantes do Movimento Hip Hop da cidade.

Contudo, no ano seguinte, o Cia Teatral Bumba meu Baco, sofreu com inúmeros problemas referentes às verbas e bolsas promovidas pela PROEX, o número de bolsistas se reduziu de quatro para um, e o capital liberado para as produções caiu drasticamente.

O grupo e sua proposta de 2009, “O hip-hop em cena” foi aceito pelo Projeto Ademar Guerra que nos proporciona a orientação artística da atriz Fernanda Faria quinzenalmente. Porém, ambos passaram por renovações, novos integrantes entram no grupo e poucos antigos integrantes permanecem. A fim de ampliar seu caráter extencionista, fizeram-se maiores contatos com o movimento hip-hop de Rio Claro, e alguns militantes do movimento passam a freqüentar semanalmente as oficinas da Cia, para possibilitar as trocas de vivências necessárias para a realização deste projeto.



Figura 7: Participantes do Projeto “Hip-Hip em cena” (2009).

² Projeto de fomento ao teatro amador do interior do Estado de São Paulo. Mais informação no blog oficial de 2009, <http://blogademarguerra.blogspot.com/>.

Em julho de 2009, o diretor do grupo aplicou-se exclusivamente à ministrar oficinas a jovens militantes do movimento hip-hop que desejassem obter algum conhecimento sobre teatro. As oficinas foram pautadas nas trocas, já que, os participantes também levaram para estas atividades sua sabedoria sobre o meio e as artes que englobam o hip-hop.

Portanto, foi a partir das oficinas de todo ano que grupo iniciou um longo processo, chamado de *processo colaborativo*, que inovou sua maneira de trabalhar até o presente momento. Foram realizados trabalhos de campo, debates, entrevistas, e inúmeras pesquisas acerca do tema do projeto, que trazia como discussão a luta de classes, a segregação sócio-espacial, a periferia e o movimento hip-hop.

Com a idéia inicial de criar coletivamente uma trama que abordasse todos esses assuntos através da linguagem teatral, o projeto tornou-se árduo e exigiu uma enorme dedicação de seus participantes. Todo o processo de criação levou nove (9) meses para ser concluído, incluindo dramaturgia, produção de cenário e figurinos, e, finalmente o texto da peça “Algumas tramas Urbanas”.

Porém, a fim de demonstrar concretamente este processo ao público, e não dedicar-se apenas a um trabalho interno, o grupo criou as “*Cenas Abertas*”, momento em que podíamos demonstrar fragmentos da peça a qual estávamos montando no formato de quatro (4) episódios, todas as quintas-feiras, às 22h na sala de aula V do Bloco didático V, do Campus da Unesp de Rio Claro.

As cenas apresentadas também tinham o intuito de criar certo suspense sob a história que estava sendo contada, e assim, instigando o público para assistir o resultado final. Os episódios demonstrados nesses dois meses foram: *A morte* (17/09), *A carne é fraca* (24/09), *Ligações Perigosas* (01/10), *A rádio* (07/10). (SANTOS, 2010)



Figura 8: Cartaz do evento “Cenas abertas – Episódio nº3”. Fonte: SANTOS, 2010.

Além disso, as “Cenas Abertas” fizeram parte das investigações do grupo, serviu como uma experimentação para o trabalho final, tanto estética quanto dramaturgicamente. Após a realização dessas apresentações o grupo pode visualizar o estilo épico de se fazer teatro o qual optou para a criação da peça, além de possibilitar o complemento e ajuste que se julgou necessário para o sucesso do objetivo esperado.

O Projeto Ademar Guerra, o qual estava inserido o “Hip-hop em cena” da Cia. Teatral Bumba meu Baco, exigiu de seus participantes a realização de uma mostra no mês de novembro. Esta, por sua vez, tinha como objetivo realizar uma espécie de ensaio aberto, ou até mesmo uma demonstração do processo dos trabalhos dos grupos participantes, tanto para a comunidade em geral como para os realizadores do Projeto Ademar Guerra 2009.

Portanto, durante três dias seguidos, (31 de Outubro, 01 e 02 de novembro) o grupo se reuniu exclusivamente para este novo processo, que se desenvolveu com aplicação de workshop e ensaios no próprio espaço da Universidade, para finalmente em seu último dia de Mostra, realizar uma nova apresentação no Centro Cultural Roberto Palmari, com entrada franca e aberta ao público.

No mês de dezembro de 2009, o grupo finaliza a dramaturgia da peça, assim como, alguns detalhes estéticos, para as duas apresentações do espetáculo intitulado “Algumas Tramas Urbanas”, que ocorreram nos dias 11 e 15 do mesmo mês, no Campus da Unesp de Rio Claro e na sala de cinema do Centro Cultural Roberto Palmari, respectivamente.



Figura 9: Cartaz da peça “Algumas Tramas Urbanas” (2010).

No ano de 2010, o grupo não conseguiu aprovar o pedido de renovação junto a Secretaria da Cultura para a participação no Projeto Ademar Guerra 2010. Também não conseguiu cadastrar o projeto junto à PROEX, deixando de receber bolsas e auxílio financeiro.

Em 2010 o grupo recebeu novos integrantes e optou por realizar apenas uma vez por semana oficinas teatrais abertas. As oficinas ficaram sob responsabilidade da integrante mais antiga do grupo, Gabriela Bortolozzo, que programou a leitura e discussão do livro “Teatro do Oprimido” de Augusto Boal. Foram realizadas oficinas com a finalidade de iniciar uma nova experiência com o grupo.

No primeiro semestre de 2010, o grupo se dedicou a trabalhos acadêmicos embasados na temática abordada no projeto de 2009, cuja participação em eventos contou com as apresentações de textos e pôsteres. Também foi concluído o Trabalho de Conclusão de Curso – TCC, do aluno Luiz Henrique dos Santos: *Algumas Tramas Urbanas: Geografia, Teatro e movimento Hip Hop como linguagens, estratégias e possibilidades dramáticas no estudo da segregação sócio espacial*.

No segundo semestre de 2010, o grupo decidiu escolher um texto teatral para sua nova montagem. Após a leitura de diversos textos, foi escolhida a peça “Ensaio Sobre o Latão”, escrita pelo grupo de Fernando de Carvalho, a Cia. do Latão de São Paulo – SP.

Os ensaios passaram a ocorrer duas vezes por semana; a peça foi lida e estudada por todos os integrantes, tendo como suporte o livro *A experiência de um teatro dialético* da própria Cia. do Latão (CARVALHO, 2009). Inicia-se uma discussão semanal sobre o tema da peça e outras pesquisas são feitas paralelamente.

Além disso, foi necessário o apoio da própria coordenadora do projeto da Cia. Teatral Bumba meu Baco, a Prof.^a Bernadete Castro, para a produção e montagem peça, além de ter sido feito o uso dos materiais pessoais dos atores e antigos figurinos e cenários que o grupo adquiriu e produziu ao longo de seus cinco anos de existência.

Devido ao curto tempo de toda a produção e ensaios, o Bumba meu Baco decidiu adaptar o texto da peça escolhida, incluindo as discussões realizadas durante as oficinas e ensaios: a dicotomia arte e ciência; a deterioração e contradição da arte perante os grandes meios de comunicação. A peça foi então intitulada “Fragmentos de um ensaio sobre o Latão”.

Com esta peça, o grupo realizou duas apresentações; uma no mês de outubro de 2010 durante a abertura do XII evento “Território Aberto”, do PET Geografia – Programa de educação Tutorial do curso de Geografia da UNESP de Rio Claro - e

outra no mês de dezembro, como encerramento das atividades letivas do ano, no Anfiteatro I do Instituto de Biociências da mesma Universidade.



Figura 10: Bastidores da apresentação “Fragmentos de um ensaio sobre o Latão” (2010) – Teatro Municipal Roberto Palmari.

Como uma das feitorias mais importantes do ano, de caráter externo a Universidade, devemos salientar a participação do Bumba meu Baco no Encontro Estadual dos Sem Terrinha – encontro das crianças do Movimento dos Sem Terra de São Paulo – em 31 de outubro 2010, em Diadema - SP. Durante este dia, o grupo ministrou uma oficina para mais de vinte e cinco (25) crianças do Movimento e participou de diversas atividades propostas ao longo do evento.



Figura 11: Participação do Bumba-meu-Baco no Encontro dos Sem Terrinha (2010).

Com isto, o grupo conseguiu mostrar que, apesar dos empecilhos encontrados no decorrer do ano, a Cia. Teatral Bumba meu Baco mostrou-se bem estruturada e coerente aos seus objetivos iniciais. As oficinas continuaram a ser ministradas independentemente do apoio financeiro da Universidade.

Apesar das modificações e a necessidade de diferentes apoios conseguiu-se executar a montagem de um espetáculo anual, e, o mais importante, o grupo continua a promover e reafirmar a extensão universitária, expandindo o conhecimento adquirido intra-muros para a comunidade externa.

No final de 2010 foi elaborado novo projeto para ser executado em 2011, com o objetivo de levar os atores universitários integrantes do grupo, para o âmbito da escola pública em Rio Claro. Um dos princípios orientadores da proposta foi o de incluir a linguagem do teatro como prática educativa.

Aprovada pela PROEX no início de 2011, a equipe passou a ministrar aulas de teatro na Escola Estadual Profª Heloisa Lemenhe Marasca, atendendo semanalmente sessenta (60) crianças de 5º a 9º ano do ensino fundamental, em período matutino e vespertino, buscando a interação entre professores, alunos e grupo de teatro com a finalidade de reforçar relação de ensino/aprendizagem.

Desse modo, o grupo possibilita que estas pessoas conheçam outras linguagens que passam a ser utilizadas como forma de expressão e mobilização de interesses coletivos, já que o teatro, neste caso, irá trabalhar sempre com relações em grupos, cooperativos e sociais.

A Extensão se expande neste momento, pois o grupo não deixa de realizar suas oficinas abertas dentro da universidade e ainda prolonga este conhecimento teatral a crianças e adolescentes que normalmente não possuem acesso à certas artes.

Portanto, o teatro cabe aqui em primeiro lugar, como uma forma de se praticar cidadania e mais do que isso mostrar como o ser humano, pode ampliar suas maneiras de expressão e, conseqüentemente, como utilizá-lo para diferentes objetivos que alcançam de forma prática e acessível, inúmeras pessoas quando socializado.

Objetivos:

O presente trabalho pretende colocar em discussão a relação entre arte e ciência, através do estudo de caso da Cia Teatral Bumba meu Baco da Unesp de Rio Claro e as experiências vivenciadas durante a existência e duração do grupo, que serve como exemplo de como a arte teatral pode servir como uma outra forma de linguagem a fim de explorar temas que são estudados pela geografia.

Objetiva-se assim, trabalhar com o desenvolvimento das principais temáticas desenvolvidas durante os anos de existência do grupo e, assim, aprofundar as discussões desses trabalhos. Primeiramente discorre-se sobre o povo caipira, que corresponde a primeira montagem da companhia, posteriormente a construção de paisagem desenvolvida no espetáculo montado em 2008, e por último, o mais complexo dos trabalhos do grupo, o projeto “Hip-hop em cena” e a peça Algumas Tramas Urbanas, onde o foco principal foi a periferia brasileira, os fomentadores de sua existência e permanência, assim como, as problemáticas engendradas neste meio.

Deste modo, o trabalho demonstra como a linguagem do teatro, justamente quando é dirigida para causar consciência política e social, construindo debates e reflexões, serve como agente fundamental para instigar a busca no conhecimento tanto acadêmico como popular.

O intuito é de “dês-alienar” seu público e seus pesquisadores, contribuir para que estes sejam agentes atuantes na sociedade, a compreendendo, ter consciência dos conteúdos passados através da arte e da ciência, portanto, designando os ideais e conceitos transmitidos pelos meios de dominação dos quais as classes mais abastadas se apropriam para impor suas idéias.

Pretende-se então, a partir do conhecimento científico, e, portanto, responsável, demonstrar a população dominada (oprimida) meios de como devolver o direito que lhes foram tirados, como o de praticar a arte, do fazer teatro, do mesmo direito negado de obter conhecimento através de uma educação de qualidade, para que através da consciência dessas diferentes formas expressivas de luta, essas pessoas vejam novas possibilidades de exigir aquilo que lhes foram expropriados através da história, como a terra, a moradia, a alimentação e a saúde e muitas outros direitos.

Portanto, este trabalho é mais uma tentativa de mudança. Demonstrar como o teatro (e as artes), em conjunto com outros conhecimentos, pode servir como uma arma para as lutas sociais, como respaldo à compreensão de temas, culturas, e conceitos, que

normalmente não abrangem a inclusão das classes sociais baixas, por cultivar diferenças e/ou rebuscamento de linguagens. Usemos linguagens universais!

Metodologia:

O presente trabalho será dividido em três grandes partes, a primeira contemplará toda a história das experiências vividas pelo grupo em questão, onde o acompanhamento das feitorias do grupo é imprescindível, pois foi a partir dele que toda a pesquisa se desencadeou. Os textos estudados pelo grupo, científicos ou não, suas vivências, seus relatos, suas pesquisas em diferentes formas de linguagem e expressão artística, cultural, popular e acadêmica foram as bases desse desenvolvimento, por isso, muitos materiais utilizados para este mesmo, foram obtidos ao longo da existência desta companhia teatral.

A segunda etapa, deste trabalho, porém, trará o aprofundamento da confluência de temas e discussões geradas pela geografia expressada pela linguagem teatral, e por isso, a pesquisa bibliográfica torna-se mais acadêmica, mas não se limita unicamente a busca de argumentos em uma única fonte de conhecimento, ao contrário disto, ele se expande para diversas áreas que irão confluir suas pesquisas e temas a fim de realizar uma trajetória completa do que será abordado.

O trabalho volta então a ser dividido em mais três sub-itens que concomitantemente irão se referir à três peças teatrais desenvolvidas ao longo dos diferentes, porém, sucessíveis anos de existências, e assim, ajudarão a especificar melhor o estudo de cada temática desenvolvida pelas peças realizadas pela companhia.

As peças escolhidas a serem abordadas são: “Na Roça”, de 1910 do autor Belmiro Braga, que trará um breve estudo sobre o caipira através do tempo; “Tronodocrono” uma peça infantil de Gabriela Rabelo e José Rubens Foncesca, que trará a idéia da construção da paisagem entendida no imaginário de crianças e adolescentes; e “Algumas Tramas Urbanas”, peça de autoria própria que irá trazer uma aprofundada discussão das relações sociais vividas no avançado estágio capitalista no espaço urbano.

Como último estágio deste trabalho o importante será a percepção da evolução que se notará do próprio grupo como agente atuante na sociedade, ou seja, da transformação presenciada pelo grupo através dos novos métodos teatrais revelando-se como meio de linguagem para argumentação da ciência, mais especificamente a geográfica.

Esta fase final explana como progressivamente os objetivos, os métodos, e as próprias temáticas escolhidas para serem trabalhadas por esta companhia foram se

modificando, até chegar a este grau mais elevado em qual o grupo se encontra atualmente, com novas idéias, novos trabalhos e comportamentos.

Com a primeira montagem do grupo “Na Roça”, por exemplo, podemos notar a escolha de uma dramaturgia bastante simples e ingênua, mas que ao ser estudada nos revela anseios do povo brasileiro a serem entendidos justamente no contexto histórico em qual a peça foi escrita, no caso, a questão da identidade brasileira que tenta se criar por intelectuais e governantes da época, fase muito bem descrita pela geógrafa Dauo(2001) e outros estudos sobre identidade contidos nos livros organizados pelos autores Rosendahl e Correa(2001;1999).

Para isso, o uso do povo caipira, que se destacará como um dos tipos regionais do país para ajudar em tal busca por identidade própria, também gera mitos e impressões em torno desta figura, a qual sua história é pouco conhecida e discutida pelos brasileiros. Portanto, neste capítulo do trabalho, tenta-se mostrar faces diferentes deste povo através dos relatos de estudiosos da história, antropologia e sociologia, como Ribeiro (2006) e Bradão(2007), para que esta figura, representada em “Na roça” seja devidamente reconhecida.

Para compreender como ainda sobrevivem os caipiras em meio globalizado trabalharemos com algumas idéias do geógrafo Santos (1996; 2005) também descrito por Cataia (2010), que desenvolveram sob a condição de povos *subalternizados*, como é o caso do caipira, do sertanejo, dos negros e muitos outros. Acrescentando na compreensão atual da vida dessas pessoas, seu significado e sua importância na esperança de mundo menos perverso.

Já a estória contada em “Tronodocrono” no ano de 2008 pela Cia. Bumba meu Baco, irá caracterizar-se por tratar de forma simples e pueril temas como preconceito e respeito, tão priorizados na educação infantil, portanto sendo um tema comum em disciplinas escolares de humanas como a geografia, a história e as artes. Para isso, a análise da peça feita juntamente com o entendimento do documento dos Parâmetros Curriculares Nacionais e livros nas áreas educacionais, são primordiais para o encaixe dos temas trabalhados cênicamente, tanto de forma geral pela educação quanto pela geografia.

Além disso, em “Tronodocrono” notaremos que em vários momentos da narrativa há a construção de uma paisagem fictícia. Isto, também será um alicerce para a investigação de como, mais uma vez, a conversa entre arte e ciência pode aprimorar o

trabalho de professores para a compreensão de temas a serem tratados com alunos em qualquer fase do aprendizado.

Para nos ajudar com os conceitos de paisagens a serem entendidos na peça o suporte se dá em autores da geografia, que epistemologicamente, refletem através da história desta ciência para melhor conceituar tal categoria, assim, fazemos uso de autores como Correa (2006), Luchiari (2001) e Gomes(2006).

Em 2009, o Bumba meu Baco propõe um novo projeto, o “Hip-hop em cena”, a partir dele o grupo se centra mais nos métodos das artes cênicas e as montagens começam a utilizar textos específicos para gerar uma criação própria. O que também é proposto é uma longa pesquisa que irá se pautar também em outras linguagens artísticas, como a dança, o desenho e a música, trabalhados no hip-hop.

Por se tratar de um movimento social, as pesquisas em torno do hip-hop se pautam nos conhecimentos dos militantes e da população relacionada a esta organização. Portanto, foram realizados trabalhos de campo, entrevistas, debates e trocas de experiências com estes agentes sociais, juntamente a pesquisas em jornais, revistas, livros, documentários, filmes, sites e blogs relacionados ao assunto.

Foi neste momento então que se pôde presenciar a evolução do grupo, não apenas como uma companhia de teatro com novas propostas de métodos, mas também como um grupo de pesquisa e extensão, pois este passa a se dedicar no estudo desse movimento social urbano, e, efetiva uma extensão voltada a comunidade envolvida com a organização, ou seja, seus participantes diretos e indiretos, firmando relações com a comunidade acadêmica.

Desta maneira, é que se torna possível afirmar que esta experiência vivida pelo grupo, e a forma de linguagem utilizada pelo mesmo, conseguem igualar seus discursos ao da ciência crítica e humana. No caso da geografia, tais assuntos são deveras discutidos e refletidos, geram teorias e teses, mas se restringem muitas vezes apenas as discussões acadêmicas.

Contudo, segundo Boal (2009), “Todas as linguagens se complementam no mais perfeito e amplo conhecimento real. Isto é, a realidade é mais perfeita e amplamente conhecida através da soma de linguagens capazes de expressá-las”, e, por isso que é necessário, para que se conheça de fato certa realidade, mesclar as linguagens, da ciência e da arte, a fim de gerar uma melhor compreensão a todos.

Assim, o presente trabalho pretende mostrar como foi possível, através do teatro, abranger as discussões científico-geográficas, levando-as além das acadêmicas

transformando-as em linguagens que abrangessem a sociedade como um todo, sem deixar de discutir profundamente os temas trabalhados á partir de técnicas de teatros dialéticos, como é sugerido pelos autores teatrais, Brecht (1975), Boal (2009), e Carvalho (2009).

Isto se dá mais claramente com a análise da peça “Algumas Tramas Urbanas”, que é criada justamente nessa fase de evolução do grupo, portanto, desta vez propositalmente permite-nos relacionar conceitos da geografia urbana utilizando, para isso, autores que discorrem sobre as problemáticas das cidades, como, Rodrigues(1988), Maricato(2002), Lefebvre(1905), Santos(1994), Engels(1975), e estudiosos de Marx, assim, temos o casamento das teorias críticas tanto da ciência quanto da arte, para sugerir contribuições múltiplas, em ambas vertentes.

Capítulo 1 - Reconstruindo Espaço e Tempo: Dois exemplos.

1.1 “Na Roça”: um estudo do caipira.

Como foi possível notar, em todos esses anos de trabalho do grupo “Cia. Bumba meu Baco” diferentes temáticas foram trabalhadas nas peças e projetos, podendo ser colocadas no âmbito das Ciências Sociais e, tendo como um dos primeiros temas convergentes com estudos também desenvolvidos pela Geografia, a questão da cultura rural no Brasil.

O texto de Belmiro Braga, “Na Roça”, de 1910, cria uma pequena trama que irá contar a história de um casal português, Joaquim e Tereza, que vindos para o interior do estado de São Paulo, em busca de trabalho e terras, se tornam pequenos proprietários e constituem uma família no Brasil.

Sendo assim, a peça se passa justamente no momento em que a filha do casal, Eugênia, chega a maioridade e está em tempo de se casar para aumentar a pequena família, a qual a maioria dos parentes encontram-se em Portugal. A chegada de um pretendente interiorano, Juca Pindoba, é esperada pelos pais e a moça, e é anunciada por um empregado do rapaz, um típico caipira da época, Zé Leite, que fica responsabilizado em criar uma boa impressão de Juca Pindoba, principalmente para o pai da moça.

Para isso, Zé Leite, utilizará de muita astúcia para convencer o velho português de que o pretendente é um rapaz rico, com muitas terras e assim poderá dar uma vida tranqüila e digna para sua filha. Porém, Juca Pindoba está longe de ser o que promete, é apenas um pobre rapaz sem família que gostaria de casar com Eugênia.

Neste contexto, a peça trata com humor a questão dos imigrantes europeus que chegavam em São Paulo durante a Primeira República, estes, mesmos muitas vezes, mudavam-se para o interior do estado e lá deparavam-se com a figura brasileira do caipira.

Portanto, na peça “Na Roça” o público encontra uma representação do universo caipira, explicitado sobre os palcos a cultura e os costumes dessa população. Ou seja, a peça dá exemplos das formas de linguagens, das comemorações, da cultura musical, do vestuário, assim como, alguns valores tidos por esses mesmos.

Para trabalharmos com o conceito de caipira, é importante esclarecer que será utilizada a especificação cultural dada pelo antropólogo Darcy Ribeiro (2006), que considera o caipira como a população que surge no interior do Estado de São Paulo,

durante o quinhentismo no Brasil, pela miscigenação de portugueses com índios, que dá origem aos mamelucos, e, por isso, traz traços de costumes indígenas, mas também que sofreram, ao longo do tempo, a influência de culturas externas.

Estes caipiras, segundo Ribeiro (2006), posteriormente caracterizavam-se por figuras rudes, pobres e nômades do interior do Brasil e, por isso, espalharam-se por diferentes regiões do centro-sul do país, deixando de ser exclusivo do estado de São Paulo, justamente no momento em que esses homens simples assumem as missões bandeirantes pelo território, com a ilusão de enriquecer, e se espalham pelos estados de Espírito Santo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Mato Grosso.

Ressaltaremos também, que apesar deste povo se expandir para diversas regiões do país, trataremos aqui exclusivamente da figura do caipira, que muitas vezes é confundido com outros tipos étnicos brasileiros, como o sertanejo, o caboclo e o matuto.

Por sua vez, o caipira, mesmo com as mudanças no decorrer da história, nunca deixa de ter certas características próprias, como a ligação direta com a agricultura, a caça e a pesca, buscando sempre uma economia autônoma, ou seja, a busca de terra própria, para garantir seu sustento e sua tradição de trabalho. Assim explica Ribeiro (2006), confirmando que o caipira:

Exprime sua integração numa economia mais autárquica do que mercantil que, além de garantir sua independência, atende à sua mentalidade, que valoriza mais as alternâncias de trabalho intenso e de lazer, na forma tradicional, do que um padrão de vida mais alto através do engajamento em sistemas de trabalho rigidamente disciplinado. (RIBEIRO, p348, 2006)

Portanto, este perfil do caipira, é muitas vezes confundida com uma população ociosa e sem ambição, mas que na verdade, não se encaixa até hoje, aos moldes hegemônicos de trabalho e consumo, preferindo a alternância de trabalho e lazer, garantindo seus costumes mais tradicionais.

Infelizmente, é perante a visão preconceituosa que irão se retratar muitos personagens caipiras que emergem na primeira década do século do XX. Como exemplo temos o conhecido Jeca Tatu do autor Monteiro Lobato, que não deixa de criar “uma imagem verdadeira do caipira dentro de uma interpretação falsa” (RIBEIRO, 2006) do mesmo, e que irá perdurar durante anos no imaginário dos brasileiros.

Entretanto, na peça “Na Roça” representada pela Cia. *Bumba-meu-Baco* as características como vestuário, lingüística, e tradição de valores são acentuados na representação do caipira, através da interpretação do personagem Zé Leite. Assim, são amenizados os efeitos do personagem Juca Pindoba, outro caipira mais pretensioso, que gostaria de se apropriar da riqueza e das terras do pai de sua pretendente por meio do casamento.

Neste momento, é possível notar que a trama trás, uma visão do caipira criada justamente no início do século XX, já que a peça é escrita nesta época, e, portanto, não foge de algumas representações estereotipadas da população mestiça e interiorana. E, por isso, a importância do entendimento das diferentes representações da população brasileira, tidas em cada época da história, relatadas e discutidas neste trabalho.

Além disso, como a peça conta a história de uma família de imigrantes portugueses, é possível notar também representações desses costumes por meio da linguagem e oralidade utilizada pelos personagens, demonstrados através do sotaque e da musicalidade.

Ao analisarmos o texto de “Na Roça” nos deparamos com músicas, versos e vícios de linguagens que irão caracterizar os tipos nacionais e regionais presentes em cena durante toda a história. Algumas cenas da peça se passam com a ajuda de músicas regionais como é possível observar quando o personagem Zé Leite aparece ao palco para cantar um refrão de cateretê ou catira. Este estilo musical é proveniente da mistura de outros gêneros de diferentes origens, estrangeiras e nacionais, bastante dissipados pelas rádios brasileiras na época, tornando-se um estilo comum no interior de inúmeros Estados, como o do sertão nordestino à São Paulo, Goiás e Minas Gerais.

O personagem Zé Leite, repete o ato de reproduzir versos cantados diversas vezes, trazendo assim tais referências musicais no decorrer da peça, podendo ser notadas nos seguintes trechos: “Ganho meu cobre e no dia do forrobodó oia o Zé Leite no cateretê (pega a violeta e canta)” (BRAGA, p.9, 1961), em outro momento ele repete tal afirmativa e canta uma nova versão de sua cantiga, no final da peça, o mesmo personagem propões mais uma vez “nóis vamo tudo dançá um cateretê” (BRAGA, p.22, 1961). Em outras cenas da peça, o autor também incrementa a mesma com cantigas portuguesas para expressar sentimentos dos personagens de Joaquim Novato e Tereza, e outras curtas canções com ritmos de catiras são cantados por Eugênia e Juca Pindoba.



Figura 12: Cena em que é feita referência à música caipira em apresentação de “Na Roça” (2006) – Teatro Municipal Roberto Palmari – Rio Claro-SP.

Estas características eram comumente encontradas em peças escritas no início do século XX, pois:

A presença da representação do caipira no teatro, na literatura e em outras artes remete a uma tentativa de construção da nacionalidade brasileira no período da chamada *Belle Époque*. Naquele momento da história brasileira aprofundou-se a nova tendência para definir uma nação em termos étnicos e, especialmente, em termos de linguagem, como sugerem alguns autores.(CASSIO, 2009)

Não obstante deste pensamento o autor mineiro Belmiro Braga, preocupa-se constantemente com a linguagem a fim de colaborar com esta tentativa de criar uma identidade brasileira de maneira autêntica, ou seja, explorando a imagem do caipira.

Cabe aqui lembrar que nesta mesma época, inúmeros autores e intelectuais utilizavam o mesmo tema para criar tal identidade nacional, e os teatros de São Paulo e Rio de Janeiro ofereciam freqüentemente nos seus palcos tais representações, já que, as mudanças nessas grandes cidades aconteceram de forma mais veloz e efetiva deixando suas populações necessitadas de um pertencimento de nação.

A importância da representação desta peça deu-se então em um momento histórico específico, porém traz uma busca que é constante na história das nações, neste caso em especial do Brasil e da própria ciência geográfica, que inúmeras vezes publicou e ainda publica, trabalhos e pesquisas que tentam identificar o povo Brasileiro.

Como exemplo, podemos citar o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) fundado em 1838 com um dos intuitos de produzir e difundir a etnografia do país. A *Revista Brasileira de Geografia* (RGB) de 1938, e sua seção “Tipos e Aspectos do Brasil” de 1939, também irá retratar e especificar a variação étnica brasileira. Outro instituto, que podemos citar, criado com o mesmo intuito, é Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), que até os dias atuais produz pesquisas sobre a população brasileira (DAOU, 2001), como o próprio Censo, que em 2010, divulga-se com o mesmo propósito ideológico do primeiro censo realizado em 1940, o de contar, conhecer e retratar o Brasil.

Ou seja, a geografia ao longo da história do país posicionou-se inúmeras vezes de forma hegemônica como instrumento de dominação por parte daqueles que comandavam a sociedade, nesta ocasião, tentando encontrar uma única face para simbolizar (representar) a população brasileira, a fim de padronizá-la.

Contudo, sabemos que esta tentativa foi fracassada, pois a constituição do povo brasileiro se amplia na formação de várias etnias, proveniência, ritos e costumes. Temos uma nação multifaceada, que não se explica e não se reduz a uma só, e, ao mesmo tempo é a soma de todas elas.

O teatro, assim como as disciplinas de história e geografia também servem como um instrumento simbólico neste, e como veremos mais adiante, não somente neste momento, para a construção de uma identidade, o que revela a importância do estudo desta arte inter-relacionada com a ciência geográfica e todas as outras ciências que venham a confluir temas, como este em questão.

Contudo, a idéia de trabalhar com a peça “Na Roça” trazem duas reflexões importantíssimas; a primeira, a de um imaginário social criado na época em que foi escrita, com intuito de reconhecer o caipira como símbolo nacional e como um ser de identificação do próprio brasileiro, mesmo que, como já foi entendido, com o objetivo de transmitir um ideal dominante, mas que não deixou de retratar um dos tipos étnicos do Brasil.

A segunda relevância se dá na atualidade da peça, pois mesmo sendo escrita no início do século XX, trás uma figura do caipira que ainda pode ser encontrada em

território brasileiro, como um dos multifacetados tipos nacionais, representando sua singularidade independente de sua variação regional ou étnica. O caipira, neste caso, não tem mais as características unicamente regionais, mas sim trás a idéia de homens interioranos, que podem não estar inseridos na dinâmica e nos valores contemporâneos.

Desta maneira, aquele homem que possui ainda costumes rurais e sobrevive da agricultura ainda não modernizada, como podemos observar em alguns casos da agricultura familiar, podem ser reconhecidos também como o *homem lento* (SANTOS,1994), discussão introduzida na geografia através de sua vertente crítica por Milton Santos.

Ou seja, o caipira, neste caso seria um dos povos que foram marginalizados desde os primórdios pelas economias que perpassaram no Brasil, o qual nunca pode ser adaptado aos meios de produção ocorridos no país, pois nenhum deles possibilita a preservação do modo de vida tradicional rural caipira, causando-lhe um “traumatismo cultural” (RIBEIRO, 2006).



Figura 13: Personagem caipira, Zé Leite, o qual exemplifica este tipo brasileiro, representado pelo ator Luis Henrique dos Santos.

Este processo não para com modernização de técnicas e métodos agrários, onde o caipira vê-se obrigado a submeter-se ao mercado global, são empregados explorados por grandes proprietários de terras, e quando não, é considerada “uma sobrevivência

rara, confinadas as áreas mais remotas e menos integradas no sistema produtivo. (...) Já não são aqueles caipiras de modo de existência arcaica e pobre, mas satisfatórias a seu próprio juízo.” (RIBEIRO,p.354, 2006)

Temos, portanto, os caipiras como *agentes subalternizados* (CATAIA, 2010) que irão reconhecer seu próprio território, já que, os direitos a acesso a terra sempre lhes foram negados, desde os primórdios. Os caipiras tornam-se hoje os trabalhadores rurais que lutam por esse direito negado, e resistem, na medida do possível, as modernizações e as sucessivas expulsões de terras e lugares, hoje acentuadas pelo agronegócio.

Com este efeito, este povo segue a lógica das *contra-racionalidades* (SANTOS, 2002), que são contrárias aos ideais hegemônicos da materialidade moderna, e que cabe a todas as minorias marginalizadas deste país, assim, não se trata apenas de um raciocínio do caipira, mas de todos aqueles que não possuem meios de acesso aos ditames econômicos do pensamento dominante.

Por este motivo, o caipira, sociedade tradicional, e por isso, considerada excluída econômica e culturalmente dos padrões atuais, localiza-se também “de um ponto de vista geográfico, nas áreas menos modernas e mais “opacas”” (SANTOS, 2002) do país, o que aumenta ainda mais a distância dessa população ao restante da comunidade.

Portanto, representá-la e pesquisá-la, seja de forma artística ou científica, é uma forma de também de valorizá-la, reconhecer sua importância etnográfica na formação da população e do território brasileiro, e mais que isso, demonstrar o quão relevante é a resistência deste povo perante as imposições, políticas, econômicas, e até mesmo das concepções de espaço e tempo das culturas dominantes.

Segundo o autor Brandão (2007), essas sociedades tradicionais deveriam ser mais invejadas do que, até mesmo, pesquisadas. Afinal, trazem uma relação simbólica à economia que pertencem, sendo ela a de consumo – produz-se para consumir- sendo a troca de produtos válida, assim como a troca por dinheiro, ou sendo pela economia excedente, onde se produz além daquilo que será consumido para ser comercializado.

Portanto, apesar de tais populações, atualmente participarem de processos econômicos um pouco menos marginais da economia global, é dada importância as relações culturais que a economia os oferece.

Ao nos depararmos com uma narrativa sobre a vida rural, como a própria peça “Na Roça”, podemos notar o quanto as mercadorias, os bens e os serviços passam a receber valores simbólicos e afetivos, as relações dadas pelas trocas são valorizadas como ações humanas, e “nem tudo que troca é mercadoria”. Nestas relações comerciais

são consideradas as diferenciações entre pessoas e coisas, e o valor delas são medidas pelas relações familiares, de parentesco e de vizinhança (BRANDÃO, 2007).

Nessas comunidades, é reafirmada a importância dessas interações, e por isso, os valores simbólicos e afetivos se sobressaem perante outros, sendo por meio deles que se dão os sentidos da vida do caipira. As relações reproduzidas no lugar onde vivem geram significados para estes homens, daí entende-se o apreço pelas festas, pelos modos de vida, pelo lazer, que iram indicar, mais do que o tempo ditado apenas pelo trabalho, o seu espaço-tempo referencial.

A relação com a natureza também é muito significativa para estes homens, que dependem dela para o próprio sustento de sua família e a reprodução de sua vida em comunidade. Como é a natureza que lhe fornece o necessário para sua sobrevivência, esta também faz parte de sua cultura e de seu entendimento de espaço e tempo. Os ciclos da natureza ditam os tempos agrários, o trabalho inicia-se e finaliza-se com o dia e a noite, as culturas dependem das estações de ano, e as barreiras e elementos da natureza ajudam na delimitação de seu espaço.

Assim, não há como negar que o homem caipira, pautado em diferentes maneiras de medir o tempo, as relações, a economia, e seus espaços, é atualmente um dos povos de resistência no país, assim como os quilombolas e os indígenas, o que faz com que suas sucessivas lutas e tentativas de integração, ou muitas vezes apenas reconhecimento e respeito a sua cultura, tornem-se extremamente relevantes.

No caso da cultura caipira como mostra Antônio Cândido em seu livro *Os Parceiros do Rio Bonito* (1975), a polarização passado/presente aparece nos estudos de vários pesquisadores remetendo às questões mudança/permanência, bem como sobre a própria noção de tempo para esses grupos. Para esses camponeses, o sentimento do tempo é algo concreto (vivido), não corresponde a uma marcação abstrata. Ele é sentido na mesma medida quando se refere ao passado, presente e futuro; os conteúdos podem ser outros, mas é o mesmo sujeito que os vive (é uma medida subjetiva do tempo calcada na experiência), não há uma fragmentação.

O caipira, como já foi visto, nasce logo nos primórdios da colonização brasileira, persiste por séculos ao longo da história do Brasil, neste percurso passa por inúmeras dificuldades devidas as sucessivas mudanças econômicas e culturais que ocorrem no país, com isso, sofre influências diversas nestes aspectos, poucas vezes se favorecendo com elas e comumente sendo cada vez mais excluído por elas, e finalmente, chega ao

século XIX trazendo como bagagem todos os valores e traumas adquiridos. O que nos serve de exemplo de luta constante de resistência cultural.

Por isso, cabe aqui lembrar, que muitos grupos rurais, já originou um dos maiores movimentos sociais deste país, o Movimento dos Sem-Terra. Movimento este, que como o povo que lhe gerou, muitas vezes é julgado, ameaçado e entendido como resquícios do passado.

Contudo, não entrarei ao mérito de discutir o movimento, mas fica a mercê dos leitores, refletirem sobre a intrínseca relação do povo caipira com o mesmo. Deixarei claro também, que a Cia. Teatral Bumba-meu- Baco apóia e têm o prazer de ajudar quando possível este movimento social, assim como já o fez, através das oficinas teatrais que ministrou para as crianças do Movimento dos Sem-terrinha, como já citado durante a exposição do histórico do grupo neste mesmo trabalho.

1.2 A construção do tempo em *Tronodocrono*.

A segunda peça que iremos estudar será *Tronodocrono*, do grego, o reino de Cronos - a morada do tempo, dos escritores Gabriela Rabelo e José Rubens Siqueira. Cabe aqui lembrar que este texto, escrito como uma peça infantil, tinha como intuito inicial ser uma peça escrita para a representação de atores negros, para melhor (re)tratar a questão racial.

Porém, os próprios autores da peça optaram por não explicitar exclusivamente o aspecto racial em uma peça infantil, como explica Rabelo (1995) “Não sentíamos nenhum estímulo em escrever um texto para crianças onde o aspecto racial fosse a tônica. Escreveríamos um texto simplesmente.”

Assim desenvolveu-se *Tronodocrono*, a história de um lugar onde o tempo parou e as pessoas que ali viviam tinha uma única obrigação; fazer que uma “Fogueirinha” permanecesse acesa. A vida desses personagens, que não possuem nomes, apenas simbologias, como Ma (memória), H (sentidos), M (razão) e Ho (imaginação), ficam desorientados quando tudo volta a se movimentar por causa da aparição de uma criança.

A montagem de toda peça exigiu a criação de um imaginário com, representação e cenário, que remetesse a uma paisagem natural, de uma floresta perdida no tempo e espaço, porém, um espaço brasileiro, ausente de territorialidade, já que é imaginário, mas que possui características como, tipos bióticos como a fauna e a flora encontradas apenas Brasil.

Para criar a sensação de natureza, o cenário foi criado com o maior número de objetos naturais possíveis, a “fogueirinha” citada era feita de toras de madeira reais, mas o fogo era representado por uma luz vermelha inserida dentro da fogueira, o chão era inteiramente revestido de folhas secas, o rio e a cachoeira eram representados por bacias transparentes repletas de água, que eram contornadas por luzes artificiais, “pisca-pisca”, que davam brilho, mas ao mesmo tempo impressão de águas estáticas, paradas. O fundo, feito de painéis azuis, representando um céu imóvel e ausente de acontecimentos.

Quando necessário, os objetos cênicos como vassoura, panela e corda eram colocados em cena como materiais artesanais, remetendo a idéia serem construídos pelos próprios personagens. Suas vestimentas eram as mais simples possíveis, e também passavam a impressão de serem artesanais, todas de cor crua. Ao passar da história e com a necessidade da encenação de fenômenos naturais, as luzes imitavam relâmpagos, luz solar e noturna. A sonoplastia, realizada por Harrysson Roberto de Oliveira, representavam os trovões, os pássaros e outros elementos, obtidos por instrumentos também artesanalmente criados.



Figura 14 - Cena de "Tronodocrono" (2007) - Anfiteatro do IB da UNESP campus Rio Claro.

Daí também a utilização dos sentidos e das percepções representadas pelos atores e através do recurso do narrador oculto, que aos poucos iam criando uma imagem, como um quadro, da paisagem que se dava ao redor dos quatro personagens. Este narrador fica responsável pela imaginação de um lugar que remete a florestas

brasileiras, já que, cita a presença de frutos tropicais como a manga, o caju, o abacate e animais, como jacaré, cotia, tatu, sapo, andorinhas, canários, entre outros que se espalham pelos biomas brasileiros.

Os personagens também agem trazendo características similares a cultura de tribos indígenas brasileiras, como a dança ao redor da fogueira, ritual de alimentação, organização da tribo e crenças em histórias folclóricas, como a do Saci, do Curupira e a Mula-sem-cabeça. Ou seja, é criada uma atmosfera mítica e imaginária, que utiliza dos conceitos reais, como a própria paisagem, para tratar, através da linguagem cênica e teatral, da necessidade do ser humano se apreender em sua totalidade (RABELO, 2000), em relação a si próprio e com o meio em que vive.

Desta maneira, não há como não destacar as semelhanças entre as relações do homem com seu lugar, território e paisagem, que no caso são imaginários, com as relações reais estudadas na ciência geográfica. Para entendermos melhor esta relação, iremos recordar três conceitos de paisagem que irão se encaixar no contexto desta peça.

O primeiro e mais antigo conceito é o do médico e psicólogo Willy Hellpach, que irá definir a paisagem como “impressão geral dos sentidos que emana a partir de uma parcela da superfície da terra” e supôs que “os elementos da paisagem se constituíram enquanto percepções elementares dos sentidos a partir de impressões espirituais gerais da paisagem” (GOMES, p.61, 2001).

Este conceito é o que melhor conversa com a trama, já que os personagens são trabalhados como sentidos humanos, realçados em cada um deles como atributos. Ou seja, a paisagem e o lugar estão intrinsecamente ligados aos personagens, ao corpo, ao homem, e ao longo da narrativa tudo irá se transformar em conjunto, fazendo com que aquele cenário seja entendido subjetivamente, através do sentimento e dos sentidos.

Outro conceito que também irá de encontro com o ambiente criado pela dramaturgia é de que “a natureza pura não é paisagem”, portanto “a paisagem produzida, criada num dialogo com a natureza” esta sob influencia da construção social (GOMES, p.62, 2001), novamente reafirmando a relação homem-natureza, levando em consideração a cultura presente no local, que enfim irá criar a paisagem.

Na peça esta impressão é criada, já que os personagens que a constitui o tempo todo reconstroem a paisagem e fazem parte dela. Neste contexto, e com o entendimento destes conceitos, é possível notar, durante o decorrer da estória, como os sentimentos dos personagens e suas atitudes se modificam e reagem conjuntamente com a paisagem.

Para isto, são utilizados fenômenos naturais a fim de demonstrar os sentimentos dos personagens, portanto, temos a mistura do real-imaginário expressando as “viradas”, ou ápices da estória. Assim, quando os personagens sentem medo, o lugar, *Tronodocrono*, fica escuro, volta a ter noite, tempestades e ventanias. Quando volta a calmaria os personagens também ficam mais estáveis, o sol remete a alegria e finalmente com a presença da criança, uma nova vida, tudo passa a se movimentar, crescer, reviver, tudo volta a ser um ciclo.

Tratando-se de uma história infantil é possível notar que é dada muita importância para criação da percepção da paisagem, que é deveras estudada dentro da ciência geográfica, principalmente pela fenomenologia, que irá defender que os fenômenos da natureza e seus objetos são entendidos pelo ser a partir de uma percepção própria, acompanhada de suas experiências culturais, históricas e pessoais.

A fenomenologia passa a considerar o ser como um “corpo sensitivo e perceptivo”, portanto, leva em consideração a vivência, as experiências do mesmo, sugerindo aos geógrafos a capacidade de entender o mundo vivido, pelas percepções experienciadas pelos homens, individualmente, como “um ser do todo e um ser das partes” (CORREA, 2006), reforçando a relação do homem como o meio.

Tomamos na peça duas formas de entender a paisagem, que ao longo do desenvolvimento do pensamento geográfico sofreram constantes conflitos, entre a objetividade (Geografia tradicional) e a subjetividade (Geografia contemporânea), até chegar a conclusão de que “a paisagem contemporânea é uma concepção híbrida carregada de natureza e cultura, de processos naturais e sociais”. (LUCHIARI, 2001, p.21)

Ainda reafirmando esta idéia de que as paisagens dependem das sociedades e dos ideais que constroem, ainda chegamos a mais um entendimento, do significado do lugar, que irá simbolizar ainda mais o espaço vivido aos homens e sua relação com o mesmo:

“Por meio da habilidade humana a natureza é transformada em objetos culturais. O que a natureza sugere, o imaginário social traduz e transforma em artefatos (Pereira Leite,1998:56). As representações do mundo são construídas na produção desses objetos culturais que, reunidos no tempo e no espaço, transformam a paisagem em um lugar.

Se a paisagem é representação, não se esgota: reproduz-se, renova-se, regenera-se, tal qual as sociedades.”

(LUCHIARI, p.22, 2001)

Ao entender que a paisagem é uma representação, cabe aos geógrafos reconhecer as diferentes maneiras de se representar as paisagens, que no caso da peça estudada, retrata por meio da arte uma paisagem natural, mas que ao longo da narrativa modifica-se, “regenera-se”, “renova-se”, como propõe o conceito atual entendido acima.

A sociedade, que em *Tronodocrono* é representada por quatro elementos, vão evoluindo a partir da chegada de um menino, e aos poucos vão mudando seus conceitos e relembrando de outros antigos, daí a idéia de se reproduzir, renovar e regenerar. O personagem do menino ensina e aprende com a comunidade a qual passa a conviver, daí uma forma de demonstrar, didaticamente, como se perpetua, e inclui novos objetos na cultura das sociedades.

Portanto, com a peça *Tronodocrono*, que durante a narrativa vai também voltando há ter um tempo e um espaço específico, mesmo que irreal, consegue-se transmitir de forma lúdica e simplificada, elementos primordiais para o entendimento da geografia.

Por se tratar de um teatro infantil, as noções de tempo, espaço, lugar e principalmente paisagem tornam-se claras no decorrer da narrativa e da encenação dos personagens que demonstram simplificada o significado de cada um desses elementos, que posteriormente podem ser melhores discernidos e desenvolvidos por um educador da área.

Além disso, a peça, também trata de questões sociais, ideais para criar uma base para crianças e pré-adolescentes em discussões mais amplas sobre as sociedades, as culturas, e as diferenças que permeiam entre elas, tão importantes para o andamento do estudo completo da geografia.

Tratando-se então de disciplinas escolares, cabe aqui lembrar que, a geografia e a arte, trabalhadas juntamente com as outras disciplinas, como se propõe através da interdisciplinaridade e a transversalidade, são consideradas essenciais para o entendimento dos valores da sociedade, e por isso, estão previstos nos objetivos gerais dos Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Fundamental, os quais devem ser ressaltados:

- compreender a cidadania como participação social e política, assim como exercício de direitos e deveres políticos, civis e sociais, adotando, no dia-a-dia, atitudes de solidariedade, cooperação e repúdio às injustiças, respeitando o outro e exigindo para si o mesmo respeito; (...)
- conhecer características fundamentais do Brasil nas dimensões sociais, materiais e culturais como meio para construir progressivamente a noção de identidade nacional e pessoal e o sentimento de pertinência ao país;
- conhecer e valorizar a pluralidade do patrimônio sociocultural brasileiro, bem como aspectos socioculturais de outros povos e nações, posicionando-se contra qualquer discriminação baseada em diferenças culturais, de classe social, de crenças, de sexo, de etnia ou outras características individuais e sociais;
- utilizar as diferentes linguagens — verbal, musical, matemática, gráfica, plástica e corporal — como meio para produzir, expressar e comunicar suas idéias, interpretar e usufruir das produções culturais, em contextos públicos e privados, atendendo a diferentes intenções e situações de comunicação; (BRASIL, p.55-56, 1998)

Analisando este trecho do PCN de 1998, é possível notar que é dada grande seriedade as diferenças culturais e étnicas do Brasil, o repúdio a qualquer tipo de discriminação à população deste país, exigindo, portanto, o conhecimento da população brasileira, e o aprimoramento das formas de linguagem para se expressar e resolver problemas perante a diversidade de nossa sociedade.

Com isso, o documento reafirma os direitos e deveres da sociedade brasileira, e pretende transmitir valores éticos à população, que só serão devidamente trabalhados quando desenvolvidos pelas escolas a fim de unificar os conhecimentos relacionando-os através da interdisciplinaridade. Afinal, esta possibilita a construção destas bases sociais de forma mais criativa, principalmente, quando há a possibilidade de se variar as linguagens para este tipo de entendimento de mundo.

Os temas transversais, ou seja, aqueles que permeiam todas as disciplinas, por não se estarem alocadas apenas em uma ou outra, permitem o diálogo entre as disciplinas e realçam a dinâmica entre eles, é o que ocorre em *Tronodocrono*, já que a peça consegue remeter a estes aspectos tão polêmicos e prioritários da educação atual, com sutileza e responsabilidade.

No que se refere ao ensino da geografia, o documento dos Parâmetros Curriculares do Ensino Fundamental, ressaltam a importância social da disciplina, pois cabe a esta:

Estudar as relações entre o processo histórico na formação das sociedades humanas e o funcionamento da natureza por meio da leitura do lugar, do território, a partir de sua paisagem. Na busca dessa abordagem relacional, trabalha com diferentes noções espaciais e temporais, bem como com os fenômenos sociais, culturais e naturais característicos de cada paisagem, para permitir uma compreensão processual e dinâmica de sua constituição, para identificar e relacionar aquilo que na paisagem representa as heranças das sucessivas relações no tempo entre a sociedade e a natureza em sua interação.

Nesse sentido, a análise da paisagem deve focar as dinâmicas de suas transformações e não simplesmente a descrição e o estudo de um mundo aparentemente estático. Isso requer a compreensão da dinâmica entre os processos sociais, físicos e biológicos inseridos em contextos particulares ou gerais. (BRASIL, 1998, p26)

Sendo assim, podemos notar que é também, durante o aprendizado da geografia, que os alunos irão construir parte de suas concepções sociais, através do conhecimento de sua nação, em diferentes tempos e lugares, entendendo a pluralidade cultural que existente em seu país. Ou seja, o foco dado sob os temas de paisagem, lugar e território estudados em geografia, possui total relação com a conscientização nacional das diferenças existentes em um país tão vasto.

Confluindo estes conceitos que devem ser passados aos jovens, com a capacidade artística que os mesmo devem desenvolver nos anos de estudo do ensino fundamental, a relação entre as disciplinas de geografia e artes encontram-se

novamente. Esta segunda, por sua vez deve apresentar o teatro como uma das formas de linguagem e representação artística a ser aprendida na escola (BRASIL, 1998), portanto, através do trabalho desenvolvido pelo teatro, normalmente tido em grupo, que garante a sociabilidade dos alunos e a necessidade de aprendizado com as diferenças.

Este documento, criado em 1998 pela Secretaria da Educação Fundamental do Ministério da Educação e do desporto tem como objetivo salientar quais os temas que devem ser tratados nas escolas nacionais durante o ensino fundamental, por isso, o documento, que se direciona basicamente ao ensino e aprendizagem de crianças de sete (7) à quatorze (14) anos explicita de forma bastante ampla sobre os assuntos a serem abordados, dando maior relevância ao estudo da geografia nos anos finais do ensino fundamental.

Entretanto, o que se sabe é que o estudo da geografia deve se dá desde as séries iniciais do ensino fundamental, para que a criança vá formulando, através de suas etapas de aprendizagem, o entendimento de mundo, para que, posteriormente, os conceitos sejam compreendidos. Sabe-se que, mesmo assim, muitas escolas, principalmente da rede pública, não conseguem seguir este padrão de ensino que passam por inúmeros problemas.

Para isto, é preciso entendermos também que o ensino-aprendizagem, de crianças mais novas, como por exemplo de sete (7) a dez (10) anos, precisa estabelecer “relação empírica, perceptiva e imediata do mundo, ou ainda, uma relação objetiva do individuo com seu imediato concreto” (PIAGET citado por STRAFORINI, 2004, p79), portanto, para todas as fases cognitivas de um aluno deve ser buscado diferentes maneiras de visibilidade do mundo, o que sugere uma abordagem interdisciplinar dos professores primários.

Portanto, a proposta aqui, é que esta interdisciplinaridade ocorra de fato nas escolas e nas formas alternativas de educação a fim de ampliar a capacidade de entendimento dos alunos e crianças em relação a construção inicial de conceitos que posteriormente servirão como base para o desenvolvimento da disciplina de geografia e a suas formações como cidadãos.

Capítulo 2 – O Projeto Hip-Hop em cena: da periferia ao centro.

Iremos tratar agora do Projeto desenvolvido em 2009 pela Cia. Teatral Bumba meu Baco. Tal projeto pode ser considerado um dos mais importantes da Companhia, já que, este funciona realmente como uma evolução de todos outros trabalhos feitos até o momento.

Para que possamos entender o porquê deste projeto ser tão diferenciado dos outros, é preciso entender um pouco sobre seus objetivos e metodologia, que nos mostra a complexidade de seu desenvolvimento, já que agrupou agentes sociais distintos, tanto da comunidade acadêmica quanto da comunidade externa.

Mais do que montar uma peça de teatro, este projeto dinamizou várias ações dentro e fora do Campus Universitário, ampliou conceitos como o de extensão universitária, aprimorou os atores amadores deste grupo, reafirmou contatos e trouxe um aprendizado significativo para os envolvidos, pois este permitiu novas possibilidades de aprendizagem e trocas, que muito além de abordagens teóricas e conceituais, entendeu-se com a práxis.

Este trabalho, que ocorreu durante todo ano de 2009 foi intitulado de “Hip-hop em Cena”, e contou com o auxílio do Projeto fomentador de teatro amador, Ademar Guerra, da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, criado especialmente para possibilitar aos grupos amadores:

uma visão inovadora do fazer teatral, mostrando-lhes caminhos para avançar na sua arte, possibilitando momentos de conscientização sobre a sua função social e estimulando-os como artista-cidadão a ocupar mais espaço neste processo de construção de uma sociedade mais justa. (PROJETO ADEMAR GUERRA, 2011)

Assim, para o desenvolvimento deste projeto foram focados alguns objetivos, sendo o principal fazer com que os atores-pesquisadores se apropriassem das manifestações sociais, políticas, culturais e artísticas do movimento hip-hop. Pesquisas e leituras foram realizadas para o embasamento do assunto, do mesmo modo que, paralelamente, realizou-se um estudo prático e teórico sobre a arte cênica.

Possuindo maior conhecimento sobre o movimento hip-hop, o grupo pode articular sobre o assunto com mais responsabilidade e credibilidade. As pesquisas, conseqüentemente, fluíram também em direção aos motivos que engendraram o movimento, a periferia, a exclusão espacial e social das pessoas que o constituíram e que ainda o constituem no presente.

Portanto, a relevância percebida pela Cia. Bumba meu Baco de se trabalhar com esta temática se dá a partir deste contexto. O grupo passa a enxergar o teatro como outro formato de linguagem artística a ser usada na expressão do movimento hip-hop, que já utilizava a arte como um instrumento de luta.

O Hip-hop é formado por cinco elementos; o DJ que trabalha com o ritmo das músicas, o *MC* que escreve as letras das mesmas, o *break* que é o estilo da dança, o *graffit* que trás a representação estética com o desenho, e o quinto elemento que “ faz com que o hip-hop deixe de ser um estilo meramente artístico para ser um estilo de vida. O quinto elemento é o fator de transformação do homem.”(Toni C., 2006, p.71).

Além deste importante fator que facilita o encontro do teatro com tal movimento social, a arte, temos ainda um segundo fator que influencia a companhia a implantar este projeto; é a visibilidade da cidade de Rio Claro no contexto nacional das políticas afirmativas relacionadas ao movimento Hip-Hop, tendo em vista que uma significativa parcela de sua população residente dos bairros mais carentes deste município é simpatizante ao movimento.

Os integrantes do movimento hip-hop de Rio Claro foram convidados inúmeras vezes a participar das oficinas oferecidas pelo grupo, tanto no intuito de lhes incluir no processo criativo das atividades desenvolvidas durante o ano, sendo eles os facilitadores e fomentadores de conhecimento, quanto com a intenção de retribuí-los com transmissão de conhecimentos cênicos.

Portanto, temos aqui os motivos principais que estimulam o grupo a desenvolver o projeto 2009, “Hip-hop em cena”. Cabe no momento entender como se deu a metodologia de pesquisa aplicada no decorrer do ano.

O início deste trabalho se deu com pesquisas bibliográficas a respeito do tema, somadas a entrevistas realizadas com representantes e líderes comunitários locais; trabalhos de campo às periferias de Rio Claro; pesquisas iconográficas em materiais fotográficos e audiovisuais.

Para trabalhar a manutenção técnica dos atores, desde o início do processo de montagem até sua finalização, foram realizadas atividades/oficinas de conscientização

corporal e vocal, tanto voltadas às práticas cênicas quanto a estética das danças e das músicas contidas no estilo hip-hop.

As oficinas de teatro, que ocorriam nas dependências do UNESP de Rio Claro, contavam quinzenalmente com a participação da atriz Fernanda Faria, orientadora teatral escolhida pelo projeto Ademar Guerra, para ajudar a companhia com a idealização deste projeto.

O trabalho dessa orientadora consistia em potencializar o grupo de todas as formas pertinentes, cabendo-a coordenar o grupo em seus aspectos artísticos, técnicos e administrativos. Assim, a orientadora dedicava-se durante 8 horas diárias desses encontros para o planejamento das oficinas teatrais, estimulando a criatividade, o corpo e a fala dos atores amadores. Também cabia a ela a seleção de alguns textos teóricos e direcionamento de pesquisas ao diretor e ao grupo em geral, que serviam para nortear o grupo na realização da dramaturgia, do cenário, dos figurinos, e principalmente nos métodos de representação.

Partindo da premissa de que a Cia. Teatral não possuía uma dramaturgia, um texto, ou história para aplicar a pesquisa do projeto “Hip-hop em cena”, iniciou-se, desde o início do processo, a tentativa de se criar e escrever uma trama.

Para isso, foram realizadas inúmeras improvisações e exercícios a fim de designar um ambiente criativo, e isto se fez por meio da indução de experiências geradas a partir da inspiração em músicas, poesias, debates, entrevistas, vídeos, textos acadêmicos ou não acadêmicos, fotografias, danças, desenhos e muitos outros meios, utilizados durante as oficinas dos nove meses de trabalho (Santos, 2010).

Paralela as experimentações, alguns dos integrantes do grupo também exerciam uma segunda função, a de escrever tudo que surgia de interessante durante as experiências tidas nas oficinas e transformando-as em texto, cenas ou dramaturgia.

Todos estes processos eram observados e coordenados diretamente pela orientadora teatral do projeto Ademar Guerra e pelo diretor do grupo, Luis Henrique dos Santos, que desempenhavam o papel de opinar e ajudar o grupo com o direcionamento da trama, que ia surgindo quase que espontaneamente com as oficinas. Assim, cabia também a eles, a orientação conceitual da arte que estava se reproduzindo, para que finalmente chegássemos aos acordos de como se daria o final deste longo e trabalhoso processo de escrever uma história criada exclusivamente pelo grupo.

Portanto, cabe aqui explicitar quais foram os métodos teatrais que o Bumba meu Baco escolheu e aderiu para a criação desta Dramaturgia: primeiramente, como já pode

ser observado pelo processo de criação, o grupo realizou o *processo colaborativo*, método que surge no início dos anos 90, e que é proveniente de uma linhagem chamada *processo coletivo*, das quais as características são muito similares, porém, sendo diferencial da primeira o intuito de horizontalizar a relação de seus criadores, acabando com as hierarquias, entre diretores, atores e dramaturgos.

Em segundo lugar, durante suas oficinas e respectivamente no desenvolvimento de sua narrativa, a Cia. também fez uso do elemento cênico do *coro*. Este por sua vez, proveniente da Grécia antiga comumente utilizada nas tragédias clássicas como um grupo de dançarinos, cantores ou atores que iriam representar o coletivo. O *coro* possui diferentes funções durante as peças teatrais, podendo simular uma opinião pública, um conselho, um espectador ideal, pensamento de personagens ou até mesmo ser um personagem. Além disso, ele também pode servir para fazer pausas entre atos e marcar entradas e saídas de personagens durante as cenas.

Posteriormente, o grupo escolheu a estética *épica* para sua representação teatral e criação da dramaturgia. A dramaturgia épica é teorizada por Bertolt Brecht (1930), como aquela irá produzir efeito sobre o espectador, efeito este que deverá ser realizado a distância, para descrever uma realidade social e não retratá-la, e assim, contribuir para a transformação da mesma.

Este método escolhido foi o que o grupo julgou ser o melhor para a criação desta peça, já que possuía ligação direta com a questão das lutas sociais, tanto que o diretor e escritor Augusto Boal denomina o teatro de Brecht de marxista, pois este cria uma situação em que a luta de classes seja o foco de suas narrativas e seus personagens “*objetos de forças econômicas, ou sociais, às quais responde, e em virtude das quais atua.*” (BOAL, 2009, p149)

Como o intuito do grupo era realmente integrar-se a luta do movimento hip-hop por meio da arte, este método marxista casa-se perfeitamente com seu objetivo inicial, e a trama passou a ser criada propondo discussões que foram encabeçadas pelo próprio movimento, como a luta de classes, exclusão social, cultural e espacial, engendrando as periferias das cidades. Inerente a isto se tornou necessário tratar também da arte de rua, ou seja, a arte feita pelos e para os excluídos e em espaço público urbano.

O teatro de Brecht tem como obrigação clarificar conceitos, revelar verdades, expor contradições e propor transformações (Boal, 2009). Isto que buscou a Cia. Bumba meu Baco, que através de sua pesquisa intensificou a propriedade em simplificar conceitos apresentados dramaturgicamente sobre o palco, revelar verdades e expor as

contradições escancaradas da realidade por meio do imaginário, e por fim, não apenas propôs transformações como as exerceu, já que, durante todo processo conseguiu estabelecer relações do mundo acadêmico com o popular, realizando trocas de conhecimentos e valorização a comunidade da qual o movimento hip-hop brasileiro, e neste caso específico o rio-clarense, representa.

Além disso, o teatro épico de Brecht propõe que a história trabalhada nos palcos seja uma narração, trate de uma *visão do mundo* e traga contradições econômicas, sociais ou políticas. A construção dos personagens deve dar-se a partir de um ser social que irá determinar seu pensamento, portanto todo personagem deve ser mutável, passar por processos de transformação. O espectador deve ser um observador atento e ativo, ele não deve sentir qualquer tipo de empatia com os personagens e, portanto, não apela para o lado emocional, e sim, estimula a *consciência crítica* dos espectadores a fim desencadear no mesmo uma ação que parte da razão. Por fim, este método exige tanto dos personagens ao longo da narração, quanto aos espectadores, decisões sobre as *falhas da sociedade* (Brecht apud Boal, 2009, p.152-153).

Portanto, com a criação da narrativa *Algumas tramas Urbanas* que esta companhia teatral fecha com todos os atributos propostos por Bertolt Brecht em seu teatro épico marxista. A peça, que traz personagens de distintas classes sociais, demonstra como a sociedade capitalista força contraditórias relações entre elas.

Os personagens inventados para a história; *Zeus Deus* (baseado em figuras míticas); o *vendedor de sonhos* (figura imaginária); e a presença de uma rádio-personagem, juntamente com: uma trama não linear; o elemento cênico do *coro*; a troca de gêneros de atores masculinos e femininos representando o sexo oposto, ajudam a criar o distanciamento necessário para excitar o raciocínio crítico da peça.

Outro importante aspecto que deve ser lembrado é o da linguagem utilizada na peça e que teve importante papel na mesma. Afinal, ao fazer o intermédio com o hip-hop, exige-se que se variem as linguagens artísticas, já que este movimento também se utiliza desses meios como forma de expressão.

Portanto, a música foi escolhida para estar presente intermediando as cenas, como uma maneira de introduzi-las. O mestre de cerimônia (MC), figura politizadora do movimento, foi representado aqui como um locutor da rádio que vem da própria favela, e por isso, utilizou a mesma linguagem e trejeitos da fala praticada no lugar.

O cenário e o figurino trouxeram os elementos plásticos para a peça, já que a maioria dos objetos cênicos teve gravuras feitas de *stencils*, técnica de desenho

ramificada do *graffiti*. A representação da própria favela, local de onde sai o movimento, se deu a partir de desenhos grafitados.

A dança, por sua vez, estava implícita nas coreografias das cenas e nos movimentos realizados pelo coro, o que trouxe dupla utilidade à dramaturgia; fugiu-se da vertente realista e hegeliana do fazer teatral e acrescentou elementos do hip-hop em cena.



Figura 15: Ensaio do coro de atores para aprimoramento de movimentos de técnicas de dança praticadas no hip-hop.

A finalização deste processo se deu com duas apresentações que o grupo realizou em dezembro de 2009, tratou-se de uma apresentação gratuita, e não poderia ser diferente, pois a peça foi escrita para (re)socializar o teatro e permitir que todas as classes sociais o vejam, reflitam, discutam, e ajam a partir de seus estímulos, sendo livre a reprodução deste texto para qualquer grupo que queira por meio dele se expressar.

Capítulo 3 - “Algumas tramas Urbanas”: Cotidiano e cidade.

Como pode ser observado durante o processo, a narrativa teatral “Algumas Tramas Urbanas” foi escrita sob um embasamento tanto científico quanto popular, principalmente sobre a visão do movimento social urbano, o hip-hop, que nasce nos bairros periféricos dos Estados Unidos na década de 1970 e posteriormente se dissemina por inúmeros países.

Entenderemos, então, porque e como surge este movimento social urbano, assim considerado, pois estes “emergem no cenário urbano em virtude do processo de empobrecimento das camadas populares e das contradições produzidas pela urbanização capitalista” (SANTOS, 2008, p15).

Mediante este contexto, que jovens negros e latinos, perante o cenário de exclusão que as grandes cidades capitalistas norte-americanas de 1970 geravam, irão *(re)eleborar* práticas culturais e manifestações artísticas para lutar simbolicamente contra os principais problemas que enfrentavam em meio urbano, o desemprego e a violência. (SILVA citado por MATSUNAGA, 2006)

No Brasil, este movimento chega na década de 1980 e se instala, primeiramente nos grandes centro urbanos, como as metrópoles São Paulo – SP e Rio de Janeiro – RJ (XAVIER, 2010, p95).

Com o passar dos anos, estas práticas e expressões artísticas foram se aprimorando, e os grupos que as realizavam tornaram-se cada vez mais organizados, suas discussões ampliaram-se a partir do momento em que iniciaram a questionar suas condições políticas e sociais, e as deficiências das periferias onde moravam.

Com isso, as organizações tornaram-se um movimento, que começaram a agir com o intuito de tornar público suas condições e reivindicações, promovendo shows, manifestações, grupos de discussões e oficinas que pudessem acrescentar nesta busca de integração social.

Estas buscas, por sua vez, são feitas principalmente por meio da arte. Com as letras das músicas de rap, estilo musical que une a poesia criada pelo Mestre de cerimônia (MCs), e os DJs que criam o ritmo das mesmas a partir da utilização dos *scratches*, técnica sonora onde os discos vinis eram riscados em sentido anti-horário nas agulhas dos toca-discos, juntamente com a mixagem de sons, o movimento ganhou força por retratar e denunciar as condições de vida da população que representa.

As expressões plásticas geradas pelo *graffiti*, divulgam a estética da periferia e a possibilidade de reproduzir a arte fora de lugares elitizados. Por denominar-se uma arte de rua, ela volta a pertencer à população, independente de classe social. Estes desenhos são normalmente feitos em lugares públicos, para proporcionar uma melhor visualização e são utilizados *sprays*, ao invés de tintas comuns, que facilitam o manuseio nos ambientes urbanos.

O mesmo ocorre com o estilo de dança, o *break*, pelo qual se expressam os b-boys e b-girls (os dançarinos). Este estilo também surge com o intuito de conter a violência latente nas cidades, já que seus dançarinos forjam batalhas por meio dos movimentos do corpo, não há contato físico, mas sim uma disputa entre os grupos que tentam demonstrar qual possui mais técnica e prática.

Podemos notar que, este estilo de dança muito se assemelha à capoeira, jogo original da África, freqüentemente praticado pelos escravos do Brasil colonial, onde seus combatentes não realizavam contatos físicos, mas apenas simbolizam uma luta, que muitas vezes, era também acompanhada por músicas que dão compasso aos movimentos do corpo dos envolvidos.

Aqui se percebe o quão próxima é a relação do movimento hip-hop com os aspectos da cultura negra no Brasil, justamente por surgir de uma ramificação do movimento negro no país, deixando notáveis a presença dos aspectos afro-brasileiros e criolos neste movimento, que também se auto-denomina um movimento cultural.

Existem militantes brasileiros que chegam a defender que o movimento hip-hop que se desenvolve no Brasil é original do país, portanto, acreditam que, na realidade, este movimento nada tem a ver com movimento norte-americano, o que é desmistificado pelo pesquisador, ativista e colunista, DJ TR, quando explica a origem deste movimento no Brasil:

(....) o surgimento do hip-hop, no País, foi em São Paulo, entre os anos de 1982 e 1983, através de equipes de som que nos anos 70 importaram dos Estados Unidos o soul e o funk. A trilha sonora do movimento black power, que se tornou o primeiro momento de união da juventude negra do Brasil. Mas há relatos na Bahia de ganhadores de pau, escravos que trabalhavam nas ruas de Salvador e que desenvolveram o canto falado com letras de denúncia contra a escravidão. Histórias como essa tendem a reforçar o discurso nacionalista de alguns militantes extremistas

do hip-hop, que tentam excluir a influência americana de nosso rap. Não conseguem. A própria história dos EUA registra a presença dos griots, escravos que trabalhavam nas lavouras de café, utilizando o canto para divertimento, para contar histórias dos antepassados e resistir à pressão do senhor. Todas essas coincidências nos permitem o rap como algo instintivo e de origem africana. Mas é a partir da migração jamaicana que o rap começa a ser formado, adquirindo sua forma definitiva nos EUA.

(DJ TR citado por NOVAIS, 2002, p112-113)

O que é importante reforçar neste momento é que, no Brasil, tal movimento vai se distinguir bastante do estado-unidense, pois, trata-se de diferentes realidades das quais são engendrados. Por mais que esses sejam movimentos que surgem em um mesmo processo do avanço capitalista, no momento em que cidades estão se tornando globais, e as economias seguem lógicas similares, a periferia, as favelas, e a condição social e cultural desses cidadãos destoam.

A história da construção das periferias e das favelas no Brasil vão além de uma “espoliação urbana” explicada pelo autor Kowarick(1983), pois, priva os direitos das camadas populares ao acesso dos equipamentos urbanos de consumo coletivo logo no início da urbanização, mas baseia-se também no processo histórico que levam estas classes sociais a serem excluídas, desde o final do século XIX , com a abolição da escravidão e a emergência do trabalhador livre.

O que se tinha de fato eram populações pobres, brancas, pardas e negras que já não tinham o direito a terra devido a monopolização, pelos antigos senhores de engenho. Quando livres os negros não chegavam a ter acesso as terras, pois não haviam condições de comprá-las, portanto agregavam-se a terras alheias para trabalhar e muitas vezes, por se tornarem concorrentes e pertencentes de uma mesma classe social dos pobres homens brancos, desencadeavam ódio e violência contra sua etnia (RIBEIRO, 2006).

O que irá ocorrer, portanto, a partir do processo de urbanização no Brasil durante o século XX é a busca por terras não mais em espaços rurais, mas sim urbanos, onde a classe social mais abastada novamente será incluída nos espaços e serviços da cidade, deixando mais uma vez, à margem deste novo processo, o resto da sociedade:

O crescimento urbano sempre se deu com exclusão social, desde a emergência do trabalhador livre na sociedade brasileira, que é quando as cidades tendem a ganhar nova dimensão e tem início o problema da habitação. Quando o trabalho se torna mercadoria, a reprodução do trabalho deveria, supostamente, se dar pelo mercado. Mas isso não aconteceu no começo do século XX, como não acontece até o seu final. Como previu Joaquim Nabuco, o peso do escravismo estaria presente, na sociedade brasileira, muito após sua abolição. Não só grande parte dos trabalhadores atua fora do mercado formal como, mesmo aqueles regularmente empregados na moderna indústria fordista, apelam para expedientes de subsistência para se prover de moradia na cidade. Isso significa que grande parte da população, inclusive parte daquela regularmente empregada, constrói sua própria casa em áreas irregulares ou simplesmente invadidas. Isto é, ela não participa do mercado hegemônico.

(MARICATO, 2002, p22-23)

Como explica a autora Maricato (2002), podemos notar que a urbanização brasileira não irá se desvencilhar tão rapidamente dos efeitos da sociedade escravista, e, é por esse motivo que iremos encontrar tantas lutas em meio urbano diretamente ligados as raízes das classes sociais que permeiam os problemas atuais das cidades brasileiras.

Portanto, temos aqui, um relevante fator histórico que irá diferenciar a periferização brasileira de outras cidades do mundo, o que irá também, caracterizar o movimento hip-hop no Brasil, que inclui tais especificidades pontuando melhor suas reivindicações e expressões.

Contudo, dentre os fatores gerais que irão conceber a segregação sócio-espacial nas cidades destacam-se: “a compressão salarial” e o “aumento no preço da terra urbana”, segundo Kowarick (1983) e “a extensão da cidade e a implantação diferencial dos serviços coletivos” segundo Santos (1994).

Assim, a cidade, que apresenta diferenças quanto aos serviços e infraestruturas existentes em seu território, caracteriza sua fragmentação, pela justaposição de diferentes paisagens e usos da terra, formam um mosaico urbano com diferentes

características e uso do solo urbano (CORREA, 2001). Neste contexto, os “pedaços” de terras nas cidades possuem um valor que é determinado pela presença de equipamentos urbanos, sendo os locais mais privilegiados em serviços e infraestrutura os que detêm maior preço no mercado imobiliário.

Portanto, cada local do espaço urbano é apropriado mediante ao poder aquisitivo de sua população, para Rodrigues (1988) “[...] a cidade capitalista confere a cada um o “seu lugar”, visto que a configuração do urbano tende a reproduzir as classes do capitalismo.” (p. 32)

Em paralelo com a segregação sócioespacial ocorre o crescimento periférico, no qual as camadas menos abastadas não tendo poder aquisitivo compatível com os custos das propriedades privadas em locais adequados, acabam apropriando-se de áreas distantes dos equipamentos urbanos coletivos, que não despertaram o interesse do mercado imobiliário nem do poder público.

“As carências em serviços alimentam a especulação, pela valorização diferencial das diversas frações do território urbano. A organização dos transportes obedece a essa lógica e torna ainda mais pobres os que devem viver longe dos centros, não apenas porque devem pagar caro seus deslocamentos como porque os serviços e bens são mais dispendiosos nas periferias. E isso fortalece os centros em detrimento das periferias, num verdadeiro círculo vicioso.” (SANTOS, 1994, p. 96)

Estes elementos, juntos, formam um ciclo vicioso, dos quais as cidades do Brasil e do mundo, estão sujeitas a passar. Mais uma vez, as camadas mais pobres de nossa sociedade são aqueles que sofrem diretamente com a “compressão de salários” podendo, cada vez menos, ter acesso aos espaços da cidade, e por isso, submetem-se aos lugares distantes dos grandes centros, e vazios, sem serviços públicos e privados, e, sem condições de trabalho. Quando não, são habitados os locais mais inóspitos da mesma, suas casas ficam sobre morros ou córregos, onde os serviços básicos são inexistentes, como encanamento de água, tratamento de esgoto, luz e asfalto.

Porém, quando estes locais, antes vazios, começam a despertar o interesse privado o público se mobiliza, os lugares habitados irregularmente por essa população carente, passam a ser valorizados ou desapropriados, estes locais passam a ter tudo que é necessário para uma integração do lugar com a cidade, e os valores desses locais

ficam inacessíveis aos antigos moradores, que por sua vez, são obrigados a procurar outras localidades para viverem.

Santos (1994) explica muito bem este ciclo da urbanização, principalmente no que se diz respeito às grandes cidades, como é São Paulo, palco de inúmeros fenômenos sociais e econômicos:

Com diferença de grau e de intensidade, todas as cidades brasileiras exibem problemáticas parecidas. O seu tamanho, tipo de atividade, região em que se inserem etc. São elementos de diferenciação, mas em todas elas problemas como os de emprego, da habitação, dos transportes, do lazer, da água, dos esgotos, da educação e saúde, são genéricos e revelam enormes carências. Quanto maior a cidade, mais visíveis se tornam essas mazelas. Mas essas chagas estão em toda parte. Isso era menos verdade na primeira metade deste século, mas a urbanização corporativa, isto é, empreendida sob o comando dos interesses das grandes firmas, constitui um receptáculo das conseqüências de uma expansão capitalista devorante dos recursos públicos, uma vez que estes são orientados para os investimentos econômicos, em detrimento dos gastos sociais.

(SANTOS, 1994, p95)

Perante este contexto urbano e as sucessivas espoliações que as comunidades mais carentes experienciam, que o movimento hip-hop será visto como uma forma de expressão fortíssima para a indignação que sentem, como algo latente que uma hora tende a explodir, o hip-hop é um grito que surge de dentro das periferias e das favelas com intuito de alcançar o resto do mundo, os centros das cidades, as ruas, todos os espaços negados pela sociedade do capital.

Assim, o argumento específico da peça *Algumas Tramas Urbanas* traz a idéia do movimento social urbano, o hip-hop, como uma força contraditória ao sistema, por isso, traz a tona a cultura popular predominado sobre a cultura de massas, meio pelo qual os agentes hegemônicos incluem suas ideologias na sociedade.

Por se tratar de uma cultura proveniente das classes subalternizadas, ou seja, da população pobre, dos marginalizados, dos excluídos, ou como irá caracterizar Santos (2005) dos agentes *subalternizados*, a cultura popular expressa o cotidiano dos mesmos,

é territorializada, orgânica, e, portanto, capaz de criar uma política própria que confronta a massificação, da cultura, da política e da economia.

O hip-hop, como já vimos, é uma das culturas populares mais disseminadas das periferias urbanas, e por este motivo que recebeu destaque no decorrer desta trama, assim como no mundo real, esse elemento serve como esperança de mudança para uma sociedade mais justa, mais “solidária” (SANTOS, 2005).

Portanto, o argumento geral da peça teatral *Algumas Tramas Urbanas*, que engloba conceitos de diferentes ciências, como da geografia, da história e da sociologia, tem o intuito, posteriormente, possibilitar mobilizações, assim como os exemplos dos movimentos sociais, das culturas populares, que por meio da arte, conseguem transformar idéias e conceitos em práticas e ações.

Analisaremos então, tais argumentos citados da peça:

Argumento geral: Contexto de relações sociais contraditórias. De onde vem a violência? De um cara que desesperado comete homicídio por dinheiro, ou dos peixes grandes que dominam o tráfico de drogas? A violência aparece na figura dos anônimos. E a grande violência é camuflada pelas grandes mídias que formam a consciência dos espectadores na nossa sociedade do espetáculo. Sociedade do ter e não do ser, medida pelo “Deus Dinheiro” na grande orgia financeira que é o sistema de mercado. Tudo gira em função do dinheiro. Tudo torna-se mercadoria – Um verdadeiro topa tudo por dinheiro – A ciranda financeira das vaidades. Sujeitos querendo “ter” para serem bons.

Argumento da rádio: A rádio será uma interferência, um discurso contraditório em meio as cenas. Sua missão: trazer informação, alegria e propor uma outra visão, ela será o Hip-hop. Com seu tom de denúncia, além de alegria, representada pela expressão artística do movimento hip-hop.

(CALDERARO, et al. citado por SANTOS, p.2010, p.47)

No primeiro argumento temos uma importantíssima questão levantada: “De onde vem a violência?”, este tema, todavia, provem de um problema estrutural, e por isso é entendida como uma *violência estrutural*, que segundo Santos (2005) gera as *violências*

funcionais derivadas, ou seja, aquelas mais particulares e periféricas das quais hoje são as que mais condenamos esquecendo-se de sua origem, os motivos que fazem com que ela sobressaia-se em tempos atuais.

Para explicar esta origem, Santos (2005), ainda irá destacar duas violências que são bases para o estado atual em que vivemos, a *violência da informação* e a *violência do dinheiro*. A primeira trata-se da grande massificação de informações manipuladas que são passadas à população com o único intuito de manipular, através do Estado ou de interesses de empresas privadas, que passam informações impondo-lhes ideologias. A segunda violência é, basicamente, aquela em que a economia ganha autonomia sobre todas as outras relações, tornando-se “o centro do mundo”, onde o dinheiro é arbitrário em todas as interações, criando assim, um fetichismo ideológico em torno do mesmo, e fatalmente, “tudo se torna valor de troca”.

Como consequência dessas violências subentendidas em nossa sociedade o mesmo autor ainda afirma que “essa presença do dinheiro em toda a parte acaba por constituir um dado ameaçador da nossa existência cotidiana” (SANTOS, 2005, p44), é este ponto exato que a peça em debate desejou expor e questionar, obviamente de forma mais sintética, porém não menos agressiva já que é desta forma que as ideologias se calcam em nossa sociedade.

Além disso, nota-se declaradamente que a peça trata da luta de classes, explicitada logo na primeira linha do trecho exposto, lutas estas que irão se exaltar em meio urbano, exatamente pela a fragmentação que este espaço proporciona. Nestes cenários, raramente vê-se alternativas para a fuga do sistema capitalista, já que este é sedutor à toda população, mas, ao mesmo tempo excludente, por que serve a poucos e utiliza-se da mão de obra de muitos para a satisfação completa dos primeiros. Gera-se assim, outro ciclo, onde os pobres não inclusos no sistema tornam-se verdadeiros marginais, como podemos entender no seguinte parágrafo:

As pessoas consideram-se reciprocamente apenas sob a relação de utilidade; cada um explora outrem. Os mais fortes, os capitalistas, apropriam-se de tudo. Nessa guerra geral, o capital, propriedade direta ou indireta das subsistências e meios de produção, é a arma da luta. Aquele que não tem capital nem dinheiro, ninguém se preocupa com ele. Se não encontra trabalho, pode roubar ou morrer de fome. Assim, o espaço urbano com seus contrastes, suas liberdades e suas fatalidades, é

o espaço repressivo: aquele do *crime social*. (ENGELS citado por LEFEBVRE, 1905 p.16)

Ou seja, nos referimos aqui as relações sociais pautadas pelo capital, pelo dinheiro, assim como escreve Engels lembrado por Lefebvre, que indica que ao marginalizado resta-lhe as opções de “roubar ou morrer de fome”, uma situação comumente vivida por inúmeros habitantes urbanos e que é representado na peça em questão, não a partir do roubo, mas sim através de um crime, o “*crime social*”, cometido pelo personagem Ernesto, desta trama.

Ernesto, por sua vez, é um jovem morador de periferia, mora na favela fictícia desta história - que neste momento permito-me chamar de história pela intrínseca relação da mesma com fatos reais – o *morro da correria*, e trabalha em um açougue de seu bairro, passa por inúmeros problemas financeiros, seu salário mal ajuda no seu sustento, sua namorada engravida e seu irmão envolve-se com drogas. Neste momento, Ernesto recebe a ligação de um colega, que lhe oferece um trabalho: matar o marido de uma senhora rica, que lhe oferece cem (100) mil reais para efetuar o crime. O jovem desesperado, e tentado pela oferta, aceita cometer o homicídio, mas irá sofrer inúmeras consequências pela escolha.

Portanto, é em torno desta decisão que a trama se desenvolve, pautada em uma relação de classe competitiva e perversa, onde as justificativas dos crimes se encontram na exploração da classe burguesa sobre as classes sociais mais pobres. Como explica Engels (1975) a primeira se aproveita da segunda e torna-se inevitável as situações que os próprios burgueses criam, como a prostituição, os vícios, e o caso extremo do crime.

Logo, o que se torna imprescindível compreender é que essa decisão do personagem Ernesto, no teatro Brechtiano, serve como uma “armadilha estética na medida em que a responsabilidade individual é relativizada pela causalidade complexa das relações sociais” (CARVALHO, 2009, p.33), ou seja, os personagens desta história estão completamente submersos no âmbito capitalista, na coerção das relações sociais geridas neste sistema, portanto, o personagem “é objeto de forças econômicas, ou sociais, às quais responde em virtude das quais atua” (BOAL, 2009, p.149).

O que temos então é uma técnica teatral dialética juntamente com uma teoria marxista, que gera a *desnaturalização*, onde as atitudes do personagem causam um estranhamento à platéia, no sentido de criar um anti-herói, que foge das ideologias de

juízo moral transmitidas pelas classes dominantes, e com isso, permite uma reflexão dos espectadores sobre as situações que surgem durante a peça.

Por sua vez, o prólogo desta mesma história constituiu-se em uma cena que explicita justamente essa submissão dos personagens às forças econômicas, e, conseqüentemente sociais, que se criam ao redor dos *objetos-sujeitos*, onde se revela o verdadeiro sujeito das ações da trama, simbolicamente representado pelo personagem Zeus Deus, o deus do dinheiro, portanto, a força econômica personificada.



Figura 16: Personagem Zeus Deus representada por Camila Canuto (2009).

Esta primeira cena introduziu a peça, nela Zeus Deus elenca dez mandamentos essenciais para a devida subordinação ao consumo, além disso, tais mandamentos dão nome às seguintes cenas da história, cada uma delas mostrando como os sujeitos envolvidos na trama são capazes de obedecer a todos os ditames de seu Deus. Sendo eles:

- 1- Mate se for preciso para conseguir aquilo que deseja.
- 2- Lembra-te de consumir todos os dias e ir aos shoppings aos sábados e domingos.
- 3- Use o próximo.
- 4- Faça com suas próprias mãos o que for preciso.
- 5- Acredite no poder do dinheiro como quem acredita em si mesmo.

6-Cobice a fortuna alheia.

7-Estabeleça bons contatos sociais.

8-Seja empreendedor.

9-A mentira é um dom, use ao seu favor.

10-Divisão desigual dos bens, esta é a Lei.

(CANUTO; et al. citado por SANTOS, 2010, p.48)



Figura 17: Primeira parte do epílogo da peça “Algumas Tramas Urbanas” – apresentação de personagens, em ordem, da esquerda para a direita: Waguininho, Vadão, Esmeralda, Ernesto, Tereza e Seu Tião caminhoneiro. Representados por: Fernando Ortolano, Gabriela Bortolozzo, Daniel Calderaro, Adam Rudinik, Josiana Lima, Luiz Henrique dos Santos (2009).

A segunda parte do Prólogo trouxe uma breve apresentação dos personagens, a figura central desta cena é o *vendedor de sonhos*, um comerciante ambulante, que caracteriza o âmbito urbano na qual se passa a história, e, reafirma o consumo proposto inicialmente pelo Deus do dinheiro, à medida que sugere que todos consumam independente de sua classe social e indiferente da forma que o façam.



Figura 18: Personagem Vendedor de sonhos representado por Camila Canuto.

Nesta cena, o personagem Ernesto é percebido como um marginal, pois se difere de todos os personagens, que tiveram maneiras de comprar seus sonhos, ele foi o único que não tem o direito de sonhar. O *vendedor de sonhos* ainda confirma este estado do personagem, explicando que: “tem que ter um coitado nessa história”, deixando claro aos espectadores sua condição de *objeto-sujeito* social, ou seja, um ser que não possui liberdade absoluta de escolhas.

Ou seja, temos aqui uma poética marxista que defende que “a relação social do personagem cria a ação dramática” (BOAL, 2009, p.150), e são estas atuações que vemos ao decorrer desta dramaturgia na maioria de seus personagens, onde as acusações dos atos realizados por eles deslocam-se principalmente para as estruturas sociais.

Assim prossegue a história, a cena referente ao primeiro mandamento “Mate se for preciso para conseguir aquilo que deseja” mostra a personagem, *Dona Esmeralda*, contratando *Ernesto* para a realização do crime, onde ambos combinam o preço e forma de pagamento do assassinato. O *coro* de atores entra em cena junto com os protagonistas, e se projetam ao fundo da cena imitando os mesmos personagens. O diálogo cessa, a mandante do crime se junta ao *coro* e o ator que representa Vaguininho, o marido de Esmeralda, destaca-se do mesmo, olha para o assassino e finalmente é morto. O *coro* agora totalmente unificado, projeta-se à frente do palco, todos choram a morte de Vaguininho remetendo a idéia de um velório. A viúva volta à cena e finge um

grande sofrimento pela perda do marido, enquanto ela produz um choro forçado o *coro* projeta seus pensamentos, demonstrando a falsidade da esposa.

O realizador do crime, Ernesto, reaparece para confirmar a validade serviço encomendado, Dona Esmeralda lhe acena discreta e positivamente com a cabeça. Entra no velório mais um personagem, Vadão, traficante de drogas temido e renomado, antigo amigo do falecido. Junto com ele parte do *coro* segue-o, são seus capangas que imitam e concordam com tudo que o traficante faz. Este cumprimenta a viúva e dirige-se em direção a Ernesto, intima-o para uma conversa em um local afastado. Assustado com a abordagem Ernesto pergunta a Vadão o que está ocorrendo, este, extremamente irritado, explica que dentro da barriga de Vaguinho, há um quilo (1 Kg) de cocaína que iria ser transportada em um tráfico internacional, e que deve ser retirada do corpo do morto, sem deixar vestígios.

Neste momento temos o ápice da trama, á partir desta revelação que todas as relações aqui expostas tornam-se encruzilhadas. Ernesto se vê mais uma vez sem saída, já que o a pessoa mais poderosa de seu morro, o traficante Vadão, o ameaça de morte caso não resolva o problema. Por outro lado, a polícia sempre presente em seu meio, não pode desconfiar dos crimes envolvidos na situação. Novamente desesperado, a única solução que lhe parece conveniente é tirar com suas próprias mãos a droga de dentro do falecido.

Assim, ele se dirige mais uma vez ao velório e tenta interromper o futuro enterro:

-Espera! O morto se mexeu! Eu vi! Por favor, chamem uma ambulância...

A viúva, sem entender o que está acontecendo, tenta conter a situação, porém é uma tentativa fracassada, já que a mesma é afastada por Ernesto, agora, personagem central que implora ajuda do público e do *coro*:

- Me ajudem, por favor! Ele pode estar vivo! Chamem um médico!

A primeira cena termina com um Black-out. Com isso, podemos notar que a história não segue linearidade nos fatos, justamente para reafirmar a impressão de *distanciamento épico* já explicado anteriormente. Os personagens presentes em cena demonstram a hierarquia das relações sociais através da narrativa teatral, indubitavelmente existente na teia de relações humanas reais: a burguesia se aproveita da pobreza para realizar as artimanhas que sua moral não permite cumprir sozinha –

Dona Esmeralda que contrata uma pessoa para realizar o crime que não tem coragem de cometer, assim como foge das possibilidades de ser incriminada ; O capitalista que busca sempre a forma menos trabalhosa, de ganhar dinheiro – Vaguininho amigo do traficante que iria transportar drogas ilícitas em seu corpo e o traficante de drogas que tira proveito da própria classe social que emerge para enriquecer, se tornar um burguês; os agentes subalternos da sociedade que não se enquadram a qualquer tipo de moldes do sistema – Ernesto.



Figura 19: Cena da velório de "Algumas Tramas Urbanas" (2009)

A narração prossegue. Segundo Mandamento: “Lembra-te de consumir todos os dias e ir aos shoppings aos sábados e domingos”. Esta cena, que se passa dentro de um restaurante de shopping, remete a um episódio do casamento de Esmeralda e Vaguininho, nela os espectadores conhecem a breve história do marido morto. Um homem de origem pobre, artista e ganancioso, que casa-se com uma mulher abastada com o intuito de tornar-se rico e famoso. A cena mostra um casamento mal sucedido, em que ambas as personagens não mais se suportam, mas continuam juntos somente por questões financeiras – mais uma vez o dinheiro como mediador de relações humanas.

Esta mesma cena mostra um verdadeiro choque de culturas e classes sociais de forma cômica, já que o marido, Vagner, endividado pelo vício na jogatina e no álcool, escancara seu arrependimento pelo casamento e se mostra saudosista em relação ao morro, a favela onde nasceu, por isso, despreocupa-se com o local que está presente e

demonstra revolta pela etiqueta burguesa que frequenta o shopping. Ao mesmo tempo, a esposa se irrita com as atitudes do marido, tenta conter o escândalo, mas acaba descontando sua irritação nos garçons do restaurante. No fim deste tumulto a personagem expõe, unicamente ao público, seu plano de matar Vagner e ficar com o dinheiro do seguro de vida que fez no nome dele, revelando sua dupla intenção, de salvar seu empreendimento da falência e se livrar do marido.

A próxima cena referente ao terceiro mandamento de Zeus Deuz, “Use o próximo”, também é nomeada de “O Contato”. Esta, por sua vez, se passa na residência de Dona Esmeralda, e tem como personagem central a empregada da casa, Tereza, que ouve com empolgação uma música no estilo do rap na rádio “Resistência e Ousadia” enquanto trabalha. A rádio faz uma interferência na música a fim de se apresentar no contexto da peça. Ela será um exemplo de como se dá a resistência na periferia:

Mc Locutor: Resistência é sintonia

Que tem a ousadia

Levar para periferia

Informação e alegria

Resistência e Ousadia

Esta é a sintonia

Que vem da periferia

Mostrando que a filosofia

Também vem do dia a dia.

(CANUTO; Et al. citado por SANTOS, 2010, p.58)



Figura 20: Rádio-personagem e o coro de atores (2009).

A dona da casa entra em cena interrompendo o serviço de Tereza ao mesmo tempo em que pede para abaixar o som da rádio. Esmeralda se senta no mesmo ambiente em que está Tereza e o coro projeta seus pensamentos para a platéia. Como Esmeralda é uma burguesa preconceituosa, ela cria um imaginário do lugar onde mora Tereza, assim, em sua imaginação, ela supõe que, por se tratar de um bairro pobre, todos os tipos de marginais podem se encontrar ali, inclusive um assassino para seu marido. Sua idéia, portanto, é sondar Tereza para conseguir o contato com um criminoso.

Como alguém que inicia uma conversa sem pretensões, Esmeralda adentra em um dialogo com Tereza e aos poucos chega a perguntar discretamente sobre a possibilidade de a moça conhecer um assassino. Neste momento Tereza percebe a real intenção do diálogo, muda de assunto e afasta-se. Desta vez o coro projeta o pensamento de Tereza que se mostra preocupada com o futuro de seu emprego, mas irritada com a ambição e o ludíbrio da patroa decide não ajudá-la.

Quando percebe que a outra não quer cooperar, Esmeralda esbraveja, e impõe-se sobre Tereza. Ela decide ir atrás de seu objetivo sozinha, mas ainda persiste na idéia de encontrar o criminoso no Morro onde Tereza mora. Assim, ela a obriga a dar informações sobre o local, e, para isso, utiliza-se de mapas e referências geográficas

(neste caso fictícios) para facilitar a visualização do ambiente. Mesmo assim, Tereza tenta dificultar o repasse de informações, porém ameaçada, acaba revelando seu bairro.



Figura 21: Cena 3: “Use o próximo”, discussão entre as personagens Tereza e Esmeralda (2009).

A finalização da cena se dá como uma prova de resistência da personagem Tereza, que decide sair do emprego após a humilhação. Aqui temos um exemplo não apático dos agentes subalternizados, portanto, esta personagem irá representar um exemplo de contracorrente em meio as necessidade impostas pela racionalidade dominante.

Segundo Santos (2005) é esta mesma parcela da nação que terá embasamento para a produção de uma política, pois, como pudemos observar com o exemplo de Tereza, ela irá manter e criar relações com meio onde vive, portanto estará mais enraizada com este local, terá o sentimento de pertencimento e identidade com o mesmo. Por este motivo que esta personagem nega as informações procuradas por sua chefe, pois ela acredita que o lugar onde mora, as pessoas tenham uma relações mais solidárias umas com as outras, onde todos evoluem por se tratarem de pessoas trabalhadoras, assim como ela, e, portanto, não reconhece seu lugar da mesma maneira que de Esmeralda.

Podemos ainda compreender melhor esta explanação sobre estes agentes com o seguinte trecho:

A tomada de consciência trazida pelo seu enraizamento no meio e, sobretudo, pela sua experiência da escassez, torna possível a

produção de um projeto, cuja viabilidade provém do fato de que a nação chamada passiva é formada pela maior parte da população, além de ser dotada de um dinamismo próprio, autêntico, fundado em sua própria existência.

(SANTOS, 2005, p.158)

Podemos analisar neste momento, outra cena que não se deu na mesma seqüência sugerida pela peça, mas que exemplifica, reafirmando, a questão da citada nação passiva, ou seja, a fração menos abastada de nossa sociedade. Esta cena, originalmente escrita pela Cia. Bumba meu Baco para ser representada por uma nova personagem, em suas últimas editorações, sofreu uma modificação e passou a ser designada a personagem da qual nos referíamos a pouco, Tereza.

Nesta, Ernesto e Tereza encontram-se como velhos conhecidos no açougue em que o primeiro trabalha. Ambos mantêm um diálogo simples e saudosista, como de pessoas que não se vêem há muito tempo. Tereza, é mãe de amigos de infância de Ernesto, e através da técnica de paralisação da cena, a senhora conta a breve história da vida do rapaz, que levava uma infância normal até perder a mãe, ficando responsável pelo irmão. Ainda garoto, ele começa a buscar formas alternativas para seu sustento, o que o leva a situação atual do personagem.

Esta curta cena, como já foi dito, é um exemplo de como se dá as relações no local fictício dessas figuras dramáticas, a fim de representar os espaços reais que encontramos em nossa sociedade, reafirmando a idéia sugerida por Santos (2005), das relações mais leais a si mesmas.

Além disso, com esta cena podemos confirmar a idéia da poética marxista criada por Brecht, já que, novamente temos a insinuação de que o personagem Ernesto é um artifício das classes econômicas e sociais. Nota-se também, que a outra personagem, apesar de ser um objeto de forças sociais realiza o que marxismo propõe através da auto-emancipação, ela representa um ser consciente, portanto, que possibilita a transformação de seu status a partir do momento em que ela realizará a práxis, estando envolvida com o movimento hip-hop existente em sua periferia aqui representado pela presença da rádio “resistência e ousadia”.

Este é então o agente fomentador de uma proposta de revolução, onde “os explorados e oprimidos podem quebrar ao mesmo tempo as “circunstâncias” exteriores que os aprisionam — o capital, o Estado — e sua consciência mistificada anterior.”

(Löwy, 1997, p.23) e esta é mesma idéia de uma peça feita sob influência brechtiana, realizar um teatro conscientizado, revelador, que expõe as contradições e que propõe transformações a aqueles que estão realmente interessados em praticar mudanças.

Com o intuito de escancarar tais contradições de nossa sociedade, ainda falaremos de uma importante cena desta trama “Faça com suas próprias mãos o que for preciso”.

Seqüencialmente após ter forçado sua empregada a dar-lhe informações sobre seu bairro, Esmeralda vai até a favela onde vive Tereza para conseguir seu desejado contato. Lá se depara com um lugar muito diferente de onde mora, as ruas não possuem asfalto, planejamento, indicação de placas, rede de esgoto, o que causa repulsa do lugar por parte de Esmeralda e comentários como: “Será que eles não conhecem banheiro não? Sente só esse cheiro de xixi! Que nojo!”, “Ai, eu achei que era organizado, tinha o lugar dos que vendem droga, o lugar dos matadores, o lugar dos traficantes, dos mendigos, como se fosse um shopping do crime [...] Que falta de organização. Falta de planejamento! Esse povo da favela não sabe ganhar dinheiro!”, “Fora a roupa daquelas mulheres! Parecia uma conferencia de Terezas! Todas maltrapilhas , com caras sujas, unhas mal feitas”, “Os PMs tem que mais é descer o coro nesses desocupados!”



Figura 22: Cena 6 – “Faça com suas próprias mãos o que for preciso”. Personagem Esmeralda representada pelo ator Daniel Calderaro (2009).

Tais falas e pensamentos da personagem, além de serem apenas alguns dos exemplos de como uma parcela da elite burguesa enxerga a população habitante das favelas brasileiras, ainda serve para caracterizar a situação destes lugares. Porém, o que não é compreendido pela alienada burguesa, é que a favela é uma mazela social que gera uma segregação física, espacial, ambas engendradas a partir da divisão desigual do capital e do trabalho, portanto, designa os lugares de cada um daqueles pertencentes às classes capitalistas nas cidades.

O mesmo acontece em relação aos equipamentos coletivos, como rede de esgoto, asfalto, e outros, que seriam direito de todos na cidade por meio do dever do Estado, são igualmente distribuídos em virtude dos locais de moradores pagantes. Assim, nas favelas das cidades capitalistas brasileiras dependem do “pagamento pelo uso e pela propriedade da terra e da moradia. Na apropriação da cidade capitalista está embutido o pagamento. A cidade é dividida em parcelas e cada parcela tem um preço, que corresponde ao consumo do lugar.” (RODRIGUES, 1988, p. 57 e 58).

Assim, esta distribuição de equipamentos coletivos irá variar de acordo com o local na cidade, e conseqüente, com o poder de aquisição de tais equipamentos pela população, o que irá, por sua vez, depender também do lugar que ocupam na divisão do trabalho e o salário que lhes é atribuído.

Não obstante, cabe aqui lembrar que, expressivas parcelas dos trabalhadores das grandes cidades do país encontram-se hoje habitando locais como bairros periféricos e favelas, sendo assim, estes locais, como cita Rodrigues (1988), passam a ser “Instituições necessárias” para o desenvolvimento do capitalismo produzido “para e pelo capital”, já que abriga a população responsável pela força de trabalho, permitindo sua (re)produção nas cidades.

Seguidora quase que inconsciente dessa sociedade maléfica burguesa, Esmeralda segue a trama agindo obrigatoriamente em relação ao seu ditame social e econômico, e, percebendo que não será capaz de se relacionar no desconhecido ambiente decide ir embora. Neste exato momento, a aparição fantasmagórica de Zeus Deus ajuda Esmeralda a seguir seu destino e alcançar seu objetivo, ele a faz se lembrar de um contato muito plausível que pode lhe ajudar, um conhecido que lhe serve como ponte para obtenção de maconha. Através dele os contatos vão sendo estabelecidos, até chegar a Ernesto, o assassino escolhido.

Dentro da não-linearidade da trama há mais uma revelação, o imponente traficante Vadão se mostra apenas como mais um dos seres manipulados pelo sistema,

pois, na realidade também possui um mandante, o deputado Federal Magno Mensalo, colocado na história para representar e denunciar um conjunto de políticos brasileiros que se aproveitam de suas posições no Estado para usufruir do poder e beneficiar a si mesmo, e de maneira imprópria.



Figura 23: Personagem Vadão, o traficante e “dono” do morro. Representada por Gabriela Bortolozzo (2009).



Figura 24: Personagem Magno Mensalo representado pelo ator Daniel Calderaro (2009)

O abuso de poder realizado pelo deputado federal constituiu-se também em impedir que as investigações do tráfico internacional de drogas que em ele próprio atua como mandante. Para isso, utiliza-se de seus contatos com o departamento de polícia da

região, que através de propinas não averiguum ao tráfico e nem ao assassinato de Vagner, que seria um dos homens que atuaria na circulação das drogas.

A rádio-personagem reaparece nesta ocasião com tom de denuncia sobre os fatos estimulando discussões, ela propõe o pensamento crítico da platéia, já que indaga sobre os acontecimentos da peça:

Interferência da rádio: Quem é filho da puta dessa historia ? O Waguininho, viciado em jogo com heroína na barriga fazendo fita pra pagar divida de jogo? A Esmeralda, perua falida, que mandou matar Waguininho? O Ernesto “fudido” que fez a fita no desespero? O Vadão que faz fita forte mais ajuda também a galera do morro? A Tereza ? O Seu Tiao ? A minha mãe? A sua mãe? Os aviazinho do Morro? O seu Jose? Ou os peixes grandes que comandam toda essa “porra”. Ou será que a culpa e de Deus? Ou melhor, do Deus Dinheiro? Do Deus ganância? Do Deus Capital? Não cabe a eu Julgar. Cabe a você? Cabe a quem? Quem é a violência?

(CANUTO; et al. citado por SANTOS, 2010, p.77)

Segue-se para o último episódio e décimo mandamento “A divisão desigual dos bens, esta é a lei.” Retoma-se a disposição da primeira cena, Ernesto desesperado tentando retirar o corpo do velório. As luzes se apagam. A cena prossegue, desta vez com o cadáver de Vagner estendido sobre uma mesa, um delegado, uma médica legista e o traficante Vadão circundam a corpo. Ernesto está ao lado deles, algemado em uma cadeira. A legista simula abrir a barriga do defunto, novamente têm-se um Black-out e é retirado um saco de um quilo (1Kg) de farinha de dentro dele. O delegado faz a distribuição da droga entre os presentes, o único que não recebe sua parcela é Ernesto, que vai preso.

Assim, o delegado ainda justifica ao marginal:

- Sabe como é. Não é pra todo mundo. Tenho que resolver isso aqui. Tem que ter um culpado. Afinal, tem que ter um coitado nessa história.

Uma das primeiras falas da peça referida a Ernesto é retomada neste momento pelo delegado, afirmando o destino deste personagem central, que se vê em emboscadas

que não irão apresentar o que ele é, mas sim o que ele é capaz de fazer nas situações que perpassam em seu caminho.

Em várias ocasiões da história algumas possibilidades são mostradas ao protagonista, porém as características que vão se agregando ao seu ser social, não permitem a ele a sua tomada de consciência, e, portanto, o impede de uma auto-emancipação, sendo apenas mais uma vítima do sistema.

O que procede no Epílogo é a tomada desta consciência social, proposta não apenas ao personagem, mas sim a todos os presentes no teatro. O fim da narrativa desta trama torna-se quase que secundária, pois a maior mensagem está nesta nova luta de deixar de ser um marginal, para que não exista mais as margens da sociedade.

Baseado no conto de João Guimarães Rosa e no poema de Carlos Drummond de Andrade, *A Terceira Margem do Rio* e *No Meio do Caminho*, este Epílogo vai trazer a idéia da transformação do homem por meio da forma poética de se buscar novos valores humanos, novas propostas de modificação e resistência ao sistema dominante e opressor emanado pelo capital.

Obviamente que estas novas formas se apropriam das antigas, mas não menos vivas teorias marxistas, que como se pode notar permeia toda a drama de *Algumas Tramas Urbanas*. Com a criação de uma peça científica e academicamente estudada, sem deixar os conhecimentos populares sob outro plano, a utilização das variadas linguagens busca a socialização das camadas sociais, excitando a consciência dos que as praticam e assistem.

Considerações Finais:

Nos primórdios de sua criação a Cia. Teatral Bumba meu Baco pudemos notar que o seu principal incentivo era promover a Extensão Universitária por meio de criações teatrais e estimular alunos de diversos cursos de bacharelado e licenciatura para seus melhores desempenhos com corpo, a fala, além da colaboração para a formação pessoal do sujeito.

Por isso, o grupo iniciou seu trabalho de maneira sucinta com oficinas onde os alunos universitários apenas dividiam suas vivências com a arte, e através disso iniciaram um processo criativo, que ao final de cada ano ou processo de troca mútua, gerava uma montagem diferente para ser exposta ou trabalhada com o público externo e acadêmico.

Antes, coincidentemente durante todos os anos de montagens e criações, o grupo trazia para o teatro temas que freqüentemente são discutidos também na ciência geográfica. Com isso, levou-se para fora dos muros da universidade outra maneira de expor estes assuntos, utilizando uma nova forma de linguagem, mais simples e que pode ser entendida e usada por qualquer pessoa, a teatral (Boal, 2009).

Assim, ingenuamente montado a peça “Na Roça”, pudemos notar que o teatro possibilita, de forma sucinta, demonstrar costumes, tradições e culturas de uma população excluída do atual estágio de nosso sistema econômico, que dita regras para modos de vida e meios de produção, e portanto, desvaloriza povos como o caipira.

Quando nos aprofundamos no estudo deste povo, pudemos entender como que, desde os primórdios, tal parcela da sociedade brasileira foi expropriada de seus direitos à terra, e aos poucos foi se disseminando nos sistemas políticos e econômicos vigentes. Os verdadeiros caipiras, então, passam a ser considerados raridades em um mundo onde as relações sociais são pautadas pelo capital.

A luta pela sobrevivência dessa população serve de exemplo, até os dias atuais, de como se pode permanecer em um território cada vez mais capitalizado, muitas vezes adaptando-se aos moldes das necessidades de cada época, outras, simplesmente resistindo a estes pela conservação de modos e costumes tradicionais de vida.

Independentemente da forma pela qual se resiste, a importância dessa persistência sugere que consideremos e respeitemos este povo, que além de fazer parte da formação histórica do país, ainda serve como esperança de um futuro diverso, com outras possibilidades e valores, em contrapartida das estruturas dominantes.

O teatro prestou aqui sua contribuição quando uniu forças a ciência, pois a partir de um estudo centrado e não estereotipado de um povo, concebeu uma visualização mais justa do mesmo, evitando equívoco e construções preconceituosas.

Portanto, temos uma troca, a linguagem cênica, que sempre irá visar a interpretação de uma história, sendo ela real ou fictícia, irá transmitir ao público impressões, ao passo que esta será entendida pelos modos que utiliza para esta expressão. Por sua vez, na ciência estas “formas de expressão” é restrita ao entendimento daqueles que possuem uma pré-concepção de seus conceitos, o que dificulta esta compreensão para leigos. Pois bem, no teatro (e na maioria das artes), que não necessita de conceituações prévias, esta etapa é facilitada pelo artista, que através da ciência se conscientiza, se informa, se educa, e assim torna capaz de transmitir de idéias, definições e etc. A ciência fará a revelação ao artista, e este as divulgará ao resto da população, como um agente intermediário, o que pode gerar o sucessivo interesse de seus espectadores novamente na ciência.

O mesmo aconteceu quando analisamos a peça “Tronodocrono”, os ideais e concepções passados nela, apóiam o trabalho do professor, principalmente daquele que, como o artista, é responsável e consciente de seus deveres. A disciplina de geografia, que por sua vez, deve ser ensinada como uma forma de compreender e pensar o mundo presente para construir um futuro com responsabilidade, embasando-se assim em conceitos de sua própria ciência.

Ao montar um teatro infantil que trate de temas tão essenciais para excitação de futuros cidadãos, o elo com disciplinas como a geografia dentro da educação torna-se primordial, já que, segundo o autor Callai (1998) um dos maiores objetivos do ensino desta disciplina “é fornecer ao aluno condições para que seja realmente construída sua cidadania” (STRAFORINI, 2004).

Neste mesmo processo, a formação da disciplina pauta-se nas pesquisas, descobertas e evoluções da ciência que a constitui, por isso, as linguagens que simplificam as maneiras de se passar estes conceitos fazem parte de um ensino mais completo. Ao utilizar o teatro como ferramenta de aprendizagem nas escolas ou no ensino informal, as possibilidades de apropriação dos conhecimentos pelos seus alunos aumenta.

Podemos constatar isto, quando nas cenas representadas por peças como “Tronodocrono”, a arquitetura do cenário faz referencia a identificação de uma *paisagem* natural, que aos poucos é reconhecida como *lugar* ao passo que os

personagens criam relações neste mesmo cenário, palco de relações sociais, que se demonstram em escala micro, mesmo que fictícia. Os rituais praticados pelos personagens da estória, também fazem referência as culturas, costumes de um povo, neste caso indeterminado e irreal, porém, que ao sugerir o real, ajudam no entendimento do que pode ser observado de fato.

Contudo, o ápice desta favorável união, entre o teatro e a geografia, que a companhia Bumba meu Baco promoveu, se deu no projeto “hip-hop em cena”, resultado da ampliação dos estudos realizados sobre a arte cênica, onde o grupo começou a compartilhar de novas tentativas de se fazer um teatro mais politizado e responsabilizado com o social.

Esta necessidade surgiu da consciência de que este projeto de extensão é proveniente da Universidade, meio onde a educação e as pesquisas são priorizadas, e assim possuem obrigações de devolver o conhecimento intra-muros, ou seja, para a comunidade que a sustenta.

Segundo Boal(2009), “todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas.”(p.11), além disto, o teatro também é uma forma de expressão e, portanto, também um meio de expressar ideologias. As classes dominadoras muito se apropriaram desta forma desde sua criação para a imposição de seus ideais, mas no caso do Teatro do oprimido – criado por Boal - o intuito é “transformar” e inovar este conceito, já que parte do ponto de vista dos dominados e não dos dominadores.

Para o autor MORAES (2005), “cabe reafirmar a importância da geografia enquanto veículo de ideologias geográficas” da mesma forma que o teatro também possui este poder, já que, como foi explicado, o teatro é um igualmente um “veículo de ideologias” que poderão defender ou não distintos conceitos e ideais. Isto nada mais é do que se realiza na ciência geográfica, que não deixa de ser imparcial e direciona objetos de estudo e conceitos dependendo de seus reais interesses.

Partindo disto, podemos notar as semelhanças que existem entre a arte e a ciência, neste caso a teatral e a geográfica, que conseguem assemelhar objetivos e temas de estudo, porém com formas de linguagens diferentes. Segundo CORREA (1995), quando a cultura é estudada através da geografia ela deve se distinguir quanto à forma que irá representar a sociedade, para trazer então a visão da cultura das classes, ou dominantes ou dominadas, ou opressoras ou oprimidas e assim por diante, do mesmo modo em que é trabalhado no teatro.

No caso do projeto “Hip-hop em cena”, o grupo tentou representar a realidade a partir do espectro da classe dominada e, para isso, fez uso de diferentes metodologias teatrais, algumas muito semelhantes com as utilizadas na geografia, como os estudos de correntes marxistas, entre outras que contemplam tanto o teatro – teatro dialético, como de Brecht - quanto a geografia – geografia crítica, miltoniana e outras.

Um outro exemplo de técnica utilizada nesse projeto concomitante a ambas áreas do conhecimento, foi o trabalho de campo, realizado pelo grupo para que esse pudesse se aprimorar da realidade desta parcela da população a fim de afastar-se ao máximo dos discursos e ideais dominantes que segundo COSGROVE (1989):

“Sustentado e produzido em grande medida pela capacidade de projetar e comunicar (...) para todos os outros grupos uma imagem de seu mundo, consoante com sua própria experiência, e ter aquela imagem aceita como reflexo verdadeiro da realidade de todos.” (COSGROVE citado por CORREA, 1995, p.6)

Para que esta idéia não se repetisse, foi levado para dentro da Universidade (composta de maioria dominante) agentes culturais e estudos do movimento hip-hop que levaram o conhecimento e os ideais dessa parcela oprimida do país, e, que somente desta maneira, pôde possibilitar o estudo desta cultura mesclando a formas acadêmicas com as populares. O hip-hop, nesta ocasião, trouxe à discussão de conceitos muito abordados na geografia, como o processo de periferização, a segregação espacial e do próprio ser social.

Com o resultado final desse projeto de 2009, tivemos a criação da peça “Algumas Tramas Urbanas”, que como foi visto, proporcionou essas discussões por meio de uma narração fictícia que representou uma série de fatos, interações e acontecimentos, levando aos palcos a encenação das contradições vistas nas relações sociais, a divisão e luta de classes e a atuação das forças econômicas sobre as mesmas.

Durante o desenvolvimento da dramaturgia desta peça, as preocupações com seu conteúdo consistiram também no embasamento das teorias que tentavam se colocar em prática nas cenas. A montagem das personagens centrais, como Esmeralda e Ernesto, demonstraram as maiores contradições de nossa sociedade, a primeira representando os opressores, os dominantes, o capitalista personificado em sua origem e forma mais perversa, a segunda, os oprimidos, dominados, subalternos, personificado

em um extremo, como a própria enfermidade da sociedade, em um cenário totalmente urbano, onde tais extremidades podem ser facilmente verificadas.

Outras personagens também serviram para demonstrar como se tece a cadeia de relações sociais contraditórias do sistema vigente, como é a personagem Tereza, que representa os trabalhadores brasileiros e sua comunidade representada vezes pelo coro de atores, vezes pela rádio, que sugere a luta contra forças hegemônicas, revelando uma sociedade mais orgânica que ainda eleva valores sociais e comuns, ao invés do individual, do privado e desagregador.

Como exemplo das esperanças e da resistência dessa população fez-se referencia ao movimento social urbano que serviu como base para pesquisa deste grupo teatral no ano referido, o hip-hop, presente principalmente na rádio-personagem que se expressou através de intervenções artísticas durante algumas cenas onde há o uso músicas de *rap*, poesias e ritmos característicos, passos de *break* incorporados em meio à movimentação de atores, e, em outras, em que era o foco principal das cenas, quando o quinto elemento deste movimento se externaliza, o discurso e a luta política, chamada por militantes de “o fator de transformação”.

Acompanhando justamente esta lógica, que se deu ao fim desta peça, onde se sugere uma transformação que vai além da trama contada. Esta transformação é o que geógrafo Milton Santos chamou de “metamorfoses” onde, no mundo atual, existem novas possibilidades e disponibilidades, “novas ideologias, crenças políticas, amparadas na ressurreição da idéia e da prática da solidariedade” (SANTOS, p.168, 2005) numa dinâmica criada pela cultura popular.

Esta credibilidade dada a um futuro mais solidário e menos perverso, porém, não é exclusivo de autores da geografia, se estendem por ideologias de inúmeros estudiosos, que também propõe a transformação desejada, cada qual de sua maneira. Uma delas, das quais mais acredito ser semelhante e ainda contempladora dos ditos de Milton Santos, são as propostas dos produtores teatrais dialético-marxistas, Augusto Boal, que apresenta ações para além do discurso, atitudes de ser um militante político, através do teatro instigador, pensante e ativador, feito pelos e para os oprimidos, para divulgação de suas ideologias tão pouco disseminadas, e tão necessárias para conscientização de nossa sociedade.

Atualmente, o teatro universitário tem realizado experiências com a comunidade acadêmica no sentido de proporcionar uma linguagem na forma de texto e expressão corporal visando a interação dos alunos e demais agentes universitários com temáticas

acadêmicas. É uma forma de pesquisa e estudos que busca trabalhar aspectos científicos das áreas do conhecimento. O grupo Bumba Meu Baco tem realizado trabalhos também com a comunidade externa, creches, sindicatos e espaços culturais no sentido de ampliar o aspecto crítico e a expressão artística do conhecimento – linguagem corporal, arte e ciência.

Esse trabalho, tem o propósito de ressaltar a importância do uso de atividades interdisciplinares na educação, visando através de um pequeno recorte, compartilhar com a comunidade acadêmica algumas experiências educacionais e artísticas que foram vivenciadas durante a trajetória do Projeto de Extensão Universitária da PROEX, intitulado de “Cia. Teatral Bumba-meu-Baco”, buscando maior articulação entre os alunos e a comunidade externa, potencializando a criatividade e a transmissão de conhecimentos.

O trabalho realizado por este grupo pode servir de exemplo e incentivo para muitos outros grupos que, a partir de outras formas de arte que possa surgir com similares metas e objetivos, afinal, este será um longo e dificultoso caminho, mas sem dúvidas gratificante e fomentador de novos “ espaços de esperança” como sugere Harvey (2000).

Bibliografia:

BOAL, A. Teatro do Oprimido e outras poéticas. 9ª Edição - Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

BRAGA, B. Na Roça. Comédia em um ato. Biblioteca Dramática Popular, Nº 110. São Paulo: Livraria Teixeira, 1961.

BRANDÃO, C.R. Tempos e Espaços nos mundos rurais do Brasil. Ruris (Campinas), v. 1, p. 37-64, 2007. Disponível em: < http://www.ifch.unicamp.br/ceres/037-064-carlos_rodrigues.pdf >. Acesso em: 25 de fevereiro, 2011.

BRASIL.Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclo do ensino Fundamental: introdução aos parâmetros curriculares nacionais/Secretaria da Educação Fundamental.- Brasília: MEC/SEF, 1998. 174p.

CANDIDO, A. Os parceiros do Rio Bonito. 9.ed. Editora 34. São Paulo, 2001.

CANUTO, C. et al. Anexo1:Texto que foi resultado do processo colaborativo “Algumas Tramas Urbanas”. In: SANTOS,L.H. Algumas Tramas Urbanas: Geografia, Teatro e movimento Hip Hop como linguagens, estratégias e possibilidades dramáticas no estudo da segregação sócio espacial. Trabalho de Conclusão de Curso. IGCE/UNESP. Rio Claro, Nov.2010.

CARVALHO, S. Uma experiência com teatro dialético no Brasil. In: CARVALHO, S. (org.). Introdução ao teatro dialético:experimentos da Companhia do Latão.– 1ª Ed. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009.

CASSIO, S. M. São Paulo Futuro: O caipira na projeção de uma metrópole. Histórica: revista online do arquivo público de São Paulo. nº 36, jun. 2009. Disponível em: < <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao36/materia05/> > Acessado em: 24 de janeiro, 2011.

CEIA, C. Coro In: _____E-Dicionário de termos literários. Disponível em: <

<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/C/coro.htm> > Acesso em: 16 de março, 2011.

CORREIA, A. M. Ponderações reflexivas sobre a contribuição da fenomenologia à geografia cultural. Ra'e Ga (UFPR) Curitiba, n.11, p.67-75, 2006. Editora UFPR. Disponível em: < <http://www.geografia.ufpr.br/neer/NEER-1/comunicacoes/marcos-a-correia.pdf> >. Acesso em: 12 de março, 2011.

CORREA, R. L. Espaço e Cultura: Uma Tradição Geográfica. Revista Espaço e Cultura, Rio de Janeiro, nº1, p. 1-22, Out.1995

DAUO, A. M. Tipos e Aspectos do Brasil: Imagem e Imagens do Brasil. In: ROSENDAHL, Z. & CORRÊA, R.L. (orgs.). Paisagem, imaginário e espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

RIBEIRO, D. O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil – São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ENGELS, F. A situação da classe trabalhadora em Inglaterra. Coleção SÍNTESE. Livraria Martins Fontes. Editorial Presença. Tradução de Conceição Jardim e Eduardo Lúcio Nogueira, 1975.

ESCOLA LIVRE DE TEATRO DE SANTO ANDRÉ. Processo colaborativo - relato e reflexão sobre uma experiência de criação. (2006). Disponível em: < <http://escolalivredeteatro.blogspot.com/2006/01/processo-colaborativo-relato-e-reflexo.html> > Acesso em: 15 de março, 2011.

HARVEY, D. Espaços de Esperança, 2.ed., Edições Loyola. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves, 2000.

LEFEBVRE, H. 1905. A cidade do capital/tradução Maria Helena Rauta Ramos e Marilene Jamur. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

LÖWY, M. Por um marxismo Crítico *in*: Marx après lês marxismes. Paris: L'Harmattan, 1997. Tradução de José Correia Leite. Disponível em: < http://www.pucsp.br/neils/downloads/v3_artigo_michael.pdf >. Acesso em: 01 de Abril, 2011.

MARICATO, E. Brasil, cidades: alternativas para crise urbana. Petrópolis: Vozes, 2002. 204p.

MORAES, A. C. R. Ideologias Geográficas: Espaço, Cultura e Política no Brasil. 5ª Edição. São Paulo: Annablume. 2005. 156p.

NOVAIS, R. *in*: Perspectivas de Gênero: Debates e questões para as ONGs. Obra coletiva. Recife: GTGênero . Plataforma de Contrapartes Novib / SOS CORPO Gênero e Cidadania, 2002. 192p. Disponível em: < <http://www.redemulher.org.br/generoweb/anexo/perspect.pdf#page=110> > Acesso em: 20 de março, 2011.

PAIVA, R. C. M. L. Belmiro Braga plural: entre o caminho novo e a modernidade. 2008. 97f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2008. Disponível em: < <http://web2.cesjf.br/node/3309?page=1> >. Acesso em: 25 de fevereiro, 2011.

PROCESSO COLETIVO E PROCESSO COLABORATIVO: HORIZONTALIDADE E TEATRO DE GRUPO. Disponível em: < http://www.polemica.uerj.br/pol19/cimagem/p19_andre_daniel.htm > Acesso em: 15 de março, 2011.

PROJETO ADEMAR GUERRA. Secretaria do Estado da Cultura. Disponível em: < <http://www.projetoademarguerra.sp.gov.br/> > Acesso em: 22 de janeiro, 2011.

RABELO, G. Trodocrono *in*: SÃO PAULO. Secretaria de Estado da Cultura. Teatro da Juventude. Ano 01, número 03. Dezembro de 1995

RODRIGUES, A. M. Na procura do Lugar o encontro da identidade – Um estudo do processo de ocupação de terras: Osasco. Tese de Doutorado, São Paulo, 1988.

SANTOS, L. H. Algumas Tramas Urbanas: Geografia, Teatro e movimento Hip Hop como linguagens, estratégias e possibilidades dramáticas no estudo da segregação sócio espacial. Trabalho de Conclusão de Curso. IGCE/UNESP. Rio Claro, Nov.2010.

SANTOS, M. A urbanização brasileira. São Paulo: Hucitec, 1994. 157 p.

_____, M. “Espaços da racionalidade”. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2002.

_____, M. Por uma outra globalização: do pensamento único a consciência Universal . 12ª Ed. Rio de Janeiro, Record, 2005.

SANTOS, R. B. Movimentos sociais urbanos – São Paulo: Editora UNESP, 2008.

STRAFORINI, R. Ensinar Geografia : o desafio da totalidade-mundo nas séries iniciais. São Paulo: Annablume, 2004. 190p.

TONI, C. Hip hop a lápis: o livro. São Paulo: Editora e livraria Anita, 2006.

XAVIER, D. P. As rede horizontais e o uso do território: O movimento hip hop no Brasil. Tese de Mestrado. Rio Claro, 2010.

Gabriela Bortolozzo

Profa. Dra. Bernadete Castro Oliveira