

PEIXOTO, Máira Rosa. **Slam e teatro: experiências teatrais na quebrada, de Uberaba**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduanda em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia, orientação da Profa. Fátima Antunes da Silva. Bolsista CAPES. Atriz e diretora da Trupe Tamboril de Teatro.

RESUMO: Este artigo tem como objetivo compartilhar experiências teatrais que acontecem do outro lado da cidade, com a “quebrada”, no Residencial 2000, Uberaba-MG. Tais experiências tiveram como primado, a escuta cultural, suas potências expressivas, e formas de manifestação que se viram representadas pelo “lugar de fala”, e podem ser lidas nas linguagens do Movimento *Hip-Hop*. Como movimento que tem como germe a ocupação através do rito ao espaço urbano, o papel do teatro com comunidades, “quebrada” soma-se de forma a mergulhar por danças, grafites e batalhas de poesia, a fim de celebrar o encontro e coletivizar saberes. Como mote a celebração e criação cênica, utilizaremos as batalhas de poesias, ou *poetry slam*, que em nosso processo de criação com comunidades urge como outras formas narrativas. Tal instrumento, constrói através de inferências poéticas, mecanismos de debate, reflexão e ação. O ponto comum do slam, assim, se estabelece na necessidade de firmar a cidade como local onde as batalhas de rimas, poesias e danças, instauram um profundo significado ao corpo no interior da cidade, determinando aos *artistas* a necessidade de ocupação e reinvenção da cidade, da arte, dos corpos, das metodologias de criação para o teatro e finalmente para a própria sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro, Comunidade, *Slam*, Metodologias de criação.

RESUMEM: Este artículo tiene como objetivo compartir experiencias teatrales que ocurren del otro lado de la ciudad, con la "quebrada", en el Residencial 2000, Uberaba-MG. Tales experiencias tuvieron como primado, la escucha cultural, sus potencias expresivas, y formas de manifestación que se ve representadas por el "lugar de habla", y pueden ser leídas en los lenguajes del Movimiento Hip Hop. Como movimiento que tiene como germen la ocupación a través del rito al espacio urbano, el papel del teatro con comunidades, "quebrada" se suma de forma a sumergirse por danzas, grafitos y batallas de poesía, a fin de celebrar el encuentro y colectivizar saberes. Como mote la celebración y creación escénica, utilizaremos las batallas de poesías, o *poetry slam*, que en nuestro proceso de creación con comunidades urge como otras formas narrativas. Tal instrumento, construye a través de inferencias poéticas, mecanismos de debate, reflexión y acción. El punto común del *slam*, así, se establece en la necesidad de firmar la ciudad como lugar donde las batallas de rimas, poesías y danzas, instauran un profundo significado al cuerpo en el interior de la ciudad, determinando a los artistas la necesidad de ocupación y re-invencción de la ciudad, del arte, de los cuerpos, de las metodologías de creación para el teatro y finalmente para la propia sociedad.

PALABRAS CLAVE: Teatro, Comunidad, *Slam*, Metodologías de creación.

Sabe-se, ou se reconhece que movimentos artísticos, os quais tem na rua suporte para sua arte, exprimem no urbano marca de sua resistência e transgressão. Seja no teatro, instaurando outros fluxos com a cidade, ou as intervenções circenses nos sinais de trânsito que corrompem o espaço de passagem com claves no ar, ou mesmo nas grafias coloridas pintadas nos muros embaixo de viadutos.

No transcorrer das minhas pesquisas sobre ações teatrais a serem empregadas com a comunidade ou quebradas, opto por dar lugar de fala aos que moram e se identificam com o fato da *quebrada* ser uma parte da cidade

A arte, na contramão da cidade, nas *quebradas*, está aberta a atitude vivencial do espaço, onde fazedores e receptores se condensam num mesmo sentido originário do ser-cidade, de modo que haja corpos festivos que se instauram como outros lugares e territórios¹ de forma tão incisiva e significativa que são capazes de desterritorializar a própria cidade.

Onde vemos a arte na contramão da cidade? Temos no diálogo com as linguagens artísticas próprias das *quebradas*, encontros com culturas de rua aqui relidas através do movimento *hip-hop*, e que podem nos auxiliar na compreensão da questão levantada. Caberia-nos então pensar nas formas e meios para ocupar o espaço da cidade, a partir das manifestações culturais da própria *quebrada*, tendo como premissa o *direito à vida urbana, à centralidade renovada, aos locais de encontro e de trocas, aos ritmos de vida e empregos do tempo que permitem o uso pleno e inteiro desses momentos e locais.* (LEFEBVRE, 2006, p.143).

O direito à cidade ,visto como prática que acontece no fazer unificado, que têm nas manifestações populares, formas de celebração e reivindicação o espaço da cidade. A volta deste *status* da cidade, que não produz modos de vida individualistas faz no coletivo, ações interventivas através de expressões artísticas que ocupam o espaço da cidade.

A *quebrada*, reconduz o ser a viver na cidade para além da mera noção de trânsito, onde nos colocamos em jogo como condição primeira do homem

¹ No presente artigo não aprofundaremos as dimensões que a noção de território, territorialização e desterritorialização podem ter no contexto da presente pesquisa, mas em outros momentos aprofundaremos essa relação.

em seu estado de *homo ludens*², um jogo vivo que toma como princípio o celebrar coletivo que subverte o ordenamento mecânico próprios das cidades contemporâneas.

Como modo de entender a arte nos espaços em contramão da cidade, temos no diálogo com as linguagens artísticas das *quebradas*, sua expressão que liga juventude no movimento *hip-hop*.

No contexto da obtenção interventiva da cidade pela arte, temos no teatro e *performances* de rua, ações pontuais que ocupam o espaço urbano e que criam *estados fronteirísticos*, que em Caballero (2011) são vistos no limiar entre vida e arte. Podemos então visualizar que a *quebrada*, quando permeada, pelas expressões artísticas, executa formas de enfrentamento vivencial, aos quais Caballero denomina de *ativismo*.

Os conceitos de arte e ativismo, seguem em Caballero como elementos que se relacionam com o estudo das teatralidades presentes nos contextos políticos de manifestações sociais na América Latina. No entanto, propomos uma ampliação de tal noção, no sentido em que percebemos a potência que a junção entre arte e ativismo aqui visto como algo social que emerge do contexto da periferia da cidade, ou como preferimos definir, da *quebrada*.

Nesse sentido, segundo Caballero (2011, p.37): *o estado fronteiro dos artistas/cidadãos que desenvolvem estratégias artísticas para intervir na esfera pública* acaba por ganhar, dentro do contexto da ocupação dos espaços da cidade, que instauram por meio da arte de rua, ações diretas de ocupação da cidade pela arte.

O *ativismo*, é visto como instrumento que reitera a função de enfrentamento artístico em contato com a cidade buscando formas de legitimação do próprio direito ao usufruto da cidade.

Como linguagem artística o movimento *hip-hop* abarca os campos da pintura, da dança, da *performance* corporal e vocal, além de diversos elementos de criação artística. Tais elementos são visíveis quando observamos o contra tempo dos corpos que se quebram ao som *beats* (ritmo criado com a boca), ou ainda nas grafias expostas ao céu aberto da cidade. O que nos leva a pensar

² *Homo Ludens*: o jogo como elemento da cultura é um livro escrito por Johan Huizinga. Onde a ato de jogar, também é visto como princípio de caracterização do homem.

que o *ativismo*, enquanto oriundo do lugar de fala da própria *quebrada* expressa no “enfrentamento” ativo do corpo dentro dos territórios da cidade.

Nesta guerrilha, as batalhas acontecem também pelo viés da palavra que ora são emitidas no jogo rimado (batalha de rimas ou de *b-boys*), ora são anunciadas em poesias orais (batalhas de poesias ou *poetry slam*) que ecoadas pelas e nas quebradas, ocupam cada vez mais territórios promovendo o verdadeiro sentido do celebrar na cidade.

A palavra agora será retomada como o rito de ocupação da cidade, onde o *Slam* ou *Poetry Slam* tem desta década de 80 ganhado espaços e adeptos. Tal difusão nasce em São Paulo em 2003, através do campeonato ZAP- Zona Autônoma da Palavra, junto às pesquisas sobre elementos do *Hip- Hop*, re-significados pelo teatro em um estudo realizado dentro Núcleo Bartolomeu de Depoimentos.

Em 2017, temos contabilizado junto ao *Slam BR* (campeonato nacional que abre uma vaga para o *slam* mundial), mais oitenta *slams* espalhados pelo Brasil. E ainda como um fenômeno a ser investigado dado o alcance de diversos outros territórios, trago como forma de diálogo dois pesquisadores que estão no centro do *status quaestionis*, nas pesquisas sobre o *slam*, no Brasil.

Roberta Estrela D’Alva, temos além de uma *slammer* (poeta que faz o *slam*), uma atriz e pesquisadora que através do ZAP, fez reverberar a voz de diversas *quebradas*, e que nos convoca a pensar o *slam* sobre o seguinte prisma;

Poderíamos definir o *poetry slam*, ou simplesmente *slam*, de diversas maneiras: uma competição de poesia falada, um espaço para livre expressão poética, uma ágora onde questões da atualidade são debatidas, ou até mesmo mais uma forma de entretenimento. De fato, é difícil defini-lo de maneira tão simplificada, pois, em seus 25 anos de existência, o *poetry slam* se tornou, além de um acontecimento poético, um movimento social, cultural, artístico que se expande progressivamente e é celebrado em comunidades em todo o mundo. (D’ALVA, Roberta Estrela. 2011. p.125).

Já para, Daniel Carvalho de Almeida³, que faz da poesia *slam* metodologia do ensino da língua portuguesa em sala de aula, o *poetry slam* estaria para além dos usos poéticos do qual a formação semântica está sendo usada, pois:

³ *Slammer*, Mestre do Profletras da USP, especialista em Língua Portuguesa pela PUC-SP e Professor da Rede Municipal de Ensino de São Paulo.

As formas linguísticas da poesia *slam* não são movidas por uma determinação exterior, mas trazem à tona a expressão plena da vida dos poetas. Os poemas recitados nos saraus de *slam* são semelhantes aos discursos de militância realizados por representantes de lideranças populares; à vista disso, muitos *slammers* também são militantes e atuam em diferentes movimentos culturais, não participando apenas nas batalhas de poesia. Nesse sentido, a poesia de um *slammer* nasce de sua própria experiência de vida e, conseqüentemente, suas escolhas lexicais representam sua perspectiva em relação à vida e revelando suas posturas político-ideológico. (ALMEIDA, Daniel Carvalho de. ano 2, n.2, p. 35)

Tanto D'Álva quanto Almeida, colocam o *slam* como um território a ser minado pela palavra a fim de que a mesma, seja o local de encontro para o ato da escuta tão necessárias em tempos de corpos em trânsito.

É justamente esse entendimento, do que vem a ser a necessidade da escuta, que reside o material de apoio à criação cênica dentro da *quebrada* de Uberaba, no Residencial 2000, durante o período em que estivemos efetivamente realizando esse trabalho junto a essa comunidade.

E porque utilizarmos o *slam* na criação de cena?

A arte em nosso tempo, exige um permanente diálogo que ultrapassa a mera questão das subjetividades e se insere nos sentidos comunitários e sociais vividos pelo artista. E é dentro destes preceitos, que se faz necessária uma reflexão a fim de fomentar a relevância da arte no contexto, não apenas das ações artísticas legítimas pelo poder público, mas também, pelos próprios moradores da *quebrada*.

Seguindo algumas definições usuais para o conceito teatro e a compreensão usual do lugar desse, nas periferias encontramos diferentes formas de denominação, conceitualização e metodologias aplicadas em diferentes momentos e situações históricas. Que estão sendo melhor estudadas, ao longo do percurso no mestrado.

Os termos: teatro com comunidade, teatro na comunidade, teatro para comunidade, teatro aplicado, são recorrentes dentro de diversas concepções do fazer artísticos junto as comunidades.

No entanto, dentro dessas diferentes linhas teórico-práticas optamos por seguir, a priori as definições de Márcia Pompeo Nogueira (2007) que nos apresenta o uso do teatro quando parte de questões da comunidade pois, *em vez de fazer peças dizendo o que os outros devem fazer, passou-se a*

perguntar ao povo o conteúdo do teatro, ou dar ao povo os meios de produção teatral.

A definição de Pompeo, nos valida a iniciar um processo de compreensão das relações do teatro e comunidade a partir do que foi discutido em torno da noção de *quebrada*. Os elementos construídos dentro do processo junto a *quebrada* do bairro Residencial 2000, nos últimos 03 anos nos demonstrou ser ineficiente o fazer teatral quando o mesmo não visa a escuta das mobilizações culturais que resistem em tais espaços.

Ou seja, os artistas não são os profissionais da área da cultura que desenvolvem trabalhos ou projetos junto a essas comunidades, mas sim a própria comunidade, que quando compreendem esse elemento se apropriando e se empoderando desses princípios, efetivam em toda a sua potência a noção de *ativismo*.

A pergunta sobre o porque se utilizar o *slam* como gatilho para a criação teatral, tem como primeiro ponto para sua solução, a necessidade de que a própria *quebrada* tenha estratégias de expressão e auto-organização.

O *slam* enquanto elemento constitutivo de vários fluxos identitários da própria *quebrada*, ofereceu um reconhecimento imediato que propiciou não apenas uma “dramaturgia”, visto aqui como um roteiro cênico, mas uma outra dimensão do que representa profundamente a dinâmica cultural da *quebrada*.

E isto, foi tomado como ponto de partida as experiências teatrais com comunidades, ou aqui do teatro com as *quebradas*. Em Uberaba, temos o bairro Residencial 2000, localizado no entroncamento das BRs 262 e 050, bairro que já enfrentou diversos problemas de infraestrutura, atendimento à saúde, educação, transporte, entre outros.

Através da inauguração em 2015 da Praça CEU das Artes (Centro de Artes e Esportes Unificados), o bairro teve a possibilidade a inserção de atividades formais de práticas esportivas e culturais, tais como o teatro onde fui arte educadora.

Tais aulas eram ministradas à medida que os alunos descobrindo-se e descobriam o fazer teatral, pois muitos nunca haviam feito ou assistido teatro. Assim, com as *quebradas* e ao longo do tempo, foram sendo praticadas alguns jogos do Teatro do Oprimido, a fim de aproximar o lugar de fala dos alunos bem como do teatro.

O Teatro do Oprimido foi ferramenta básica de Augusto Boal não apenas na perspectiva estética junto ao grupo teatral Arena (1958), mas também, como procedimento fundamental para se pensar e intervir em diferentes contextos políticos.

Assim sendo, em maio de 2016 (mês em que se comemora o dia internacional da mulher), o tema de aula foi violência e dentro deste assunto gerou-se um enorme desconforto ao percebemos que todas as meninas presentes em aula já haviam sofrido algum tipo de violência.

Logo, a proposta de ação teatral naquele determinado momento, emergiu através de músicas de *raps*, trazidas pelas alunas o que abriu espaço para outras formas de diálogo e linhas para a construção das criações cênicas que seriam colocadas em prática.

Ao mesmo tempo em que a pesquisa avançava pelo universo das letras de *raps*, foram sendo mapeados por mim alguns *slams*, que, além de conter a temática que havia sido exposta, nos abriu o olhar sobre a própria abrangência das ações e reverberações do movimento *hip-hop*.

Desta forma, como a narrativa no *slam* é marcada pela palavra autoral, e imprime uma certa *identidade coletiva*, recria uma epópeia sobre os questionamentos de seu tempo, e dentro de uma análise brechtiniana imprime a noção de “gestus”.

Chamamos esfera do gesto aquela que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação uma as outras. A posição do corpo, a entonação e a expressão fisionômica são determinadas por um gesto social (...) O ator apodera-se da sua personagem acompanhado com uma atitude crítica de suas múltiplas exteriorizações; e é uma atitude igualmente crítica que acompanha as exteriorizações das personagens que com ele contracenam e, ainda, as de todas as demais. (BRECHT, 2005. p. 61-62)

Em Brecht, não há uma voz isolada do personagem, mas sim, as posturas e trejeitos de um coletivo que quando expostos são percebidos dentro do seu sentido histórico reconhecendo assim, a condição social do qual os personagens estão destinados.

O *gestus*, revelaria um determinado aspecto da personagem, uma voz coletivizada que corrobora para o entendimento do *slam*, como forma de se pensar outras tipos e formas de narrativas que participam da criação cênica e tem na expressão da *quebrada* seu lugar de fala.

Como uma das formas de expressão cultural, o teatro que se faz presente dentro das comunidades, precisa entender o que é a comunidade, bem como mesma se organiza, seus mecanismos e acessos, para que possa pensar efetivamente nas funções. E é nesse sentido que até o presente momento temos estabelecido uma relação com esse grupo de adolescentes do bairro em questão, que gradativamente, por vontade própria criaram a Trupe RD2.

É muito importante ressaltar que atualmente, mais especificadamente no primeiro e segundo trimestre de 2017, o espaço físico e as políticas públicas para a cultura, desenvolvidas por meio da Fundação Cultural de Uberaba, foram abandonadas em nome da crise financeira enfrentada pelo país. O que gera na pesquisadora e arte educadora aqui em questão, uma angústia e um misto de ansiedade e esperança de dias melhores aos sempre resistente *ativistas da quebrada* do Residencial 2000.

A necessidade de repensarmos o teatro e a comunidade, a partir de um novo momento histórico pós golpe de 2016, nos leva inevitavelmente estabelecer novos elementos a partir das noções de *ativismo* e as mobilizações culturais que cada vez mais tomam força a partir da *quebrada*.

Nesses termos, as experiências vivenciadas junto a *quebrada* do Residencial 2000, nos fez até aqui, atingir minimamente um entendimento que toma como elemento central a necessidade de se ultrapassar os limites formais do fazer teatro, e fornecem ferramentas de *empoderação* e reconhecimento da *quebrada* não mais como um lugar distinto de fala, ou seja, não mais como o outro da história, mas como protagonista, *ativista* e responsável pela manutenção da força que emerge por ela mesma.

Referências Bibliográficas.

ALMEIDA, Daniel Carvalho de. **O poema no processo escolar: compromisso ético e formação de identidade.** Revista Encontro e Conversas, São Paulo, DRE Itaquera, ano 2, n.2,p. 35-38)

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 2008.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares: teatralidades, performance e política**. Tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.

ESTRELA D'ALVA, Roberta. **Teatro Hip-Hop**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HENRI, Lefebvre. **Direito à cidade**. São Paulo: Centoaro Editora, 2015.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. **Teatro e Comunidade**. in TELLES, Narciso; FLORENTINO, Adilson (orgs) **Cartografias do Ensino de Teatro**. Uberlândia:UDUFU, 2009.

_____. **Teatro e Comunidade: Interações Dilemas e Possibilidades**. Florianópolis: UDESC, 2009.

SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo. Juventude Negra, música e segregação urbana (1984-1998)**. EDUFU, 2015.