

Uma resposta espetacular: as narrativas do corpo e o teatro cotidiano da violência

Rita de Cácia Oenning da Silva[□]

Resumo:

Os estudos de performance permitem analisar a estética da vida cotidiana e entender as performances e rituais como experiências que tanto expressam quanto transformam/constituem atores sociais. Levando em conta os estudos de performance e dos rituais, o artigo descreve e analisa a performance teatral de, crianças, adolescentes e jovens (faixa etária entre 10 a 20 anos) de comunidades de periferia de Recife na Europa. Mostra como esses propõem, através das suas performances da vida cotidiana, inverter, suspender, e especialmente elaborar a posição social de morador de periferia, negro e pobre, bem como a posição social dos seus expectadores. Através da sua performance e da competência demonstrada nessa, saltos, giros, passos de danças variadas, permitem criar um espaço onde o cotidiano e sua condição violenta tanto é rememorada quanto é desconstruída, para ser repensada e revivida de outro modo. Desse modo, num ato político, estão criando uma nova estética da periferia e de si, que levados aos palcos, transformem atores e platéias numa experiência que, almejam, possa ser extensiva ao palco cotidiano das favelas.

Palavras-chave: estudos de performance; cultura de periferia; violência cotidiana; crianças, adolescentes e jovens; experiência.

Abstract

Performance studies allow us to analyze the aesthetics of daily life and to understand performances and rituals as experiences that both express and transform/constitute social actors. Paying attention to performance and ritual studies, the article describes and analyzes a theater show developed by children and adolescents from Recife, and then presented in Europe. It shows how these young artists try to invert, suspend, and elaborate the social position of the inhabitant of the favela — black and poor — and relate it to the social position of the spectator. Through their performance and the competence they demonstrate through leaps, spins, and many other dance steps, they create a space in which their daily life and the violence they live is remembered and deconstructed, so as to be re-lived in another frame. In a political act, they create a new aesthetics of the favela and of self, bringing the actors and

[□] Diretora Executiva de Shine a Light; Doutora em Antropologia/UFSC, Brasil. Publicou, entre outros: Sons e sentidos: entrevista com Steven Feld. *Revista de Antropologia*. USP. V. 58. N 1, 2015. Revisitando o Campo entre os Kisedje: Entrevista com Anthony Seeger. *Mana*, 2014. Performance Narrativa, Literatura Oral e Subjetivação entre Crianças Pequenas. In *Arte e Sociabilidades em Perspectiva Antropológica*. Editora da UFSC, 2014; Hip-hop and sociality in a Brazilian favela. In: *Urban Informalities: Reflections on the Formal and Informal*. Ashgate, 2012. Ohwaha Sáliba, In *Tellus*, 2011. A criança no ser: infância, intertextualidade e performance entre crianças artistas e seus familiares em Recife. *Horizontes Antropológicos*, 2010. Reversing the Rite: Music, Dance, and Rites of Passage among Street Children and Youth in Recife, Brazil. In *The World of Music*, 2006. E-mail: oenningdasilva@gmail.com.

audience together in an experience that extends the quotidian stage of the favela.

Keywords: Performance studies; favela culture; daily violence; children, adolescents, and youth; experience.

Resumen

Los estudios del performance nos permiten analizar la estética de la vida cotidiana, e entender performance y ritual como experiencias que tanto expresan como constituyen actores sociales. Este artículo describe e analiza un espectáculo de teatro desarrollado por niños y adolescentes de Recife, Brazil, para un público en Europa. Muestra como los actores jóvenes invierten, suspenden, y elaboran la posición social del habitante de la favela — negro y pobre — y la relaciona a la posición del espectador. A través de su performance y los saltos, giros, y otros pasos de danza, crean un espacio donde su vida cotidiana y la violencia que viven cotidianamente es remembrado y desconstruido, para ser re-vivido dentro de otro encuadre. En un acto político, crean una nueva estética de la favela y de sí mismo, juntando actores y público en una extensión del escenario cotidiano de la favela.

Palabras claves: Estudios de performance; cultura de la favela; violencia cotidiana; niños, adolescentes, y jóvenes; experiencia.

(...) his performances are, in a way, reflexive, in performing he reveals himself to himself. (Victor Turner)

Cotidiano em cena

No ano de 2006, um grupo de crianças, adolescentes e jovens (entre 10 a 20 anos) de bairros periféricos de Recife (Santo Amaro, Arruda e Chão de Estrelas) tiveram um encontro¹ que daria um novo enquadre e, conseqüentemente, um novo sentido à sua cotidianidade. Integrantes da ONG Pé no Chão/Recife, criada nos anos 90 e compuseram um pequeno grupo de teatro para trabalhar com um conhecido diretor de Teatro Ação, da Compagnie Ophelia Théâtre, de Grenoble (França). Laurent Poncelet² trouxe a essas crianças, adolescentes e

¹ O encontro de Laurent Poncelet com os dançarinos do grupo Pé no Chão, se deu numa das viagens desses para a Europa para fazer apresentações de coreografias de danças populares nordestinas e *break*. O grupo foi especialmente para Itália e França, de onde obteve grande parte do seu recurso financeiro, desde sua fundação no início dos anos 90.

² Laurent Poncelet trabalha com teatro-ação. Atua tanto localmente quanto internacionalmente em países europeus, Brasil e alguns países da África, dirigindo espetáculos que são, em muitos dos casos, apresentados tanto nos países de origem dos atores (localmente), ou em outros mais onde tem conexão (tendo abrangência global), especialmente em países europeus. Normalmente os espetáculos produzidos são baseados em contextos locais de diferentes realidades mundiais, que são apresentados tanto a um público da mesma origem dos atores, como também a um público internacional.

jovens de periferia uma proposta: a de levar o seu cotidiano aos palcos e com isso, levar ao público internacional uma experiência estética diferenciada. Dentro da proposta do teatro-ação, os atores colocaram em cena seus desejos e situações inerentes à sua realidade.

Laurent Poncelet, conhecido diretor europeu, cria espetáculos baseados em contextos locais de diferentes realidades mundiais. Os atores, por sua vez, fazem parte de comunidades periféricas de Recife, Pernambuco, uma das mais desiguais e violentas capitais do Brasil naquele período. Cenas cotidianas de disputa entre gangues por pontos de vendas de drogas, invasões frequentes da polícia, ausência dos serviços públicos de qualidade, e mídia local destacando apenas o aspecto violento da comunidade, trazem a tona a tensão cotidiana da vida nesses bairros. Para preencher programas como *Cardinô*, *Boa Noite Cinderela*, a mídia retratava as suas comunidades como locus de banditismo e não raras vezes alimentava uma imagem de que crianças, adolescentes e jovens são agentes do crime, atravessadores, pessoas não dignas.

Por outro lado, embora pouco visível, muitas dessas comunidades são foco de intensa produção cultural, especialmente música e danças populares, aspecto muito importante no espetáculo descrito neste artigo. No cotidiano dessas comunidades, uma série de gêneros de performance (dança e música) faz parte da interação diária, entre eles, o frevo, o samba de roda, a capoeira, o brega e, em alguns casos, são manifestações que guardam aspectos ligados aos cultos religiosos, como o maracatu, o afoxé, o candomblé. Também estão presentes o *rap* e o *breakdance*, esses últimos parte de uma cultura mais globalizada, sendo, no entanto, aclimatados a um estilo recifense. Chamo atenção para a socialidade estética que envolve a vida dessas crianças, adolescentes e jovens. (Silva, 2008). O estar juntos movidos por performances variadas, compõe uma estética da socialidade, uma estética inserida no cotidiano do grupo, que se instaura como “técnicas corporais” (Mauss, 1974), expressas no jeito de falar, de andar, de mover-se, no jeito fazer coisas simples e fundamentais no dia-a-dia. Portanto, uma estética corporificada, cotidiana, e que se dá também fora dos momentos espetaculares (Silva, 2008). Não é somente que as pessoas interagem umas com as outras nas ruas através da arte, mas também se organizam socialmente através dela. Tradicionalmente, os mais importantes agrupamentos em comunidades periféricas do Recife têm sido os afoxés, maracatus, escolas de capoeira, terreiros de candomblé, umbanda e outros sincretismos religiosos. Estes grupos artísticos e culturais, que formam a base da sociedade civil na favela, estão estruturados de modo agônico, carregando em si a tensão e a solidariedade na cotidianidade (Silva, 2008; 2015).

Resultado de improvisações de algumas oficinas com o diretor francês e do trabalho

árduo dos atores com um diretor local, o grupo monta *Resistência/Résistance*³, uma produção franco-brasileira. O espetáculo foi especialmente montado para a abertura do 11º Festival Internacional de Theatre Action (FITA 2006), realizado em três países europeus (Bélgica, França e Luxemburgo). O “texto” do espetáculo, criado a partir de improvisações do grupo de crianças, adolescentes e jovens (músicos/dançarinos) do Grupo Pé no Chão (ONG que trabalha com formação de crianças, adolescentes e jovens moradores daquelas comunidades), expunha pequenas histórias narradas com o corpo, onde a dança, o gingado da capoeira e os saltos faziam parte de quase todas as cenas. Do texto podemos extrair dois grandes aspectos do contexto local: a arte e a violência presente na vida cotidiana de adolescentes e crianças. Essa performance cultural confirmava o que Geertz disse sobre arte, citando Matisse: “(...) os meios através dos quais a arte se expressa e o sentimento pela vida que os estimula são inseparáveis.” (Geertz, 1999:148). Descrevo a seguir algumas das cenas do espetáculo.⁴

O espetáculo: narrando com o corpo em 10 atos

Ato 1 - Entrando na cena: o menino luz

O espetáculo começa com o palco quase todo escurecido, com uma luz que ilumina a mão estendida de um dos personagens⁵.

Baixa a luz, mostrando agora outras partes do corpo. Movimentos de capoeira começam no mesmo momento que um berimbau começa a tocar. Uma voz masculina grita: *alguém me ajuda, alguém me ajuda*. Um frenesi de pessoas entra no palco, agora com a luz bem mais aberta. Uma mulher grita: *o que foi?, que foi?*, repetidas vezes, e um tambor começa a tocar alto. Uma dançarina se posiciona no lado direito do palco com movimentos rápidos de maracatu, mostrado a emergência na cena; três rapazes entram com saltos mortais, o personagem que inicia a cena dá passos vigorosos de capoeira na parte central. Dois outros

³Ficha Técnica do espetáculo:

Produção: Compagnie Ophelia Théâtre e Grupo Pé no Chão

Direção e dramaturgia: Laurent Poncelet.

Assistentes de Direção: Ernesto Filho e José W. Junior dos Santos

Atores, Músicos e Dançarinos: Cleones França, Daniel Barros, Daniela Barreto, Deivison Cunha, Eliene Trajano, Fabio França, Girleide Falcão, Iricley Andrade, Ítalo Evangelista, Luziel Costa, Romário dos Santos, Tacyana França, Tamires Souza.

Direção Musical: Daniel Barros, Iluminação: Luciana Raposo; Cenografia: Laurent Poncelet.

⁴ Uma descrição mais completa pode ser encontrada em minha tese de doutorado (Silva, 2008).

⁵ As fotos são stills extraídos da filmagem feita pelo Grupo Pé no Chão, e seu uso autorizado para a tese *Superar no Movimento*, pelo diretor da ONG Jocimar Borges.

Uma resposta espetacular

rapazes e uma menina estão estirados na parte dos fundos da cena. O maior deles tem um tambor sobre a barriga. Entram no palco um capoeirista gingando e uma dançarina com passos de afoxé e entra um menino de 10 anos, apelidado de Mosquito, com um tambor dependurado, tocando. Mosquito é o personagem central do espetáculo, interagindo frequentemente com o demais personagens. A luz se centra nele. Cessam os tambores e somente ele toca. Olhando com atenção para o que acontecia, o menino avista algo e, assustado, foge.



Ato 2 - A dívida

Chiquinho, um jovem magro e fraco, entra no palco mostrando muita coragem. Um casal dança forró quase no centro do palco. O tema da dívida se coloca em cena. Olhando para um garoto que estava dançando forró com a mulher, reclama:

iiii eita, tem dinheiro para gastar com mulher mas não tem pra me pagar, né?!
[pausa]
Tu acha isso bonito?, vai pagar isso na frente de uma dama?!. [pausa]
Mas tu sabe de uma coisa?
Aquele sapato de () encima do lixo, hahahaha [gargalha alto].
VACILÃO! [gritando] Vou mostrar que tu vai me pagar ainda hoje, VISSE?!



Está furioso. Aproxima-se do casal que dança forró, e apontando o dedo para o jovem diz: *e aí, tais esquecido de mim?* Essa invocação da memória aponta para a questão pendente entre eles. O dançador de forró, mostrando valentia, faz um salto mortal de costas, enfrentando a situação. Ambos iniciam passos de constante enfrentamento um do outro, indo de um lado a outro, olhando-se fixamente nos olhos, compondo um bailado. Juntos, olho no olho, giram ao redor de si, e dão um salto mortal no mesmo momento, sincronizados. Assim seguem, assistidos por Mosquito e por Chico, que brincavam juntos no fundo do palco. Entram mais dois personagens, que participam da batalha-dança. Mosquito inicia um movimento com o tambor, rolando-o freneticamente ao solo e gritando *Tac, Tac, Tac*. Mais um personagem entra em cena e inicia o mesmo tipo de dança-batalha com Chico, formando 3 duplas de guerreiros. A cena segue em câmara lenta, com gingados de capoeira, saltos mortais, passos de break, ritmados com o som emitido pelo menino que brinca ao fundo, sozinho.

O som de um atabaque inicia ao fundo, com um ritmo de capoeira, e aumenta de frequência e de altura gradativamente, gerenciando o movimento dos guerreiros. Cada vez que o som do atabaque cessa, os performers se jogam no solo em círculo, mostrando como essa guerra não é apenas entre dois, mas é coletivizada. Aqui ela é ritualizada e forma parte da história de todos eles. A voz do menino gritando *TAC, TAC, TAC* se sobressai, e esse, que antes parecia alheio à cena, agora, com os dançarinos ao solo, diz, mostrando-se valentão:

*Tu te garante aí, tu?
Oxi, eu vô te quebrar, meu?!, tu não te garante comigo não. Tu é fraco.
Oxi, tu tá aí falando que eu vô dar um pau em tu. Toma aí, ô. [E novamente ritmado pelo seu tac, tac, tac, ginga capoeira sozinho. Depois prossegue]
Se tu tá vendo que tu não agüenta, meu,
já te quebrei 12, com essa presa, ó pá í, esse cara tá falando mais: toma essa. Tu não se garante não. Se tu é fraco, ó pá í, toma essa.*

Ato 3 - Violência da polícia, o medo e a dança

Uma mulher entra gritando alto, e a temática da violência policial abre portas para outra cena.

*Nego, Nego,
Eles não fizeram nada. Eles não fizeram nada.
É a polícia, é a polícia, é a polícia, é a polícia, é a polícia.*

Enquanto os gritos desesperados da mulher avisam que a polícia chegara, os atores em cena se levantam um a um, e erguem lentamente as mãos, num misto de movimentos de bailado, ao mesmo tempo indicando como acontece durante as revistas que a polícia já fez

com cada um deles. A dubiedade do gesto mostra uma arte extraída das experiências cotidianas dos próprios atores.

Os rapazes tombam ao solo, como corpos mortos. Levantam repetidas vezes e tombam novamente. De valentes guerreiros da cena anterior, passam a prisioneiros, amarrados, agoniados, amontoados. Apoiando-se pelas costas, tentam levantarem-se em pares, um ajudando o outro, um apoiando o outro. E caem novamente. Levantam-se e caem repetidas vezes; fazem movimentos de resistência e medo, gingando, dando saltos mortais; e caem ao solo novamente.

O menino entra em cena novamente, e vendo Chico caído, tenta reanimá-lo:

Chico
Chico, levanta Chico.
Capoeira Chico.

Chico começa a levantar, com o menino estimulando-o: *Chico, se levanta, se ergue que tu consegue. Capoeira Chico.* O menino mais uma vez anima Chico, feliz por esse ainda poder reagir lutando capoeira. Chico agora ginga cada vez mais rápido. Fábio, um dos companheiros de Chico, dá mortais constantemente num dos lados extremos do palco, levando o corpo à exaustão. A capoeira e o salto mortal aqui são sua força, sua forma de resistência.

Entra uma menina dando risadas agudas, dançando passos de dança afro. Entra Chiquinho e ajuda Fábio a sair de cena, já que esse estava totalmente exausto dos sucessivos saltos mortais. Chico e seu companheiro saem de cena, e duas dançarinas se juntam à primeira, dançando passos de afoxé. Os rapazes correm pelo palco, fugindo, contrastando com as gargalhadas e com a euforia quase desesperada das dançarinas. Todo o espetáculo é atravessado por cenas onde o riso e a brincadeira convivem com situações de conflito, tensão e violência.

O menino entra em cena dando saltos mortais, atravessa o palco, e se vai. Uma menina sai com ele, enquanto os jovens entram, fugindo de algo. Saltos para fugir, ao som do berimbau. Reagem assim por alguns minutos, levando o corpo novamente à exaustão com



mortais, com giros, com passos de *break*, e como um bando sendo cassados, vigiam seu caçador, procuram o perigo, fogem do perigo. Saem pelos buracos dos muros, e voltam para eles, tentando fugir do perigo. Sincronizados nos seus movimentos de fuga e vigília, unem-se em formam uma torre, cuja composição vi algumas vezes fazerem no *break*. A figura que se forma na sombra parece um mostro de muitas cabeças, braços e pernas, mas também lembra a Deusa SHIVA⁶. Monstros e deuses surgem na/da sombra de tais meninos. Aqui a projeção da luz é quem permite ver além do gesto corporal.

Ato 4 – Gangue

Saem todos do palco, com exceção de um deles. Esse, olhando fixamente para um ponto, expressa muito medo no rosto. Uma mulher entra ao fundo, caminha até ele e pergunta:

M- por quê tá andando com aquela gangue?

Rapaz - Qual gangue?

M -Tu sabe que gangue.

R -Eu já falei com tu, tudo.

M- mentira.

R – para com isso.

M – e ele? [Apontando para um jovem que se movimenta sempre lentamente no fundo do palco, fazendo movimentos de break popping.]

R – ele também deixou tudo.

M – sei...

R – tô dizendo a você.

M- eu tô sentido que vai acontecer alguma coisa.

R – que coisa.

M – na nossa comunidade.

R – acontece todo dia.

M – algo que vai tocar a gente de perto.

R – vai tocá não

M – vai.

M – vai, vai [e vai empurrando bruscamente o jovem, até esse sair do palco].



Começa a tocar um maracatu. A mulher dança, com seus braços longos dominando o palco. Uma menina entra em cena dançando, e os demais saem de cena. A menina segue

⁶ Conhecido como MAHADEVA, o supremo dos deuses, um dos três principais deuses do panteão hindu, SHIVA, é o deus da renovação. As vezes ele é visto como NATARAJA – o deus das artes e das danças, o dançarino cósmico, bem como o senhor das artes marciais e o protetor dos animais. Numa de suas mãos ele carrega um pequeno tambor que anuncia a criação e noutra, o fogo da renovação. Sua mão estendida representa sua força superior, e o pé levantado simboliza a liberação. Ele dança sobre um demônio que representa a escuridão e o mal, estando assim, acima da ignorância e de todo mal, e em seu braço direito há uma serpente demonstrando que SHIVA domina todas as riquezas naturais. SHIVA é o controlador de toda a ira e é conhecido por sua imensa benevolência e misericórdia, concedendo-a a todos muito facilmente. As vezes ele é encontrado num estado de meditação, demonstrando que é o deus da Yoga.

dançando o maracatu mas o som muda para um som trágico de berimbau. O som do berimbau anuncia que algo ruim está por acontecer. A cena carrega a mesma sensação densa no ar que as vezes eu sentia quando ia em Santo Amaro, bairro onde mora o menino, e onde fiz parte da pesquisa (Silva,2008).

Ato 5 - Deixar de ser minino

Começa a tocar um forró e a menina segue a dança, saindo da cena, e menino segue implorando: *eu quero dançar forró com você*. Rejeitado, dança sozinho, com suas pernas curtas, em passos largos, transformando a tensão em beleza.

O dançar nordestino do forró se instaura quando o mesmo rapaz que a mulher acusara estar envolvido com a gangue entra dançando com uma parceira. O menino cumprimenta: - *Beleza Preto?*; o rapaz responde - *Beleza Mosquito*. Entra um percussionista e Mosquito o cumprimenta também. - *Daí Rafa?*. Passa a mulher que acusara Preto de ganguista e esse a olha, apreensivo. Depois, ainda dançando forró, olha desconfiado por todos os lados. Eles se entreolham, enquanto a mulher sai de cena. Aparece uma cabeça num buraco do muro, cenário que imita o muro construído para separar a vida cotidiana da comunidade de Santo Amaro do Shopping Tacaruna, e pergunta para o homem. - *E aí Preto, tudo bem?* E ele responde, pouco enfático: *só alegriiiiia*. A companheira de Preto comenta: *Preto sempre diz que está tudo beeeem*. Preto responde: *Tranquiiiiiiilo*, ao mesmo tempo em que vai indo para trás. Demonstra apreensão. Sua parceira, no entanto, diz que ele está com pressentimento ruim. - *Eu vi como você ficou quando ela passou*. Preto responde: *se incomode, não*. Quando o menino pede novamente para dançar forró com a menina, que está novamente no palco, essa responde: *sei não. Tu é muito pequenininho*, e ri alto.

O casal sai do palco correndo, demonstrando terem visto algo perigoso aproximando-se. Permanecem em cena Mosquito e o rapaz no buraco do muro. Começa um som de *Beatbox* e o garoto no buraco do muro canta a música de Zé Brown (Grupo musical Faces do Subúrbio), mestre de *hip-hop* e cantor de *rap* e repente.

*1974, nascia mais um pernambucano preparado, cuidado
Filho legítimo do Alto José do Pinho,
Verdadeira escola da vida pra qualquer neguinho
Periferia, região de esporte.
Espaço dividido entre a vida e a morte.
Sem limites para sobreviventes. Propriedade através da divina providência.*

Ato 6 - Sinal Vermelho

Mosquito, cantando um rap, dança *break*. Assim que termina de cantar, faz parceria no *break* com Chico. Mosquito bate palmas para seu amigo dançar. Nisso entram dois outros atores, gritando:

F- E aí Velho, o que a gente vai fazer para ganhar dinheiro?

Í- Dançar lá no sinal...

F- Ó pá í, pra ganhar dez centavos?

Í- Então é melhor a gente lavar vidro de carro.

F- É melhor, irmão.

Í- Bora.

F- Mas tem um problema. E rolinho, tu tem?

Í- Isso não é problema. A gente arruma com o Chico.

F- Eu não falo com ele.

Í- Então deixa que eu falo com ele.

F- Tu faz isso pra mim, irmão!?

Í- Chiiiiiiiiiiico!!!

E ambos dançam juntos os gestos que todos os limpadores de vidro do bairro dançam diariamente. Iniciam a “carrera” do dia a dia, ganhando trocados. O diálogo mostra a economia local. Esse é um dos meios tradicionais que meninos e meninas ganham recursos, muito embora vários entre eles, sendo bons performers, ganham a vida dançando *break*, tocando triângulo ou cantando no semáforo ou ônibus. Esses meios de conseguir recursos certamente não exigem deles mentir sobre o local que moram, como têm que fazer quando tentam entrar no mercado de trabalho.

Dá um trocado aí, Patrão?

Perai, patrão, perai. Dá dez centavos, Patrão?

Valeu meu patrão, valeu.

Abre aí tia, abre aí? Dez centavos a senhora tem, tia. Dez centavos?

Suas mãos se movem para cima e para baixo, apoiadas no ar. A dança coloca em contato diferentes mundos, diferentes poderes aquisitivos, diferentes concepções de vida, e aponta claramente para as desigualdades sociais. De repente, um deles ganha muito e se nega dividir com o outro.

F - Eu não vou dividir com tu.

Í - Vai dividir.

Começa uma briga intensa entre os dois, até que ambos caem ao solo. Chega o menino. Toca neles, examina, e olhando para o público diz: *Eles estão dormindo*. Faz o público rir, cortando a seriedade da cena, e cai como morto ao solo. Neste momento o público ri bastante. A cena parece quebrar o jogo proposto anteriormente, mudando completamente o enquadre, e isso desperta risos no público.

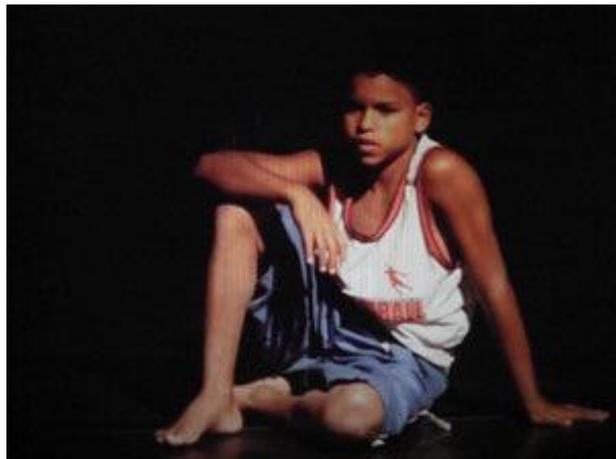
Ato 7- Mães negras e seus meninos

Chega Detefon e começa um bailado que move o corpo em inúmeras direções, e quase dormindo, ainda deitado ao solo começa a lavar carros, como os dois outros personagens da cena anterior. A beleza dos movimentos do seu corpo negro e alto, embora bastante jovem, mostram o belo do drama. Seu bailado mostra também o conflito e a interação entre o público que ele atende, e a rapidez que precisa trabalhar para ganhar uns trocados.

A violência... a violência está em todo lugar, uma menina canta, em voz baixa. Tanto o menino quanto a menina entram em cena, e o menino, sentado ao solo, introspectivo, diz:

*Mãe,
tu sabe porque eu gosto de tu ser negra?
Porque combina com a escuridão.
Então,
quando é de noite,
tudo é mãe,
tudo é escuridão.*

O público reage com aplausos. A frase trás a poesia de uma relação entre o negro, a escuridão e a beleza. Entra uma grande euforia de dançarinas de frevo, com sobrinhas típicas multicoloridas na mão. Como passistas carnavalescas, elas colorem a cena com o agitar da sombrinha e passos frenéticos, obedecendo o “frevê” da dança⁷. As duas cenas mostram que o tanto o negro, quanto o multicolorido são belos.



Entra um percussionista e o menino o imita, seguindo atrás dele. As meninas no palco seguem dançando sem parar. Uma dançarina se destaca no palco repetindo: *iê, iê, eu gosto de dançar, toadas as noites. Todas as noite. Eu danço, eu danço*. Agora sua atuação passa de um frenético alegre do frevo para um frenético que expressa um certo desespero na dança. A necessidade da dança parece vigorar na cena.

Os muros que fazem parte do cenário se abrem e o percussionista, atrás, toca. Seu corpo maduro, baixo e cabeça raspada, mostram a figura forte do professor de percussão –

⁷ O frevo tem sua origem nas marchas, maxixes e dobrados e das bandas militares do século passado. A palavra frevo vem de "ferver", fazendo uma alteração, frever; o ritmo é então efervescência, agitação.

um menino pobre que chega a ser artista internacional. Ele, como muitos entre eles, alimentou o sonho de sobreviver com e pela arte. Guiando a percussão do espetáculo, é ele agora, por segundos, o destaque da cena. Esse destaque é substituído pela sua constância na cotidianidade dos “mininos” da periferia, ensinando percussão. Dali, segundo ele, pode sair mais um artista.

Ato 8 - Maculelê

Um grupo dançarinos entra em cena com paus da dança/ritual maculelê, e dançam atrás dela, num ritmo vagaroso. De repente inicia uma luta de maculelê entre eles. Somente a batida dos paus no solo, somente o ritmo da dança/guerra entre os



dançarinos dá o ritmo à menina. O ritmo do maculelê torna-se mais e mais vigoroso. Saem de cena tocando e dançando o ritual. Os dançarinos vão saindo um a um, ficando apenas a menina que repete: *eu gosto de dançar, todas as noites, eu danço. Eu danço com todas as coisas, com tudo que vejo*, seguindo o ritmo do maculelê. A dança novamente tem um sentido forte de guerra, embora o espetáculo tenha sido feito com paus e não com os facões usados nos canaviais, instrumento original do maculelê.

Entra um dos dançarinos e chama o amigo:

*Chico, onde você foi, onde você está?
Não vai embora Chico.
A gente vai pra longe, eu não sei mais a gente vai pra longe.
Pra onde você foi?
Eu não te vejo mais,
Pra onde você foi?
Chico,
a gente vai comprar uns tênis e umas camisas pra sair com as meninas.
[Pausa]
Prá onde você foi?,
Chiiiiiiico
Chiiiiiiico.
Chico.*

Segue desanimado. Chico não aparece. Essa cena mostra mais claramente a importância da amizade, da necessidade do outro, salientada algumas vezes durante o espetáculo. Entra uma menina, que incentiva o rapaz a dançar com ela. Ele está sentado e completamente desanimado. A dança dramática contrasta com o desanimo do menino em cena.

Ato 9 - Alegria e desespero

Uma voz chama um dos atores, que entra tomando o lugar do que dançava com a menina, e inicia uma disputa típica do samba de roda.⁸ Na dança de Roda, cada dançarino que deseja dançar com a dançarina (ou vice-versa), entra na roda, ergue uma perna em frente ao dançarino e o retira da dança, tomando seu lugar. A dança envolve sensualidade e disputa de pares, mas sempre de forma divertida. Outra menina chega e a disputa continua. E assim segue, sucessivamente, até termos um grupo grande disputando e dançando. Chico chega e alegra um amigo, que pensava que esse tivesse ido embora. Entra na dança, fazendo gracejos, brincando com os colegas, desafiando-os para a conquista do lugar.

Chega Mosquito, agora vestido de camisa manga comprida, gravata e calça comprida. Entra na roda e todos riem dele porque está vestido deste modo. Mas o menino, embora pequeno, conquista um espaço na dança. As meninas passam a disputá-lo agora e não mais a evita-lo, como nas cenas anteriores. Entra um dos jovens com um berimbau, tocando samba de roda. Chega Preto e entra na roda. Tudo parece bem até que a grande mulher (Ri) chega e parece querer avisar todos que algo errado vai acontecer. Corre empurrando as pessoas para longe de Preto. Tenta levá-lo para fora da cena, para fora da festa. De repente Chico cai, ferido. Todos correm até ele, tentando socorrê-lo. Mas os corpos seguem caindo ao chão. Três pessoas são feridas e um desespero geral se instaura. Onde existia samba de roda e alegria, passa a existir feridos e desespero.

Os dois amigos que trabalhavam no sinal de trânsito, vendo-se feridos, apóiam-se um no outro até conseguirem levantar; cambaleando por um tempo, ainda apoiados um no outro, saem do palco. O corpo da mulher (Ri) segue estirado ao solo, sozinho no palco, até que seu filho entra, lhe faz um carinho longo no rosto e a socorre. Ela é levada por vários homens, erguida sobre suas cabeças, ereta e horizontalmente, como num funeral. Saem da cena silenciosa e calmamente.

Ato 10- A marca do ritual

Entra Mosquito, solitário, com seu novo traje de adulto, mas ainda brincando, e gingando *break*. Logo em seguida aparece uma luz sobre o rosto de Ri, que surge sobre os muros da favela. Uma música inicia, rompendo bruscamente o silêncio da cena anterior. É

⁸ Samba de roda é estilo musical tradicional afro-brasileiro, associado a uma dança que por sua vez está associada à capoeira. É tocado por um conjunto de pandeiro, atabaque, berimbau, viola e chocalho, acompanhado por canto e palmas.

uma clássica canção do “Maracatu Nação Leão Coroado”, considerado o mais velho e famoso maracatu de Recife.

Lanceiro novo, eu sou de Minas Gerais. Lanceiro Novo, Eu sou de Minas Gerais!⁹ Eu vou para Luanda, vou voltar para Mugá [? palavra inaudível].

O menino, avistando a mulher sobre o muro, começa a rir e a gritar, feliz: *é a Ri. É a Ri*. Coroada de Rainha do Maracatu, ela entra, novamente carregada pelos rapazes, que agora tem seus braços em forma de um trono. Entram todos cantando a toada do maracatu. *Lanceiro novo, eu sou de minas Gerais*. Todo o cortejo do maracatu, tradicional nos desfiles que acontecem especialmente no período carnavalesco, entra atrás, reverenciando-a. Entra a dama do paço, elevando numa das mãos a calunga, uma boneca, que reverencia uma rainha ancestral morta. Entram também os batuqueiros com o instrumento mais importante do maracatu baque virado, a alfaia. O Cortejo mostra a exuberância da música e da dança do maracatu, e o seu poder agregador, ritualístico. Sendo um cortejo ritualístico do carnaval, o maracatu é uma manifestação cultural que agrega inúmeros aspectos – religioso, estético, de espetáculo – e tem, certamente, uma forte dimensão de agregação social, com papéis hierarquizados.

Saem do palco na toada do maracatu e o menino fica em cena, tocando uma alfaia sozinho. Novamente a cena inicial se repete. Ele olha para o palco, encontra algo assustador e foge. Termina o espetáculo, com cada ator entrando em cena dançando o maracatu.

O espetáculo como lugar do encontro e transformação: enquadres, contextualização e intextualização

Resistência-Résistance é um espetáculo onde o movimento do corpo (em várias gêneros de dança e expressão corporal) e o movimento percussivo narram a vida na periferia. Os movimentos são em grande parte extraídos de atividades realizadas diariamente por meninos e meninas na favela, e especialmente das manifestações artísticas que esses praticam quase todos os dias. Mesclados, formam uma espécie de “balé do cotidiano”. O único cenário que compõe o espetáculo, são placas que representam os muros que dividiam a rua do shopping dos moradores de Santo Amaro, um dos bairros que se encontra envolvido com o tráfico de drogas. Este muro, feito por um Shopping Center para separar consumidores de classe média e alta dos moradores pobres de uma zona de mangue de Recife, está cheio de

⁹ O canto remete ao reconhecimento da relação do maracatu de Pernambuco com o estado de Minas Gerais. <http://www.overmundo.com.br/overblog/teia-2007-tudo-de-todos-ouviu-o-rugido-do-leão>.

buracos feito por seus moradores e é a ponte entre o interior da favela e o mundo fora dela.

O espetáculo, nesse caso, pode ser considerado como um drama estético, na acepção de Turner, onde os atores podem expressar suas experiências. Se a vida cotidiana é um teatro, como propõe Goffman, então, o drama social aqui expressado transforma-se num meta-teatro, dentro do qual atores dramatizam o que eles estão fazendo no seu dia-a-dia para uma audiência. A característica central desse meta-teatro é a reflexividade, já que os participantes podem experimentar-se de outro modo, em outros palcos e para outras audiências além daquele que vivenciam nas praças onde dançam break e ritmos populares diariamente.

Victor Turner usou a terminologia teatral para formular o conceito de drama social: “(...) *are units of a harmonic ou desharmonic process, arising in conflicts situations*” (1974: 37). Para Turner, (1981:149-152) eventos extracotidianos refletem o cotidiano, ou seja, dramas estéticos iluminam os dramas sociais. Turner (1986) diz que “Essas situações – argumentos, combates, ritos de passagem, são dramáticas porque os participantes não somente fazem coisas, mas procuram demonstrar aos outros o que estão fazendo ou têm feito”(1986:74). Schechner (1994) propõe que “o evento dramático, no coração da performance é em si um modo ritualizado de apresentar para a comunidade, a audiência, 'material difícil'. Neste sentido, todo drama é uma história realizada por esses que são, direta ou indiretamente, sujeitos da história que eles estão assistindo, que são duplamente representados – como personagens e como expectadores.” (Schechner, 1994:214).

Pode-se também pensar que o espetáculo *Resistência* é um *enquadre* (Bateson, 1998) estetizado das performances, dos dramas, das situações, dos combates, das narrativas presentes na vida cotidiana do grupo, alguns dos quais vivenciei na pesquisa de campo. Por outro lado, vivendo forte socialidade estética, podemos dizer que o cotidiano do grupo, em si, é espetacular.

O espetáculo trata-se de um drama estético, baseado em um drama social, expresso num movimento frenético dos corpos que não param jamais. Durante mais de uma hora de apresentação, levando em alguns casos os bailarinos à exaustão, a dança e o movimento fazem o espetáculo. Poucos são os momentos em que a fala toma cena, e quando se fala, se dança junto, mostrando o modo como a corporalidade e o movimento são meios privilegiados de comunicação. Um drama onde os personagens surgem por de trás dos muros da favela, local de moradia dos artistas, ao som da percussão e do ritmo incessante de um atabaque, acompanhado por um berimbau e uma zabumba, três instrumentos ícones de manifestações culturais de Recife. O maculelê usa especialmente o atabaque, a capoeira usa o berimbau e o maracatu usa a zabumba.

A centralidade do menino que permanece em cena durante quase todo o espetáculo, evoca o modo como meninos e meninas estão presentes na favela: ora somente marcando presença, como risos e brincadeiras, ora como o centro da cena, participando ativamente das disputas, dos conflitos. No palco, como na favela, “mininos” (como se pronuncia meninos em Recife) parecem catalisar a vida cotidiana, desconectando e conectando dois aspectos centrais: por um lado, o drama e a violência, e, por outro, a alegria, a esperança e com estes, o riso. No entanto, se o menino enquadra as cenas na periferia, é a sua invisibilidade em outros meios que parece alimentar uma série de atos das cenas do espetáculo, que segundo os próprios dançarinos, não seria exclusivo do seu meio. Num dos depoimentos sobre o espetáculo registrado no vídeo “Uma Cultura de Resistência”¹⁰, um dos dançarinos lembra que aquela realidade que mostram como sendo da periferia, não se restringe aos seus bairros (Santo Amaro e Arruda), mas se estende por todo Brasil e por todo o globo. Os conflitos e a violência nas cenas, tratam de uma questão internacional, mundializada, que se conecta à discriminação e marginalização de grupos sociais mundiais. Está na Europa, com seus movimentos migratórios indesejados, como aborda Agamben (1998) quando fala do *homo sacer*¹¹ moderno; está na América, como aponta o movimento *hip-hop*; está certamente nos grandes muros que separam ricos e pobres do mundo inteiro.

Na cena do semáforo, o bailado do cotidiano dos meninos trabalhando, expõe um dos poucos momentos em que meninos e meninas de favelas encontram com pessoas de alto poder aquisitivo. Um pedindo e o outro ajudando ou rejeitando abrir o vidro do carro, com medo desse seu outro, o morador de favela. O espetáculo parece ao mesmo tempo remeter ao lugar que lhes restou (um pedinte lavador de carros, um menino invisível da favela) e transgride esse lugar enquanto lhes possibilita a visibilidade na performance.

No espetáculo, são as repetições de gestos e de movimentos que expressam a repetição de relações. Sendo moradores de bairros periféricos, a relação com a polícia remete, não raras vezes, ao mesmo gesto, ao mesmo movimento: erguer as mãos, calar-se, virar de costas, e ser acusado. Não é por acaso que a cena da polícia revistando os meninos era tão demorada e intensa. Não foram poucas as vezes que suas mães disseram temer, mais que tudo, quando a polícia entrava na favela, porque tratavam seus filhos como bandidos,

10

Disponível em http://www.youtube.com/swf/l.swf?video_id=gMvqfXgvSo0&rel=1&eurl=http%3A//ophelia.theatre.free.fr/videos.htm&iurl=http%3A//i.ytimg.com/vi/gMvqfXgvSo0/default.jpg&t=OEgsToPDskLXbKFLLP5HXG8BfURImHN8

¹¹ Agamben descreve o *homo sacer* como um indivíduo que existe para a lei somente como um exilado.

inclusive algumas vezes introduzindo objetos roubados nos seus bolsos para acusá-los. O gesto revela conexões, revela uma série de relações estereotipadas, embora nem sempre desejadas. São os *gestus sociais* (Dawsey, 1999; Satiko, 2006), onde o medo do outro gerencia a ação. Talvez, e provavelmente, dos dois lados, embora se possa reconhecer claramente a assimetria no poder.

Mas o gesto representa também a resistência. Falando sobre o espetáculo, um dos atores diz que representa a *resistência de um povo*.

Pra mim é isso: é a resistência que as periferias têm. A polícia chegar e bater no cara, e a pessoa ainda resiste. Tem que resistir, porque se não resistir...

O *footing*, descrito por Goffman (1998) como o que “representa o alinhamento, a postura, a posição, a projeção do ‘eu’ de um participante na sua relação com o outro, consigo mesmo e com o discurso em construção” (1998:70), nesse caso é assumido pelo ator como quem resiste porque precisa dessa resistência. Os movimentos corporais e a interação dos bailarinos mostram que as metáforas dos gestos mesclam dança e guerra, apontando para monstros e deuses, afetos e conflitos, risos e mortes, num convívio nem sempre harmonioso, mas em alguns casos amoroso. A dança é também guerra, e guerra é dança. A interação entre os dois personagens centrais da cena de disputa pelo dinheiro arrecadado no semáforo se compõe em um bailado, onde saltos mortais, saltos suicídios, passos de capoeira e de *breakdance*, compunham uma cena quase de sedução – movimentos de enfrentamento se transformam em movimentos de afeto, de vínculo, de amizade. Há uma dialética entre esses.

A dualidade na cena entre a mãe e o jovem amedrontado que dançava com amigos na rua, mostra a fluidez das possibilidades: “ser da gangue”, “temer a gangue”, “evitar a mesma”, “admirar a gangue”. Uma possibilidade que vêm de dois lados: tanto do olhar do outro, que reconhece, por exemplo, o *hip-hop* e seus códigos, ou meninos e meninas de periferia como parte de uma cultura urbana associada à marginalidade (ou que percebe, por exemplo, moradores de Santo Amaro como *criminosos*), quanto o fato que os próprios meninos muitas vezes reconhecem que “ser (fazer parte) da gangue” é um caminho possível de ganhar prestígio, conseguir dinheiro para comer, ou para comprar um tênis, uma camisa ou bermuda de “marca”¹². Alguns bens, numa sociedade que exige o acúmulo, se tornam fonte de prestígio. A própria vida, dessa forma, pode parecer, por vezes, pouco valiosa. Ou seria o

¹² Algumas marcas de roupa eram disputadas, especialmente entre os adolescentes e os jovens. Ter uma bermuda ou camisa da Cyclone era grande motivo de inveja, e em alguns casos de violência entre grupos distintos. Um adolescente, morador do Arruda, fora agredido por um grupo, que roubou sua bermuda Cyclone. Voltou para casa despido.

contrário? A possibilidade é explicitada por um dos dançarinos.

Teve uns tempo que eu parei pra pensar: porra meu, me fodo tudinho, não vou ter nada na vida, meu. Vou estragar logo a minha vida, meu. Vou fazer logo como esses caras: vou ganhar o meu dinheiro e não vou arriar até o dia da minha morte. Eu vi amigo meu sendo preso, amigo sendo morto...(Fiapinho, ex-carroceiro, bailarino, Vídeo Cultura de Resistência).

A resistência também aparece nos longos movimentos dos braços da rainha do maracatu, presentes na cena final do espetáculo, que parecem querer expressar a abrangência das manifestações culturais em Recife e a dimensão que manifestações como essa têm tomado em espaços antes inesperados. Na sua espetacularização carnavalesca, bem como no que se refere à associação do mesmo a um rito que agrega os membros numa “comunidade”, o maracatu mantém a tradição viva. No espetáculo, o momento do maracatu é um momento de resolução de conflitos, onde, depois do trágico, há uma agregação (Turner, 1988). A dança executada pelas damas do passo, que carregam as Calungas, bonecas que representam uma ancestral morta, expressa o gesto sagrado do Maracatu, já que tem caráter religioso e é obrigatória quando visitam Igrejas. Trata-se de um "agrado" a Nossa Senhora do Rosário e a São Benedito; também é um gesto obrigatório quando o cortejo do Maracatu visita um terreiro, e homenageia os Orixás¹³.

O espetáculo, em suas diversas etapas, traz os símbolos à tona, traz os gestos à mostra, gestos que mostram o que, com palavras, seria impossível. Nos remete a uma sinestesia, na qual os símbolos estão eclodindo e explodindo ao mesmo tempo, apontando para os dramas sociais (Turner, 1980), as brechas desse drama, os desajustes e as possibilidades das relações nesses dramas.

Enquadres, guerra e risos

Falando de enquadre, Bateson (1998) discute a natureza da comunicação, afirmando que nenhum discurso pode ser compreendido sem uma referência à meta-mensagem do enquadre. O enquadre contém um conjunto de instruções para que o ouvinte possa entender uma determinada mensagem. O enquadre delimita ou representa classes de ações significativas (Bateson, 1998: 57). É o que nos permite distinguir, por exemplo, que embora a metáfora seja de guerra e violência, o espetáculo não é violência nem guerra. O enquadre, para Bateson (1998) capta os graus de ambivalências que estão incluídos nas comunicações,

¹³ Uma das características do maracatu Leão Coroado é o sincretismo religioso.

suas funções, bem como relações sutis de subordinação entre as mensagens.

Refazendo os conflitos enfrentados cotidianamente, Resistência/Résistance parece assumir o que a capoeira¹⁴ ou o *breakdance*¹⁵ se tornaram mundialmente: danças que remetem a um modo de luta. São momentos onde crianças, adolescentes e jovens vivem uma luta estética que remete a gestos, movimentos, e conflitos, mas ainda têm o enquadre de dança. Por outro lado, a metáfora de guerra continua operando, mas o enquadre mostra-o como jogo, e não como violência e conflito. Assim, a audiência vai responder como tal. No entanto, a capoeira, na cotidianidade, é tanto luta quanto dança, dependendo da perspectiva dos participantes e ela pode, durante o jogo, mudar de enquadre rapidamente. É ambígua.

Na cena em que o menino chega e vê os dois jovens caídos ao solo depois de brigarem exaustivamente por causa do dinheiro, é a mudança brusca de enquadre (Bateson, 1998) que faz o público entender que, apesar de se tratar de uma cena de violência, o espetáculo não é a violência. Quebrando a metáfora da guerra e do drama da morte, o menino usa a brincadeira para chamar atenção a um outro enquadre – o do espetáculo. Esse novo enquadre desvela o bastidor da cena e desvia o público do caminho dramático que a cena anterior os fizera seguir. O menino, assim, os convida a rir de si mesmos pelo modo como experimentavam o drama encenado. Essa quebra parece que é o que traz o riso. Esse é também um mecanismo da contextualização. “O processo de contextualização em andamento pode ser discernido prestando atenção na “deixas de contextualização” que assinalam quais características dos contextos são usados pelos interagentes na produção de enquadres interpretativos.” (Bauman and Briggs, 1990:73).

A ambiguidade, no entanto, é importante na comunicação da mensagem do espetáculo. Os desajustes pequenos, (como o caso de um giro em que o menino cai sentado), os pequenos buracos da cena, eram notados pelos performers, e algumas vezes comentado como um deslize ou erro. Mas para a platéia era diferente. Romário (11) disse que se surpreendia que era exatamente esses momentos em que algo inesperado aos atores acontecia o que chamava atenção da platéia, e que os fazia rir ou interferir, participando mais ativamente do evento. Assim, o “deslize” era algo que ele queria corrigir no espetáculo para executar melhor seu papel, mas por outro lado também era reconhecido como o que

¹⁴ Tradicionalmente, a capoeira tem sido um modo de resistência de grupos marginalizados, especialmente dos negros em Recife. Foi através da capoeira que um dos mentores do grupo Daruê Malungo, o mestre Meia Noite, reavivou rituais tradicionais como o maculelê e o maracatu, os quais estavam quase esquecidos nos seus bairros.

¹⁵ Conforme podemos ver no capítulo 4 da Tese “Superar no Movimento” (Silva, 2008), onde abordo a competência em *performance*.

descontraía a cena e colocava em comunicação atores e platéia.

A hibridização da imagem lembra também o próprio híbrido do gesto. A mistura de ritmos de capoeira, com maracatu, com frevo, coco e samba de roda, expõe uma criatividade e a complexidade do ser dançarino naquele contexto. Há que se dominar inúmeros e diferentes modos de mover-se, e depois poder juntá-los, criando seu próprio estilo.

Bauman e Briggs, num texto analítico dos estudos linguísticos e de performance (1990) sugerem a importância de pensar o processo de *descontextualização*, *entextualização* e *recontextualização* na produção de um texto. Segundo Bauman and Briggs (1990:15) *entextualização*

É o processo de tornar discurso extraível, ou fazer uma extensão da produção linguística para uma unidade – um texto - que pode ser extraído do seu cenário interacional. Um texto, então, deste ponto de vista, é discurso tornado descontextualizado. Entextualização pode bem incorporar aspectos do contexto, de tal modo que o texto resultante carregue elementos de sua história de uso dentro dele. (1990:15)

Apesar de considerar que a obra é multivocal, já que é resultado das improvisações dos performers, num diálogo de textos de mundos distintos, aproximando-se assim da perspectiva intertextual (Bauman and Briggs,1990), considero produtivo pensar o espetáculo também como resultado da intertextualidade entre as expressões artísticas e a estética cotidiana dos performers. Nesse sentido, mesclam e expõem o drama social e o drama estético ao mesmo tempo.

Do uso do corpo, de movimentos cotidianos nas praças, dos ritmos do bailado do break, do dançar forró, mesclados com as manifestações culturais, sai o “texto” espetacular. Aqui há uma relação entre expressões artísticas culturais e o uso dos textos musicais e gestuais do cotidiano, para criar a situação espetacular. O espetáculo, quando levado para a França, é *descontextualizado*, extraído do cenário interacional cotidiano, para fazer parte de um cenário político cultural europeu. De algum modo, esse fato já se repetiu inúmeras vezes na história da relação da América latina com a Europa.

No processo de entextualização, a capacidade reflexiva do discurso é apontada: “*it shares with all systems of signification “to turn back upon itself, to become an object to itself, to refer to itself.”*” (Bauman e Briggs, 1990: 73). Segundo Bauman e Briggs (1990), essa capacidade reflexiva é manifestada mais diretamente nas funções poéticas e metalinguísticas. Numa tentativa de levar a própria vida cotidiana como espetáculo ao palco, o “texto” aborda o cotidiano dos próprios performers de forma reflexiva. A vivência e a experiência são o material que tanto dá base ao espetáculo, como faz o espectador e o ator experimentarem um

novo contato com seus “outros” e consigo mesmo.

O fato de levarem a sua própria realidade para o palco, faz pensar também num dos pontos centrais das performances culturais: o envolvimento do performer com a personagem, que remete a uma concepção de espetáculo, mas também a um comprometimento do ator consigo mesmo. Em *Reistência/Résistance*, o ator leva ao palco ele mesmo e a sua experiência como material de vínculo com a platéia. É o seu *self* que está no jogo, em cena, e de algum modo em jogo. Seria o performer descrito por Schechener, no *environmental theater* Na perspectiva do *enviromental theater* “difere-se construção de personagem do sentido ortodoxo por situar-se na difícil área entre o trabalho na personagem e o exercício em si mesmo” (Schechner, 1973: 126), que se constitui em um processo cíclico, no qual a resposta do performer é a base do trabalho; o *self* do performer é exteriorizado e transformado no interior dos elementos cênicos existentes na produção. Para os performers advindos da periferia, a performance no mundo dos seus outros parece poder transformar o eu de forma definitiva. A emoção que Fiapinho mostrou quando viu que sua performance fora entendida por uma senhora, aponta para a transformação.

Na minha primeira apresentação, eu fazendo a minha cena de lavador de vidro de carro. Ai, tô fazendo, aí eu olhei pra mulher, tá ligado?!. Aí quando eu fui pra frente dela, olhei pra ela, e vi ela choraaaaaando, Velho. Porque ali demonstrou que a gente passou a energia todinha da gente pra ela, e ela sentiu o que tava acontecendo ali, tá ligado?! Ela sentiu que ali era a realidade, não era só um teatro não, ali era a realidade. (Fiapinho, vídeo Cultura de Resistência).

Numa conversa com Fiapinho, anos antes de participar do espetáculo, ele disse que o que mais o incomodava era ver as senhoras, ao passarem por ele, segurarem a bolsa perto do peito, cuidando para não serem roubadas. Provavelmente, no momento da sua apresentação, não era a mesma senhora que ele encontrara segurando sua bolsa, mas certamente se assemelhava – era uma mulher de classe distinta da sua, que carregava para ele ícones que remetiam a discriminação já vivenciada. Esse novo encontro, agora no palco, parece indicar que é preciso ocupar outro lugar para ver e ser visto e experimentar-se de outras maneiras.

Um aspecto importante na relação platéia-performer é o fato que o performer tem poder sobre a platéia (Bauman,1977 e Bauman e Briggs,1990). Quando dá o enquadre da performance, a platéia entrega o poder ao performer para guiar a experiência da mesma. Bauman (1977) reproduz uma história do artista norte-americano Dick Gregory no qual a performance serve de ferramenta para modificar as dinâmicas de poder e exclusão.

I first got picked on a lot around the neighborhood.... I guess that's when I first began to learn about humor, the power of a joke...At first... I'd just get mad and run home and cry when the kids started. And then, I don't know just when, I started to figure it out. They were going to laugh anyway, but if I made the jokes, they'd laugh with me

instead of at me. I'd get the kids off my back, on my side. So I'd come down off the porch talking about myself....Before they could get going, I'd knock it out first, fast, knock out those jokes so that they wouldn't have time to set and climb all over me.... And they started to come over and listen to me, they'd see me coming and crowd around me on the corner...Everything began to change then... The kids began to expect to hear funny things from me, and after a while I could say anything I wanted. I got a reputation as a funny man. And then I started to turn the jokes on them." (Gregory, 1964:54-55 italics in the original). (Bauman, 1977:44).

Bauman diz que através da performance, Dick Gregory tomou controle da situação, colocando-se no centro da estrutura social. Há aqui uma reversão de poderes. Langdon (2007) salienta o poder de performance na transformação da experiência através da experiência estética. A fala de uma mulher que encontrava-se na platéia do espetáculo Resistência na França, mostra esse poder da performance em provocar a transformação pela experiência estética.

O que eu sinto essa noite é uma grande admiração para o que vocês chamam de "salto no vazio" [Salto mortal]. Quer dizer, por um lado tem uma beleza estética do trabalho que vocês nos mostraram, e de outro, toda essa beleza simbólica que vocês exprimiram que na vida a gente precisa se lançar, precisa se atirar. Essa noite nós vivemos certas emoções que raramente nós podemos viver (Senhora de aproximadamente 55 anos, parte da platéia do espetáculo na França, Vídeo Cultura de Resistência – informação gravada em vídeo).

O exercício de reflexividade sobre a realidade vem através da experiência estética e pela dimensão do sensível, e parece atingir o público pela surpresa que é esse encontro com a diferença. Embora sempre esse encontro com o diferente possa trazer aspectos bastante exotizantes, como acontece desde o início da história da colonização, ele pode também abrir-se para uma reflexividade de si e do outro.

Pensando a relação entre experiência e suas expressões, Bruner (1986: 06) propõe que seja uma relação dialógica e dialética. Por um lado, “experiência estrutura expressão, onde entendemos outra pessoa e suas expressões baseados na nossa própria experiência e autocompreensão”. Por outro, “expressão também estrutura experiência, em uma dominante narrativa de um período histórico, rituais e festivais importantes, e trabalhos clássicos de arte definem e iluminam a própria experiência” (Bruner, 1986:06). Para Bruner,

But expressions also structure experience, in that dominant narratives of a historical era, important rituals and festivals, and classic works of art define and illuminate inner experience. As we well know, some texts (e.g., Hamlet), are more intense, complex, and revealing than everyday experience and thereby enrich and clarify that experience. More simply put, experience is culturally constructed while understanding presupposes experience. To Dilthey, these dialogic relationships of mutual dependence were not an impossible dilemma but rather were basic to the nature of data in the human sciences. That experience structures expressions and

expressions structure experience was for Dilthey a hermeneutic circle, something to be worked through: "Our knowledge of what is given in experience is extended through the interpretation of the objectifications of life and their interpretation, in turn, is only made possible by plumbing the depths of subjective experience. (Bruner, 1976: 195).

Essa transformação em frente de e através do olhar do outro acrescenta algo novo a *Resistência/Résistance*. Esse outro, esse outro muito distante, parece abrir uma possibilidade de um duplo encontro – o consigo mesmo como outro, e o com o outro, como um si, pois se o espetáculo não iguala platéia e atores/criadores/performers, ao menos por um momento permite uma quebra na enorme distância existente entre esses, e traz a possibilidade de inverter momentaneamente poderes, colocando no palco, como atores de uma habilidade artística inigualável, meninos e meninas pedintes de semáforos.

Pensando no drama social e no drama estético dos performers de *Resistência/Résistance*, considerando que suas vidas são envoltas em uma espetacularização cotidiana, seja da violência, seja pela própria arte que produzem, podemos considerar o que Dawsey (2005) observou em Goffman: a performance de um metateatro cotidiano. Ou seja, o cotidiano dos meninos e meninas é performático, espetacularizado.

Resistência/Résistance mostra que o extraordinário é cotidiano na vida dos meninos e meninas, assim como o cotidiano é extraordinário. Se os gestos são os cotidianos, mostrando como Mauss (1974) que as técnicas corporais são cotidianas e não extracotidianas (embora usadas no espetáculo, um metateatro), esse metateatro remete à cotidianidade do grupo e a aspectos do extraordinário como presenciado na vida dos performers. De fato, a arte é cotidiana, como é a violência. Embora ainda fonte de estranhamento, a violência tornou-se fato comum.

Sugiro que o que essas crianças, adolescentes e jovens atores querem mostrar com a prática de trazer a estética do cotidiano para o palco, é transformar os dramas sociais do cotidiano. Talvez desejem transformar a violência em evento extracotidiano -torná-la espetáculo-, trazendo-a -como se faz com o *break* e a capoeira- para outro enquadre. Nesse sentido, a espetacularização da realidade seria uma prática de transformar o cotidiano em evento – mostrar a violência como evento e não mais como rotina. Esse, talvez, seja o seu ato político mais importante nesse cotidiano espetacularizado: mostrar como, na sociedade contemporânea, a violência se tornou ato cotidiano de uns contra outros; a violência, como eles a entendem, se expressa nas várias formas de discriminação, como na falta de acesso a bens considerados básicos, na segregação e invisibilidade de grupos sociais como o desses moradores de periferia. Talvez pretendam também mostrar ou transformar a periferia

como/em centro, pois a vêm como centro. A fala de uma das performers mostra um pouco dessa centralidade da sua “cultura popular” e da perspectiva dessa transformação no processo do drama estético.

Esses aplausos, com pena, coitadinho, porque sofrem... Não, porque com toda a violência, com tudo que acontece, assim, lá no Brasil, a gente tem resistência, a gente quer mostrar a nossa cultura, o nosso trabalho. Também a gente vem mostrar esse trabalho para quebrar a violência. Pra quebrar todos os muros e preconceitos que existem, não só lá no Tacaruna, que já tá quebrando aos pouquinhos. Mas no mundo inteiro, que eu acho que não é só no Brasil que tem violência, tem discriminação. O mundo inteiro tem muita violência, muita discriminação.”
(Tamires, dançarina, performers, componente do espetáculo Resistência/Resistance).

A condição de invisibilidade, de marginalidade, e de violência no grupo, parece levar à condições que os colocam em processo de criatividade: “*The first-time or “original” violence of real life is anything but redemptive. People need to “make something out” of it, if at first only by repetition*”. (Schechener, 1983: 300). O espetáculo, repetindo gestos e gestus sociais, propõe “fazer alguma coisa”. Segundo os performers aqui citados, criadores do drama estético descrito, essa seria a “cultura de resistência”, uma cultura que propõe também mudar o sentido do espetáculo.

Se, por um lado, a metáfora que pondera nas suas vidas ainda é a de luta – pois como sugere um dos performers “*Eu vou resistir, porque sem resistência eu não sou nada*” – por outro lado, o sentido dado a lutar é orientado para a dança. É no processo da dança, no momento da própria relação diferenciada com os seus outros, que um outro mundo parece possível.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (1998). Homo Sacer. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- BATESON, Gregory (1998). “Uma teoria sobre brincadeira e fantasia”, in: Sociolinguística Internacional: Antropologia, Linguística e Sociologia em Análise do Discurso, Ribeiro, B.T., Garcez, P.M., (orgs.). Porto Alegre: ACE.
- BAUMAN, Richard. (1977). Verbal Art as Performance. Rowley, Mass: Newbury House Publishers.
- BAUMAN, Richard and BRIGGS, Charles L. (1990). “Poetics and Performance as critical perspectives on language and social life”. Annual Review of Anthropology. Vol. 19 (59-88).
- BRUNER Edward e TURNER, Victor (editores) (1986). The Anthropology of Experience. Turner and Bruner, (eds). Urbana e Chicago, University of Illinois Press.
- DAWSEY, John Cowart (1999). De que riem os “bóias-frias”?: Walter Benjamin e o teatro épico de Brecht em carrocerias de caminhões. Tese (Livre-Docência)-PPGAS/FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- DAWSEY, John (2005). “O teatro dos ‘Boias-Frias’: Repensando a antropologia da performance.” Horizontes Antropológicos. UFRGS. IFCH. Ano 11, n. 24. Porto Alegre:

PPGAS.

GEERTZ, Clifford (1978). A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Zahar.

GOFFMAN, Erving (1979). "Footing." In RIBEIRO, B.T & GARCEZ, P M. (Orgs.). Sociolinguística Interacional. 2. ed. São Paulo: Loyola, 1998. (Originalmente publicado em Semiótica 25: (1-29).

MAUSS, Marcel (1974). "As Técnicas Corporais". In: Marcel Mauss, Sociologia e Antropologia, vol. 2. São Paulo: EPU/EDUSP.

LANGDON, E. Jean. (1996). Performance e Preocupações Pós-Modernas em Antropologia. Antropologia em primeira mão. UFSC: Pós-Graduação em Antropologia.

SCHECHNER, Richard (1973) . Environmental Theatre. New York: Hawthorn Books.

SCHECHNER, Richard (1985). Between Theater and Anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

SCHECHNER, Richard. (1993). "Ritual, Violence and Creativity. In LAVIE, Smadar, NARAYAN, Kirin, and Renato ROSALDO Creativity/Anthropology. Ithaca: Cornell University Press. (296-320).

SATIKO, Rose. (2005). "Etnografia da performance musical – identidade, alteridade e transformação." Horizontes Antropológicos. UFRGS. IFCH. Ano 11, n. 24. Porto Alegre: PPGAS.

SILVA, Rita de Cácia Oenning da. (2008). Superar no Movimento. Etnografia de performances de pirrâias em Recife e mais além. Tese (Doutorado em Antropologia Social) PPGAS UFSC.

TURNER, Victor W. (1974). O processo ritual; estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes.

TURNER, Victor W.(1981). "Social Dramas and Stories About Them", MITCHELL, W. J. T. (ed.), On Narrative, Chicago e Londres, University of Chicago Press.

TURNER, Victor W. (1986). "Dewey, Dilthey, and Drama: an Essay in the Anthropology of Experience", In TURNER, Victor W., e Edward BRUNER (eds.), The Anthropology of Experience, Urbana e Chicago, University of Illinois Press.

TURNER, Victor W. (1987). "The Anthropology of Performance." In: The Anthropology of Performance. New York: PAJ Publications.

DVD – 2006. Resistencia/Résistance. Acervo Pé no Chão. Vídeo "Uma Cultura de Resistência" Gravação Disponível em http://www.youtube.com/swf/l.swf?video_id=gMvqfXgvSo0&rel=1&url=http%3A//ophelia.theatre.free.fr/videos.htm&iurl=http%3A//i.ytimg.com/vi/gMvqfXgvSo0/default.jpg&t=OEGsToPDskLXbKFLLP5HXG8BfURImHN8.