

TEATRO E COMUNIDADE NA PERIFERIA DE APARECIDA DE GOIÂNIA**THEATRE AND COMMUNITY IN THE SUBURBS OF APARECIDA DE GOIÂNIA**Walquiria Pereira Batista¹**Resumo**

Com o presente artigo, pretendemos estudar a Associação Sociocultural/Ponto de Cultura Cidade Livre, de Aparecida de Goiânia, segundo o conceito de teatro comunitário, associado aqui a três noções da história cultural, quais sejam: representação, micro-história e identidade. Iniciaremos esta reflexão com um arcabouço que, em nosso entendimento, conjuga teatro e história, discutindo, a seguir, o contexto do teatro em questão, situado na periferia, e o espetáculo *Em Aparecida de Goiânia... Tenho uma vida melhor!*, apresentado no ano de 2014.

Palavras-chave: Cidade Livre, espetáculo, identidade, micro-história, representação

Resumen

Con este artículo, pretendemos estudiar la “Asociación Sociocultural/Ponto de Cultura Cidade Livre” (“Asociación Sociocultural/Punto de Cultura Ciudad Libre”), de Aparecida de Goiânia, según el concepto de teatro comunitario, asociado aquí a tres nociones de la historia cultural, los cuales son: representación, micro-historia e identidad. Iniciaremos esta reflexión con un andamiaje que, a nuestro entendimiento, conjuga teatro e historia, discutiendo, a seguir, el contexto del teatro en cuestión, situado en la periferia, y el espectáculo *Em Aparecida de Goiânia... Tenho uma vida melhor! (En Aparecida de Goiânia... ¡Tengo una vida mejor!)*, presentado en 2014.

Palabras claves: Ciudad Libre, espectáculo, identidad, micro-historia, representación

Abstract

With the present article, we intend to study the “Asociación Sociocultural/Ponto de Cultura Cidade Livre” (“Sociocultural Association/Free City Culture Point”) of Aparecida de Goiânia, according to the concept of community theatre, here associated with three notions of cultural history, which are: representation, micro-history, and identity. We shall begin this reflection with an outline which, in our understanding, conjugates theatre and history, then discussing the context of the theatre in question, located in the suburbs, and the presentation *Em Aparecida de Goiânia... Tenho uma vida melhor! (In Aparecida de Goiânia... I have a better life!)*, staged in 2014.

Keywords: Free City, presentation, identity, micro-history, representation

¹ Bacharel e licenciada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Goiás. Mestre em Filosofia pela mesma instituição. Atualmente é Professora Assistente da UFG, na área de Artes da Cena, da Escola de Música e Artes Cênicas. Tem experiência na área de Artes Cênicas, com ênfase em História e Teoria do Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro e comunidade, teatro goiano.

Na história do teatro brasileiro, notadamente na época da ditadura militar, artistas e grupos situados em regiões periféricas organizaram um teatro voltado para comunidades. Também nas décadas seguintes, depois do processo de abertura política, essa forma teatral se manteve à frente de organizações não governamentais e de movimentos sociais em periferias. No último decênio, um novo conceito de política pública, denominado Ponto de Cultura², que visa autonomia e protagonismo sociocultural, dá novo fôlego a essa grita teatral comunitária. Esses dados indicam não apenas a importância histórica e a atualidade dessa linguagem entre nós, mas também demonstram uma das características fundamentais do teatro comunitário, a saber, a resistência, e evidenciam o sentido político do teatro em três momentos distintos³.

O teatro comunitário, como sugere a expressão, se volta para uma comunidade que geralmente se encontra afastada dos grandes centros e das formas culturais hegemônicas. Márcia Nogueira (2006), em seu artigo “Tentando definir o teatro na comunidade”, reconhece três espécies dessa modalidade, consoante os seus propósitos e métodos de trabalho, que são: 1) teatro *para* comunidades; 2) teatro *com* comunidades; 3) teatro *por* comunidades. Vejamos. Segundo essa classificação esquemática, no primeiro modelo, artistas exibem espetáculos nas comunidades desconhecendo a sua realidade, desvinculados, pois, dos seus reais interesses; no segundo método, artistas investigam previamente a comunidade com a qual vão trabalhar, optando por conteúdos e estéticas que correspondem ao contexto social daquela comunidade; por sua vez, no terceiro modo de trabalho, esta investigação/contextualização é realizada pela própria comunidade, que se torna autora e agente da cena, por conseguinte, a sua protagonista. Para a presente pesquisa, interessa-nos este último formato, no qual homens e mulheres, moradores de periferias, efetivamente tomam para si os meios de produção teatral, desde que:

O Teatro passou a ser a arena privilegiada para refletir sobre questões de identidade de comunidades específicas, contribuindo para o aprofundamento das relações entre os diferentes segmentos da comunidade que podem, através da improvisação, do jogo teatral, explicitar suas semelhanças e diferenças. O teatro seria, nesse sentido, porta-voz de assuntos locais, o que poderia contribuir para expressão de vozes silenciosas ou silenciadas da comunidade (NOGUEIRA, 2006, p. 265).

² O Ponto de Cultura está na base do Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva/2004. “Por si, essa política pública já representaria um avanço em relação às tradicionais formas de relacionamento entre poder público e sociedade, mas é preciso ir além e incorporar o elemento transformador. Daí o programa Cultura Viva” (TURINO, 2010, p. 85).

³ Contudo, muito pouco se tem discutido e publicado sobre o assunto no campo das artes cênicas, como observa a professora da UDESC e especialista no assunto teatro em comunidade Márcia Nogueira: “A superação desta perspectiva pode contribuir para focar um novo entendimento da estética do Teatro na Comunidade, de forma a superar a forma como esta área artística vem sendo marginalizada” (NOGUEIRA, 2006, p. 266).

Assim, o teatro por comunidades é “porta-voz de assuntos locais”, característica que nos leva ao conceito de representação, duplamente na perspectiva do teatro e da história. Isso porque o teatro é entendido como discurso gerado por questões intrínsecas de seu lugar social, e visto como forma de representação que se constrói a partir de determinada realidade. A encenação é criada pela própria comunidade, e por isso representa, com os seus múltiplos signos, os interesses, anseios e contradições específicos do local a que pertence, uma vez que “Os códigos dos signos empregados no teatro nos são fornecidos pela experiência individual ou social, pela instrução, pela cultura literária e artística” (KOWZAN, 2003, p. 118). Simultaneamente, o teatro dá a ver e a ler porque permite uma compreensão do real por meio de palavras, gestos, imagens e sons nos quais a comunidade expressa a si mesma e o mundo. Dessa forma, o teatro recria uma realidade na linguagem da cena, e atinge o principal objetivo da história cultural, que é, para Roger Chartier, “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 2002, p. 16-17).

Conforme continua Nogueira (2006), o teatro “poderia contribuir para expressão de vozes silenciosas ou silenciadas da comunidade”, colocando em foco histórias de vida, o que nos sugere uma análise ao microscópio. Na perspectiva do micro, os fazedores desse teatro retratam a própria saga, no enfoque de suas batalhas, brigas, perdas, conquistas e dores. Trajetórias de “pessoas comuns” ganham protagonismo em cena e ressaltam a luta de sujeitos anônimos na constituição da comunidade. Distante do cânone e da história legitimada, o teatro se volta para a especificidade de seu lugar e informa na ficha técnica atores que também são agentes históricos deste lugar. No teatro por comunidades, a dramaturgia se compõe de narrativas individuais que denunciam, no micro, o macro, no sentido de “refazer trajetórias de vida que operam como que janelas ou portas de entrada para a compreensão de formas de agir, de pensar e de representar o mundo em uma determinada época” (PESAVENTO, 2014, p. 74). Na arena comunitária, vozes abafadas por sua condição subalterna ganham alcance na expressão do diálogo, na inflexão da palavra, e ainda, por que não dizer, no silêncio da pausa.

No início da passagem citada, Nogueira (2006) afirma que “O Teatro passou a ser a arena privilegiada para refletir sobre questões de identidade de comunidades específicas”. Ora, dado que o teatro feito por comunidades se constrói a partir das questões peculiares de seu lugar e da história de seus atores sociais e artísticos, conforme acabamos de considerar, já adentramos, por conseguinte, no campo temático da história cultural denominado identidade. Fato é que,

conforme esclarece Pesavento (2014), a identidade é uma construção imaginária, que possibilita a identificação da parte com o todo, através da sensação de pertencimento⁴. Nesse sentido, Nogueira (2006) sustenta que o teatro feito por comunidades poderia contribuir “para o aprofundamento das relações entre os diferentes segmentos da comunidade que podem, através da improvisação, do jogo teatral, explicitar suas semelhanças e diferenças”.

Trata-se de verificar em que medida a cor característica de uma localidade é recriada artisticamente na experiência teatral, ou seja, como os seus participantes reconstruem seu cotidiano e sua história no gesto e na fala, seus costumes e conflitos no jogo de cena. Além disso, a identidade deve ser investigada do ponto de vista da recepção, com o objetivo de perceber se a comunidade na plateia se sente representada frente à cena mostrada, dado que “No teatro comunitário, a comunidade torna-se avaliadora de todo o processo. É no momento que ela vê em cena suas aspirações coletivas, a comunidade sente-se inserida no ato artístico e percebe sua importância” (TELLES, 2003, p. 70). O teatro aqui produz sentido para quem vê, porque a plateia identifica situações que lhe são inerentes. Desse modo, o teatro expressa “histórias da própria comunidade, celebrando sua identidade, afirmando seus moradores como sujeitos de sua história, gerando a consciência de seus valores e uma consequente noção de cidadania” (VELLOSO; NOGUEIRA, 2010/2011, p. 150).

Com essas considerações, relacionamos o teatro comunitário às três noções inicialmente descritas da história cultural, ou seja, representação, micro-história e identidade. Em primeiro lugar, destacamos o teatro como linguagem, isto é, como atividade significativa capaz de recriar o seu lugar social, com os seus diferentes signos visuais, verbais e sonoros. Em seguida, observamos que o teatro por comunidades é feito por protagonistas anônimos que fornecem, ao mesmo tempo, as motivações éticas e as opções estéticas para a cena. Finalmente, associamos a esses dois aspectos o campo identitário o qual nos permite entender em que medida uma comunidade mostra no teatro o que a faz efetivamente uma comunidade. Dito isso, cumpre-nos examinar a Associação Sociocultural/Ponto de Cultura Cidade Livre, iniciando pela contextualização de seu nascedouro, na periferia de Aparecida de Goiânia.

⁴ Nesse sentido, acrescentamos que “Num contexto político de globalização e veiculação constante nas mídias de uma cultura hegemônica, a afirmação do teatro feito nos contextos comunitários adquire também um cunho político, uma vez que representa vínculos concretos, que são a expressão de valores de subsistência social e podem, dessa forma, se constituir em meios de transformação da realidade” (VELLOSO; NOGUEIRA, 2010/2011, p. 150).

A Associação/Ponto de Cultura Cidade Livre⁵ é uma organização não governamental, cultural e filantrópica criada em 2004, com sede em Aparecida de Goiânia⁶. A entidade sustenta as suas atividades em três princípios, a saber: o social, o pedagógico e o do humor, e possui cinco núcleos de atuação⁷. Para os objetivos desta pesquisa, discorreremos sobre o projeto intitulado Circuito Paralelo: Sonho e Arte na Periferia, iniciado em 2010⁸. Este projeto nasceu no momento em que a associação iniciou um trabalho com crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade, com vistas à formação educacional pela arte⁹. Notamos o sentido comunitário desse trabalho a partir dos seguintes fatores: a sua localização, na periferia de Aparecida de Goiânia, a sua organização por jovens da própria comunidade, a sua proposta socioeducativa e o seu papel marcadamente formador e mobilizador de plateia.

Quer dizer, na contextualização a que propomos, o primeiro ponto a observar é a localidade da Associação/Ponto de Cultura Cidade Livre, na periferia de Aparecida de Goiânia, região historicamente marcada pela carência de infraestrutura e pela exclusão social. Sobre a designação Cidade Livre, esclarece Jefferson Lobato, um dos fundadores da entidade:

O termo Cidade Livre se baseia na ideia de construção livre do espaço ocupado em que o Estado tem pouco envolvimento em sua construção. Cidade Livre foi a primeira ocupação urbana do estado de Goiás e teve grande importância no desenvolvimento dos bairros adjacentes. A Associação nasceu no bairro Cidade Livre, de Aparecida de Goiânia, fato que motivou o nome da entidade. Apesar de termos a sede no bairro Jardim Monte Cristo, carregamos a história do bairro Cidade Livre (LOBATO, 2015)¹⁰.

⁵ Para referência à Associação Sociocultural Cidade Livre, adotaremos a sigla ASCL.

⁶ “Sua criação se deu após a Encenação da Paixão e Morte de Jesus Cristo da Paróquia São José Operário, no setor Colina Azul. Quinze pessoas resolveram criar um grupo que pudesse desenvolver trabalhos sócio-educativos e artísticos nas escolas públicas da periferia de Aparecida de Goiânia” (CASTRO et al, 2014, p. 5).

⁷ Os seus cinco núcleos de atuação são: Cia de Teatro Cidade Livre, Núcleo de Pesquisa Teatral Cidade Livre, Ponto de Cultura Cidade Livre, Teatro de Bolso Cidade Livre e Núcleo Audiovisual Às Avessas.

⁸ Coordenam o Ponto de Cultura Cidade Livre: Takaiúna Correia e Jefferson Lobato.

⁹ “Em 2010 a entidade ampliou a formação teatral por meio do Programa Cultura Viva do Governo do Estado de Goiás e Ministério da Cultura, sendo reconhecido como Ponto de Cultura. Ainda em 2010 iniciou-se, concomitantemente, um trabalho com crianças em situação de risco social, visando, principalmente, formação educacional complementar através da arte” (CASTRO et al, 2014, p. 5).

¹⁰ Depoimento oral.

De acordo com Lucas M. Santos (2008), em sua dissertação de mestrado, a constituição do município aparecidense se divide basicamente em quatro períodos¹¹, dos quais nos interessam mais de perto os intermediários, quando surgem as periferias a partir de ocupações. Na visão de Santos (2008), as ocupações desordenadas que deram origem a ruas e loteamentos foram, na verdade, uma estratégia espacial de segregação das classes exploradas, originando o “lôcus preferencial de uma classe trabalhadora pauperizada, violentamente segregada e cada vez mais numerosa” (p. 73-74). Local este que, por se tratar de uma periferia de Aparecida de Goiânia, é hostilizado, se não despercebido, pois, conforme indica o pesquisador, “As periferias são um des-valor, ou seja, como não encarnam a auto-imagem burguesa de cidade, são tidas como uma anti-cidade que deve ser negada, extirpada, aniquilada, enfim, *esquecida*” (ibid., p. 133; grifo nosso)¹².

Distante dos centros de Goiânia e de Aparecida de Goiânia, o teatro da associação em estudo volta-se para atender às demandas de sua região, em que residem indivíduos que estudam ou trabalham na capital e consomem a maior parte do seu tempo nessas atividades. No tocante a esta questão, o professor Tadeu Arrais estabelece uma importante distinção entre “territórios de partida” e “território de destino”, em artigo no qual analisa a questão da mobilidade na Região Metropolitana de Goiânia:

A cada dia esses indivíduos são mais destituídos do controle de seus territórios, sobrando-lhes menos tempo para o convívio familiar e para as atividades lúdicas nos *territórios de partida*. Na verdade, podemos pensar numa progressiva perda de controle dos seus territórios, a partir do momento que estes indivíduos, a cada madrugada, deslocam-se para Goiânia. Daí a ligação umbilical entre o *território de destino* e os *territórios de partida*. O tempo que é consumido nos primeiros é subtraído dos segundos (ARRAIS, 2006, p. 102; grifos do autor).

¹¹ O autor apresenta a seguinte periodização para o processo de estruturação do espaço intraurbano de Aparecida de Goiânia: 1) de 1922 a 1963 – De núcleo isolado à constituição de espaços segregados; 2) de 1963 a 1980 – Da estruturação do espaço metropolitano à produção de periferia expandida e segregada; 3) de 1980 a 1990 – Consolidando a segregação: o crescimento demográfico; 4) de 1990 aos dias atuais: A constituição de uma região geral multifuncional integrada da cidade (SANTOS, 2008, p. 60).

¹² A propósito, relata o ex-prefeito de Aparecida de Goiânia, Freud de Melo: “O início aparecidense foi de tempos difíceis até sua distritação. Liga-se umbilicalmente à Capital, ainda quando como povoado inexpressivo, dependia financeira e administrativamente dos poderes executivo e legislativo do município de Goiânia, cujas autoridades desconheciam por inteiro as necessidades do seu distrito municipal, até porque não se preocupavam com uma currutela fincada à beira da rodovia, BR-14, hoje BR-153 [...]” (MELO, 2002, p. 24).

O teatro da ASCL é, geográfica e ideologicamente, teatro de periferia¹³, característica que passamos a ressaltar para entender o seu papel junto à sua comunidade. Sobre isso, Erotilde Silva (1992) avalia como o teatro de periferia faz a “transferência dos meios de produção de uma atividade artística, nas favelas, comunidades carentes, devolvendo o teatro, o consumo e os meios de produção às suas origens – ao próprio povo” (SILVA, p. 216). Nesse sentido, o Ponto de Cultura da ASCL promove um teatro de vizinhos para vizinhos, isto é, um espetáculo simultaneamente feito e assistido por pessoas da localidade, pois “Outra característica do teatro e dramas realizados na periferia é a tentativa de identificar o público com o espetáculo representado inspirado na própria vivência do povo. Forma-se uma espécie de cadeia, onde o próprio povo é ator e autor na construção da sua história” (ibid., p. 151).

O social e o pedagógico são princípios que sustentam os projetos desenvolvidos pelo Ponto de Cultura da ASCL, dois aspectos que, aliás, reforçam o seu sentido comunitário. Os espetáculos constituem o resultado de oficinas artísticas, durante as quais se investigam temas que a comunidade deseja e demanda discutir, tocantes ao seu cotidiano e à sua história, como o meio ambiente, o patrimônio público, o estatuto da criança e do adolescente etc.¹⁴. Como consequência desse processo, os espetáculos provocam situações de questionamento, conscientização e reflexão sobre a realidade, com enfoque nas questões sociais e educativas, consoante à ideia de que o “Teatro de Periferia representa, ainda, uma nova forma de conscientização dirigida às classes subalternas, desta feita produzida a partir de suas próprias necessidades, pelas lideranças e/ou participantes da vida urbana” (SILVA, 1992, p. 219). Assim, o teatro toma parte ativa na educação de sua comunidade, e é isso o que pretende o Projeto Circuito Paralelo Sonho e Arte na Periferia, conforme percebemos neste informativo:

O objetivo do projeto é o de fazer da sede da Associação Sócio-Cultural Cidade Livre um lugar aberto às artes cênicas, com oficinas de teatro disponíveis para toda a comunidade. Uma oportunidade de inserção cultural que se propagou para todos, já que

¹³ “O Teatro de Periferia, como a própria expressão consta, lembra os bairros periféricos, afastados do ‘progresso’, ou seja: luz, água, saneamento, transporte, saúde e lazer” (SILVA, 1992, p. 144; grifos da autora).

¹⁴ A primeira etapa do Projeto Circuito Paralelo Sonho e Arte na Periferia culminou com a apresentação do espetáculo *Um pouquinho de cada coisa* no ano de 2010, cuja sinopse traz os seguintes temas: língua portuguesa, estrangeirismo, conservação do patrimônio público, solidariedade e importância da leitura; a segunda etapa, por sua vez, se encerrou com a montagem de *Ciranda dos direitos* em 2013, que trata de temas como trabalho infantil, família, crescimento saudável e direitos negligenciados. Sequencialmente, na terceira etapa, foram encenados: *Na porta da rua* e *Todos são felizes, mas nem tanto*, em 2015 e 2016, respectivamente. O primeiro trabalha temas como memórias de infância, brincadeiras de rua e conflitos familiares, enquanto o segundo aborda a temática do meio ambiente.

o resultado dessas oficinas foi a montagem de um espetáculo teatral (de assuntos de interesse da população da própria região) que foi apresentado gratuitamente em escolas e outros lugares de congregação da comunidade.¹⁵

Em conjunto com o social e o pedagógico, o humor encerra a tríade de princípios de trabalho da ASCL. Nesse teatro, é a comicidade crítica, com a sua linguagem irreverente, que satiriza problemas como descaso político, exclusão social e desastre ecológico, reconhecendo no riso um efeito não apenas prazeroso, como também estético-pedagógico. Ademais, esse tem sido historicamente o papel da comédia, mas nem sempre reconhecido, pois, “Na verdade, descaracterizar a alegria, como sinal de irresponsabilidade, em favor do ‘sério’, faz parte do preconceito de que a seriedade é sinal de competência, é esquecer que foi através da comédia ‘buffa’, da farsa, da pantomima que se iniciou a crítica política, social e religiosa” (SILVA, 1992, p. 163; grifos da autora). É, então, pelo distanciamento crítico do humor que a entidade cumpre uma de suas funções mais importantes, qual seja, a formação de plateias. Certamente, o êxito dessa função se deve, igualmente, aos temas colhidos na região, bem como à acessibilidade dos espetáculos, levados gratuitamente a vários espaços públicos. Nesse ponto, devemos acrescentar, ainda, a promoção de debates ao fim de cada apresentação, nos quais o público pergunta, comenta e sugere, contribuindo com a montagem em processo.

Por fim, voltaremos a nossa atenção para o espetáculo *Em Aparecida de Goiânia... Tenho uma vida melhor!*, levado à cena pelo Ponto de Cultura no ano de 2014, com o objetivo de entender de que modo essa experiência artística se caracteriza como teatro comunitário, mais detidamente como teatro *por* comunidade, e em que medida dialoga com as noções da história cultural a que nos referimos anteriormente, isto é, representação, micro-história e identidade, relacionando, assim, este paradigma conceitual ao espetáculo em estudo. Para tanto, remeteremos aos episódios da encenação, originada de uma criação coletiva, a partir da proposição de um roteiro que deu vida a conflitos, situações, diálogos e personagens.

Os *sketches* que compõem a dramaturgia reconstituem a chegada dos pioneiros de Aparecida de Goiânia e as condições enfrentadas quando ali abriram lotes por conta própria. No quadro inicial, uma família recém-saída do sertão migra para o lugar e passa a constituir laços com os seus vizinhos, o que é fortalecido com a realização de batizados e casamentos. Em meio a fofocas da vizinhança, ocorre uma briga entre moradores para demarcarem os seus terrenos, quando trocam xingamentos e ameaças. No quadro seguinte, um desses moradores viaja para

¹⁵ Disponível em: <<http://ascpcidadelivre.wix.com/cidadelivre#!1-etapa/c19no>>. Acesso em: 27/03/2015.

outra cidade a fim de visitar a sua tia, dentro de um ônibus em que se envolve em confusões, até que chega ao seu destino, em um povoado conhecido como Feijão Queimado. Lá chegando, cumprimenta a tia que o apresenta às vizinhas como um morador da capital, informação que o sobrinho confirma, causando tal reboliço entre as moças presentes que uma delas, de pronto, deseja casar-se com ele para morar em Goiânia, o que ocorre a seguir. Sucede nova cena dentro de um ônibus, de volta para a casa do rapaz, que, conforme se sabe, mora em Aparecida, porém, apenas ao chegar, a noiva se dá conta da sua nova realidade. Seguidamente, uma avó conta a seus netos como era a cidade e seus costumes quando criança, trazendo à tona assuntos como o córrego Tamanduá e a paisagem passada e presente do lugar.

Como vemos, as várias imagens do espetáculo remetem à história de Aparecida, narrando episódios das primeiras famílias, desde seu estabelecimento por meio de ocupações. Vejamos, a exemplo, o relato da seguinte personagem sobre a luta de seus parentes para não perderem o lote: “Minha mãe ocupou um lote, era ela que capinava, e quando era noite meu tio e o marido dela dormiam numa barraca improvisada, para não perderem o lote” (p. 9)¹⁶. Palavras e gestos reconstroem situações, a começar pela chegada nas estradas esburacadas, e retratam o lugar que não contava com mínima infraestrutura, como se pode ver nesses trechos: “Quando meu pai chegou em Aparecida de Goiânia faltava muita coisa [...]. Faltava asfalto, faltava água encanada, não tinha comércio. [...]. Aqui era chamado por muitos de roça” (p. 9). Quando desce do ônibus, a moça, que espera casar-se com um morador de Goiânia, então se depara com a paisagem aparecidense na época das ocupações: “Mas aqui só tem mato!” (p. 6). Em cena anterior, notamos também a recusa do rapaz em afirmar que reside em Aparecida, ao reproduzir o que a tia havia relatado às vizinhas, apresentando-se como um rapaz da capital¹⁷.

Além disso, o transporte coletivo desses inícios é recriado com textos e gestos, nos quais visualizamos um ônibus sacudindo pessoas, malas, comidas e até mesmo animais. Destacamos a seguinte passagem, referente ao comunicado do motorista para os passageiros: “Oceis tome cuidado c’as farofa, principalmente nos quebra mola, pra num caí nem no companheiro do lado nem no ônibus. Da última vez que lavei tirei mais de 10k de farinha” (p. 5). Por outro lado, os

¹⁶ As páginas dos trechos citados são de um texto manuscrito, não publicado.

¹⁷ Nilda Simone, autora do livro *Um olhar sobre Aparecida – história e cultura*, observa que “alguns moradores tinham vergonha de dizer que moravam em Aparecida, e nossa cidade passou a ser chamada de cidade dormitório, pois os que aqui moravam trabalhavam em Goiânia e dormiam em Aparecida. Gastavam todo o dinheiro que ganhavam em Goiânia, ficando para Aparecida o ônus dessas habitações, mas os recursos e, conseqüentemente, os impostos eram direcionados à capital” (SIMONE, 2014, p. 44).

primeiros habitantes cultivavam hábitos de uma vida mais saudável, como fala uma avó aos netos os costumes de brincar movimentando o corpo, contar e ouvir histórias e sair para pescar no córrego Tamanduá, hoje poluído e com as matas destruídas¹⁸: “Quando cheguei aqui, em Aparecida de Goiânia, ainda criança, eu brincava e pescava no Córrego Tamanduá. Naquela época não tinha telefone e gostava de ouvir os mais velhos” (p. 8).

Cada diálogo foi criado a partir de pesquisa nas famílias da própria comunidade, assim, nomes, frases e histórias foram extraídos do cotidiano de casa, das ruas e dos vizinhos. Por conseguinte, o espetáculo nasce de vozes, lembranças e percepções das pessoas à volta, apresentando-nos uma espécie de radiografia do lugar, na perspectiva de seus moradores. Desse modo, os pais e avós dos atores-mirins sugerem expressões e inflexões de um período ainda recente, fazendo-nos conhecer o que Burke chama de “história de baixo” (2008, p. 62). A propósito de como se deu a criação da dramaturgia, explica a encenadora Takaiúna Correia:

Durante esse processo, na verdade, foram coisas que eles trouxeram, são frases... São mesmo os nomes dos entroncamentos, das coisas que a gente brinca, por exemplo, entroncamento do Troca-Tapa, Cidade Feijão Queimado. Tudo são histórias que a própria família... São nomes... O que a gente fez, o que acho que a gente fez nesse trabalho foi ir selecionando, dentro desse processo, aquilo que acreditava que era mais dito, que as crianças traziam mais... É muito forte essa coisa de dizer que a gente é de Goiânia e está em Aparecida. Isso é uma história recorrente, todo mundo... É muito presente. E a gente foi mesmo selecionando em como trazer isso para o espetáculo... Como a gente vai contar uma história em que vai colocar isso daqui, essa coisa que é nossa, que é do dia... E foi junto mesmo, trazendo essa atmosfera que não é muito difícil. Porque os meninos não têm que interpretar um super papel, uma coisa que não é, que não faz parte da realidade deles. Porque, daqui a pouco, ele vê a vizinha falando a mesma coisa que é o texto dele no espetáculo, vê o pai, vê a mãe, vê... Então de uma semana pra [sic] outra ele já traz uma entonação, ele já fala: ‘ih, fulano não sei o que... Falou desse jeito’, e já vai... Eles vão trazendo os próprios personagens (CORREIA, 2015)¹⁹.

Em breves quadros, nos deparamos com uma encenação modesta, sem outra pretensão senão a de dar protagonismo à comunidade, isto é, às histórias de vida de seus heróis e heroínas.

¹⁸ Em artigo em que estuda as consequências ambientais da ocupação irregular na região do córrego Tamanduá, explica Márcia Santana: “O Córrego Tamanduá possui aproximadamente 9 km² de extensão, nascendo na região oeste no Setor Garavelo Residencial Park, até a sua desembocadura, no Córrego Santo Antonio, próximo ao residencial Candido Queiroz, tem nove nascentes, dentro destas pode se destacar que apenas duas encontram-se preservadas, enquanto [as] demais nascentes estão em estado de degradação, umas mais avançadas do que outras, devido aos loteamentos, ausência de vegetação, drenagem urbana, disposição inadequada de resíduos sólidos urbanos incluindo os de construção civil” (SANTANA, 2011, p. 2).

¹⁹ Depoimento oral.

Nesse sentido, o espetáculo usa como ingrediente artístico trajetórias de pessoas anônimas que efetivamente ali fizeram história e, que, no entanto, sequer são mencionadas em nossos livros. Aliás, esse conjunto de narrativas pessoais e conhecimentos locais de que se constrói a trama nos dá a ver um contexto bem mais abrangente, situando-nos na própria história do município.

Nesse aspecto, cabe-nos reconhecer o campo identitário já no título do espetáculo, inscrevendo a vida e a história de Aparecida de Goiânia como motivo artístico primordial. Durante as cenas, assistimos a um passado recente, ainda não lembrado com a devida atenção, a imagens que transportam à época das ocupações – de quando uma fazenda se tornou favela – e denunciam o preconceito enfrentado por décadas, sob o estigma de cidade dormitório. Pondera-se, na ótica da comunidade, o que era precário e deixou de ser, como a infraestrutura, e o que, contrariamente, em nada era precário, mas passou a ser, como o córrego Tamanduá. Nessa ponderação, verificamos um teatro de vizinhos para vizinhos que, por este motivo, experimentam um processo de identificação simultaneamente geográfica, histórica e cultural.

Em vista disso, percebemos uma relação dialógica, na qual o espetáculo dá a ver episódios da história, enquanto esta, através das noções aqui elencadas, dá a ver o espetáculo, por este recriar, com os seus vários códigos, uma realidade, se constituir de histórias de vida, e propiciar uma sensação estética de pertencimento. Assim, história e teatro caracterizam aqui não uma relação de instrumentalização, mas, antes, um exercício de complementaridade.

Referências

- ARRAIS, Tadeu Alencar. Acionando territórios: a mobilidade na região metropolitana de Goiânia e em Aparecida de Goiânia. Goiânia: **Boletim Goiano de Geografia**. v. 26, n. 1, 2006. p. 91-114.
- BURKE, Peter. **O que é história cultural**. Trad. de Sérgio Goes de Paula. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- CASTRO, Mauri de et al. Aparecida de Goiânia: **Revista Cultural Cidade Livre**. Associação Sociocultural Cidade Livre. Goiânia, 2014.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. 2 ed. Trad. de Maria Manuela Galhardo. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel: B Brasil, 2002.
- CORREIA, Takaiúna. **Takaiúna Correia: depoimento** [2015]. Entrevistadora: Walquiria Pereira Batista. Aparecida de Goiânia, 2015. Clipe de filme. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa O teatro no entorno de Goiânia: uma introdução histórica.
- KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo. Trad. de Isa Kopelman. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETO, J-T.; CARDOSO, Reni C. (orgs.) **Semiologia do teatro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 93-123.
- LOBATO, Jefferson. **Jefferson Lobato: depoimento** [2015]. Entrevistadora: Walquiria Pereira Batista. Aparecida de Goiânia, 2015. Clipe de filme. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa O teatro no entorno de Goiânia: uma introdução histórica.
- MELO, Freud de. **Aparecida de Goiânia: do zero ao infinito**. Aparecida de Goiânia: ASA, 2002.
- NOGUEIRA, Marcia P. Tentando definir o teatro na comunidade. In: MENCARELI, Fernando (org.) **Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas**. Anais da IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Belo Horizonte: Editora Fapi, 2006. p. 263-266.
- PESAVENTO, Sandra J. **História & história cultural**. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- SANTANA, Márcia N. R. Identificação dos impactos ambientais da ocupação irregular na Área de Preservação Permanente (APP) do córrego Tamanduá em Aparecida de Goiânia. **Congresso Brasileiro de Gestão Ambiental**. Anais do II Congresso Brasileiro de Gestão Ambiental. 2011.

Instituto Brasileiro de Estudos Ambientais. p. 1-5. Disponível em <<http://www.ibeas.org.br/congresso/Trabalhos2011/VI-009.pdf>>. Acesso em: 28/06/2015.

SANTOS, Lucas M. dos. **A produção do espaço intra-urbano de Aparecida de Goiânia e a dinâmica metropolitana de Goiânia**: de 1960 aos anos 2000. 2008. 148 f.: il., figs., tabs. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Instituto de Estudos Sócio-Ambientais.

SILVA, Erotilde H. **O fazer teatral**: forma de resistência. Fortaleza: Ed. Universidade Federal do Ceará, 1992.

SIMONE, Nilda. **Um olhar sobre Aparecida** – história e cultura. Goiânia: Kelps, 2014.

TELLES, Narciso. Teatro comunitário: ensino de teatro e cidadania. Florianópolis: **Urdimento Revista de Estudos Teatrais na América Latina**. n. 05, 2003. p. 66-71. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2003/urdimento_5.pdf>. Acesso em: 27/01/2015.

TURINO, Célio. **Ponto de Cultura**: o Brasil de baixo para cima. 2 ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010.

VELLOSO, Sônia Laiz V.; NOGUEIRA, Marcia P. Pontos de Cultura: um espaço para o teatro comunitário nas políticas públicas. Florianópolis: **Revista do Centro de Artes da UDESC**. n. 8, ago 2010- jul 2011. p. 148-156. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/edicoes_anteriores/8/files/01CENICAS_Marcia_Pompeo-Sonia0602.pdf>. Acesso em: 07/02/2015.

Recebido em 07/04/2017

Aprovado em 14/05/2017

Publicado em 15/09/2017