

**Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro**

UNIRIO - Centro de Letras e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Teatro  
Mestrado em Teatro

**Memória e espaço:  
o Teatro comunitário de São Gonçalo do Bação**

**RAMON SANTANA DE AGUIAR**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Rio de Janeiro

2006

**Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro**

UNIRIO - Centro de Letras e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Teatro  
Mestrado em Teatro

**Memória e espaço:  
o Teatro comunitário de São Gonçalo do Bação**

**RAMON SANTANA DE AGUIAR**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Teatro da Universidade do Rio de Janeiro, inserido na área de concentração B, Teatro, Cultura e Educação; e linha de pesquisa B-1, História e Historiografia do Teatro Brasileiro, em cumprimento às exigências para obtenção do grau de Mestre.

**Orientadora: Profa. Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima**

RAMON SANTANA DE AGUIAR

**Memória e espaço:  
o Teatro comunitário de São Gonçalo do Bação**

Dissertação aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima  
Orientadora e Presidente da banca

---

Profa. Dra Icléia Thiesen  
Examinadora

---

Profa. Dra Sueli Thomas Barbosa  
Examinadora

---

Profa. Dra. Ana Maria Bulhões  
Suplente

## **AGRADECIMENTOS**

São tantos os agradecimentos...

Inicialmente agradeço a todos os Professores da UNIRIO com os quais eu pude, vagarosamente, construir este trabalho. Em especial, agradeço à Professora Evelyn Furquim Werneck Lima, por sua luminosa orientação e constante incentivo.

Agradeço às Professoras Icléia Thiesen e Sueli Thomas Barbosa por terem aceitado contribuir para este trabalho com suas valiosas sugestões e críticas e às Professoras Ana Maria Bulhões e Beatriz Resende por suas importantes contribuições no momento da Qualificação.

Agradeço aos Marcus Vinícius e Aline, nossos parceiros de tantos momentos.

Agradeço aos meus queridos Colegas de turma, companheiros de alegrias, "suor e cerveja".

Agradeço ao Professor José da Costa Filho, primeiro incentivador deste trabalho.

Agradeço ao amigo Raul Lody, por sua presença, as vezes virtual, mas

sempre motivadora.

Agradeço a Professora Maria da Conceição de Oliveira Viana, crítica fiel deste trabalho e amiga de todas as horas.

Os últimos – como diz o ditado popular – “são” os primeiros:

- Obrigado Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação, Razão e Arte de tudo

isso!

- Muito Obrigado!

Ficha catalográfica

A282 Aguiar, Ramon Santana de.  
Memória e espaço : o Teatro comunitário de São Gonçalo do Bação / Ramon Santana de Aguiar, 2006.  
121 f.

Orientador: Evelyn Furquim Werneck Lima.  
Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

1. Grupo de Teatro de São Gonçalo do Bação, MG. 2. Teatro comunitário – Minas Gerais. 3. Memória – Aspectos sociais. 4. Identidade social. 5. História oral – Minas Gerais. I. Lima, Evelyn Furquim Werneck. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Mestrado em Teatro. III. Título.

CDD – 792.098151

## **Epígrafe**

A narrativa, da maneira como prospera longamente no círculo do trabalho artesanal – agrícola, marítimo e depois urbano- é ela própria algo parecido a uma forma artesanal de comunicação. Não pretende transmitir o puro

“em si” da coisa, como uma informação ou um relatório. Mergulha a coisa na vida de quem relata, a fim de extrai-la outra vez dela. É assim que adere à narrativa a marca de quem narra, como à tigela de barro a marca das mãos do oleiro.

Walter Benjamin

## RESUMO

Esta pesquisa propõe a reflexão sobre o fazer teatral do Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação nas suas inter-relações com as reminiscências da comunidade do distrito rural de São Gonçalo do Bação, em Minas Gerais. A partir de histórias orais, repassadas de geração a geração, o Grupo de Teatro constrói coletivamente seus textos e os encena para a comunidade do distrito. Nessa ação, o Grupo e, conseqüentemente, o Teatro produzido, estabelece relações de identidade e pertencimento para uma comunidade rural emersa no "mundo globalizado". Como instrumentos de análise são utilizados três textos dramáticos do Grupo de Teatro e suas encenações. No intuito de identificar as relações entre Teatro e Comunidade, foram realizadas entrevistas com diversos membros da comunidade envolvidos no processo de produção e assistência das encenações, utilizando os métodos propostos pela História Oral.

## ABSTRACT

This research is about the theatrical activities developed by the *Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação*, the relations of those activities and the reminiscences of the small community located in the inner rural district of São Gonçalo do Bação, in the state of Minas Gerais. Through listening and retelling stories orally, generation to generation, the *Grupo de Teatro* writes the drama texts based on local history and performs them to the community. The actions of writing their own texts and performing them establishes the identity of a rural district that although located in the country is, at the same time, drowned in the

global world. To prove that hypothesis, we analysed three texts written by the *Grupo de Teatro* and their performances. Besides the texts, we have interviewed people involved with the production and assistance of the performances, following the methodology of Oral History.

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

### CAPÍTULO I

#### **São Gonçalo do Bação: reminiscências em Teatro .....21**

1.1 - São Gonçalo do Bação: distrito rural da Cidade de Itabirito .....21

1.2 - “Autóctone e estrangeiro”: o diretor do Grupo.....34

1.3 - O Grupo de Teatro e sua dinâmica de trabalho .....41

### CAPÍTULO II

#### **Espaço e memória: a cena e a comunidade/público .....62**

2.1 O espaço como lugar praticado .....63

2.2 O espaço cênico e lúdico .....67

2.3 O espaço mnemônico: uma nova categoria .....72

### 3. CAPÍTULO III

#### **A (re) invenção do cotidiano .....77**

3.1 “A saga baçônica”.....77

3.2 "Dolores é a véia" .....	89
3.3 "Derrama lá, entorna cá" .....	105
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	113
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	118

## INTRODUÇÃO

O sol ainda pode ser visto no horizonte. Põe-se lentamente entre as montanhas deitando cor dourada em tudo o que encontra. Em São Gonçalo do Bação o tempo parece estacionado. A imponente igreja católica e as poucas casas antigas que restam nos remetem a uma época em que as pessoas podiam parar para conversar, lembrar histórias, desfiar lembranças, reminiscências.

Algo de espetacular está sendo preparado. "Dolores é a véia" vai estrear. Foram mais de seis meses de ensaios. O cenário já está montado no adro em frente à porta principal da única igreja. Algumas pessoas ainda retiram, pelas portas laterais, os bancos que servirão de assento para a platéia que já começa a chegar. Vêm de toda a redondeza.

As pessoas vão se acomodando pelos espaços coletivos no entorno da igreja: dois pequenos bares e no adro que é grande e comporta as conversas amistosas das senhorinhas, as brincadeiras de pique das crianças, amarelinha, namoros dos mais jovens. Existe um clima de expectativa no ar. Todos estão vestidos de domingo, sorrindo.

Alguns membros da produção fazem os últimos acertos. Testam a iluminação simples, o som, o funcionamento do cenário: - A que horas vai começar? Pergunta uma senhora. - às 18h30. O pessoal ainda está se arrumando!

A noite já se faz presente e a platéia começa a se acomodar nos bancos. Alguns atores aparecem com suas roupas coloridas e diferentes, de outro tempo, passado. Ainda assim, há um reconhecimento entre os atores e a platéia.

Cumprimentos tímidos. Confirmações e expectativa. Já não existem lugares nos bancos. Alguns jovens se sentam no alto do muro do adro que rapidamente também desaparece: está cheio. As crianças e vários outros vão se ajeitando no chão bem pertinho do palco, que não existe. A platéia está em semi-arena e no mesmo nível dos atores.

Há uma sorrateira movimentação nas laterais do cenário. São os atores conferindo não se sabe o quê. Nervosos tentam distribuir sorrisos. Pensam nos pais, no melhor amigo, a avó, irmãos, talvez tios: todos ali presentes para assistir ao Teatro.

Começou. Na platéia há um clima de curiosidade. No elenco estão seus amigos, parentes, conterrâneos. Todos "loucos" que agora viraram artistas que, como eles, também são moradores daquele lugar. Trabalham e amam por ali mesmo. A peça é dinâmica e permeada de músicas de domínio popular, pequenos causos, "coisas" engraçadas. Quase todos que ali se encontram conhecem o enredo: a história do primeiro rádio que chegou por essas bandas em um tempo já distante.

A platéia se diverte com o entra-e-sai dos atores, as piadas: um olhar sobre o cotidiano passado daquele lugar. Alguns personagens representados no palco estão na platéia: Dona Divina, Seu Nonô, parentes da "Dolores" e tantos moradores que se vêem no palco retratados. O clima é de comunhão, de celebração. Uma completa cumplicidade entre público e atores; misturam-se as emoções, as lembranças. Narrações: é o Teatro.

Esta descrição é resultante de um olhar investigativo sobre o trabalho desenvolvido pelo Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação – doravante chamado de Grupo de Teatro. O Grupo de Teatro é constituído por moradores do distrito rural de São Gonçalo do Bação, Itabirito, Minas Gerais e não se constitui como um Grupo de Teatro profissional.

O objetivo deste trabalho de pesquisa é o de apresentar e refletir sobre o trabalho do Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação e suas interações narrativas com a comunidade/público: os moradores e visitantes do distrito.

A motivação à reflexão surgiu a partir da leitura do texto "O Narrador", de Walter Benjamin. Este filósofo, no texto mencionado, antecipa o fim da arte de narrar. Ele se refere à experiência de narrar como uma experiência que se distancia do cotidiano. Benjamin escreve este texto na década de 1930, e diz que: "... a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente".(BENJAMIN: 1996:197). Ao que parece - e isso será explicitado ao longo desta dissertação-, a dinâmica de trabalho do Grupo de Teatro recuperou, em escala local, algumas características da arte de narrar de que nos fala Walter Benjamin. Tendo como referência o trabalho do Grupo de Teatro, esta pesquisa aprofunda a reflexão sobre o fazer teatral desse Grupo e ao estudo das apropriações realizadas na utilização dos diversos espaços presentes no fazer teatral, bem como apresenta e analisa as produções textuais do Grupo de Teatro nas suas relações de tensão entre a história oral - presente nas teias das reminiscências, e a "história oficial", organizada por uma ideologia "estrangeira" à

comunidade do distrito.

Na definição que foi apresentada por Patrice Pavis, em seu "Dicionário de Teatro" (2003), a utilização do espaço, no Teatro, pode se dar em diferentes "dimensões". Neste trabalho serão analisadas quatro definições dadas por PAVIS - espaço dramático; espaço cênico; espaço lúdico; espaço interior. A partir do estabelecimento desses espaços, tendo como referência o trabalho do Grupo de Teatro, vislumbra-se um quinto espaço dimensionado a partir da apropriação da memória coletiva.

Para a empreitada, como fundamentação teórica, os estudos da História Cultural e da Antropologia Cultural, associados aos Estudos em Teatro e aos Estudos Culturais, abarcam e possibilitam a reflexão sobre o objeto deste trabalho de pesquisa, inserindo-o na disciplina "História Cultural".

Em São Gonçalo do Bação tem-se a oportunidade de estudar um pequeno universo cultural onde, na atualidade, através do Teatro, são motivadas ações culturais que movimentam a memória coletiva oral, mesmo diante da inevitável influência da "cultura de massa". Nesta pequena cidade mineira, o Teatro contribui para manter "vivas" as suas histórias e maneiras de (re) contá-las, próximas ao processo narrativo apresentado por Walter Benjamin: o repasse oral da memória de geração em geração.

A pesquisa comprova que, no caso de São Gonçalo do Bação a narrativa que parecia "perdida" nas palavras de Walter Benjamin, encontra-se e interage com as atividades teatrais da cidade. O trabalho desenvolvido pelo Grupo de

Teatro e suas relações com a comunidade/público reacendem o gosto pela arte de narrar. Além de investigar as narrativas da história de um lugar pelos próprios habitantes da cidade, esta pesquisa se insere na proposta de Michel de Certeau (1995) quando se propõe a estudar uma determinada manifestação cultural, pois, tal como afirma este autor,

a atenção volta-se, hoje, para os movimentos populares que tentam instaurar ou restaurar uma rede de relações sociais necessárias a existência de uma comunidade e que reagem contra a perda do direito mais fundamental, o direito de um grupo social formular, ele próprio, seus quadros de referência. (CERTEAU: 1995: 39).

Paralelamente, insere-se este trabalho na teoria da interpretação da cultura de Clifford Geertz (1989) para quem "somente pequenos vãos de raciocínio tendem a ser efetivos em antropologia..." (GEERTZ: 1989: 17). Aqui se pretende apresentar e entender o caminho "dialético" trilhado pelo Grupo de Teatro em suas apropriações da memória coletiva oral comunitária do distrito – transformada em texto dramático e, posteriormente, em espetáculos teatrais. É importante evidenciar que essas memórias são também compartilhadas pelo Grupo de Teatro, que se constitui de membros da comunidade.

Como metodologia para a pesquisa de campo foi utilizada a proposta de trabalho da História Oral por essa se mostrar mais adequada à investigação

realizada. Verena Alberti (2004) em seu "Manual de História Oral" define essa disciplina como sendo:

...um método de pesquisa (histórica, antropológica, sociológica etc.) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de aproximar do objeto de estudo... trata-se de estudar acontecimentos históricos, instituições, grupos sociais, categorias profissionais, movimentos, conjunturas etc. à luz de depoimentos de pessoas que deles participaram ou os testemunharam. (ALBERTI: 2004: 18).

Foram realizadas trinta e duas entrevistas gravadas – transcritas em anexo – que serviram de base para as discussões sobre as inter-relações entre o Grupo de Teatro e sua comunidade/público bem como para elucidar alguns procedimentos do fazer teatral do Grupo de Teatro. Ainda como metodologia desta pesquisa, foram realizadas observações e anotações pelo pesquisador a partir da audiência de ensaios e apresentações do Grupo de Teatro. Também foram realizados questionários escritos com alguns membros do Grupo de Teatro com o objetivo de buscar informações objetivas sobre esses participantes. A tabulação desses questionários bem como um breve relato de toda a pesquisa de campo se encontra em anexo. Foi, também, efetivado um levantamento do material gráfico produzido para as encenações aqui estudadas – cartazes e *folders* - e levantamento na *internet* em *sites* de divulgação do trabalho do Grupo. Esses se encontram, também em anexo à dissertação.

Verificou-se que o Grupo de Teatro, na sua prática de ensaios e construção dos espetáculos, utiliza práticas comuns ao fazer teatral. O espetáculo e suas reverberações - como resultado da prática- se estabelecem a partir do uso da memória oral e das técnicas teatrais, apresentando características próprias e bem peculiares, tanto na composição social e humana quanto na expressão artística do Grupo de Teatro.

Considerando a atual realidade macro-cultural do distrito – um distrito rural atravessado pela cultura de massa – e considerando o movimento micro-cultural promovido pelo trabalho do Grupo de Teatro, pode ser verificada com clareza uma certa atitude “tática” como a definiu Michel de Certeau em seu trabalho “A invenção do Cotidiano”, (2000):

Denomino... “tática” um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O “próprio” é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato de seu não-lugar, a tática depende do tempo, vigiando para “captar no vôo” possibilidades de ganho. O que ela ganha, não guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para transformar em “ocasiões”. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas. Ele o consegue em momentos oportunos onde combina elementos heterogêneos..., mas a sua síntese intelectual tem por forma não o discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a “ocasião”. (CERTEAU: 2000: 46)

No interior do Grupo, nas suas relações pessoais internas e mesmo no fazer teatral, percebem-se atitudes "táticas" individuais e/ou coletivas. À exceção do diretor do Grupo de Teatro, nenhum outro membro teve atuação ou experiência profissional em Teatro e, no recorte temporal deste trabalho, o Grupo de Teatro se configurava como um grupo amador sem fins lucrativos. Todos os demais participantes, à exceção do diretor, tiveram pouca, ou – na maioria dos casos – nenhuma experiência ou mesmo contato com o Teatro chamado profissional. Essas pessoas – os atores e atrizes - trazem, para o seu trabalho no Grupo de Teatro, influências adquiridas ou observadas a partir da prática religiosa católica, e suas manifestações de representação cênica, o contato com algum pequeno grupo de teatro ou grupo circense que, ocasionalmente, se apresentou no distrito e, em alguns casos, a assistência de filmes e folhetins televisivos.

Assim, tem-se na prática do Grupo de Teatro, objeto deste estudo, características do teatro religioso católico, de festas e comemorações de origem religiosa, alguma influência circense, influência televisiva e, na figura do diretor, a marca do "Teatro Brasileiro Moderno", assim denominado por Décio de Almeida Prado (1988), conforme será investigado no capítulo I – tópico "O Diretor".

Oficialmente e com registro de Associação Cultural, o Grupo existe há sete anos. Foram montados, dentre outras ações, três espetáculos que têm como característica principal o resgate da memória oral do distrito como elemento primordial para a construção do ato teatral. Destaquei para a investigação os três textos abaixo sintetizados:

a) - "A SAGA BAÇÔNICA" (1998 /1999):

Conta a origem do distrito -meados séc XVIII. A peça narra a chegada de um bandeirante (Baçon) à região, durante o ciclo do ouro e a construção da Capela de São Gonçalo, marco inicial do distrito. A peça trabalha ainda com o contexto da época na então Vila Rica, sede da Capitania das Minas Gerais naquele período histórico;

b) - "DOLORES É A VÉIA" (2000 / 2001):

Comédia. A história tem como marco a chegada do primeiro aparelho de rádio ao distrito, no início da década de 1930, trazido pela professora Dolores e seu marido Lorival. A peça reúne os casos e os "causos" narrados pelas pessoas de São Gonçalo do Bação, sobre o tema e o tempo histórico em referência;

c) - "DERRAMA LÁ, ENTORNA CÁ!" (2002/2003).

Comédia. A trama se passa em São Gonçalo do Bação no ano de 1789, época em que foi decretada a "Derrama"(cobrança de impostos atrasados pela Metrópole Portuguesa). O povoado nesta época era ponto de tropeiros e pertencia ao, então a Vila Rica(atual Ouro Preto). Os Tropeiros sempre traziam novidades da capital. Os Inconfidentes, Aleijadinho e Chico Rei são aludidos em paralelo com as histórias do distrito e de seus personagens da época.

O conjunto dos três espetáculos acima interessa fundamentalmente a esta pesquisa e delimita o seu recorte. Seus processos de construção e representação

bem como suas interações com sua comunidade/público são bastante semelhantes e instigantes.

Parte-se da hipótese de que o trabalho de Teatro desenvolvido pelo Grupo estabelece uma nova relação com a cultura de reminiscências própria do distrito, suas histórias e habitantes. Nessa relação, o Teatro como manifestação artística, reafirma, no estudo de caso do trabalho do Grupo de Teatro, que o processo teatral se torna efetivamente relevante para uma determinada sociedade ou grupo social a partir de sua relação direta com as questões que permeiam o imaginário cultural daquele grupo ou sociedade. Associando-se a essa "identidade" o Teatro traz novos ingredientes para a afirmação ou negação, possibilitando outras relações com esse imaginário.

O trabalho do Grupo de Teatro, no caso de São Gonçalo, se configura como "ação simbólica" conforme definido por Clifford Geertz (1989), quando alega que:

... o comportamento do homem é visto como ação simbólica...que devemos indagar é qual é a sua importância: o que está sendo transmitido com a sua ocorrência e através da sua agência, seja ela um ridículo ou um desafio, uma ironia ou uma zanga, um deboche ou um orgulho." (GEERTZ: 1989: 8)

Nesta perspectiva, a atividade de pesquisa aqui realizada está considerando o Teatro como ação simbólica humana e, no estudo de caso do Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçõ, uma manifestação cultural "viva", em um contexto histórico e

social específico e vibrante:

... esse é o conceito de cultura semiótico se adapta especialmente bem. Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis..., a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos: ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inelegível - isto é, descritos com densidade.(GEERTZ: 1989:10)

No processo de construção teatral do Grupo de Teatro, são reinventadas as memórias orais da comunidade possibilitando – de maneira lúdica - às gerações mais jovens e para os espectadores alheios àquele imaginário se inserirem na história contemporânea do distrito através do Teatro.

Na atualidade do Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação, a cena teatral se torna, acredita-se, referência cultural e de resgate de identidade no contexto do distrito. Contexto este específico e único, pois é constituído e depositário de uma história local; pessoas que valorizam essa história e a transformam em outras representações através do Teatro. Por representação recorre-se a definição de Roger Chartier (1990):

a noção de representação pode ser construída a partir das acepções antigas(...). há ai uma primeira razão para fazer dessa noção a pedra angular de uma abordagem em nível da história cultural. mas a razão é outra. Mais do que o conceito de mentalidade, ela permite articular três modalidades da relação com o mundo social: o trabalho de classificação e de

delimitação que produz a configurações intelectuais múltiplas pelos diferentes grupos; as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais uns representantes marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade. (CHARTIER: 1990: 23).

O primeiro capítulo deste trabalho trata da apresentação e da descrição etnográfica do distrito – um pouco de sua história; das dinâmicas de trabalho do Grupo de Teatro e da atuação do Diretor Mauro Goña. À luz do texto “O Narrador”, de Walter Benjamin (1996), pode-se entender as cadeias de “narradores” que compõem e contam a história do distrito e da comunidade e, aqui, do Grupo de Teatro.

O segundo capítulo enfoca as relações espaciais e suas diversas “dimensões” no fazer teatral. A partir do estabelecimento dessas dimensões, na interseção com o trabalho do Grupo de Teatro, pode-se inferir uma idéia de espaço constituído a partir da memória coletiva da comunidade/público. Os conceitos de espaços teatrais apresentados por Patrice Pavis (2003) e por outros autores vão pontuar a reflexão.

O terceiro capítulo se dedica a apresentar e comentar os três textos – espetáculos - anteriormente citados: “A saga baçônica” (1998), “Dolores é a veia” (2000) e “Derrama lá, entorna cá” (2002) nas suas formas de apropriação dos espaços teatrais. Para isso, serão utilizados os textos – propriamente ditos – em sua versão original – em anexo; registros de imagens e som; fotografias; e as

lembranças de audiências de todas as três peças – mais de uma vez – do pesquisador.

Por último, à guisa de conclusão, retorna-se à arte da narração desenvolvida pelo Grupo de teatro e seus possíveis desdobramentos externos à comunidade/público.

## **Capítulo I**

### **São Gonçalo do Bação: reminiscências em Teatro**

Neste capítulo serão apresentadas e comentadas as principais características do distrito – no que tange a este trabalho: sua história e sua atualidade como espaço de convivência e memória; o perfil do diretor do Grupo de Teatro, Mauro Goña com a intenção de localizar seu trabalho, sua atuação como diretor e as influências recebidas e exercidas a partir da sua experiência profissional com Teatro. Neste capítulo também, serão apresentadas e analisadas as dinâmicas de trabalho do Grupo de Teatro na construção dos textos e da cena. Como referências teóricas - sob a iluminação do texto "O Narrador" de Walter Benjamin - conta-se com as contribuições teóricas de: Michel de Certeau, Ecléia Bosi, Michael Pollak, Stuart Hall e Nestor Canclini

#### **1.1 São Gonçalo do Bação: distrito rural de Itabirito, MG**

O arraial de Itabira do Campo (hoje denominado Itabirito) foi fundado em 1724, segundo afirma Olímpio Augusto da Silva (1996) na sua obra intitulada "Itabirito minha terra":

Nos primórdios do século XVIII, isto é, a 16 de fevereiro de 1724, erigiu a metrópole portuguesa este arraial, fundado em 1706 por Luiz de Figueiredo Monterroyo e Francisco Homem Del Rey, na categoria de distrito colonial, com o nome de Nossa Senhora da Boa Viagem de Itabira do Rio de Janeiro, depois Itabira do Campo. Uma comissão de estudos toponímicos da Secretaria do interior do Estado, por volta de 1924, houve por bem que se chamasse Itabirito (SILVA: 1996: 21)

O atual município de Itabirito esteve ligado administrativamente a Vila Rica – atual Ouro Preto – até início do século XX. O município tem vários distritos. Dentre esses o distrito rural de São Gonçalo do Bação. Este foi fundado em 1740 pelo bandeirante Antônio Alves Baçon – explorador de ouro de aluvião abundante nos rios da região na época da fundação. Nesse período, a atual cidade de Itabirito, e, conseqüentemente, São Gonçalo do Bação, pertencia à Vila Rica, antiga capital da Capitania das “Minas Gerais”.

O nome São Gonçalo do Bação vem, segundo a tradição oral do lugar, de uma promessa feita por Antônio Alves Baçon para São Gonçalo. Entre os moradores do distrito perpetua a história de que, uma vez alcançada a graça, Antônio Alves teria erguido uma capela em homenagem ao Santo. Para determinar o lugar exato da capela, Antônio Alves colocou uma imagem do santo no “lombo de um burro”. Após ser “motivado” a andar a esmo, onde o burro parasse, seria o lugar escolhido para ser erguida uma capela para a guarita da imagem do santo. “Em torno da capela concluída em 1740, o arraial, na época, se formou”.<sup>1</sup> Essa

---

<sup>1</sup> Trecho do texto “A saga baçonica”, de autoria coletiva, e encenado pelo Grupo de Teatro.

história está presente até a atualidade nas falas dos moradores mais velhos do atual distrito de São Gonçalo do Bação e como tantas outras histórias, é contada de geração para geração. Mesmo não tendo vivido no tempo da fundação do distrito, os mais velhos recontam essa história de pai para filho, externando o orgulho de pertencer ao lugar.

Ecléa Bosi (1995)- em sua obra "Memória e sociedade"-, reflete sobre a função do historiador e, sobre a necessidade de se reconstruir ou entender o passado, enfatizando como a memória dos velhos pode iluminar uma pesquisa. No trabalho citado, a autora realiza uma pesquisa de campo com diversas "histórias de velhos" e comenta:

Um mundo social que possui uma riqueza e uma diversidade que não conhecemos pode chegar-nos pela memória dos velhos. Momentos desse mundo perdido podem ser compreendidos por quem não os viveu e até humanizar o presente. (BOSI: 1995: 82)

Em São Gonçalo do Bação assim como em muitos recantos rurais de Minas Gerais, a memória e as reminiscências dos velhos são ouvidas pelos mais jovens, criando imagens e referências de um universo passado. A maioria dessas histórias não está registrada na forma escrita, imagens ou outros meios. Somente a memória e a oralidade carregam essa herança.

Assim, o nome São Gonçalo do Bação, segundo as narrações orais, seria fruto da história do bandeirante Antonio Alves: São Gonçalo devido à promessa; Bação como apropriação popular do sobrenome Baçon.

Na apropriação da história da fundação do distrito, o Grupo de Teatro cria e encena o texto "A saga baçônica". Nesta peça, a fundação do distrito – cena 5 – é reconstruída no texto e na cena, agora como fruto da imaginação dos membros do Grupo:

Cigana 2: Século XVIII!

Nos arredores do pico de Itabirito, região sob a jurisdição de Vila Rica, um bandeirante português por nome de Antônio Alves Baçon, garimpava o leito dos rios.

Cigana 3: – Quando adoeceu fez uma promessa: melhorando ergueria uma capela ao santo de sua devoção: – São Gonçalo.

Em 1740 a capela foi concluída e o arraial, à sua volta, foi crescendo.

Bação: – Mandei vir de Portugal essa imagem do glorioso São Gonçalo. Coloquei-a em um animal, num burrinho e toquei. O animal andou horas seguidas. Depois parou aqui. E aqui estamos concluindo a obra desta capela em honra do glorioso São Gonçalo.

Não há registros oficiais quanto à "promessa" e a história do burro com o santo no "lombo". Isso ficou a cargo das reconstruções realizadas pelo imaginário dos habitantes do distrito.

O Grupo apropria-se e, na ação teatral, reconta essa história ouvida dos velhos. Para a construção do texto dramático foram necessários alguns "acréscimos". Estes, segundo o diretor do Grupo, vêm com a finalidade de reconstruir cenicamente um possível cotidiano da época da fundação do distrito. Para essa "reconstituição" são realizadas pesquisas históricas que, agregadas à

memória oral em movimento, fazem a difícil, mas instigante releitura do passado, como aponta Bosi na obra citada (1995):

A experiência da releitura é apenas um exemplo, entre muitos, da dificuldade, senão da impossibilidade, de reviver o passado tal e qual; impossibilidade que todo sujeito que lembra tem em comum com o historiador. Para este também se coloca a meta ideal de refazer, no discurso presente, acontecimentos pretéritos, o que a rigor, exigiria se tirassem dos túmulos todos os que agiram ou testemunharam os fatos a serem evocados. Posto o limite fatal que o tempo impõe ao historiador, não lhe resta senão reconstruir, no que lhe for possível, a fisionomia dos acontecimentos. (BOSI:1995: 59).

No caso da reconstrução através das atividades teatrais, estimula-se a criatividade e a liberdade para representar a fundação da cidade, fato passado em 1740. Porém, essa liberdade deve respeitar, no contexto de São Gonçalo do Bação, o senso comum daqueles que compartilham dessas reminiscências para que, o que for representado no Teatro, tenha a cumplicidade de todos os detentores das lembranças.

Como “verdade” histórica, tem-se que o distrito foi fundado por um estrangeiro - Antônio Alves Baçon - português – em 1740, portanto, durante o período colonial. À época o distrito foi edificado em uma região com grande fluxo de riquezas e, conseqüentemente, de pessoas. Ainda é importante destacar que São Gonçalo do Bação situa-se bem próximo, de Vila Rica, – aproximadamente 54quilômetros da capital da Capitania e centro das atenções da Colônia. O distrito

crece e se torna, além de produtor de ouro de aluvião, ponto de passagem e parada de “tropeiros” – comerciantes “viajantes” - ciganos e outros andarilhos.

Em fins do século XIX, Ouro Preto, antiga Vila Rica, perde o seu último *status*: deixa de ser capital de Minas Gerais. A cidade e a região, já desde o final do ciclo do ouro - final do oitocentos - enfrentam o declínio. Essa história também está presente na fala dos velhos de São Gonçalo. Segundo o “Nem”, apelido do Sr. Raimundo da Cruz Gomes (69 anos), em entrevista realizada para esta pesquisa, o distrito de São Gonçalo do Baçõ deixa de crescer a partir da transferência da capital para Belo Horizonte, fundada em 1897, já no regime republicano. Com o declínio econômico e político da região, pode-se inferir para a argumentação deste trabalho, que também cessou o trânsito de forasteiros, característica marcante na história contada pelos velhos e, no caso desta pesquisa, conseqüentemente contada pelos textos produzidos e encenados pelo Grupo de Teatro - discutidos no capítulo III.

Com o declínio econômico, São Gonçalo do Baçõ se torna um lugar onde as memórias dos tempos de intenso comércio e forasteiros se fazem presentes apenas no reconto oral de suas histórias.

O declínio econômico da região está presente nos registros históricos oficiais e está também, presente nas narrações enraizadas na memória oral dos mais velhos. No seu artigo sobre “História” – Enciclopédia Einaudi – Jacques Le Goff (1984) comenta que “... a história pode ter um terceiro sentido, o de narração. Uma história é uma narração, verdadeira ou falsa, com base na realidade ou

puramente imaginária...” (LE GOFF: 1984: p.145). Nessa perspectiva, pode-se inferir que o trabalho proposto pelo Grupo de Teatro, possibilita, através da arte, uma “reconstrução” histórica com um limite muito tênue entre realidade e ficção, mas não equivocado.

Nas pesquisas em outras fontes para a contextualização das histórias ouvidas dos velhos, o diretor do Grupo encontrou um almanaque intitulado “Almanack de Ouro Preto”, de 1890. Neste há uma referência ao distrito de São Gonçalo do Bação:

A freguesia de S. Gonçalo do Bação é um antigo districto de Itabira do Campo, que foi elevado a essa cathegoria pela lei provincial n. 2.898, de 23 de outubro de 1882. Seu pequeno distrito, situado em lugar muito elevado e cercado de campos, tem a sua frente, no norte, o Itabirussú ou pico de Itabira, a esquerda as serras do Marinho e Aredes e à direita, ao nascente, as serras de Ouro Preto e Capanema. É um lugar bastante arejado e secco, gozando por isso de benigno clima...existem no lugar cerca de 260 casas, e sua população é calculada em 1.100 habitantes, de indole admiravelmente pacífica, trabalhadora e que se occupam, em sua quase totalidade, na lavoura,cujos productos não correspondem as suas fadigas.(117)

Vale ressaltar que o distrito em 1890 tinha, praticamente, a mesma população da atualidade. Segundo dados da Prefeitura de Itabirito – 2004 - no distrito de São Gonçalo do Bação havia aproximadamente mil habitantes distribuídos nos sete pequenos “povoados” que o constituem além de outras habitações localizadas no meio rural. Neste trabalho o foco é São Gonçalo do

Bação, que, isoladamente, tem cerca de 460 habitantes, sendo o maior distrito fisicamente, e em número de habitantes. É onde “nasce” o distrito, onde se localiza a igreja referida neste trabalho e, também, na atualidade, onde mora a grande maioria dos membros do Grupo de Teatro.

Atualmente, o distrito rural tem todas as comodidades da vida urbana: luz elétrica, telefone, ruas pavimentadas, água encanada, e está localizado a 14 quilômetros da sede do município – Itabirito – a 54 quilômetros de Ouro Preto e a 74 quilômetros de Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais. Essa localização possibilita um trânsito de seus habitantes nessas outras cidades para atendimentos sociais básicos, como saúde, escola – em São Gonçalo só há escola primária – e outras necessidades. Seus habitantes dispõem das comodidades de consumo comuns à atualidade capitalista: eletrodomésticos em geral, incluindo TV e, em alguns casos, computador com acesso à *internet*. Assim, o distrito vive as vicissitudes de um lugar de origem colonial e rural num Brasil, que – na virada do século XXI - se vê às voltas com as características atuais do mundo “globalizado” e da cultura de massa.

Nessa perspectiva pode-se afirmar que, como em muitos outros lugares semelhantes, no interior do estado de Minas Gerais, São Gonçalo tem características, inclusive na ocupação do espaço físico, de um distrito fundado ainda no Brasil colônia, próximo à Vila Rica (atualmente Ouro Preto), com hábitos culturais muito enraizados numa vida rural, católica, no interior de Minas Gerais, porém não impermeável à atual “cultura de massa”. Seus habitantes nativos e

ainda residentes no distrito exercem atividades ligadas ao meio rural, a cultura de subsistência, e biscates domésticos e de construção civil. O comércio local é pequeno e quase sempre de cunho familiar. Não há uma atividade econômica significativa. Ainda é possível observar seus habitantes, durante a realização de tarefas artesanais de sobrevivência, ouvir histórias orais contadas pelos mais velhos para os mais novos; escutar as ladainhas seculares das beatas; ver crianças em jogos que, provavelmente, suas bisavós também brincavam. Associado a isso, todos assistem a TV, ícone da "cultura de massa" e há migrações de seus habitantes, temporárias ou definitivas, para centros urbanos maiores. Em alguns casos, retornos: pessoas que, em algum momento migraram e, após algum tempo, retornaram a residir no distrito. Essas pessoas trazem hábitos culturais dos centros urbanos e contribuem para conferir ao distrito de São Gonçalo características que se aproximam da denominação de "modernidade tardia" apresentada por Stuart Hall (2005) em "A identidade cultural na pós-modernidade". Na obra citada, o autor alega que "o propósito deste livro é explorar algumas das questões sobre a identidade cultural na modernidade tardia e avaliar se existe uma "crise de identidade" (HALL: 2005: p.7).

Hall afirma que as identidades estão sendo fragmentadas em função da cultura de massa e da globalização. Ele trabalha com três conceitos de identidade: do iluminismo; sociológico e pós-moderno. O autor propõe que "ao invés de pensar no global como "substituindo" o local, seria mais acurado pensar numa nova articulação entre "o global" e o "local":

... as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.(HALL: 2005: 7)

É ainda este autor que se refere à idéia de mundo globalizado e das constantes trocas culturais, econômicas e sociais pertinentes a este novo modelo da "aldeia global". No caso de São Gonçalo, no decorrer deste trabalho, pode-se perceber que a presença do elemento "estrangeiro" – aqui se relacionando às culturas que vêm de fora da comunidade - é uma constante na história do distrito: a própria fundação por um bandeirante português associado ao constante ir e vir de outros "estrangeiros" e comerciantes oriundos de diversos locais. Esta questão está no pano de fundo das peças do Grupo de Teatro e será mais bem esclarecida no capítulo III.

Na análise do trabalho desenvolvido pelo Grupo de Teatro, ficam evidentes as relações da identidade local que são traçadas nas ações do Grupo e suas encenações em confronto com a idéia da presença – através da TV e *internet* - do mundo globalizado. No depoimento de alguns atores do Grupo de Teatro observa-se a influência dos folhetins televisivos como referência de atuação. Mesmo questões que não envolvem diretamente o trabalho teatral trazem suas

influências: a moda, as novidades de consumo, a língua estrangeira e outros atrativos da cultura de massa. Tudo isso numa comunidade rural com um cotidiano muito próximo de comunidades anteriores à idéia contemporânea de globalização.

Ainda, considerando a presença “estrangeira” no distrito, na década de 1970, houve uma imigração de quatro casais de filosofia *hyppie* para o distrito de São Gonçalo do Baçõ. Essa imigração foi pesquisada e se transformou no objeto da monografia de Maria de Fátima Arruda Lanna (2002) para conclusão da graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Minas Gerais. Os *hyppies*, no uso de suas “táticas” – tal como definidas por Michael de Certeau (2000)- como todos os outros “estrangeiros” pertencentes à história do distrito, trouxeram sua visão e ação no mundo e inspiraram as “artes de fazer” e alguns comportamentos dos habitantes do distrito, em diversas situações.

A atual assistente de direção e figurinista do Grupo de Teatro – Marilene Mendonça – pertenceu ao grupo *hyppie* citado.

Para completar o quadro dos diversos “estrangeiros” apresentados acima, há ainda um grande número de pessoas que, não sendo moradores e nem nativos do distrito, conhecem o lugar e ali constroem sítios e casas de campo. Essas pessoas também trazem sua visão de mundo e sua cultura.

Esse seria um esboço do conjunto de habitantes do distrito e de suas influências que constituem a comunidade local, e que passo a denominar comunidade/público. Comunidade, não no sentido tradicional do termo, como sendo “aquela forma de grupo que agregava o indivíduo, absolvendo-o em seu lazer,

profissão, religião...” (PAIVA: 2003:10), mas na abordagem proposta Zygmunt Bauman (2003). Em seu livro “Comunidade, a busca por segurança no mundo atual”, BAUMAN discute a idéia de Comunidade na atual sociedade. O autor trata de questões ligadas à globalização e à “modernidade líquida” expressão cunhada pelo autor para se referir às relações materiais e sociais no mundo contemporâneo. Este autor permite atribuir diversas “leituras” ao termo comunidade e apresenta suas argumentações a respeito dessas várias possibilidades do termo. Como metáfora, Bauman se utiliza, no início do livro, do mito de “Tântalo”. Este, que gozando da confiança e regalias junto aos deuses olímpicos, os trai em favor dos homens e é castigado. A partir dessa alegoria, Bauman discorre sobre nações de pertencimento, segurança e projetos de futuro social. Para definições de comunidade, o autor recorre a Tonnie Redfield (apud BAUMAN, 2000:19). Estes autores trabalham com a idéia de comunidade como um local de “entendimento comum que fluía naturalmente” de “Circulo aconchegante” (p.16). Já nas conclusões de seu trabalho, Bauman afirma que:

Hoje em dia, a comunidade é procurada como abrigo contra as sucessivas correntezas de turbulência global – correntezas originada em lugares distantes que nenhuma localidade pode controlar por si só. As fontes da irresistível sensação de insegurança estão profundamente imbricadas na crescente distancia entre a condição de “individualidade de jure” e a tarefa de obter a “individualidade de facto”. A construção de comunidades cercadas nada faz para diminuir essa distância, mas tudo para dificultar (até impossibilitar) essa diminuição. Em lugar de mirar as fontes de insegurança, afasta delas a atenção e a energia. Nenhum dos contendores ganha em segurança na guerra contínua entre “nós e eles”; todos, porém,

viram alvos fáceis para as forças globalizantes – as únicas forças que se beneficiam com a suspensão da procura por uma humanidade comum e com o controle conjunto sobre a condição humana.” (BAUMAN, 2003: 128)

Nesta perspectiva, pode-se inferir que o Grupo de Teatro na dinâmica da produção de seu trabalho contribui para criar uma sensação de segurança para si e para a comunidade/público no momento em que “protege” e valoriza uma identidade comum entre todos. Contudo, não é criada uma “trincheira”, mesmo porque, no mundo globalizado isso é impossível, porém cria-se um referencial de localização cultural nesse mesmo mundo globalizado. O trabalho do Grupo de Teatro mantém um movimento de mão dupla e “dialético” com as histórias locais guardadas nas memórias dos velhos e disseminadas pela oralidade. Agora, através do Teatro, essas histórias serão perpetuadas e, também, repassadas para outras comunidades e/ou espectadores como herança cultural de uma determinada comunidade.

Nessa dinâmica, a comunidade de São Gonçalo do Baçõ, incluindo o Grupo de Teatro, reforça os laços de pertencimento e identidade entre seus integrantes e o mundo imediato, numa ciranda em que, possivelmente, “os sujeitos individuais e coletivos podem escapar aos ditames do poder, às pressões da alienação, graças ao impulso dado pela experiência da pluralidade, da expressão múltipla. A comunidade é esse sujeito coletivo.”(PAIVA:2003:26)

## **1.2 "Autóctone e estrangeiro": o diretor do Grupo**

A idéia do "estrangeiro" como aquele que vem de fora e trás referências culturais diferentes permeia a história de São Gonçalo do Baçõ. Mas não só as pessoas – e coisas - oriundas de outros lugares e suas diferentes culturas trouxeram suas contribuições para a formação cultural do distrito. Também, alguns "baçoences" fizeram o movimento de saída em busca de melhores condições de vida, trabalho e estudo e, em alguns casos, retornaram a residir no distrito. O diretor de Grupo de Teatro Mauro Goña (53 anos) fez esse movimento.

Goña, ainda menino emigrou com toda a sua família nuclear para Belo Horizonte na década de 1960. Lá completou seus estudos e se graduou em Odontologia, profissão que atualmente também exerce no distrito de São Gonçalo do Baçõ.

O sobrenome GOÑA é fruto de um apelido de infância assumido como sobrenome artístico por Mauro Antônio de Souza – seu nome oficial. Um cidadão de São Gonçalo do Baçõ que, ainda criança foi morar em Belo Horizonte em busca de melhores condições de vida e, em 1994, aos 41 anos volta a residir e trabalhar – inicialmente só com a odontologia - no distrito.

Por interesse pessoal, Goña se aproximou do fazer teatral, inicialmente como ator. Realizou alguns cursos práticos de Teatro e profissionalizou-se via Sindicato dos Artistas de Minas Gerais através do reconhecimento de trabalhos realizados (1987). Este diretor participou de diversas peças teatrais no circuito

profissional de Belo Horizonte entre as décadas de 1980 e 1990. Participou de trabalhos com reconhecimento de público e crítica e foi dirigido por diretores importantes no circuito teatral e musical daquela cidade.

Na busca do entendimento do universo de teorias e práticas teatrais que orientaram e orientam o trabalho do diretor, foram realizadas duas entrevistas específicas para este trabalho de pesquisa. Goña relata o estudo e experiências com estéticas, que segundo ele, orientam seu trabalho e serve de inspiração para exercícios e vivências que realiza com os membros do Grupo de Teatro. Assim, Augusto Boal; Viola Spolin; dramaturgias e encenações do Teatro brasileiro do século XX – principalmente as produções a partir da segunda metade do século: os CPCs; grupos Opinião, Arena e Oficina permeiam o universo de formação teatral de Mauro Goña. O diretor tem, também, domínio e conhecimento do repertório da chamada Música Popular Brasileira referindo-se, não só a produção do eixo Rio-São Paulo, mas também de compositores mineiros. Trat-se de intelectual que possui uma boa biblioteca e discoteca onde, sempre que necessário realiza pesquisas para a produção dos trabalhos do Grupo de Teatro.

Décio de Almeida Prado (1988) em seu “Teatro brasileiro moderno” se refere ao período que influenciou a formação do diretor dizendo que:

Os anos imediatamente anteriores e posteriores a 1964 (ano do golpe militar) enfatizavam a dramaturgia política, ainda mais que a social. Se não era esse todo, nem talvez o melhor teatro, foi sem dúvida aquele em que a comunidade teatral - representada por suas facções mais combativas, melhor se reconheceu... A idéia de que a arte

é sempre engajada, por ação e omissão, por dizer sim todos as vezes em que se esquiva a dizer não ao *status quo*, fornecia o diapasão pelo qual cada um afinava seu instrumento. (PRADO: 1988: p. 97)

Referindo-se especialmente aos CPCs, PRADO comenta que:

A aliança entre teatro e povo, era o que todos pretendiam cimentar, mas por motivos e sob formas diversas, ora em bases poéticas, ora em bases políticas, ora para o bem do teatro, ora para o bem do povo. Alguns esperavam encontrar na arte popular, na para-literatura dos romances de cordel ou no para-teatro dos autos pastoris e dos espetáculos de mamulengos, a chave de uma dramaturgia medularmente nacional, que refletisse o Brasil através de suas manifestações mais autênticas e mais primitivas. (PRADO: 1988: p. 100)

Décio de Almeida Prado considera o período mencionado como de grandes mudanças no pensar e fazer teatrais brasileiros. Segundo o autor, as mudanças ocorrem principalmente por fatores externos: “em nome de quem, sobre o que e para quem fala a obra de arte”. (PRADO: p.101).

Tratando do mesmo período mas com enfoque diferente de PRADO, a pesquisadora Tânia Brandão (1998) em seu artigo “Teatro brasileiro no século XX: origens e descobertas, vertiginosas oscilações”, faz uma análise da trajetória do Teatro brasileiro no século XX tendo como argumento que existe um “divismo tropical” onde:

as vertiginosas oscilações seriam também e sobretudo a constatação de uma imensa solidão, o resultado de uma certa forma de consagração dos artistas em que estes ficariam mais encerrados em suas personalidades ímpares do que associados a determinadas estéticas. (BRANDÃO: p. 1)

No desenvolvimento do artigo mencionado, BRANDÃO comenta que a partir da criação do Grupo Arena - grupo teatral surgido em 1953 – e o cinema produzido também na década de 1950, em especial “Rio 40 graus” de Nelson Pereira dos Santos (1956), associados à criação da “Bossa nova” na área da música popular brasileira, mudaram o foco de muitas produções artísticas influenciando seus repertórios e discussões. Segundo a autora “ao que parece foi a discussão respeito do nacional e do popular” (BRANDÃO: p.16). BRANDÃO afirma que “logo a resposta conheceu a sua versão teatral, assinalando uma transformação considerável do palco moderno brasileiro” se referindo as produções já mencionadas dos CPs, Grupo Arena, Oficina e Opinião, dramaturgos e diretores como Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Viana Filho.

O diretor Mauro Goña, em entrevista, afirma que, as intenções políticas de seu trabalho com o Grupo São Gonçalo do Baçã não são intencionais ou buscam algum tipo de engajamento dos seus participantes. Porém, na análise dos processos do fazer teatral do Grupo de Teatro fica evidente a profunda inter-relação com as questões históricas e de convívio social no distrito. Paralelo a isso, os processos individuais dos atores participantes comprovam que, no fazer teatral do Grupo, são deflagradas questões que envolvem a construção – reconstrução –

das relações de identidade individual e coletiva, tão caras a uma comunidade que precisa se posicionar criticamente diante da sua própria história e coletividade bem como à frente as constantes influências externas. Não seria essa reconstrução fator fundante das relações de cidadania e por isso, uma ação política?

Na sua “bagagem” ao retornar ao distrito, Goña traz outras referências culturais e histórias aprendidas e apreendidas no centro urbano. Nessa perspectiva, introduz mais uma vez para o distrito, a experiência “estrangeira” vivida por ele. Essa, seguramente, provocou mudanças e alterou sua visão de mundo forjando uma história de vida e de vivências diferentes dos “baçoences” que não saíram do distrito e que, no tecer do cotidiano, mantiveram vivas na oralidade as histórias daquele lugar.

Essa relação com o mundo e a interação entre quem saiu e quem ficou, foi analisada por Walter Benjamin (1996), no segundo tópico do texto “O Narrador”, quando o filósofo afirma que:

Quando alguém faz uma viagem, então tem alguma coisa para contar, diz a voz do povo e imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas não é com menos prazer que se ouve aquele que, vivendo honestamente do seu trabalho, ficou em casa e conhece as histórias e tradições de sua terra. (BENJAMIN: 1996:198).

Na análise do trabalho do Grupo de Teatro, pode-se afirmar que o encontro de quem saiu, nesse caso o diretor Mauro Goña e todos os que ficaram no distrito

possibilitou que o Grupo de Teatro se constituísse e criasse não só seus textos mas, principalmente, a releitura de suas histórias e o conagraçamento comunitário de suas encenações.

Ao retornar para o distrito, o ator e diretor se interessou e ingressou – inicialmente como ator - nas atividades “dramáticas” da igreja. Nesse período, o Sr. Nem (69) dirigia os atores da comunidade.

Com o passar do tempo, naturalmente Goña foi assumindo parte da organização dessas comemorações principalmente no que se referia a apresentações e encenações. É a partir da influência de sua liderança que o Grupo de Teatro toma forma – a sua forma – e desenvolve, dentre outros, os trabalhos aqui apresentados e analisados no capítulo III. O Grupo de Teatro passa a existir, como objeto deste trabalho, a partir da direção de Mauro Goña que se dá em 1998.

Com o objetivo de contextualizar a influência da liderança de GOÑA no interior do Grupo de Teatro analisei o texto de Paul Hersey e Kenneth H. Blanchard intitulado “Liderança Situacional” (2000), onde os autores categorizam algumas modalidades de liderança. No caso do diretor do Grupo de Teatro, pode-se associar suas ações e iniciativas na modalidade definida pelos autores citados como liderança de “persuasão”. Essa situação de liderança é apresentada como sendo ideal em um grupo onde as pessoas não dominam as técnicas necessárias para as tarefas mas, possuem disposição para tal. Eles afirmam que:

Chama-se o estilo de "persuadir" porque a maior parte da direção ainda é dada pelo líder. Mas, mediante explicações e comunicações bilaterais, o líder procura conseguir que os liderados se sintam convencidos psicologicamente a adotarem os comportamentos desejados. Os liderados que se encontram nesse nível de maturidade geralmente aceitam as decisões quando entendem a razão da decisão e o líder lhes oferece alguma ajuda e direção (HERSEY e KENNETH: 2000: 4).

O trabalho dos autores acima citados, se ocupa de lideranças exercidas em situações de trabalho empresarial. Aqui ela se torna importante como parâmetro para se entender o por que da aceitação da liderança de Goña levando em consideração que, com algumas exceções, os membros do Grupo de Teatro não tinha experiência prévia com a construção do fazer teatral no seu sentido estético. A grande maioria dos atuais membros do Grupo de Teatro, até a liderança do atual diretor, teve apenas experiências "teatrais" nas encenações religiosas católicas e na audiência dos folhetins televisivos como já citado.

É portanto, a partir do trabalho de Mauro Goña, que o Grupo de Teatro vai "se constituindo" num crescente e, num determinado momento através de processos de decisão e ação coletiva, o Grupo resolve não só encenar as "peças" religiosas, mas outras ações. Nesse bojo, são iniciados os trabalhos de criação e encenação da primeira peça analisada no capítulo III deste trabalho: "A saga baçonica".

### **2.3 O Grupo de Teatro e sua dinâmica de trabalho**

É noite de Sexta Feira da Paixão de 1989. As ruas do pequeno distrito rural de São Gonçalo do Bação estão repletas de pessoas, moradores e visitantes que aguardam a encenação da 'Paixão de Cristo". Para essa, foram mobilizadas mais de cinquenta pessoas entre atores e técnicos que auxiliam na montagem: todas pessoas dali mesmo, sem grandes experiências com o fazer teatral mas munidas de muita disposição para reaperatar a "paixão". O Cenário são as ruas da cidade por onde "Cristo" irá percorrer sua via sacra. Para isso foram criadas diversas ambientações cenográficas para as paradas e cenas pertencentes a via sacra. Muitos figurinos e adereços foram confeccionados exclusivamente para a ocasião.

Dá-se o início da encenação. A primeira cena acontece na rua de frente a igreja. Algumas pessoas que assistem estão sobre o muro do adro outras dispersas pela rua. A cena representa o julgamento e "coroação" de Cristo e é realizada com requintes de realismo. Após, inicia-se a via sacra. A cruz carregada pelo ator que encarna Cristo é de tamanho e peso naturais. Muitas vezes ao longo da encenação, o diretor – o Sr. Nem - "espirra" sangue artificial no ator para dar mais realismo a cena. A platéia segue os atores pelas ruas do distrito.

De repente, quando o cortejo passa em frente ao um bar, um dos freqüentadores do botequim que já se encontrava alterado pelo álcool, vê o Sr. Jaber – ator que encarnava Cristo – carregando aquele fardo: a cruz. O então freqüentador alcoolizado, desce as escadas do bar e em voz alta, anuncia que irá

ajudar o Sr. Jaber a carregar a cruz. E assim o faz. Mais de uma vez retira a cruz – ou tenta retirar - das costas do Sr. Jaber – Cristo – que sob protesto “mudo” de ator tenta manter a situação “teatral” sob controle. Nos segundos em que transcorre essa cena, o diretor tenta quase desesperadamente, contornar a situação enquanto a platéia se diverte com toda aquela “qüiproquó”.

A passagem descrita é emblemática para entender a linha tênue que se estabelece nas relações entre palco e público, ficção e realidade no Teatro de São Gonçalo do Baçõ. Nas produções analisadas neste trabalho de pesquisa – capítulo III - e nas apropriações do espaço público, transformado em espaço teatral – analisadas no capítulo II – o Grupo de Teatro, mesmo encerrado no “espaço lúdico” estabelece laços de pertencimento com a comunidade/público que criam lastros de identidade que, para o olhar distanciado, podem romper a relação realidade/ficção.

No passado e ainda atualmente, há no distrito de São Gonçalo do Baçõ comemorações religiosas e de santos padroeiros: mês de “Maria”, Festa de “Reisado”, e, principalmente, a encenação da paixão de Cristo na semana santa. Essas comemorações foram sempre organizadas pelos próprios habitantes. Atualmente não há padre “residente”. O Grupo de Teatro – objeto deste trabalho – nasce a partir dessas encenações do episódio da Paixão de Cristo.

Se for possível identificar um marco de aglutinação das pessoas que pertencem ao Grupo, pode-se pensar na Semana Santa do ano de 1989. À época, o diretor de cena era o idealizador de toda a encenação: o Sr. Nem, de sessenta e

nove anos, já citado.

Em algumas passagens da encenação, foram utilizadas as janelas e fachadas de algumas casas e algumas áreas privadas de outras – tais como varandas e garagens - como cenário. A encenação iniciava-se na frente da única Igreja católica do distrito e percorria a rua principal até o “cruzeiro” retornando à frente da igreja: aproximadamente 200 metros, em um movimento elíptico. Durante esse trajeto também ocorriam algumas “paradas” para as cenas dos “passos de Cristo”: julgamento; prisão, humilhação e outras pequenas intervenções: Valquíria; os apóstolos e suas cenas de negação e piedade; Maria e seu séqüito esplendoroso, soldados, chibatadas e tudo mais pertencente ao universo imaginário da tradição religiosa de um distrito rural em Minas Gerais, fundado por um estrangeiro católico.

Nessa encenação (1989), já participavam pessoas que, na atualidade, pertencem ao atual quadro de integrantes do Grupo de Teatro, dentre elas o diretor teatral Mauro Goña que nessa encenação da Paixão ainda não havia retornado a residir no distrito e lá se encontrava na situação de visitante. Ele, na encenação mencionada interpretava a personagem de “Pôncio Pilatos”.

Torna-se importante ressaltar que, o Grupo de Teatro como objeto desta pesquisa só vai se constituir após nove anos e nesse meio tempo, e em 1994, o diretor volta a residir no distrito.

Atualmente, o Grupo de Teatro conta com 42 membros participantes diretos, entre crianças, jovens, adultos e idosos cujas idades variam entre 06 e 88

anos. À exceção das crianças e dos mais jovens, os demais participantes não tiveram oportunidade de estudar ou de completar seus estudos no ensino fundamental e raramente tiveram acesso, como espectadores, a montagens teatrais.

A maioria se dedica a seus afazeres habituais dentro da comunidade. São donas de casa, comerciários, pedreiros, trabalhadores rurais, jovens estudantes, pensionistas, professores e outros profissionais.

Oficialmente, o Grupo passa a existir a partir de 1999 com registro de Associação Cultural São Gonçalo do Bação. Porém a sua primeira peça "A saga baçônica" – que será analisada no capítulo III – foi escrita e encenada anteriormente à data oficial de fundação do Grupo. O registro de associação se torna necessário para integrar a estratégia oficial e conseqüente possibilidade de captação de recursos para as suas necessidades orçamentárias de figurino, cenário, registros diversos incluindo material impresso, material permanente – luz e som.

Para a criação dos três textos - e suas encenações – recorte de análise deste estudo, o Grupo de Teatro recorre a uma dinâmica de construção comum entre eles.

No começo do trabalho o "argumento" inicial para a construção do texto dramático, é constituído de histórias orais que são recolhidas pelo Grupo de Teatro junto às pessoas mais velhas do distrito. Os momentos de escuta das memórias foram organizados pelo diretor Mauro Goña, com a participação de outros

membros do Grupo com disponibilidade no momento das entrevistas. Estas foram realizadas na casa do entrevistado ou em outros espaços coletivos onde os narradores se encontravam e, instigados pelo movimento de memorização, comentavam e se completavam nas narrativas. O Grupo, sempre sob a coordenação do diretor, ouviu e registrou o que foi lembrado e como foi lembrado. Não houve um único narrador, mas vários. Contribuindo com sua memória pessoal, os participantes iam construindo a memória coletiva dos episódios tratados nos textos e se aproximando do que Walter Benjamin (1996) no texto já citado chama de "narrativa de reminiscências". Segundo esse filósofo, "a reminiscência é que" tece a rede que, em última instância, todas as histórias constituem entre si".

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades de forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. (p.211)... O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais. (BENJAMIN:1996: 214)

Os três espetáculos teatrais investigados têm essa característica e, analisados conjuntamente podem reafirmar o caráter das "reminiscências".

Nesses momentos, a identidade pretérita da comunidade se mistura com o presente. O historiador e pesquisador Michael Pollak (1992) em seu artigo "Memória e esquecimento" comenta que:

a memória é (se torna) um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um Grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK: 1992: 204)

Além do vivido diretamente pelos narradores entrevistados, também há histórias comuns que são guardadas por todos na oralidade. Nem todas as histórias foram vividas pelos seus narradores. Algumas foram ouvidas. Nesses casos, as versões contadas pelos narradores precisam de pontos em comuns para que as reminiscências se completem. Mais uma vez, Michael Pollak (1989) citando M. Halbwachs aponta que:

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com as suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum. (HALBWACHS apud POLLAK: 1989: 4)

Assim, no movimento da construção dos textos teatrais, em suas diversas memórias individuais narradas pelos baçoences de então, reconstrói-se a memória coletiva. Essa dinâmica e seus resultados comprovam que as histórias narradas pertencem ao espaço do *corpus* coletivo que venceu as teias do tempo e que estavam silenciadas, o que não quer dizer esquecidas.

Com o objetivo de contextualizar o narrado oralmente no tempo histórico o

Grupo de Teatro, na figura do diretor, realiza pesquisas em arquivos da Arquidiocese, arquivos das Prefeituras de Itabirito, Ouro Preto e Belo Horizonte, em busca de fatos e relatos históricos ou pitorescos na tentativa de reconstruir o cotidiano representado em cada texto construído. Assim, às fagulhas das reminiscências vão sendo incluídas variantes históricas que orientam a cronologia do narrado, tendo a história oral como referência principal. Ainda são agregados trechos de produções literárias ou relatos de viajantes da época – de cada texto - que complementam o contexto histórico e ficcional.

De posse de todo o material, o diretor deu-lhe um “tratamento dramaturgico”, de acordo com suas possibilidades técnicas para a empreitada e, também, de acordo com o entendimento do Grupo de atores e espectadores – sua comunidade/público. Porém, o processo da construção coletiva dos textos não se encerra aí. Durante os ensaios ocorrerão acréscimos, mudanças.

Finalizado o texto tem-se um registro escrito de histórias - de origem oral - produzido a partir de uma compilação de fontes diversas incluindo as literárias. Esse texto é parte do projeto de um grupo de teatro específico que atua, primeiramente, para uma comunidade/público também específica.

Em posse do material produzido e já no início dos primeiros encontros para os ensaios, o Grupo vai construindo cenicamente o espetáculo sob a coordenação do diretor.

Vale a lembrança de que alguns dos narradores estão presentes nos ensaios como atores. Também os mais jovens e as crianças estão presentes. O encontro

de gerações que se dá no interior do Grupo permite que a narração feita pela geração mais velha seja reconstruída na ação teatral por todos, inclusive os mais jovens, numa complexa relação de rememorar e representar. Passado e presente – memória em movimento.

Novamente, o texto “O Narrador” de Walter Benjamin (1989) se torna elucidativo na reflexão do processo descrito. Este autor considera que:

A lembrança instituiu a corrente da tradição que transmite o acontecimento de geração a geração. Ela é a musa da épica em sentido lato. Abarca o conjunto das formas singulares do épico inspiradas por ela. Entre estas figuras, em primeiro lugar, a que o narrador encarna. Ela funda a rede que todas as histórias interligadas formam no final. (BENJAMIN: 1989: 67)

As histórias narradas, os dados cronológicos e os acréscimos da ficção agora transformados em textos teatrais vão recriando e reinventando o cotidiano na dinâmica dos ensaios. Estes são realizados na única escola de ensino primário existente no distrito, em média quatro vezes por semana – quando próximos a uma data de encenação – geralmente no horário noturno -entre 18 e 21 horas – e/ou nos finais de semana. Quando não há nenhuma encenação marcada, o Grupo de Teatro se reúne aos domingos, no final da tarde, para assuntos diversos e atividades de treinamento de atores. Nesses encontros, não há como fugir de uma confraternização comunitária. Entre os atores estão presentes trabalhadores urbanos e rurais, estudantes, pais e seus filhos, avós e seus netos e outros. Todos em prol do objetivo comum de reconstruírem as várias histórias narradas, agora,

pelo Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação. Durante os ensaios ocorrem mudanças no texto em função de novas lembranças ou mesmo de improvisações realizadas pelos atores. Para as crianças são criadas cenas de brincadeiras infantis da época focalizada.

No Grupo do Bação, o resultado final -o espetáculo- é fruto do envolvimento de muitos membros da comunidade, além dos atores e diretor. Existem os narradores iniciais e os demais participantes que, ao longo do processo vão se envolvendo na execução de tarefas relacionadas ao cenário, figurino e detalhes em geral. Finalizado o texto, realizados os ensaios, definidos cenário e figurino, seguem-se as apresentações.

Inicialmente as apresentações, sempre gratuitas, ocorrem no próprio distrito em áreas públicas diversas, ao ar livre, nos finais de semana. Preferencialmente é utilizado o adro da igreja católica (se o clima não estiver bom a apresentação pode ocorrer no interior da Igreja). É importante destacar o papel da igreja católica no princípio da formação do Grupo. Como já referido o distrito não tem padre residente. Isto confere, em algumas iniciativas, maior autonomia para a comunidade. As "beatas" (muitas delas narradoras e uma delas também "atriz" do Grupo de Teatro) organizam as festividades religiosas e comunitárias. Além disso, a igreja é local de reuniões da comunidade para diversos assuntos. O espaço, que se localiza à frente da entrada principal no interior do adro, foi eleito como o melhor local para as apresentações, além da comodidade de retirar os bancos no interior da igreja para a platéia.

A disposição da platéia é em semi-arena, sem “palco”. A platéia está no mesmo nível dos atores. No público se encontram vários cooperantes em diversos níveis na produção do espetáculo. Estão presentes alguns dos narradores iniciais - outros são atores, pessoas que vêm da área rural e dos outros núcleos de moradias, especialmente para a ocasião, turistas e sitiantes, familiares dos atores e outros membros da comunidade.

Os cenários, iluminação e sonorização, atendem às necessidades do espetáculo. Geralmente, os cenários recriam ambientes ou fachadas de casas do próprio distrito criando, mais uma vez, a tênue linha entre ficção e realidade.

Não há objetivos de arrecadação financeira durante todo o processo: das histórias iniciais narradas passando pelos ensaios e encenações. Grande parte dos elementos necessários à produção e execução dos espetáculos são doações de materiais e mão-de-obra da própria comunidade/público e, em alguns casos, da sede do município, Itabirito.

Nas representações, os narradores iniciais vêm suas reminiscências representadas pelos atores. Assim, o Grupo de Teatro assume, coletivamente, o papel do narrador de uma memória coletiva reconstruída, agora, no ato da encenação, possibilitando reconhecimentos mútuos dos envolvidos, criando lastros de memória coletiva e estabelecendo cumplicidade entre todos que ali estão.

O público, além de se divertir com as cenas apresentadas, se vê representado como Comunidade pertencente àquele universo. Os então narradores iniciais cedem lugar aos presentes narradores - atores, que apresentam a peça

para os próximos narradores – platéia - que contarão para outros que, infelizmente, não estavam lá. Uma sucessão de narrações que se encadeiam e deságuam uma sobre as outras. A essa ciranda narrativa se refere Walter Benjamin (1996) no texto citado:

A narrativa, da maneira como prospera longamente no círculo do trabalho artesanal – agrícola, marítimo e depois urbano - é ela própria algo parecido a uma forma artesanal de comunicação. Não pretende transmitir o puro “em si” da coisa, como uma informação ou um relatório. Mergulha a coisa na vida de quem relata, a fim de extraí-la outra vez dela. É assim que adere a narrativa a marca de quem narra, como à tigela de barro a marca das mãos do oleiro. (BENJAMIN: 1996:205)

No conjunto do processo e resultados descrito nesta pesquisa, seguramente as narrações orais iniciais vão sendo apropriadas pelos demais narradores que imprimem suas impressões, suas marcas balizadas pelo processo de construção do ato teatral em São Gonçalo do Bação. Ato este que se propaga a partir e em direção dos espaços de memória da comunidade/público e, conseqüentemente, do próprio Grupo de Teatro.

A memória individual vivida, observada, narrada, é transformada em ação teatral e retorna ao seio da comunidade “reinventada” pelo Teatro. As reminiscências foram organizadas pelo Teatro e, provavelmente, na voz de quem assistiu, voltaram a ser reminiscências. Será o texto teatral um depositário de reminiscências motivadoras de histórias?

Luiz Alberto Abreu (2000), em seu texto "A restauração da narrativa", reflete historicamente sobre a relação entre o público e o privado e de como isso determinou o tratamento dramático e literário de diversos trabalhos e como a "decadência da narrativa está intimamente ligada à decadência do imaginário comum". O autor afirma que a "transmissão de experiências individuais para a esfera coletiva dá forma ao que chamamos de "imaginário". Em sua análise sobre a passagem da tragédia para o melodrama, Abreu expõe os princípios que norteiam cada uma das duas produções dramáticas e de como isso interfere na recepção dessas obras e na construção do imaginário dos espectadores. O autor descreve algumas justificativas para a "crise da produção cultural contemporânea e considera que" talvez a mais importante seja a que explica que o desinteresse do público se deve ao fato de que talvez a produção cultural não esteja falando a mesma língua que ele, nem veiculando as imagens extraídas de um imaginário comum". Esse autor ainda sugere que:

... a restauração da narrativa e o aprofundamento da pesquisa cênica em torno de suas características -a transmissão de experiências humanas e não as meras informações é apenas uma delas e pode se juntar a uma série de iniciativas que visam à restauração de um imaginário comum entre palco e platéia e, a partir disso, construir um novo relacionamento. (ABREU: 2000: 124)

Na reflexão sobre o trabalho desenvolvido pelo Grupo de Teatro pode-se afirmar que a relação extremamente próxima entre o Grupo de Teatro, sua

comunidade e suas narrativas, dentre outros fatores, possibilita a relação direta entre as lembranças individuais traçadas na esfera das lembranças coletivas e socializadas através do Teatro. Esse movimento dinamiza as trocas e a verossimilhança estabelecidas a partir de um espaço de memória coletivo, visual, ficcional e histórico. Aqui o Teatro, seu texto e encenação estão diretamente relacionados à comunidade/público que o assiste e seu imaginário.

Durante todo o processo de construção e encenação dos três textos aqui apresentados, existem três instâncias de narradores e narrativas que se complementam e possibilitam a plena recepção do encenado: 1- os narradores orais iniciais com suas memórias; 2- os narradores - atores, agora detentores da voz dos narradores iniciais com "acréscimos" e, 3- a platéia: narradores eleitos pelo teatro para, mais uma vez, recontarem aquelas histórias para quem não assistiu as encenações. Assim, "O narrador colhe o que narra, na experiência, própria ou relatada. E transforma isso outra vez em experiência dos que ouvem sua história". (BENJAMIN: 1996: 201)

A investigação comprovou que o Grupo de Teatro encontrou uma forma própria diante do atual quadro de descaracterização cultural do lugar e, mesmo diante da predominante invasão tecnológica dos séculos XX e XXI e da fragmentação cultural dos povos sugerida por Stuart Hall na "modernidade tardia". Perpetuar as histórias locais e possibilitar a construção de uma identidade cultural – sempre em movimento no mundo globalizado - no distrito através do Teatro, foi a maneira encontrada. Nessa dinâmica, o Grupo de Teatro e a comunidade/público

criam seus próprios percursos culturais forjando – recuperando - sua identidade em meio a profusão de informações e massificações impostas pelo mundo globalizado. Uma ação clara de resistência cultural ou, como já citado, uma “tática” na acepção de Michel de Certeau (2000) obra citada.

Na apropriação do termo “tática”, proposto por CERTEAU pode se considerar, no caso de São Gonçalo do Bação, que, na iniciativa do Grupo de Teatro, o distrito encontrou um “caminho” de reapropriação e reafirmação da sua identidade histórica e cultural realizando, mais uma vez, o movimento inverso na atualidade da “modernidade tardia”. Essa ação confirma, também a afirmativa Jacques Le Goff (1984) no seu artigo intitulado “Memória”, obra em que afirma que “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.” (LE GOFF: 1984: 47)

Em São Gonçalo do Bação, encontramos uma sucessão de narradores e memórias que contam e recontam a sua história. O Grupo de teatro – no momento desta pesquisa - está sendo o arauto dessas histórias, rememorando-as em uma clara ação “tática” de preservação popular da memória do distrito:

A ordem efetiva das coisas é justamente aquilo que as táticas populares desviam para fins próprios(...) enquanto é explorada por um poder dominante, ou simplesmente negada por um discurso ideológico, aqui a ordem é apresentada por uma arte. Na intenção de servir se insinuam assim um estilo de trocas sociais, um estilo de invenções técnicas e um estilo de resistência moral, isso é, uma economia do “dom” (de

generosidades como revanche), uma estética de "golpes" (de operações de artistas) e uma ética da tenacidade (mil maneiras de negar à ordem estabelecida no estatuto da lei, de sentido ou fatalidade). A cultura popular seria isto, e não o corpo considerado estranho, estraçalhado a fim de ser exposto, tratado e citado por um sistema que reproduz, com os objetos a situação que impõe aos vivos ". (CERTEAU: 2000: 89).

Aqui não se apresenta o trabalho do Grupo como sendo de Teatro popular relacionado a influências folclóricas ou ligado às tradições populares, mas como uma produção popular de Teatro por suas influências diversas, incluindo as populares - e talvez por isso popular.

A pesquisadora Beti Rabetti (2000) em seu artigo "Memória e culturas do Popular no teatro o típico e as técnicas" tece considerações sobre o teatro popular a partir de "colocações feitas por José Jorge de Carvalho, sobre "o lugar da cultura tradicional na sociedade moderna" (RABETTI: 2000: 3). Segundo a autora, CARVALHO encontra "um lugar singular para a "cultura tradicional", em meio à sociedade moderna... "que coloca a cultura popular a meio caminho entre as culturas tradicionais e a cultura de massa"(RABETTI: 2000: 3). Nessa linha de pensamento, Rabetti dá algumas pistas para uma possível delimitação de manifestações populares no contexto atual, comentando que:

A cultura popular hoje, poderia identificar-se também com aquele conjunto de produções ou manifestações que, inseridas nos atuais contextos de produção e comunicação

de massa, preservam ainda – ao menos no campo simbólico – consistentes dimensões ou aspectos de valores e características das “culturas tradicionais”. A título de síntese, pode-se recuperar aqui os elementos fundamentais daquelas culturas, ligadas as correntes de longa duração (que envolvem persistências e variações), à transmissão oral, à hegemonia da festa, à mistura do sagrado e do profano, ao rústico, à eleição de praças e ruas como espaços de intenso convívio entre manifestações artísticas diversificadas, ao riso, à procura da manutenção de parâmetros coletivos de produção, ao anonimato prevalecendo sobre a autoria, ao profuso em detrimentos ao específico, à aparente *espontaneidade*. No entanto sabe-se também que estas culturas tradicionais “originais” são, hoje, primordialmente contadas e cantadas, sobrevivendo substancialmente em veios de *rememorações*. (RABETTI: 2000: 4)

Na análise do trabalho desenvolvido pelo Grupo de Teatro encontram-se características que se assemelham ao destacado no texto de Rabetti. Considerando o caráter comunitário do Grupo de Teatro, sua origem nas festas religiosas populares, suas encenações acontecendo em lugares públicos do distrito e, sempre, gratuitas. A isso aliando-se a proximidade física e emocional entre o público e a platéia e a sensação de familiaridade entre ambas, poder-se-ia afirmar que se trata de uma manifestação popular de arte, nesse caso, de Teatro. Mas há de se considerar outros fatores específicos do Grupo de Teatro, foco desta pesquisa: uma manifestação teatral que, com todas as suas especificidades, carrega a mistura de características estéticas teatrais que surgem a partir do “Naturalismo” e, nesta pesquisa, incluindo o teatro brasileiro do século XX. Exemplo desse último é o tom de comédia ligeira que perpassa os espetáculos que serão analisados no capítulo III. Em especial a peça “Dolores é a veia”. Associado

a isso, considerando-se a ação social em movimento na (re) afirmação da identidade tem-se um quadro que se aproxima das propostas políticas dos grupos brasileiros das décadas de 1960 e 1970.

Reverendo as características estéticas do Grupo de Teatro, e analisando a criação e confecção de cenário e figurinos, os planos de iluminação e de mídia impressa – cartazes e *folders* – esses últimos em anexo - percebe-se que, mesmo seguindo um modelo de uma produção teatral centrado em moldes urbanos, o produto final, a encenação mantém tons – no vocabulário, na performance dos atores, nos figurinos e cenários – pertencentes à comunidade rural que realiza esse Teatro.

Nessa linha de pensamento, pode-se considerar o trabalho do Grupo de Teatro como “híbrido” na acepção de Nestor Canclini (2003). Este autor argentino contemporâneo parte de uma “primeira definição: “entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI: 2003: XIX). Na seqüência do seu trabalho intitulado “Cultura Híbridas” Canclini esclarece:

Como a hibridação funde estruturas ou praticas sociais discretas para gerar novas estruturas e novas práticas? Às vezes, isso ocorre de modo não planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Mas freqüentemente a hibridação surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na

vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico.  
(CANCLINI: 2003: XXII)

Nessa perspectiva, o Grupo de Teatro tem, também, fortes características "híbridas" devido aos diferentes encontros culturais e estéticos que permeiam todo o seu imaginário. Desde a sua fundação por um "estrangeiro" português em terras brasileiras trazendo as tradições "cênicas" católicas como dos outros "estrangeiros" que foram se chegando: os outros portugueses, os hippies, os turistas, o rádio (na peça "Dolores é a veia" analisada no capítulo III) – as contribuições "estrangeiras" do fazer teatral na figura do diretor – a TV. Todos esses elementos que, também, são constitutivos da história oral do lugar, se tornam a fonte dos trabalhos do Grupo de Teatro que, numa ação de "reconversão" oferece à comunidade, através do Teatro, um novo olhar sobre sua história e identidade. Por "reconversão, mais uma vez se recorre a Nestor Canclini na obra citada. CANCLINI afirma que "esse termo é utilizado para explicar" como diferentes seguimentos sociais ou individuais, transformam suas práticas com a intenção de "sobreviver" frente a novas configurações sociais e econômicas. (CANCLINI: 2003:XXII)

Para completar as referências de uma manifestação popular de cultura na contemporaneidade, retoma-se ao conceito de "tática" de Michel de Certeau já apresentados neste trabalho. O Grupo de Teatro traz, ao longo de percurso e de suas criações, várias características "táticas": a apropriação dos rituais e fazeres do teatro burguês na arte de "dar golpes" de "captar o vôo", de aproveitar as "possibilidades de ganho"; a ocupação do espaço público e transformado em

espaço cênico; o manter na forma do Teatro, suas histórias e características culturais próprias no atual mundo globalizado criando uma tensão permanente entre o "local" e o "global".

Moacyr dos Anjos, crítico e pesquisador em artes brasileiras fala sobre o constante movimento na tensão entre essas duas polaridades contemporâneas:

O que distingue uma cultura local de outras quaisquer não são mais sentimentos de clausura, afastamento ou origem, mas as formas específicas pelas quais uma comunidade se posiciona nesse contexto de interconexão e estabelece relações com o outro. Por força dessas mudanças, a noção de identidade cultural é instada a mover-se do âmbito do que parece ser espontâneo e territorializado para campo aberto do que é constante (re) invenção.(ANJOS: 2005:14)

Não só as pessoas que participaram do Grupo de Teatro diretamente, mas toda a comunidade está envolvida no movimento do Teatro. Porém, esse movimento reverbera, também, para fora do distrito trazendo espectadores "estrangeiros" que vêm à comunidade para ver as peças, artistas "estrangeiros" que vêm para ministrar oficinas para o Grupo; as apresentações em outras cidades que o Grupo de Teatro já faz, desde o ano de 2002. Todo esse movimento, seguramente, está transformando, "reconvergindo" a percepção de mundo e identidade de toda a comunidade/público e do próprio Grupo de Teatro. Essa transformação está na fala de alguns entrevistados nesta pesquisa. São pessoas que se sentem, após o trabalho do Grupo, valorizados culturalmente. Pessoas que, agora têm orgulho de terem nascidos em São Gonçalo do Baçõ

devido ao reconhecimento externo do Grupo de Teatro. Atores do Grupo que se sentem valorizados como indivíduos e suas histórias. Todos que, agora, se sentem inseridos no mundo contemporâneo através do fazer teatral mesmo tendo sua cultura "caipira" tão criticada pelas habitantes dos grandes centros ou nos programas humorísticos de TV.

Em entrevistas feitas com artistas "estrangeiros" – preparadores corporais e vocais, outros diretores e atores - que ministraram oficinas para o Grupo, percebe-se a grata satisfação por participarem dessas iniciativas.

Em entrevista realizada com o Secretário Municipal de Cultura de Itabirito – Ubiraney Carvalho<sup>2</sup> – este, como político e cidadão, se mostra, consciente e entusiasta da importância do trabalho do Grupo de Teatro, não só para São Gonçalo do Bação mas, para todo o município de Itabirito.

A tensão entre o externo o interno, entre a identidade cultural do distrito e as influências recebidas do "estrangeiro" estão sempre presentes na atividade do Grupo de Teatro e no próprio cotidiano da comunidade/público. Essa tensão, nas palavras de Stuart Hall (2003) no seu trabalho intitulado "Da Diáspora" define o campo da cultura popular:

... opto por uma terceira definição para o termo "popular"... essa definição considera, em qualquer época, as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares. Neste sentido, a definição retém aquilo que a definição descritiva tem de valor. Mas vai além, insistindo que o

---

<sup>2</sup> Entrevista realizada em agosto de 2005 durante a realização do VI Festival de Inverno do São Gonçalo do Bação

essencial de uma definição de cultura popular são as relações que colocam a “cultura popular” em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. (HALL: 2003: 256)

Diante do quadro das ações culturais do Grupo de Teatro e suas reverberações artísticas e comunitárias, ao olhar distanciadamente de mais um “estrangeiro” – o pesquisador munido de suas referências - pode-se afirmar que o Grupo de Teatro nas suas inter-relações com a comunidade/ público imediata, “estrangeira” e midiática, produz uma manifestação teatral popular e contemporânea.

## **CAPÍTULO II**

### **Espaço e memória em cena**

Quando se assiste a um espetáculo de teatro ou se frequenta os diversos espaços das artes, depara-se com a obra final, resultado do trabalho dos artistas e técnicos envolvidos. Para os espectadores, o conjunto da obra traz em si todas as etapas de elaboração iniciadas e desenvolvidas em algum tempo anterior à audiência do público.

Quem assiste a um espetáculo teatral, seja ele na rua, no palco italiano ou em qualquer outro espaço cênico, depara-se, com frequência, com um texto escrito anteriormente à encenação. Em todos os casos, há uma determinada interpretação temporal sobre o texto encenado e, também, uma idéia ou concepção de mundo e de sociedade que se deseja, seja "lida" pelo espectador. Essa leitura poderá levar à catarse, à identificação ou ao distanciamento crítico. Para isso, parte-se do pressuposto de que ao mundo do texto encenado e/ou da encenação em si - caso não haja texto - pertence ao universo cultural do espectador. Desse modo, o teatro garante o seu objetivo de comunicação artística. Se não há entendimento, não há comunicação: o ato teatral não se concretiza.

Em toda a história da produção teatral, o êxito da comunicação regeu de maneira decisiva o sucesso de uma determinada empreitada teatral em uma determinada sociedade, em um determinado tempo. Mas quais seriam os veículos constitutivos do fazer teatral que estabelecem essa comunicação? o próprio texto - onde houver; o cenário; o figurino; a maquiagem; a forma de uso do espaço

disponível em diferentes dimensões; as técnicas de interpretação dos atores; a iluminação, ou seja, todos os elementos que constituem a encenação. Historicamente, esses elementos vão ser ora reforçados, ora eliminados, ora revistos, mas sempre presentes mesmo na sua negação, como atualmente acontece no trabalho de alguns grupos e/ou diretores.

Especialmente no Teatro, o conjunto da obra final na intercessão com a experiência humana e social do espectador se completam e dão sentido social ao ato teatral: a comunicação. No estudo de caso deste Grupo de Teatro, a comunicação está em movimento desde o início do processo de concepção e criação do texto dramático, a partir das narrações orais, fruto da memória individual e coletiva da comunidade/público. Nas encenações, a comunidade/público vê suas reminiscências representadas pelos atores. Assim o Grupo de Teatro assume, coletivamente, o papel do narrador de uma memória coletiva construída. O público, além de se divertir com as cenas apresentadas, se vê representado como comunidade pertencente àquele universo. Neste momento é como se todos estivessem dentro de um grande "espelho circular", atores e comunidade/público. Eles se olham mutuamente num espaço teatral determinado, no caso de São Gonçalo, que se estabelece a partir do uso do espaço da memória coletiva.

## 2.1- O espaço como lugar praticado

Em "A invenção do cotidiano" Michael de Certeau (2000) dá uma definição de "espaço" como sendo "um lugar praticado" diferindo de "lugar". Neste "imperava a lei do próprio" o "lugar" é "uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade".(CERTEAU: 2000: 201) enquanto em "espaço" "sempre se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável do tempo". (Ibidem, 2000:202).

Investigando sobre a compreensão da idéia de "espaço" e sua abrangência no fazer teatral, Patrice Pavis (2003), em seu "Dicionário de Teatro", apresenta algumas "dimensões" de espaço sendo elas: espaço dramático; espaço cênico; espaço interior; espaço lúdico que serão aprofundados no decorrer deste capítulo. No início de seu trabalho "O que é teatro", Fernando Peixoto (1985) ensaia uma possível definição de teatro e estabelece um sentido vetorial - espacial - da comunicação entre palco e platéia:

Um espaço, um homem que ocupa este espaço, outro homem que o observa. Entre ambos, a consciência de uma cumplicidade, que os instantes seguintes poderão até atenuar, fazer esquecer, talvez acentuar: o primeiro, sozinho ou acompanhado, mostra um personagem e um comportamento deste personagem numa determinada situação, através de palavras ou gestos, talvez através da imobilidade e do silêncio, enquanto que o segundo, sozinho ou acompanhado, sabe que tem diante de si uma reprodução, falsa ou fiel, improvisada ou previamente ensaiada, de acontecimentos que imitam ou reconstituem imagens da fantasia ou da realidade. O primeiro, ou os primeiros, são movidos por um impulso

criativo que incorpora emoção e razão num ato de desenfreada ou controlada entrega, celebrando um ritual quase místico de epidérmica necessidade, ou exercendo a rigorosa tarefa de uma profissão complexa e densa. Enquanto o segundo, ou os segundos, assistem passiva ou ativamente, entorpecidos por uma magia que os envolve numa cerimônia que faz fugir da própria realidade para o mergulho num universo de encantamento ou mentira ou ilusão, ou, ao contrário, aprofundam o conhecimento lúcido e crítico da própria realidade que os cerca, engravidando-os de um prazer capaz de torná-los mais conscientes e mais vigorosos enquanto homens racionais, dotados da possibilidade de agir e dominar as forças da natureza e da sociedade, transformando as relações entre os homens na necessária urgência de construir democracia e liberdade. (PEIXOTO: 1985: 09)

Peixoto, no início da citação, fala de espaço, ou seja, o teatro acontece em um determinado espaço físico e temporal. O autor ainda sugere que o teatro é um ato intencional passível de contribuir para transformações sociais. Essa intencionalidade é estabelecida anteriormente à audiência do espectador. A partir da assistência e incluindo-a, o espectador processa suas conexões, identificações, distanciamentos críticos.

Percebe-se que há uma convergência entre as "idéias" de espaço, presentes nos trabalhos dos três autores acima: o espaço é apresentado como lugar de práticas, de movimentos, de conexões e interações.

Retornando a Patrice Pavis (2003), obra citada, o verbete "espaço", traz denominações para esse lócus, de acordo com a forma que esse se estabelece ou é estabelecido no fazer teatral. Assim, neste trabalho de pesquisa, recorre-se a

quatro tipos de espaços investigados por Pavis. Ele denomina de espaço dramático como “o espaço dramatúrgico do qual o texto fala e que o leitor ou espectador deve construir pela imaginação”. Tem-se, então, o espaço dramático dado previamente pelo texto e, a partir da leitura ou audiência do espectador, ele, o espaço dramatúrgico, se instala. Segundo Pavis, o espaço dramático

: “... é um espaço construído pelo espectador ou pelo leitor para fixar o âmbito da evolução da ação e das personagens; pertence ao texto dramático e só é visualizável quando o espectador constrói imaginariamente o espaço dramático.” (PAVIS: 2003: 135)

O espaço dramático está no âmbito da comunicação entre o autor e o público. Ele poderá ser uma cidade imaginada, uma ruela, as condições do clima, o tempo histórico e social implícito. Provavelmente existem variações de cores, formas e elementos, visto o espaço dramático ser, em parte, criado também nas reminiscências presentes na imaginação de quem assiste ao teatro ou lê o texto.

No estudo de caso de São Gonçalo do Baçõ, o espaço dramático dado nos três textos do Grupo de Teatro que serão analisados no próximo capítulo, está sempre localizado no próprio distrito e região. Todas as histórias contadas, desde os narradores iniciais, se passam no distrito em diferentes temporalidades. Talvez, na imaginação de cada espectador, mude a cor das fachadas das casas, a quantidade dessas, o formato da rua, a imagem da capela fundada por Antônio Alves Baçon e outras variações.

## 2.2- O espaço cênico e lúdico

Um outro tipo de espaço pertencente ao espaço teatral apresentado por Pavis é o espaço cênico. Este seria o espaço físico propriamente utilizado para a encenação. Seja ela confinada à caixa italiana, à rua, no meio do público ou outra forma de utilização do espaço destinado a encenação. No seu Dicionário, Pavis delimita o espaço cênico como sendo:

...o espaço concretamente perceptível pelo público na ou nas cenas, ou ainda os fragmentos de cenas de todas as cenografias imagináveis. É quase aquilo que entendemos por "a cena" de teatro. O espaço cênico nos é dado aqui e agora pelo espetáculo, graças aos atores cujas evoluções gestuais circunscrevem este espaço. (PAVIS: 2003: 133)

O espaço cênico define as condições de ocupação artística do espaço físico disponível à encenação. Essa ocupação poderá ocorrer de diversas formas e em diversos lugares diferentes incluindo o monumento teatral. Também, historicamente, essa ocupação se deu de modo diferente em consonância com as relações entre Teatro e Sociedade. Para o Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçõ, o espaço cênico é, principalmente o adro da igreja, – ainda um local comunitário para encontros sociais em geral - as ruas do distrito ou, quando o tempo está ruim, o interior da igreja católica. Todos esses espaços, à exceção do interior da igreja, são públicos e "velhos" conhecidos da comunidade/público. Ali eles

nasceram, brincaram, cresceram e transitam diariamente. A igreja, mesmo tendo caráter privado, abre-se ao uso dos habitantes do distrito e se aproxima de um espaço comunitário.

Ao espaço cênico podemos relacionar diretamente o “espaço lúdico”, também na acepção de Pavis como sendo o “espaço criado pelo ator, por sua presença e seus desdobramentos, por sua relação com o grupo, sua disposição no palco”, ou seja, o espaço lúdico está compreendido no espaço cênico e deste é parte integrante no conjunto dos atores.

Na interseção dos dois espaços – dramático e cênico - Pavis completa que:

Graças a sua propriedade de signo, o espaço oscila entre o espaço significante concretamente perceptível e o espaço significado exterior ao qual o espectador deve se referir abstratamente para entrar na ficção (espaço dramático). Esta ambigüidade constitutiva do espaço teatral (isto é, dramático mais cênico) provoca no espectador uma dupla visão. Nunca se sabe exatamente se é preciso considerar a cena como real e concreta ou como uma outra cena, isto é, como uma figuração latente e inconsciente. (PAVIS: 2003: 134)

Em São Gonçalo há uma simbiose entre os espaços dramáticos e cênicos e estes, mesmo antes da audiência à encenação, já estavam presentes na memória da comunidade/público. Nessa perspectiva, o espaço do Grupo de Teatro se torna menos diversificado e, talvez, carente de abstrações, mas seguramente, pactuado com a coletividade.

No momento em que se estabelece uma determinada encenação, considera-

se o uso intencional do espaço dramático e do espaço cênico. Esses dois conceitos estão relacionados ao entendimento físico do uso do espaço no Teatro. Assim, o espaço dramático se relaciona às possíveis conexões e criações por parte do público, no entendimento do texto e da encenação. O espaço cênico delimita a percepção real da utilização do espaço físico disponível a essa encenação.

Para criar uma triangulação com o espectador, deve-se considerar o que Pavis (2003) define como espaço interior:

Mas o teatro é também o local no qual o espectador deve projetar-se (catarse, identificação). A partir de então, como que por osmose, o teatro se torna espaço interior, a "extensão do ego com todas as suas possibilidades" (MANNONI, 1969:181). Para que haja teatro, é preciso que haja um início de identificação e de catarse.... Encontramos na personagem uma parte do nosso ego recalcado.... Assim o espaço cênico adota a forma e a coloração do ego espectador: ele é, aliás, com muita frequência, muito pouco caracterizado (dentro do estilo atual) e só toma corpo realmente graças à projeção de um ego exterior."(apud PAVIS: 2003: 136)".

O espaço interior assim definido acima apresenta aspectos relacionados à memória, às vivências individuais do espectador, produzindo desdobramentos, criando imagens; projeções de ego; lembranças, a partir da encenação assistida. O espaço interior se estabelece a partir dos outros três espaços apresentados acima: temos inicialmente o espaço dramático dado pelo texto; temos os espaços cênicos e lúdicos dados, na atualidade, pelo diretor e pelos atores.

No caso do Grupo de Teatro, não só o diretor, mas todos os envolvidos, incluindo a comunidade/público, participaram das delimitações de todos os espaços referidos. No momento da construção do texto, a comunidade/público participou intensamente na construção do espaço dramático. Durante os ensaios e as definições da encenação, os atores e o diretor, membros da comunidade do distrito de São Gonçalo, definiram as formas do espaço cênico e lúdico. E, obviamente, no ato da encenação, na interação direta com a comunidade/público foram estabelecidos os espaços interiores individualmente. Na definição do espaço cênico, no caso do Grupo, temos o espaço público do distrito.

Na identificação individual da comunidade/ público com o que é encenado – em muitos casos, literalmente - alguém que está no público está sendo representado por algum ator em cena. E, também em São Gonçalo, tem-se ainda uma situação peculiar: algum ator adulto do Grupo está em cena contracenado com uma criança ou jovem que representa esse mesmo adulto na encenação. Na peça “Dolores é a veia” Dona Avenina – a atriz mais idosa do Grupo de Teatro – contracena com sua neta Maria, também atriz. Na época retratada, Dona Avenina era adolescente (1930). Como atriz, Dona Avenina representa o papel da beata Chiquinha. Existe uma cena em que essa beata dialoga com a então adolescente Avenina. Na encenação, tem-se Dona Avenina – atriz - representando a beata e dialogando com a Avenina adolescente. Quem faz a Avenina adolescente é a sua atual neta, Maria. Retorna a idéia do jogo de espelhos, agora circunscrito ao interior do espaço cênico. Reforçam-se os laços de identidade, reconhecimento e

pertencimento.

Pode-se inferir, diante do exposto que, no caso de São Gonçalo, durante todo o processo de construção da encenação e incluindo essa, há um viés coletivo, de compartilhamento de memórias.

Percebe-se, então, que o espaço dramático é relacionado ao imaginário proposto pelo texto; ao espaço cênico e lúdico, à encenação; ao espaço interior individualmente localizado no público. Mas como poderá se considerar a dimensão do coletivo presente na memória e na percepção dos diversos espaços que se estabelecem entre todos os envolvidos nas relações entre palco e comunidade/público?

Assumindo a compreensão de espaço proposta por Certeau – em movimento vetorial e temporal – citado no início desta secção, em confronto com as características dos espaços teatrais apresentadas por Pavis, no caso do Grupo de Teatro, acrescenta-se o “espaço coletivo de memória” estabelecido a partir da memória comum e suas conexões na relação palco e comunidade/público – no ato da encenação – nos seus aspectos individuais, sociais, estéticos e políticos, na acepção de *polis*, ou seja, relativa à cidade, ao civil e ao público em oposto ao privado.

Quando se encena um texto para um determinado público em um determinado tempo histórico, há algo de coletivo, de pertencimento, de caldo cultural que deve ser considerado para a análise dos espetáculos. Esse viés coletivo está relacionado ao universo social e político concernente a *polis* que

perpassa não só a platéia, mas também, os artistas e sua produção num possível espaço que atravesse as relações sociais, políticas na dimensão da memória coletiva e do tempo: o espaço mnemônico.

### **2.3- O espaço mnemônico: uma nova categoria de análise**

O termo mnemônico ou mnêmico deriva de Mnêmon. Segundo apresentado no Dicionário de Mitologia Grega e Romana de Mario da Gama Kury, Mnêmon era um servidor de Aquiles que, instruído pela mãe desse herói, deveria adverti-lo e sempre lembrá-lo para não matar qualquer filho de Apolo. Mnêmon significa "aquele que lembra". Tem-se também, Mnemosine "a memória personificada, filha de Urano e de Gaia".

Mnemônico – no Dicionário Caldas Aulete, Volume 3 (Editora Delta AS - página 3303) é definido como "relativo a memória; mnêmico. Conforme os preceitos da mnemônica" que é a arte de "desenvolver e fortalecer a memória mediante processos artificiais auxiliares".

O espaço mnemônico, como aqui proposto, está compreendido na perspectiva da memória em sua relação temporal e espacial e é estabelecido não somente no plano individual, mas sobretudo, na esfera do coletivo: a dimensão da memória social que é deflagrada no coletivo dos espectadores durante a assistência da encenação e depois dela, nos desdobramentos possíveis como

aponta Peixoto no texto inicialmente citado. O espaço mnemônico se estabelece no conjunto do público e reverbera durante e após a encenação. Ele se dá no âmbito da memória no decorrer e depois da encenação quando essa, também, já se destina ao campo da memória. A partir daí, possivelmente, outra narração: a de quem assistiu a encenação.

Essa outra dimensão – o espaço mnemônico - se expande para além da projeção interior – espaço interior e extrapola os espaços dramáticos, cênicos e lúdicos, pois o espaço mnemônico origina-se nesses outros espaços presentes na encenação e a partir dela. Sua projeção é vetorial do espectador para fora; na sua percepção social da coletividade, do contexto cultural e temporal no qual está inserido e remetido pelo ato teatral. É a percepção da coletividade e do pertencimento no qual todos os envolvidos – palco e platéia - estão inseridos. Ele se torna um espaço coletivo de memória situado no tempo. Está relacionado às lembranças sociais e coletivas deflagradas a partir do uso do espaço teatral (cênico, lúdico, dramático e interior). A dimensão do espaço mnemônico é para além desses espaços. É nele – espaço mnemônico - que se dá a tonalidade de coletivo, de social e de político, no fazer teatral. O espaço mnemônico paira sobre os outros e os completa como uma “teia” de conexões e insere em si o veio histórico/temporal, social e político. Esse espaço também poderá ser usado intencionalmente com objetivos diversos, mas inevitavelmente na dimensão espacial e temporal do coletivo: o espaço mnemônico está mais próximo de uma intencionalidade crítica e, no caso de São Gonçalo, dialética no movimento de

reflexão sobre sua identidade histórica coletiva e da idéia de “reconversão” presente no seu fazer teatral.

Em sua obra sobre Oduvaldo Viana Filho, Leslie Hawkins Damasceno (1994) considera como orgânica a “função comunicativa” do teatro, num determinado tempo:

Em tempos assim o teatro tem atuado como uma celebração coletiva e uma reafirmação dos valores culturais compartilhados pela sociedade; sua especificidade tem residido em seu apreciado valor como evento comunitário vivo, vívido e necessário. Em outras palavras, o teatro é experimentado como uma forma específica de comunicação artística coletiva que irá contribuir para o desenvolvimento intelectual e/ou moral de seu público e de seus praticantes, bem como para o entretenimento comunitário. Existe um sentido de organicidade socialmente sancionada entre o artista e o público, uma vez que ambos compartilham o ato participativo da mediação cultural que o teatro pode prover. (DAMASCENO: 1994: 11/12)

Com base na citação acima e refletindo sobre o tempo de São Gonçalo do Bação, seu Teatro vem se apropriando dos espaços discutidos neste trabalho de pesquisa e, principalmente do espaço mnemônico. Esse, no caso do Teatro realizado pelo Grupo, se instala como ato artístico e comunicacional, reforça os laços de pertencimento cultural e de fortalecimento da identidade do distrito baseados nas relações estabelecidas entre o palco e a comunidade/público e nas projeções que são realizadas na dimensão do coletivo, do social e do político enquanto proveniente da *pólis*.

O Teatro, no fazer do Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação, é aqui considerado como instrumento que contribui para a conscientização social e política de reconstrução da identidade coletiva e histórica e, também, de entretenimento. Na perspectiva do espaço mnemônico, cria-se um fluxo *ad infinitum* na dimensão coletiva entre a comunidade/público e o palco, estabelecendo vetores de força e de coesão cultural em todas as direções e sentidos: físicos, artísticos e temporais, construindo uma “teia” de relações que envolvem as dimensões de tempo, espaço e memória.

Tendo como base a discussão sobre espaço (s) apresentada acima pode-se inferir – na interseção com a idéia de manifestação popular apresentada como proposta de trabalho do Grupo de Teatro no capítulo I – que uma das características das manifestações populares de arte – talvez a mais marcante – seja o seu caráter de apropriação do espaço.

Em diferentes casos, a apropriação do espaço por parte de uma manifestação cultural popular se dá como uma atitude “tática” e inclusiva: espaços públicos, não necessariamente criados para as manifestações artísticas; espaços de convivência comunitária e cidadã – feiras, mercados; espaços privados “invadidos” pelo povo e suas manifestações artísticas – igrejas, centros comunitários e outros espaços fechados. Neste último caso, não se incluem os espaços destinados exclusivamente para as manifestações artísticas como os monumentos teatrais, galerias de arte e outros - de caráter excludente.

Nesta perspectiva, a instauração do espaço mnemônico está sempre presente nas manifestações de cultura popular e é parte integrante dessas.

## **CAPÍTULO III**

### **A (re) invenção do cotidiano**

Neste capítulo analiso os três textos construídos pelo Grupo de Teatro e sua comunidade/público. São eles: "A saga baçônica" (1998), "Dolores é a veia" (2000) e "Derrama lá, entorna cá" (2002). Foram utilizados como fontes os textos escritos e, em alguns momentos, a encenação e o uso dos diversos espaços já referidos incluindo o espaço mnemônico. A reflexão possível a partir do estabelecimento desses espaços nos trabalhos do Grupo de Teatro permitiu maior dimensionamento, tanto da idéia do espaço mnemônico propriamente, como da sua instauração no ato das encenações das três peças encenadas pelo Grupo de Teatro.

A representação cênica e o estudo dos textos do Grupo de Teatro serão investigados na ordem cronológica de cada montagem.

#### **3.1- "A saga baçônica" (1998)**

Dia 31 de outubro de 1988, sábado à noite. "A saga baçônica" estreou no interior da Igreja de São Gonçalo<sup>3</sup>. Para isso, houve a mobilização de um grande

---

<sup>3</sup> Relato do ator Waldecy em entrevista concedida para esta pesquisa. Ver na íntegra em anexo

número de pessoas que participaram da empreitada. Foram mais de seis meses de preparativos.

A encenação conta a chegada de um grupo de garimpeiros, coordenados pelo bandeirante Antônio Alves Bacon, fundadores do distrito que, à época – 1740 – já recebia o nome de São Gonçalo. O nome Bação foi adquirido em algum momento dos seus mais de 260 anos. No distrito, “o povo diz” que é uma apropriação popular do sobrenome Bacon, de Antonio Alves.

O texto da encenação foi elaborado, tendo como elemento seminal relatos orais colhidos junto aos moradores do distrito. As diversas cenas que compõe a encenação foram criadas a partir de narrações, principalmente dos adultos e idosos, numa rememoração que mistura ficção e realidade. Na elaboração final do texto, o diretor se apóia em pesquisa realizada em outras fontes para a contextualização histórica. O objetivo principal do texto é contar a fundação do distrito de São Gonçalo do Bação. Foram colhidos relatos de histórias que atravessaram os séculos. Essas foram costuradas entre si e, a elas agregadas outras histórias pesquisadas em livros e registros oficiais.

Esses relatos, referentes a um tempo passado e longínquo, foram compilados por alguns membros dos grupos, registrados. O diretor Mauro Goña finalizou o texto a ser encenado após proceder a uma pesquisa histórica e historiográfica. Durante os ensaios, foram acrescentadas histórias do imaginário dos componentes do Grupo colhidas, principalmente, em improvisações realizadas durante os ensaios. Assim, algumas possíveis situações cotidianas da época da

fundação do distrito foram criadas em improvisações realizadas pelos atores. É importante destacar que, em alguns casos, essas situações improvisadas foram adaptadas a partir de casos e fatos do presente, na época em que foram realizados os ensaios (1998) Aprofundarei esta análise mais adiante.

Para as encenações, o espaço interior da igreja foi preparado cenicamente para o evento. A arquitetura interna da igreja era o cenário. Na atualidade, o interior da igreja se divide em quatro espaços: uma nave principal onde se localiza o público; uma pequena nave, localizada entre a nave principal e o altar, transformado em espaço lúdico escolhido pelo Grupo; o altar, com a imagem de São Gonçalo e a sacristia - espaço reservado aos "camarins" dos atores. Essa sacristia, segundo registros oficiais da arquidiocese de Itabirito, foi construída em 1824 e era a capela de São Gonçalo. Em 1924 foi erguida, a partir dessa capela anterior, a igreja que hoje lá se encontra. Vale destacar que o espaço dramático criado pelo texto é representado pelas cercanias da atual igreja onde, no tempo da "saga baçônica", foi construída a primeira capela.

No altar intermediário, para delimitar o espaço lúdico, foi erguida e estendida uma grande tenda – como num circo. O público, geralmente, fica em uma conformação que se aproxima do palco italiano ou em semi-arena. Para se sentar, o público se serve dos bancos da igreja.

A sacristia, nas apresentações é o "camarim", comporta os atores, suas indumentárias e ansiedades. O figurino é composto de roupas inspiradas no imaginário das indumentárias dos colonizadores das Minas do século XVIII e dos

“tropeiros” - comerciantes ambulantes - característicos de algumas regiões do Brasil até meados do século XX -, que transportavam suas mercadorias nos lombos de burros, incluindo a própria alimentação. As “tropas” incluíam também outros trabalhadores, geralmente empregados do comerciante dono da “tropa”. O figurino dos atores compõe-se de calças interrompidas por longas botas, camisas de manga, lenços amarrados ao pescoço e sempre, chapéus. Para as atrizes, saias longas de algodão com blusas de manga compridas e algum rendado na gola. Lenços na cabeça. Algumas personagens, como as ciganas, apresentam figurino diferenciado. Essas, por exemplo, vestem roupas coloridas à moda cigana, têm tiaras douradas nas cabeças, e levam pulseiras e colares sobre o corpo.

A ação do texto “A saga baçônica” se inicia em 1740, ano de fundação do distrito. À época, o distrito e o atual município de Itabirito integravam a cidade de Vila Rica, sede da Capitania das Minas – a mais importante do Brasil à época, devido à produção de ouro e de pedras preciosas.

A encenação se inicia em *black-out*. Um grupo de “ciganas” entra em cena dançam, rodopiam e se apresentam como contadoras de histórias e viajantes pelas terras de Minas. Elas narram a chegada dos bandeirantes:

Sou a cigana, filha deste povo. irradio porque  
nunca misturei a outra raça, deste povo  
insubmisso que não teme o futuro, nem o destino,  
nem a própria lei. Que só teme a Deus e a mais  
ninguém.  
Ando de déu em déu, numa eterna caravana sem rumo.

Não tenho pouso fixo, durmo na barraca quando chove ou  
faz frio. quando não, durmo em pleno campo à sombra das  
árvores, tendo por cobertor as estrelas.  
E sinto-me feliz!  
Sei cantar como uma cigarra.  
Sei dançar os fandangos ao som das castanholas.  
Peço licença para contar-lhes uma história:  
Foi na era das monções aventureiras, no sertão sem  
caminho. quando entravam a terra as ávidas bandeiras do  
Espinosa, do Arzão, do Azeredo, do velho Guaiçuí.  
deparando as barrancas, pisando terra nova.  
Foi aí que a tropa acampou, depois de tantas luas. e  
esperançando na selva as índias nuas, sob brutos  
aluviões, escancarou-se a cova, e estava aberta a lavra.

O texto acima é interpretado por três atrizes. Entre elas está Dona Avenina, figura emblemática do Grupo por ser a mais velha (86 anos à época da estréia) e, seguramente, uma das pessoas mais envolvidas no trabalho do Grupo.

Cena 1 – a cena se inicia com a entrada de um grupo de índios eles dançam e fazem pantomimas de caçadas, pescarias e outras ações. Na seqüência entra o grupo dos bandeirantes. Uma alusão aos primeiros moradores daquelas terras – os índios e os colonizadores. Destaca-se no texto escrito (em anexo) a didascália da cena: Aparecem os índios e depois a caravana do Sr. Baçon. À medida que a caravana vai entrando, os índios vão sendo espremidos até desaparecerem de cena.

Numa alternância de falas, duas personagens, um índio e o bandeirante Antônia Alves bacon narram paralelamente para a platéia, sobre universos diferentes: os índios preocupados com a preservação de sua terra e relatando uma época em que ali existia uma comunhão entre o homem e a natureza; o branco

interessado no ouro, nas pedras preciosas e semi-preciosas e nas "bandeiras".

Cena 2 – Apresenta o primeiro acampamento do bandeirante Antônio Alves Baçon e seus homens. Nas suas falas, as personagens ainda exaltam as possibilidades da nova terra e das riquezas que pretendem usufruir por ali.

Cena 3 – Uma possível pequena cena cotidiana da época. Na seqüência da encenação passou-se algum tempo após a chegada do grupo dos exploradores. Nesta cena aparecem mulheres. Estas cuidam do que parece ser, uma casa. Preocupam-se com a comida em contraponto com os homens que só se preocupam com o "ouro". Durante a cena, uma das personagens feminina – Joana – apresenta para a "Sinhá" e a "Esmeralda" algumas raízes – a mandioca.

Joana: Esmeralda, esmeralda. achei essas raízes aqui perto. É mandioca.

Esmeralda: Isso é comida de índio.

Sinhá: Mas vai matar a nossa fome. Põe pra cozinhar...

A cena objetiva retratar as trocas, realizadas entre os nativos e os colonizadores e a dicotomia presente nas Minas do século XVIII entre o trabalho da mineração e o necessário trabalho na lavoura, pecuária e agricultura, quase não explorado. Daí, a existência dos tropeiros, os viajantes que realizavam as trocas comerciais de viveres em geral entre o litoral e o interior. No decorrer da cena, uma das personagens sugere a existência de um "barão" na região, de personalidade ruim e enganadora. Esse barão também veio atrás do "ouro", como todos os demais.

Alguns atores entram em cena, simulando o retorno de uma caçada. Uma das personagens dos caçadores faz uma lista dos animais existentes na região em tom de exaltação. Valorizando a "terra brasileira". Porém, no geral, a cena tem um tom cômico devido à atuação dos atores. Uma representação ficcional porém realizada por atores muito imersos naquele universo. A Platéia se diverte. Ri das cenas, comenta. Vem seus vizinhos e parentes ali, representados.

Para ao olhar distanciado, uma representação emoldurada com características muito próximas do presente daquela comunidade. O sotaque e trejeitos típicos do cidadão rural daquela região. Essa característica cria um vínculo direto entre o público e os atores. Em alguns momentos, se é possível a fantasia, atores e público se confundem. Apenas o delimitar do espaço lúdico no interior do cênico, possibilita a distinção.

Cena 4 - Apresenta a relação entre o feitor e os escravos. Mais um elemento pertencente à história coletiva daquelas terras e do Brasil em geral: a exploração da mão de obra escrava e a mistura das raças. Os escravos têm uma conversa sobre fuga e formação dos quilombos.

ESCRAVO 1- Ser livre não é encostar o corpo.  
ser livre é trabalhar, é vigiar, é poder  
continuar sendo senhor de si.  
Quem procura na vida só o que é doce,  
não vai ter nem doce nem fel. Vai ser vazio e  
sem resina. homem perdido para a vida.  
escravo no fato e na verdade.

ESCRAVO 2- É no trabalho que um dia a gente pega o sol com  
a mão. É no trabalho que se faz um mundo mais

de jeito. Em cada coisa que a mão livre do negro  
encostar, novas coisas vão nascer.  
Se a mão livre do negro tocar na argila,  
o que é que vai nascer?

TODOS - Vai nascer pote pra gente beber.  
Nasce panela pra gente comer;  
nasce vasilha, nasce parede  
nasce "estatuínha" bonita de se ver.

ESCRAVO 2- Essa riqueza tem fonte e essa mão livre tem dono.  
Ajoelha minha gente que o dono mora nas  
Estrelas.

Os quilombos – pequenas "povoações" clandestinas onde se aglomeravam negros fugidos – estão presentes no imaginário de grande parte da população rural de Minas Gerais ainda nos dias de hoje. Existem algumas atuais cidades em Minas que foram fundadas a partir de quilombos.<sup>4</sup>

Na seqüência da cena é apresentado um ritual de sincretismo religioso onde os negros – personagens anteriores – saem em procissão em louvor à Nossa Senhora. Depois do final da passagem da procissão dos negros, entra um grupo de brancos, no mesmo ritual, porém com uma música sacra portuguesa.

Cena 5 – A cena apresenta um surto de febre, provavelmente, tifo. Os surtos de febre eram muito comuns nas Minas e todos têm alguma história para contar sobre parentes e amigos que morreram desse mal. Nesse momento retoma-se a questão fundamental da fundação do distrito. Antônio Alves Baçon adoece de

---

<sup>4</sup> Considerando os séculos de opressão, conforme Abdias do Nascimento (1981:269) o quilombismo é um movimento político dos negros brasileiros inspirado no modelo do Quilombo de Palmares. Como exemplo de quilombo em M.G., a atual cidade de "Lavras Novas" um dos quilombos estabelecidos por escravos fugidos de Vila Rica atual Ouro Preto.

febre e faz uma promessa a São Gonçalo, seu santo de devoção.

A igreja está cheia, a platéia atenta. Há pessoas de todas as idades. Num determinado momento, um cachorro atravessa o espaço lúdico. O animal, para a surpresa e diversão de todos, resolve ficar na cena, sentar-se e observar. Provavelmente seu dono está ali, como ator ou público. As pessoas riem da situação e prosseguem com a encenação, momento de clímax de todo um trabalho que se iniciou meses atrás e que, diretamente ou não contou com a participação de todos os que ali se encontram presentes: atores e público.

Cena 6 – Essa cena marca o meio da encenação. Há o retorno das ciganas – personagens que só apareceram na cena inicial. Mais uma vez essas personagens vem narrar e pontuar a história. A capela erguida em pagamento de uma promessa de Antônio Alves Baçon está para ser edificada:

CIGANA - Século XVIII  
 Nos arredores do pico de Itabirito, região sob a jurisdição de Vila Rica, um bandeirante português por nome de Antônio Alves Baçon, garimpava o leito dos rios.  
 Quando adoeceu fez uma promessa: melhorando ergueria uma capela ao santo de sua devoção – São Gonçalo.  
 Em 1740 a capela foi concluída e o arraial à sua volta foi crescendo.

Após essa cena reaparece o bandeirante curado, inaugurando a capela que deu origem ao atual distrito. Oficialmente não se sabe o local exato dessa primeira

capela. Existem relatos de que a estrutura da fundação da capela original sustenta hoje a sacristia que também já foi capela. Temos então três momentos de construção do edifício religioso no distrito: (1) uma primeira capela erguida pelo bandeirante em 1740, da qual não existe nenhum registro oficial; (2) a capela erguida em 1824 (atual sacristia) e (3) a atual igreja construída em 1924. É interessante notar que o distrito cresceu, literalmente, ao redor da capela, hoje igreja. No conjunto arquitetônico do distrito, a igreja se encontra no “meio” formando uma espécie de largo (ver foto em anexo).

Cena 7 – A cena apresenta um cortejo de “Folia de Reis”, uma festa popular religiosa que já foi muito comum no interior de Minas Gerais. As cenas de religiosidade são recorrentes durante a encenação. Temos duas procissões, uma promessa, uma edificação de capela e sua inauguração e, por último, a “Folia”. Em virtude da origem do Grupo, isso pode ser plenamente justificado, pois a extrema religiosidade católica e, em alguns casos, o sincretismo religioso com as religiões africanas é muito presente no cotidiano das pequenas cidades do interior de Minas Gerais. Ver a “Folia” adentrando no espaço lúdico é surpreendente.<sup>5</sup>

O espectador distanciado, ou seja, aquele que não tem envolvimento de identidade com aquele grupo comunitário específico, vê uma grande justaposição de referências recorrentes no imaginário daquela comunidade.

---

<sup>5</sup> Para um estudo aprofundado da Folia de Reis, consultar tese de doutoramento de Ausônia Bernardes( 2005) defendida no PPGT/UNIRIO, sob a orientação do professor Zeca Ligiêro.

Cena 8 – A cena apresenta o nascimento da primeira criança em São Gonçalo do Bação, o primeiro “baçoense”. Seguem-se mais alguns “vivas” a São Gonçalo. A encenação está chegando ao fim.

Cena 9 – Cena de encerramento. Reaparecem as ciganas. Essas personagens ciganas são um forte referencial na região. Por ali, em tempos passados e ainda hoje mais raramente, sempre passaram muitos grupos de ciganos. Todo cidadão que, criança, viveu em São Gonçalo tem alguma história de ciganos para contar. Dona Avenina, em entrevista concedida para este trabalho de pesquisa confirma esse transito de ciganos na região: “ah, eles acampavam lá em baixo perto do “lavador” se referindo a uma queda d’água localizada a um quilometro do núcleo urbano do distrito. As ciganas, agora personagens de ficção, “fecham” o espetáculo falando sobre as mazelas da colonização e convidando os espectadores a alterarem a realidade do distrito.

CIGANA 3 – No passado, quando aqui era um santuário,  
sentiram os índios o grande bem da vida e  
também palpitararam seus corações com dores e  
anseios de paz e amor.  
Sintamos um pouco a vida que aqui trepidou.  
Façamo-lo porém com a alma e o coração,  
reverenciando uma raça para sempre extinta,  
cerne dos nossos ancestrais.

CIGANA 4 - O futuro não será difícil de deduzir:  
nos rios, o ouro praticamente já se esgotou  
e também muitos peixes.  
Outras riquezas , da terra, os homens tirarão:  
minério de ferro, manganês , carvão...  
mas também esgotarão.  
Restará somente sujeira e poluição!

CIGANA 5 – Mas não pensem que isto não tem solução.  
tem!

depende somente da nossa mão.  
CIGANA 6 – Joões, Joanas, Marias e Josés.  
Tantos nasceram, viveram, saíram, voltaram  
e outros tantos passaram por aqui.  
Muitos ainda chegarão.  
Nesta imensa nação, a história é quase sempre a  
mesma:  
nas lonjuras dessa terra  
vi canto de roda e ruas  
eu vi folia de reis  
eu vi sabiá cantar.

Ao final, todos os atores cantam e dançam encerrando o espetáculo. Este, como descrito acima, já foi apresentado inúmeras vezes, sempre com grande número de espectadores, em sua maioria moradores do distrito, narradores das histórias e reincidentes na audiência do espetáculo.

Para um espectador distanciado, observar a encenação acontecendo e a reação da platéia é um espetáculo à parte. A platéia se diverte como se estivesse vendo tudo aquilo pela primeira vez. A comunidade/público compreende suas histórias, sua terra natal e, conseqüentemente, a si mesma representada. Conhece todos os atores, as histórias, a geografia, e, pelas várias vezes de assistência, o texto e a encenação: são os espaços de memória, através do uso intencional do espaço mnemônico, sendo instigados, reinterpretados e apresentados pelo Teatro para serem reapropriados pelos seus detentores: o público e, no caso de São Gonçalo do Bação, também os atores e o diretor. Mas, sabe-se que na construção final do texto, foram acrescentadas situações de conflito de raças e classes, conflitos religiosos como foram registrados historicamente pela chamada "história oficial". Essa dicotomia suscita a questão: no retorno que o Grupo oferece a comunidade

das suas histórias agora contadas pelo Teatro, como são abordadas as trocas entre a história oral e popular e de domínio daquela comunidade com a chamada história oficial, também presente no imaginário daquele grupo comunitário?

O Grupo de Teatro no seu fazer teatral possibilita a visualização por eles mesmos e pela comunidade/público desse confronto ideológico?

A partir da delimitação e percepção do espaço mnemônico no ato da encenação como a comunidade se reapropria desse imaginário?

Com seu trabalho, o Grupo cria, para além do movimento artístico e cultural, novas possibilidades de interpretação crítica dessas histórias?

Essas questões se fazem necessárias, considerando-se que o fazer teatral é sempre intencional e político. A oportunidade oferecida pelo Teatro como instrumento de disseminação cultural e reflexão do *modus vivendi* de uma determinada sociedade ou grupo social deve ser considerada como proposta de percepção crítica da sua história e da atualidade. Essa reflexão cria o lastro de possibilidades de reinvenção do cotidiano na perspectiva crítica individual e coletiva dessa sociedade ou grupo social.

### **3.2- "Dolores é a veia" (2000)**

o Grupo de teatro São, Gonçalo do Baçõ se prepara para mais uma estréia: "Dolores é a veia". Dessa vez, a encenação ocorrerá na parte externa, no adro da

igreja do distrito. Foi criado um cenário para a encenação que se conforma perfeitamente no espaço cênico escolhido: à frente da porta da entrada principal da igreja. O argumento principal da peça - "Dolores é a véia" - é a chegada do primeiro e, na época - década de 1930 - único rádio no distrito. Devido a características específicas deste texto e sua encenação, torna-se necessário maiores esclarecimentos quanto à estrutura dos espaços dramático, cênico, lúdico e interior que são melhores explicitados ao longo desta exposição.

O cenário é simples: um painel de madeira representando a fachada da casa de "Dolores e Lorival". Há outro painel de tecido disposto lateralmente ao painel de madeira. No painel de tecido vê-se uma pintura de paisagem. Esse painel de tecido, quando está visível mostra uma possível paisagem como complemento visual da casa de "Dolores e Lorival". Quando esse painel de tecido desce, surge o espaço imaginário de um estúdio de rádio em uma dimensão paralela a da casa representada.

É interessante observar que a fachada da casa de "Dolores e Lorival" apresentada na cenografia se aproxima das fachadas das casas antigas do distrito. No momento das apresentações para um observador distanciado, o conjunto das casas no entorno da igreja -casas do início do séc XX - se transformam em um grande cenário.

A ação teatral acontece em duas instâncias: 1- a frente da casa onde, na janela, há um aparelho de rádio antigo e por onde os personagens transitam e interagem; 2- no interior do estúdio do rádio e sua programação. Nesta dinâmica

de representação os fatos inicialmente rememorados pela comunidade no processo de construção do texto dramático, vão sendo representados na ação teatral.

Todo o espetáculo é permeado de momentos no interior do estúdio de rádio onde alguns atores se revezam entre músicas cantadas ao vivo com acompanhamento de violão e outros instrumentos, trechos de novelas radiofônicas, propagandas e curiosidades. O rádio se tornou um objeto mágico para todos na época evocada pelo texto. Durante toda a representação o rádio se encontra à janela da casa dos seus proprietários. Essa definição do local do rádio é em conformidade com os relatos dos habitantes do distrito. Alguns atuais moradores do distrito, eram crianças na década de 1930 e se lembram do episódio que mudou o cotidiano daquela localidade.

O rádio se torna motivo de reuniões da comunidade. Ao ar livre ouviam músicas, novelas, peças transmitidas, notícias e conversas diversas sobre fatos cotidianos ou simplesmente ouvir as pessoas que "estavam lá dentro" - do rádio. Ele, também, passou a trazer a "voz" externa à Comunidade, tornando-se um elo de ligação com o "mundo". Essa história sempre permeou as lembranças de muitos moradores, principalmente os mais velhos, crianças no tempo de "Dolores".

Com o objetivo de contextualizar o narrado oralmente, conforme analisei no texto "A saga baçônica", foram realizadas pesquisas de notícias e outras informações que poderiam ter sido transmitidos nas ondas do rádio naquela época. Também foram pesquisadas propagandas, músicas e outras informações

radiofônicas da época do "Dolores". Porém há uma diferença que necessita ser ressaltada: não houve a preocupação, por parte do diretor na finalização do texto em buscar informações, fatos ou registros históricos de alcance nacional ou de registros históricos de paradigma tradicional.

O espaço dramático tem maior riqueza em relação ao texto anterior. Temos o primeiro plano de ação que se configura no espaço existente "em frente à casa" de "Dolores e Lorival". Em segundo plano, atrás de um painel pintado, o interior de um estúdio de rádio com seu universo imaginário possível; como delimitação do espaço cênico, o adro da igreja. O espaço lúdico se configura dentro da forma do teatro italiano, ou seja, os atores agindo frontalmente em oposição ao público. Como espaço interior, a memória das histórias narradas, a lembrança dos amigos, parentes e outros presentes na encenação.

Entre os atores estão presentes pais e seus filhos, avós e seus netos. Todos voltados para o objetivo comum de reconstruírem a história da chegada do primeiro rádio no distrito. Para as crianças foram criadas cenas de brincadeiras infantis da época tratada - também lembranças rememoradas. Assim no imaginário da construção das cenas -enquanto os pais ouviam o rádio, as crianças brincavam ao alcance dos olhos.

Toda a encenação é entremeada por momentos narrativos. A própria representação tem esse caráter se considerarmos o "contar a história do primeiro rádio". Esse contar é valorizado por outras pequenas histórias do cotidiano - algumas verídicas, outras pertencentes ao imaginário da comunidade. O texto

também cita pessoas que existiram no tempo de "Dolores" com seus nomes e funções na comunidade e cria, também, personagens fictícios que ilustram e contextualizam as diversas cenas apresentadas.

A definição de "Narrativa" apresentada por Patrice Pavis (2000) no "Dicionário de Teatro" diz que:

No sentido de narrativa: maneira pela qual os fatos são relatados por um sistema, lingüístico, na maioria das vezes, ocasionalmente por uma sucessão de gestos ou imagens Cênicas. Como a narrativa, a narração recorre a um ou vários sistemas cênicos e orienta linearmente o sentido de acordo com uma lógica das ações, em direção a um objetivo final: o desenlace da história e da resolução de conflitos. A narração faz "ver" a fábula em sua temporalidade, institui uma sucessividade de ações e imagens. (PAVIS: 2000: 259)

Durante todo o processo aqui apresentado, estão presentes as três instâncias de narradores e narrativas já mencionados no primeiro capítulo e característica de todo o trabalho desenvolvido pelo Grupo de Teatro: os narradores iniciais com suas memórias; os narradores atores e os próximos narradores, a comunidade/público perpetuadores da memória daquele episódio do rádio agora eleitos pelo Teatro.

O texto é dividido em pequenas cenas. Na composição geral, as cenas são ligeiras e, praticamente todas têm um tom cômico. Existem vários pequenos conflitos resolvidos nas próprias cenas.

O texto é dividido em 10 cenas. O tempo cronológico transcorrido no texto "Dolores é a véia" é de dois dias iniciando-se na manhã do primeiro dia e terminando também na manhã do dia seguinte. Em alguns momentos esse tempo cronológico é dilatado não na representação assistida pela platéia, mas na mistura de situações apresentadas pelos atores. Nem todas as situações apresentadas ocorreram na ordem apresentada ou unicamente no período cronológico referido - característica adquirida devido a forma de construção do texto. Apesar de se passar na década de trinta, o texto traz referências de outros tempos fazendo alusões a fatos e pessoas. Exemplo disso ocorre na cena 6, que será comentada posteriormente.

Temos como "personagem" principal o rádio. Motivo de curiosidades, reuniões, situações pitorescas e divagações diversas. O título "Dolores é a véia" é inspirado no casal *Dolores e Lorival*. A Dolores real era natural de Ouro Preto, professora primária e tinha o sobrenome Bezerra. Esses ingredientes conferem à personagem uma postura austera, levemente irritada e é claro, motivo de chacota da "meninada" devido ao sobrenome. Durante todo o texto são encontradas expressões de xingamento ou chacota à personagem *Dolores*, como "Béééé" - onomatopéia do berro da bezerra. Assim casos de "puxões de orelhas", castigos e perseguições por conta da professora *Dolores* estão presentes na encenação.

Apesar do nome do texto ser "Dolores é a Veia", esse nome não se refere a personagem *Dolores* mas a seu marido *Lorival* que é cego. Este está sempre a janela da casa cenográfica ao lado do rádio. Mas uma vez é a chacota da garotada

que lhe conferem o apelido de "*o Dolores!*" ao qual ele sempre responde: - *é a veia!!*

Cena 1 - Abertura da encenação - no sentido figurado, pois não há cortina e o teatro é apresentado ao ar livre - alguns personagens se reúnem para esperarem com ansiedade a chegada do rádio. Nem todos sabem exatamente o que é "um rádio". Alguns pensam que é uma pessoa. A personagem "Lourdes" levanta a questão: "...mas às vezes, ele é solteiro... bom mesmo é se ele for forte e rico". Finalmente chega um "tropeiro" trazendo o aparelho de rádio. Este não está visível, pois se encontra no interior de um cesto trazido no lombo de um jumento. Após a chegada do "cesto", a personagem Lucas acha que o jumento era o rádio e como ficou sabendo que o rádio fala, solicita à personagem Joaquim: - "Faz ele falar, faz seu Joaquim" - se referindo ao jumento. Após a abertura do cesto que traz o esperado rádio, ele é finalmente visualizado por todos na cena. Após o ritual para se ligar o rádio – que será tratado mais adiante - desce o painel de paisagem na lateral da casa cenográfica e aparece o interior de um estúdio de rádio. Nele surge a personagem Virgílio – intelectual e personagem real no tempo do "Dolores" - narrando um texto. Este foi acrescido como resultado de pesquisa histórica para contextualização histórica/geográfica do distrito e da região. O texto é uma colagem entre dois autores: Agripa de Vasconcelos (1996) e Richard Francis Burton (1996). Este último era um viajante inglês que conheceu a região em

1868.<sup>6</sup> Da compilação desses dois autores, surge a fala de Virgílio abaixo transcrita:

Virgílio – foi na era das monções aventureiras, no sertão sem caminho. Suando entravam a terra as ávidas bandeiras: do Espinosa, do Arzão, do Azeredo, do velho Guaíçui, deparando as barrancas, pisando terra. Foi aí que a tropa acampou depois de tantas luas. E, esperando na selva as índias nuas dos brutos aluviões, com chaulas e alavancas, escolhida a grupiara, escancarou-se a cova...e estava aberta a lavra...aqui não vieram morar aqueles aventureiros afortunados. Trabalho desordenado, escassez do ouro. e o ouro só não bastou! Como não basta. Algumas fazendas de certo porte foram surgindo com produção mais que suficiente para o consumo. Pois a terra era virgem e o braço escravo do africano não parava de trabalhar. Em 1868, um inglês, major Richard Francis Burton, descreveu o arraial em seu livro : “ Viagens aos planaltos do Brasil”, diz ele: “galgamos, dificilmente, a última encosta, muito vermelha desta interessante bacia. Estávamos indo de Congonhas do Campo para Itabira do Campo. À direita, estava a pequena aldeia de mineração, São Gonçalo do Bação, com uma igreja branca e choças escuras. Parecia o mais sossegado dos lugares, onde o homem poderia mais facilmente se deixar dominar pelo tempo. O fundo de lado norte era uma paisagem de quadro. O sol poente, com um dossel de néveas nuvens listradas de vivo carmesim, lançava um brilho de ouro sobre as escarpas acosteladas da serra e destacava o Itabirussu hoje: Pico de Itabirito.

O início da fala é uma cópia da fala da “cigana” no primeiro quadro da “A saga baçônica”. O personagem Virgílio foi inserido no texto com o propósito de ser

---

<sup>6</sup> Richard Francis BURTON é o autor de Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho, publicado em Belo Horizonte pela Itatiaia em 1976, e como outros viajantes estrangeiros auxiliam a reconstituir paisagens, hábitos e espaços vivenciados no interior das Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX.

a "voz do diretor". Suas falas são, na maioria das vezes de esclarecimentos, contextualização ou mensagens dirigidas ao público. O ator que faz o personagem é o próprio diretor. Como personagem, Virgílio transita pelos dois universos: o estúdio do rádio e a comunidade na encenação representada.

A partir da cena 2 começam as passagens dos diversos personagens e suas cotidianidades. Essas passagens são literalmente pela frente da casa de 'Dolores e Lorival', onde o rádio está sempre à janela - presente durante toda a representação. É importante destacar que algumas das personagens são inspiradas em pessoas que realmente viveram na época representada e alguns com seus nomes verdadeiros ou apelidos como eram conhecidos na Comunidade. Assim os personagens 'Chiquinha', 'Chica', os próprios "Dolores e Lorival", "Dodó", "Sabino" - um desafortunado aleijado motivo de chacota da "meninada" -, Professor "Virgílio", "Avenina", são inspirados em pessoas que viveram - ou ainda vivem - no distrito. Em relação à Avenina vale um esclarecimento: "Avenina", hoje Dona Avenina, ainda reside no distrito e está atualmente com 88 anos. Lúcida, é membro ativo na comunidade e atriz do Grupo de Teatro desde sua fundação tornando-se a representante máxima das relações de interação entre o Grupo e comunidade no que relaciona as histórias presentes na oralidade. D. Avenina na história real da chegada do primeiro rádio contada no "Dolores" era ainda criança e trabalhava na casa de Dolores e Lorival. Na vida real, Dona. Avenina foi a primeira pessoa a ligar o rádio. Na ficção da peça, a atriz que faz o papel da Avenina é neta da Dona. Avenina real. Dona Avenina, por sua vez como atriz, faz o papel da

“Dona Chiquinha” beata contemporânea do primeiro rádio e que desconfiada duvida da nova tecnologia que chega:

Chiquinha – Bom dia, seu Lourival  
 Lourival - Bom dia, Maria Chiquinha.  
 Chiquinha – Óia seu Lourival. que caixote é esse aí ?  
 Lourival - Isso é um rádio, Maria Chiquinha. rádio.  
 Chiquinha – Cruz credo...esse negócio toca música ?  
 Lourival - Toca. toca música.  
 Chiquinha – Ai meu deus! virgem Maria !isso fala !?  
 Lourival - Fala !  
 Chiquinha – Uai! tem home aí dentro ?  
 Lourival - Há, há, hááá ... (risadas...)  
 Chiquinha – Deve ser home muito pequetito...  
 Lourival - Não, dona Maria Chiquinha. os programas são feitos longe, lá no Rio de Janeiro, lá pros São Paulo a fora.E a transmissão vem por onda, pelo ar.  
 Chiquinha – Santa virgem Maria! tem cada coisa! meu avô falava que eu ainda ia vêr cada coisa...  
 Lourival - A senhora tem razão de ficar assustada.a senhora nunca viu um rádio, né ? Esse aqui é o primeiro rádio que tem aqui em São Gonçalo do Bação.  
 (entra uma menina, Avenina, servindo o café)  
 Avenina - Aceita um cafezinho, seu Lorival ?  
 Lorival - Aceita um cafezinho, dona Maria Chiquinha ?  
 Foi a Avenina quem ligou o rádio pela primeira vez, quando ele chegou.  
 Avenina - É. foi sim dona Maria Chiquinha. É só rodar esse botãozinho aqui, ó. É bonito, não é ?  
 Chiquinha – Ah! cruz credo! ocê não tem medo não, minha filha?  
 Avenina - Que nada ? medo de quê ?  
 Chiquinha – Ah! isso é até coisa do outro mundo. até logo. Cruz credo! ave Maria !  
 Lorival - Não é não, dona Maria Chiquinha. isso é coisa desse mundo, mesmo.

Essas duas personagens – contemporâneas no tempo de Dolores são agora representadas por neta e avó. Assim Dona Avenina atual contracena consigo

mesma na ficção da peça. Como atriz e mulher, contracena com a sua neta que, por sua vez, a representa no tempo teatral. Uma espécie de herança cultural e memórias entrelaçadas no presente da vida dos atuais cidadãos da Comunidade de São Gonçalo do Bação.

Cena 3 – A cena narra o episódio de um programa ao vivo - na época - com participação de membros do distrito. Eles vão até o programa para mandarem uma mensagem para parentes no "Saboeiro", um povoado pertencente ao distrito. A cena apresenta mais um fato engraçado e pitoresco. Os atores apresentam as personagens com trejeitos rurais que beira o caricato.

Cena 4 - A primeira parte, é um diálogo entre as personagens "Dolores", "Lorival" e "Geraldo". "Dolores" reclama da "má criação" da criançada. A cena é fruto de improvisações realizadas nos ensaios. A criançada na perseguição a Dolores com chacotas, às vezes, chamavam-na de "catita de cera" que quer dizer "boneca de cera" alusão à pele clara da professora. Na seqüência da cena entram outros personagens "Virgílio" e "Filo": "Virgílio" traz notícias da construção da nova estrada que liga o distrito à sede - fato este verdadeiro. Ao fundo passa a personagem Sabino - o personagem aleijado- em voltas também, com a "meninada".

Na representação, a "meninada" é formada por atores mirins, crianças da Comunidade. Alguns são filhos de pais envolvidos no Grupo. Para as aparições da "meninada" ora foram feitas cenas de chacotas a "Dolores" e "Sabino", ora brincam brincadeiras de rua típicas ao fundo de algumas cenas. Em duas situações

as crianças são o centro da cena e brincam de "roda" ou outras brincadeiras infantis populares na região. Para isso, o Grupo realizou pesquisas junto aos seus próprios membros e outros cidadãos do distrito. Mais um momento de produção coletiva e comunitária onde as memórias individuais se entrelaçam em prol de um objetivo comum. Os atores mirins também participaram desse processo de construção das cenas e, seguramente no repasse cultural de gerações, aprenderam "novas" brincadeiras.

Cena 5 - É a mais longa e cheia de pequenos quiproquós - definidos por PAVIS (2003) na obra já citada, como: "equivoco que faz com que se tome uma personagem ou coisa por outra... é uma fonte inesgotável de situações cômicas e por vezes trágicas". (2000:319). Dentre outras, a cena 5 apresenta, na pele de duas atrizes, o caso verídico de duas "solteironas" que em fofoca na época do primeiro rádio, afirmam que o mundo vai acabar- alusão a um cometa que verdadeiramente passou em época próxima a chegada do rádio. Essa história em particular dentre todas as outras pequenas histórias presentes ao longo de todo o texto, nos permite perceber a passagem temporal total da peça - da manhã de um dia -chegada do rádio- até à tarde do dia seguinte -cena 9 onde verificamos que o mundo não acabou.

Na seqüência da cena 5 entram três homens que discutem sobre assombrações vistas - caso também recordado por membros do Grupo. No desenrolar da cena veremos que não se tratavam de assombrações e sim de acaso. Ainda na cena 5, Sabino dá uma volta de automóvel -porque pagam

dinheiro para que ele faça isso; surge a personagem Chiquinha novamente -velha um pouco surda. A cena 5 também apresenta um fato verídico sobre um cidadão que ganhou na loteria e, encerrando a cena, mais uma "incompreensão" por parte agora do personagem Dodô a cerca da nova tecnologia. Uma sucessão de pequenos fatos cotidianos de uma Comunidade rural no interior de Minas Gerais, em 1930, as voltas com a nova tecnologia: o rádio.

Em diversos momentos do texto, o rádio estabelece o contato entre a Comunidade de São Gonçalo do Baçõ e o "resto" do mundo. Segundo pesquisas realizadas pelo Grupo, nesse período histórico, as emissoras eram do estado do Rio de Janeiro. Só posteriormente foram criadas rádios locais e regionais - final da década de 1930. Ai tem-se também a pista da mistura temporal das pequenas histórias cotidianas que são representadas. Não seria possível rememorar hoje, todos os fatos passados no tempo que o texto propõe. Assim, na narrativa geral do texto, os fatos e as situações apresentados não são contemporâneos entre si e reafirmam o caráter de reminiscência proposto por Walter Benjamin (1996), obra citada.

Cena 6 - Transmissão nas ondas do rádio de uma propaganda da época do 'Dolores'. Na seqüência há a transmissão de um "capítulo" da telenovela intitulada "Jerônimo - o herói do sertão" - nome retirado de uma novela real transmitida nas ondas do rádio em tempo histórico diferente do tempo de Dolores. A cena da novela apresenta um conflito de terras entre o personagem Joaquim e um Coronel. O texto dessa cena, segundo do diretor do Grupo em entrevista realizada para esta

pesquisa, é uma metáfora de um fato ocorrido no período do processo de construção da peça que envolvia alguns moradores atuais do distrito em brigas por demarcações de lotes.

Cena 7 – A cena apresenta mais quiproquós com o personagem “Sabino” – mais uma vez - as voltas, agora, com a novidade do automóvel. Na seqüência da cena há a apresentação de duas moradoras reais da época do “Dolores”: Judite e Augusta: um fato cômico e pitoresco das irmãs que moravam “lá no saco” (ver o texto em anexo).

Cena 8 – Inicia-se com mais uma transmissão do rádio. As transmissões do rádio não têm, necessariamente, uma cronologia de fatos definida ou relações com a realidade de uma rádio em 1930. O estúdio que ora aparece na encenação é de uma rádio imaginária em local geográfico indefinido. Porém, ao longo do texto há citações de rádios nacionais ou regionais da época fruto de pesquisa realizada por membros do Grupo. O diretor mencionou que foi usada como uma das fontes de pesquisa para essa questão, um documentário produzido pela BBC de Londres sobre a história do Rádio no Brasil. Na seqüência da cena 8 o locutor da rádio relata mais uma história fantástica sobrenatural.

Cena 9 - As fofoqueiras novamente se encontram agora nervosas, pois o mundo não acabou:

Conceição: Candinha, Candinha...que vexame que você me fez passar o mundo não se acabou.

Candinha - Eu? eu não, Conceição. você é que fica ouvindo e falando demais.

Conceição - Eu? Eu não!

Candinha - Você é que ouviu essa conversa lá em Itabirito e trouxe pra cá...

Conceição - Ai, foi mesmo. que vergonha meu Deus!

As duas - E agora? Com que cara nós vamos enfrentar esse povo de São Gonçalo?

Cena 10 – Esta cena finaliza o texto. Ela se inicia com a voz do rádio dando bom dia através de um poema. No desenrolar da cena foi construída uma “passagem cênica” de vários personagens e seus estereótipos. Virgílio faz seu discurso final que justifica o trabalho realizado por todos ali presentes: diretor, atores e público para a construção do texto e da representação realizada, quando exclama:

VIRGÍLIO – Sonhei com o presente lembrando o passado e escrevi estas palavras. Se abrires um livro com escrituras do passado, vai encontrar coisas do futuro. Da era das monções aventureiras até hoje, muita história e muitos casos ainda temos pra contar. E os casos não têm que necessariamente seguir uma rigidez cronológica. O importante é que a nossa emoção sobre-viva. Em cada beco, em cada esquina, em cada ruína... paira uma luz, um sussurro, a nos lembrar uma música de Pixinguinha... e um grito a nos transportar para um tempo que para nós é como uma onda de rádio. E é através dessa onda que hoje nós homenageamos esses pioneiros - nossos antepassados, ativando nossa memória e lutando para não perder o fôlego nesse longo mergulho através do tempo.

O espetáculo se encerra com um grande baile onde todos os atores dançam. O público presente é convidado a também dançar. Nem todos se arriscam, mas os que o fazem assumem seu lugar na representação, como Comunidade ali representada.

Com base no exposto acima poderíamos considerar todo o processo da construção do texto "Dolores é a véia", sua representação e recepção pela platéia permeado de características que caracterizam o chamado "sistema narrativo", proposto por Luiz Alberto de Abreu (2000):

No sistema narrativo... o público é o interlocutor privilegiado, a relação "olho no olho" entre personagens no palco transfere-se para o "olho no olho" entre ator/personagem/público. A ponte obstruída pela "quarta parede" é novamente aberta. O sistema narrativo também lança mão da maior contribuição que público pode trazer ao espetáculo: uma imaginação ativa. Através da narrativa o público é também construtor das imagens do espetáculo teatral, ao invés de ser predominantemente sensível, torna-se também um sistema fortemente imaginativo. (ABREU: 2000: 123)

Nessa perspectiva, o texto "Dolores é a veia" se diferencia do texto "A saga baçônica" por trazer maiores relações de identidade com o público devido ao ser caráter cotidiano baseado não somente na memória oral, repassada por gerações, mas por lembranças de pessoas que, na atualidade, vivem no distrito. O texto tem, no seu conjunto, um tom cômico. Devido a esses dois ingredientes, a cotidianidade

e a comicidade, o texto "Dolores é a véia" e sua encenação traz características populares muito marcantes. Após a apresentação do terceiro texto que se segue abaixo, será retomada essa discussão em uma análise comparativa entre os três textos aqui estudados.

### **3.3- "Derrama lá, entorna cá" (2002)**

Mais uma vez, o adro da igreja se encontra cheio. Há crianças sentadas no chão, pessoas idosas e adultas sentadas nos bancos de madeira da igreja, velhos conhecidos. Alguns jovens se aglomeram no muro que circunda o adro. Mais uma estréia do Grupo de Teatro: "Derrama lá, entorna cá". Nome curioso. Para as pessoas daquele lugar, um nome possível para uma história que se passa na época da "derrama" – a cobrança de impostos pela coroa portuguesa em fins do século XVIII. A história, apesar de ter a "derrama" como pano de fundo, apresenta um dia - mais um dia - na vida de distrito oitocentista sob influência de Vila Rica – atual Ouro Preto - Minas Gerais.

Em consonância com as narrações orais da comunidade, "Derrama lá, entorna cá" traz apenas a presença das personagens "tropeiros". Aqueles comerciantes viajantes que, no tempo da "Derrama" acampavam na região do distrito. Eles, além de comerciantes provedores de viveres e luxos, traziam notícias e influências das cidades que circundavam o distrito: Vila Rica, Congonhas do Campo, Itabira do Campo.

A peça conta possíveis histórias acontecidas no distrito, notícias vindas do “exterior”, e quem sabe, reverberações decorrentes do fato histórico da “Derrama” no distrito. Encontra-se um distrito movimentado com muitas questões econômicas, sociais e políticas pertencentes ao imaginário de um Grupo de Teatro que hoje vive na região influenciada por essas histórias.

O espaço cênico está organizado como na peça anterior: o adro da igreja numa conformação frontal entre palco e platéia. Esta se encontra em semi-círculo em oposição ao espaço lúdico.

Como cenário, um painel que faz alusão a “um muro de pedras” construído por escravos e, ao fundo uma “pintura” de paisagem. Esse painel é fixo durante toda a encenação. Assim como espaço cênico e espaço lúdico o adro da igreja; como espaço dramático, o próprio distrito e região; como espaço interior, as reminiscências dos atores. Na interação desses espaços com a presença da platéia no ato da encenação se estabelece o espaço mnemônico, espaço vivo e pulsante.

O figurino é composto basicamente de roupas coloridas e compridas – saias e calças, botas, lenços, chapéus com diferenciações que marcam a origem das personagens: tropeiros, escravos, donas de casa, comerciantes do local. Há também a presença de personagens indígenas. Estes trajam figurino próprio inspirado no senso comum.

Toda a ação da peça se passa em um dia iniciando no amanhecer e finalizando na alvorada. No texto encontramos casos de política da capital, casos de negros

escravos, confrontos entre classes e possíveis desdobramentos desses casos no cotidiano de São Gonçalo do Bação.

A encenação se inicia. Mais uma vez a personagem "Cigana" entra em cena abrindo o espetáculo:

CIGANA: –Quase no final do século XVIII (1789).  
Gira a noite em um carrossel de estrelas.  
Gira em sombria ciranda.  
É o momento *terrífico* de um assombro infinito.

Cena 1 – Um grupo de mulheres preparam o local de acampamento dos tropeiros. Eles são esperados com ansiedade pois trazem novidades, encomendadas e notícias. O diálogo entre as mulheres trata de cotidianidades do lugar. Ao final da cena, "chega a Cigana". Personagem já presente na "A saga baçônica" e tão marcante nas histórias de São Gonçalo do Bação. Elas dão um tom profético em tempos de incertezas. No reconto oral das pessoas mais velhas sempre houve histórias de ciganos. Dona Avenina – 88 anos, dona de casa – conta que por aqui "sempre passaram muitos ciganos com seus cavalos e ficavam acampados lá em baixo perto do rio". O Sr. Nem divide e confirma essa lembrança.

Cena 2 – É uma continuação da cena anterior, agora com a presença da Cigana e das personagens Pedro e Cirilo. Este fala de um tal batizado que está para acontecer, criando um clima de suspense no ar:

Cirilo: Bom dia, Sá Rita.  
Cigana: Não é Sá Rita. é Sarita!

Cirilo : Sarita, Sá Rita... tudo dá no mesmo.

(Cirilo vai para um canto encontra o papel que achou caído no chão, tanta ler... a Cigana fica observando tudo com um ar de mistério)

Ritinha : que papel é esse aí, Cirilo.

Cirilo : Eu achei caído aqui, ó.

Ritinha: E o quê que tá escrito, aí?

Cirilo : É... num sei... esquisito... tá escrito assim: tal dia é o batizado.

Cigana : Isto está me cheirando a confusão...

Quirina: mas batizado de quem? não tem nenhum pagão aqui no arraial.

Cigana: é muito estranho... vozes tímidas de uma rebelião...

No decorrer da cena, ainda para reforçar a época da "derrama" há menção as "Cartas Chilenas" escritas por Tomás Antonio Gonzaga personagem histórico da Inconfidência Mineira.<sup>7</sup>

Cena 3 – Uma cena de cotidiano. Aparece a personagem Zé Lírio, um escravo forro em busca de trabalho. Na seqüência da cena, entra a personagem Gonçalo. Este é um fazendeiro escravista e trambiqueiro. Poderoso na região, Gonçalo representa o poder local e regional sendo, na peça, o vilão da história. No confronto dessas personagens há discussões, xingamentos e mágoas.

Cena 4 – No início da cena as personagens "Jurema", "Gonçalo", "Neco", "Ritinha" e "Cirilo" recordam sobre a fundação do distrito. São aludidos os bandeirantes, o ouro, as dificuldades e mazelas da colonização. Com a entrada da personagem "Nicolau Boa Morte" o assunto passa a ser a cobrança de impostos exigidos pela

---

<sup>7</sup> As Cartas Chilenas, versos de caráter satírico que procuram mostrar a realidade desonesta que rondava a colônia na época. Foram escritas entre 1777 e 1778 por Tomás Antonio Gonzaga.

Metrópole. A personagem "Gonçalo", como personagem representante do poder, dá informações históricas sobre o fato.

Cena 5 – A cena se desenvolve tendo como tema a sabedoria medicinal popular. Uma mãe – Jurema – está preocupada com o filho doente e procura uma senhora, - Vó Balbina - conhecedora de ervas, para aconselhá-la. Vó Balbina é representada por Dona Avenina. A cena se torna importante no contexto da comunidade devido a completa interpenetração entre ficção e realidade. Dona Avenina é, na atualidade, benzedeira e conhecedora das ervas. Ela é muito procurada pelos moradores para sanar seus males. A cena termina com uma "receita" medicinal caseira para curar sarna ou "sangue sujo".

Cena 6 – Uma cena infantil. Uma criança negra, uma branca e uma índia brincam. A fala da criança índia é em Tupi. A personagem Gonçalo chega e questiona o uso dessa língua, já proibida no Brasil. As crianças são obrigadas por "Donana" nova personagem, a parar de brincar devido a chegada dos "tropeiros".

Cena 7 – Chegada dos "tropeiros". Mais uma vez, a cidade de Vila Rica é citada como fonte de poder, riquezas e, também, misérias.

Cena 8 – A cena apresenta uma negociata de duas personagens – Pacotinho e Pajeca – com a personagem "Trapaça". Eles negociam a entrega de uma encomenda feita ao "Trapaça": um santo do "pau-oco". (1) (imagem de santo de madeira com o seu interior oco. Foi usado, durante o ciclo do ouro nas Minas, para o contrabando de ouro em pó). No final da cena, mais uma vez, aparece a personagem de Gonçalo, representante do poder.

Cena 9 – Continuação da cena 7. A cena retrata negociações comerciais entre o Sr. Quinzinho – tropeiro – e alguns moradores do distrito. Gonçalo entra na cena, dessa vez para solicitar um favor ao tropeiro: matar e vender a carne de uma vaca sua que se encontra com a pata quebrada. Essa passagem da “vaca” é uma recordação de um fato semelhante acontecido em São Gonçalo do Baçõ não na época dos tropeiros, mas em época próxima a montagem do texto. A cena foi desenvolvida durante os ensaios com a contribuição dos atores.

Cena 10 – Reaparece a personagem “Trapaça” com mais uma de suas negociatas escusas.

Cena 11 – A personagem da “cigana” entra e propõe a leitura da mão do personagem Pajeca. Ao final da cena, Pajeca é enganado pela cigana que recebe o pagamento mas não revela o seu futuro.

Cena 12 – Cena fina e de maior impacto do texto. Retorna a questão da “Derrama” que “Derrama lá, entorna cá”. Alguns moradores estão apreensivos com o que vai acontecer com seus bens. Na seqüência há um confronto entre Zé Lírio – personagem negro – e Gonçalo. Zé Lírio se diz descendente de “Chico rei”. Este foi um escravo das Minas muito emblemático na história dos escravos em Minas Gerais. Zé Lírio diz:

Zé lírio – O senhor está muito enganado, seu Gonçalo.  
 eu sou da linhagem de Chico Rei. O único rei verdadeiro  
 desse lado de cá. Aquele que foi escravo, perdeu sua  
 mulher e filhos de forma cruel  
 num navio negreiro, restando somente um  
 filho. Foram vendidos e vieram acorrentados para as

minas do ouro. Sofreram dentro das minas escuras e úmidas à cata do ouro e quando viu que era possível comprar sua alforria, libertou a si mesmo e depois seu filho.

Depois os dois libertaram um companheiro de sua tribo africana. Os três libertaram um quarto.

Os quatro libertaram um quinto e assim por diante até libertarem todos os seus súditos. Foi dono de mina: a encardideira. Era rei em sua terra e aqui tornou-se rei dentro de um reino de ambição e crueldade.

Foi rei do companheirismo, rei da amizade, rei do amor aos seus súditos. Eu também tenho o sangue de Chico Rei.

No decorrer da cena, Gonçalo se indispõe com outras personagens. Ele solicita que Zé Lírio seja preso mas, ao final, Gonçalo é preso e torturado. A tortura fica subtendida através de gritos que vem de fora da cena conforme a didascália:

(Os homens arrastam o senhor Gonçalo para fora do rancho e de longe se ouve os seus gritos. A luz cai em resistência. É noite. Os tropeiros preparam para dormir. Passam os encapuzados. Um tropeiro, Manoel, acorda assustado, tossindo e levando a mão ao pescoço.)

A cena se encerra com a retirada dos tropeiros que seguem sua vida de viajantes em contraponto com a vida sedentária dos moradores do distrito de São Gonçalo do Bação. Há a entrada da personagem Cirilo que anuncia a suspensão da "derrama" e a procura do Alferes Joaquim José da Silva Xavier (o Tiradentes). Fim da encenação.

Para a última cena, foram criados dois textos (em anexo). O que foi acima apresentado e outro, considerado por alguns membros do Grupo de Teatro muito violento. Nesta o então “governador” da província seria capturado, decapitado. Porém o governador conseguiria se livrar, e suspenderia a “derrama” e caçaria os conspiradores – se referindo aos líderes da “Inconfidência Mineira”.

A personagem do Gonçalo encarna o papel do poder. Como em muitas outras histórias verídicas do interior de Minas Gerais, Gonçalo é um fazendeiro poderoso e rico, armador de tocais e falcatruas. Sendo assim, o poder que oprime os menos favorecidos, é derrotado no final da peça “Derrama lá, entorna cá” num paralelo otimista traçado com a “Inconfidência Mineira”.

Das três encenações aqui apresentadas, “Derrama lá, entorna cá” foi a que menos empolgou os atores e o público. Talvez porque, em especial a “mão” do diretor na elaboração desse texto, tenha sido predominante. Essa declaração foi dada pelo próprio diretor em entrevista dada para esta pesquisa e será analisada na próxima seção.

## Considerações Finais

São Gonçalo do Baçõ, no tecer teatral da sua história oral, vai reinventando o seu cotidiano passado e recriando suas possibilidades culturais no presente.

Na análise das entrevistas realizadas com diversos membros da comunidade de São Gonçalo do Baçõ percebe-se que, em geral, os atores do Grupo e a comunidade/público se sentem mais representados nas duas primeiras peças: "A saga baçônica" e "Dolores é a véia". Nas falas desses entrevistados verifica-se que essas peças estão mais próximas da oralidade inicial e, pelo ouvir repetido dessas, estabelecem os laços de pertencimento individual e coletivo.

"Derrama lá, entorna cá" é assumida pelo próprio diretor em entrevista, como fruto de sua imaginação baseada em histórias dispersas na oralidade do distrito mas sem o lastro da coletividade.

As três encenações analisadas neste trabalho trazem em comum, como elemento seminal: as histórias mantidas exclusivamente na oralidade. Há, no entanto, para efeito de análise algumas diferenciações entre os três textos, base das encenações.

O primeiro, "A saga baçônica" e o terceiro, "Derrama lá, entorna cá" contam histórias de um passado distante – século XVIII. Assim, as lacunas do "esquecimento" estão presentes. Isso obrigou o Grupo – e em especial o diretor - a inserir algumas passagens de maneira diversa às cenas inspiradas apenas nas histórias presentes na oralidade. Para isso recorreu-se a fatos históricos da história geral de Minas Gerais no

período abordado nas peças - a entradas das "bandeiras", a "Inconfidência Mineira" são exemplos dessas inserções.

O resultado dessas inserções permite observar aspectos presentes na ideologia da "histórica oficial" como discute Peter Burke (1989) em sua obra "A escrita da História", onde o autor esclarece que a história pensada e produzida anteriormente à fundação da *École des Annales*, se baseava em documentos oficiais produzidos por uma "elite" e era fundamentada em fatos e acontecimentos políticos e econômicos, não considerando as construções históricas do imaginário popular. Nessa perspectiva, a inserção acrítica de passagens históricas - como realizada nos textos "A saga baçônica" e "Derrama lá, entorna cá" - reproduz, mesmo que não intencionalmente, uma ideologia que nega as raízes populares. Assim, essa inserção se torna contraditória e ambígua criando um movimento contrário ao estabelecido inicialmente na elaboração dos textos do Grupo de Teatro analisados neste trabalho.

No segundo texto "Dolores é a véia" pode-se afirmar que, as histórias ali contadas, foram todas decorrentes da oralidade. Isso se deve principalmente pela proximidade histórica do período abordado: início do século XX. Além da história do primeiro rádio, algumas passagens que não pertencem, especificamente à época da Professora Dolores, também são frutos de histórias mantidas pela oralidade relatadas, dessa vez, não só pelos mais velhos, mas por outros que também tinham uma boa história para contar. Por esse diferencial, toda a ação de "Dolores é a veia" se passa no distrito sem a necessidade de outras informações históricas "estrangeiras". "Dolores é a véia" no seu conjunto e em comparação como os outros dois textos acima citados, se

torna original e coerente na suas relações com a comunidade/público, estabelecidas no âmbito do espaço mnemônico e, por isso, com características populares mais marcantes.

Torna-se interessante ainda, observar nas falas dos entrevistados que, as três peças aqui analisadas são compreendidas não só pelos moradores do distrito, mas por todos os que as assistiram. Alguns espectadores “estrangeiros” comentam uma certa incompreensão nas falas ou cenas e atribuem essa incompreensão à “falta de técnica” dos atores ou ao próprio sotaque caipira. Essa observação não é realizada por nenhum dos entrevistados da comunidade de São Gonçalo do Baçõ.

Diante desses depoimentos pode-se inferir que, o trabalho do Grupo é de natureza original na relação com sua comunidade imediata. Isso solidifica as relações de pertencimento propiciadas por essa manifestação artística popular. Porém, todos os entrevistados são unânimes em reconhecer a importância do Grupo de Teatro e seu trabalho para o distrito e sua comunidade, depositários de tantas histórias, fatos e pessoas, reais ou imaginadas, receptor – no passado e no presente - de culturas diversas agora, através do Grupo de Teatro, reinventadas.

Na atualidade, o distrito vive as vicissitudes de um lugar de origem rural, no Brasil, que se vê às voltas com as características do mundo “globalizado”. Pode-se afirmar que, no reconto da sua história, a presença “estrangeira” sempre foi e é uma constante. Porém a influência exterior apresentada nos três textos analisados tem características de construção e sedimentação cultural e de identidade própria da formação dos arraiais das Minas nos séculos XVIII até fins do XIX.

Considerando o movimento do narrar feito pelos atores do Grupo de Teatro, tem-se agora, um movimento inverso ao das histórias narradas pelos narradores orais iniciais. São Gonçalo do Bação, na perspectiva das histórias orais dos seus moradores, sempre foi depositário de outras culturas. Agora, na versão dessas mesmas histórias (re) apresentadas pelo Teatro, São Gonçalo do Bação leva suas histórias e sua cultura para o "estrangeiro" em um movimento de (re) construção da sua identidade.

Diante do atual quadro de descaracterização cultural do lugar e da predominante invasão tecnológica e fragmentária dos séculos XX e XXI o Grupo de Teatro e toda a comunidade de São Gonçalo do Bação, encontraram uma forma de, não só perpetuar suas histórias locais e reconstruir a identidade da formação cultural do distrito, como "derramar" essas mesmas histórias para o "estrangeiro" através do Teatro.

O distrito, depositário de tantas histórias, fatos e pessoas, reais ou imaginadas, receptor de culturas diversas agora, através do movimento propiciado pelo Grupo de Teatro, inverte o fluxo historicamente estabelecido. Nas apresentações realizadas no distrito, o trabalho teatral dá nova leitura sobre o passado e, na sua plena aceitação pela comunidade, detentora das histórias, vai repassando e reconstruindo a identidade histórica do distrito. As pessoas presentes na platéia vão "vendo" seus antepassados, parentes ou não, serem trazidos ao presente pelo Teatro. Para aqueles que não pertencem àquela comunidade e nas apresentações fora do distrito, o Grupo de Teatro, na sua apropriação das histórias, dá a "magia" que só o Teatro e a Arte são capazes: trazer as mentes um certo entendimento de mundos distantes no tempo, no espaço, na compreensão.

Agora os atores do Grupo de Teatro, representantes legítimos de sua comunidade, se transformaram nos tantos andarilhos de outrora rememorados nos três textos aqui apresentados e na inversão do fluxo espalham notícias, casos e histórias do peculiar distrito de São Gonçalo do Baçõo.

**BIBLIOGRAFIA GERAL**

ABREU, Luiz Alberto. A restauração da Narrativa. In: **O Percevejo, revista de Teatro, crítica e estética da UNIRIO** – ano 8 – n 9, 2000: 115-125.

ANJOS, Moacir dos. **Local/global: arte em trânsito**. Jorge Zahar, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade** – a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_ **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_ **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas**. Magia e Técnica. Arte e Política. São Paulo, Brasiliense, 1985.

BERNARDES, Ausônia. **A performance da Folia de Reis**. Tese de Doutorado. UNIRIO/PPGT, 2005.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. Lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BRANDÃO, Tânia. **“Teatro brasileiro no século XX: origens e descobertas, vertiginosas oscilações”**. Texto copiado.

BURKE, Peter. **O que é história cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Jorge Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_ **A escrita da história**. São Paulo: UNESP, 1992.

BURTON, Richard. Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2003.

CERTEAU, Michel . **A Invenção do Cotidiano** – artes de fazer. Petrópolis, Vozes, 2002.

\_\_\_\_\_ **A cultura no plural**. São Paulo: Papirus, 1995.

\_\_\_\_\_ **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**. Entre práticas e representações. Bertrand Brasil. Introdução e Capítulo I. p. 13-67.

\_\_\_\_\_ A visão do historiador modernista. in: **Usos e abusos da história cultural**. Rio de Janeiro: FG V, 2000. p 215.

DAMASCENO, Leslie Hawkins. **Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Viana Filho**. São Paulo: Unicamp, 1994.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação da Cultura**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987.

GONZAGA, Tomás Antonio. *Cartas Chilenas*. São Paulo: Martins Claret, 2003.

HALL, Stuart. **Da diáspora**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LE GOFF, Jacques. História. *In: Enciclopédia Einaudi*, vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.

\_\_\_\_\_ Memória. *In: Enciclopédia Einaudi*, vol. I Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.

NASCIMENTO, Abdias do O Quilombismo. Petrópolis: Vozes, 1980.

OZZORI, Manuel. **Almanack – ano I**. Ouro Preto: Tipografia A ordem, 1890.

PAVIS, Patrice. **A análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_ **Dicionário de Teatro.** São Paulo.  
Perspectiva, 2003.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *In: Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

\_\_\_\_\_ Memória, esquecimento, silêncio. *In: Estudos Históricos.* Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

PEIXOTO, Fernando. **O que é Teatro.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno.** São Paulo: Perspectiva, 1988.

RABETTI, Beti. Memória e culturas do popular no Teatro: o típico e as técnicas. In: **O Percevejo**, revista de Teatro, crítica e estética da UNIRIO – ano 8 – n 8, 2000 3-18.

SANTOS, Antonio Raimundo. **Metodologia Científica.** A construção do conhecimento. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

SHARP, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter. **A escrita da história** São Paulo: Unesp, 1992, p. 39-62.

SILVA, Olímpio Augusto da. **Itabirito minha terra.** Memórias. Itabirito: Littera Maciel, 1996.

VERENA, Albert. **Manual de História oral.** Rio de Janeiro: FGV, 2004.

## **Textos dramáticos**

Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação. **A saga baçônica.**

Produção coletiva. 1999.

\_\_\_\_\_ **Dolores é a veia.** Criação coletiva. 2001.

\_\_\_\_\_ **Derrama lá, entorna cá.** Produção  
coletiva. 2003.

## **Entrevistas**

Raimundo da Cruz Gomes (Nem)

Devanir Vitor

Avenina Ramos

Mauro Goña

Beth Bastos

Ubiraney

Ana Lana

Pedro Lisboa

## **ANEXOS**

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)