



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Arte
Linha de Pesquisa: Processos Compositivos para a Cena

CONSTANTINO ISIDORO FILHO

DEMORÔ!
Investigações sobre a Teatralidade no Hip Hop

Brasília
2011

CONSTANTINO ISIDORO FILHO

DEMORÔ!

Investigações sobre a Teatralidade no Hip Hop

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arte. Área de Concentração: Arte Contemporânea. Linha de pesquisa: Processos Compositivos para a Cena.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Santos Mota.

Brasília

2011

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de
Brasília. Acervo 985981.

I81d Isidoro Filho, Constantino.
Demorô! : investigações sobre a teatralidade no hip
hop / Constantino Isidoro Filho. -- 2011.
xi, 96 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília,
Instituto de Artes, 2011.

Inclui bibliografia.

Orientação: Marcus Santos Mota.

1. Teatro. 2. Música. 3. Juventude. I. Mota, Marcus
Santos. II. Título.

CDU 792

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcus Santos Mota – (IdA/UNB)
Orientador

Prof. Dr. André Luis Gomes – (TEL/UNB)

Profa. Dra. Roberta K. Matsumoto – (IdA/UNB))

Profa. Dra . Luciana Hartmann (suplente) – (IdA/UNB))

AGRADECIMENTOS

Ao meu Orientador, mestre e amigo, Marcus Mota, pela competência e cuidadosa orientação e pela paciência e crença depositada em mim neste trabalho.

A minha Família – Pai, mãe (in memorian), irmão, irmãs, sobrinhos e sobrinha, cujo carinho e afeto sempre presentes, mesmo em minhas longas ausências, foram fundamentais para o desenvolvimento de meu trabalho.

A minha esposa, companheira e parceira, Raquel, pelas palavras de encorajamento e apoio nos momentos difíceis dessa trajetória.

Às pessoas que compartilharam comigo um pouco de seus saberes, seja por meio de entrevistas, indicações, sugestões ou comentários, seja pelas práticas nas quais nos engajamos em conjunto.

Ao Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília e à Capes, pela bolsa oferecida em um momento crucial para a realização da pesquisa.



“Esse momento não pode durar. A verdade nunca pode ser definida nem imobilizada, mas o teatro é um mecanismo que permite a todos os participantes saborear, por um momento, um aspecto da verdade; o teatro é uma máquina para subir e descer pelos níveis da significação”

Peter Brook

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo investigar a ocorrência da teatralidade na estrutura criativa e organizativa do hip hop. Essa arte se constitui como um movimento sócio-artístico-cultural formado por quatro elementos principais: o grafite, a dança do Bboy, a discotecagem dos DJ e o canto dos MC. Na pesquisa realizada identificamos nos quatro elementos a utilização consciente de procedimentos técnicos que visam produzir um tipo particular de experiência estética, na qual a realidade social é índice que anima a produção artística. Ao mesmo tempo em que serve de material poético, a realidade vivida fornece o contexto que identifica os atores envolvidos na prática cultural. Há na sua materialização uma postura de protagonismo ambivalente e polifônico, cujo acento ora reside no artista, ora no público. Com a mesma contundência, a perspectiva expressiva que canta, dança, desenha e sonoriza o espaço social com a visão íntima, sensível e feroz dos excluídos postula e provoca nos envolvidos uma atitude concreta de atuação na realidade social, forjando uma estética intimamente vinculada a uma ética, que se reflete tanto na produção artística quanto na postura cidadã do ativista deste movimento. Dessa forma, hip hop configura-se como um modo de vida com a sua própria língua, estilo de música, vestimentas e de mentalidade. Esse modo próprio de vida procura construir no espaço social de marginalização um novo patamar para a qualidade de vida desses excluídos. É justamente no controle exercido para a articulação dessa estética hip hop com as outras dimensões de sentido da sociedade que verificamos a forte presença da teatralidade como dispositivo capaz de atuar tanto na dimensão artística, quanto no campo social do cotidiano. Essa inteligência simbólica e criativa é para nossa pesquisa um dispositivo teatral de alto valor para a produção das artes cênicas na contemporaneidade.

Palavras-chave: Teatralidade. Hip hop. Juventude. Espetáculo. Rua.

ABSTRACT

This thesis aims to investigate the occurrence of theatricality in the creative and organizational structure of hip hop. This art is constituted as a socio-cultural-artistic movement consisting of four main elements: graffiti, dancing Bboy, the disco rhythms of the DJ's and the MC's way of singing the songs. In the survey we identified on all four elements the conscious use of technical procedures that aim to produce a particular kind of aesthetic experience, in which social reality is the content that drives the artistic production. While serving as poetic material, the lived reality provides the context that identifies the actors involved in the cultural practice. Due to its materialization there is a polyphonic and ambivalent protagonism posture whose emphasis lays sometimes on the artist, sometimes in the public. With the same forcefulness, the expressive prospect that sings, dances, draws and sonorizes the social space with the inner vision, sensitive and fierce by the excluded postulates and causes on the involved a concrete attitude of action in the social reality, forging an aesthetic closely linked to an ethics, which is reflected both in the artistic production as a citizen activist posture of the movement. That way hip hop is configured as a way of life with its own language, style of music, clothing and mindset. This particular way of life seeks to build in the social marginalization a new bar for the quality of life of those excluded. It is precisely in control and exercised to this articulation of this hip hop aesthetic with the other dimensions of meaning in society, we find that the strong presence of theatricality as a device capable of acting both in the artistic dimension, as in the social sphere of everyday life. This symbolic and creative intelligence is for our research a theatrical device of high value to the production of performing arts in contemporary society.

Keywords: Theatricality. Hip hop. Youth. Entertainment. Street.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Projeto hip hop + Juventude = Cidadania: Grafite (Goiânia/2009).....	06
Fotografia 2 – Projeto hip hop + Juventude = Cidadania: Grafite (Goiânia/2009).....	19
Fotografia 3 – Projeto hip hop + Juventude = Cidadania: Grafite (Goiânia/2009).....	28
Fotografia 4 – Projeto hip hop + Juventude = Cidadania: Grafite (Goiânia/2009).....	33
Fotografia 5 – Projeto hip hop + Juventude = Cidadania: Grafite (Goiânia/2010).....	34
Fotografia 6 – Projeto hip hop+ juventude= cidadania – DJ Kaike – (Goiânia 2009).....	37
Fotografia 7 – Claudio Lira – Bboy Estrela – Sociedade Black.....	39
Fotografia 8 – PM Teodoro Cruz – MC TC – Movimento Hip hop Goiano.....	40
Fotografia 9 – Grafiteiro Testa – arquivo Ceneg – Goiânia 2002.....	42
Fotografia 10 – Projeto hip hop + Juventude = Cidadania: grafiteiro Willian (Goiânia/2009).....	48
Fotografia 11 – Projeto hip hop + Juventude = Cidadania: Oficina MC (Goiânia/2009).....	49
Fotografia 12 – Projeto hip hop + Juventude = Cidadania: Grafite (Goiânia/2009).....	51
Fotografia 13 – Projeto hip hop+ juventude= cidadania – oficina MC – (Goiânia 2010).....	52
Fotografia 14 – Projeto hip hop+ juventude=cidadania - apresentação resultado oficina de dança – (Goiânia 2009).....	54
Fotografia 15 – Arquivo Ceneg.....	55
Fotografia 16 – Projeto hip hop+ juventude= cidadania – Bandeira – (Goiânia 2009).....	58
Fotografia 17– Mr. Black e Katita.....	60
Fotografia 18 – Sociedade Black – Arquivo Ceneg.....	62
Fotografia 19 – Projeto hip hop+ juventude= cidadania - Oficina de dança Jean Carlos de Oliveira (Goiânia 2010).....	64
Fotografia 20 – Projeto Hip hop + Juventude = Cidadania: Grafite (Goiânia/2009).....	72
Fotografia 21 – Projeto Hip hop + Juventude = Cidadania: Grafite (Goiânia/2009).....	80
Fotografia 22 – Projeto Hip hop + Juventude = Cidadania: Oficina com Dj Artur (Goiânia/2010).....	81
Fotografia 23 – – Projeto Hip hop + Juventude = Cidadania: Oficina de Dj (Goiânia/2010)..	82
Fotografia 24 – Projeto Hip hop + Juventude = Cidadania: Apresentação Bboy Alfredo (Goiânia/2010).....	83

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
CAPÍTULO 1 – O ESPETÁCULO COMEÇA QUANDO SE FECHA O PANO	19
1.1 Teatralizações do cotidiano.....	20
1.2 A teatralidade – Conceitos e aproximações.....	28
CAPÍTULO 2 – DEMORÔ! CONSIDERAÇÕES SOBRE A JUVENTUDE HIP HOP	34
2.1 Contexto histórico do hip hop	35
2.2 Hip hop no Brasil.....	43
2.3 O hip hop como resistência social e cultural	49
2.4 Juventude hip hop	52
2.5 Hip hop em Goiás	55
CAPÍTULO 3 – DISPOSITIVO DE TEATRALIDADE NO HIP HOP	58
3.1 O pré-texto	59
3.2 O espaço teatral como marca da identidade	68
3.3 O hip hop no espaço	72
3.4 O espetáculo hip hop	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
REFERÊNCIAS	89

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Vocês, artistas, que fazem teatro em grandes casas, sob a luz de sóis postiços, ante a plateia em silêncio, observem de vez em quando esse teatro que tem na rua o seu palco: cotidiano, multifário, inglório. Mas tão vivido e terrestre da vida em comum dos homens – esse teatro que tem na rua o seu palco. (BRECHT, 1967, p. 49)

“Demorô – Investigações sobre a Teatralidade no Hip Hop” é uma pesquisa inserida no Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes vinculado à Universidade de Brasília, dentro da linha de pesquisa “Processo Composicionais para a Cena”. A proposta desta pesquisa é investigar a presença da teatralidade na estrutura criativa e organizativa do hip hop, utilizada como dispositivo de atração e mobilização eficiente de seus participantes.

O hip hop é um movimento sócio-artístico-cultural constituído por quatro elementos principais: a arte do grafite, a dança do Bboy, discotecagem dos DJ e o canto dos MC. Sua forma de produção aponta para a construção de uma ética aliada a uma estética que influencia tanto a produção artística quanto a postura cidadã do ativista deste movimento. É uma arte que configura um estilo de vida com a sua própria língua, estilo de música, vestimentas e de mentalidade. Caracterizou-se no decorrer de sua história como expressão de segmentos marginalizados da sociedade, que por meio do movimento denunciam as condições de vida a que estão submetidos e propõe uma forma própria de ocupação do espaço urbano social, demarcando sua presença e estabelecendo novos significados para sua própria vida.

É justamente no controle exercido para a articulação entre as diversas camadas de significados constituídos pelos elementos artísticos que compõem o movimento e que se tornam visíveis na atitude, na performance, nas roupas, na relação com o público, entre outros parâmetros, que identificamos a incidência da teatralidade como um dispositivo do hip hop. Em todos os elementos, observa-se uma intencionalidade de produzir fissuras na realidade, permitindo sua releitura. Um dos princípios da teatralidade é, segundo Feral (2002), denotar o princípio consciente e ativo pelo qual o ator, ao manipular dados específicos do cotidiano, transforma o ambiente em um espaço teatral. Tal princípio tem correspondência homóloga na participação ativa do espectador que por meio do olhar captura dados específicos que dimensionam teatralmente o ambiente.

Nos estudos bibliográficos e na pesquisa de campo realizada, identificamos nos quatro elementos do hip hop a utilização consciente de procedimentos técnicos objetivando produzir um tipo particular de experiência estética, na qual a realidade social é índice que anima a produção artística. Ao mesmo tempo em que serve de material poético, a realidade vivida

fornece contexto que identifica os atores envolvidos na prática cultural. Veremos adiante que o processo artístico reivindica uma autoria de responsabilidade compartilhada entre o artista e o público. O acontecimento cultural do hip hop é um exercício de utilização da teatralidade mencionada. É regra no seu funcionamento uma postura protagonista ambivalente e polifônica, cujo acento ora reside no artista, ora no público, síntese de uma perspectiva expressiva que canta, dança, desenha e sonoriza o espaço social com a visão íntima, sensível e feroz dos excluídos.

Como parte integrante da cultura popular urbana, o hip hop dispõe de estratégias de configuração homólogas às percebidas na sociedade contemporânea do espetáculo. Além disso, neste contexto temos a incidência da teatralidade, que pode ser também observada fora das estritas relações artísticas do teatro e percebida como discurso que sustenta as práticas sociais de relacionamento entre os homens e como estrutura de legitimação do poder político. Debord (1997, p.19) afirma que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas mediadas por imagens [...] é uma visão de mundo que se objetivou”. O espetáculo é uma perspectiva contemporânea de observação científica da sociedade. Nela as diversas estruturas que compõem o corpo social da comunidade fazem uso, em certos casos excessivos, da imagem enquanto atributo de constituição de sentido.

Nos últimos anos tem aumentado a quantidade de pesquisas sobre o teatro e seus modos de operação. Nelas, a teatralidade, como uma das suas dimensões fundamentais, tem tido lugar de destaque. Todavia, a apreensão deste dispositivo ainda está longe de alcançar consenso. Didaticamente podemos situar duas grandes tendências de estudos sobre a teatralidade: uma linha representa aqueles que defendem uma ampla compreensão do fenômeno; e a outra, os que a pensam como algo exclusivo para o ambiente de teatro. Em qualquer entendimento, seja como processo restrito ao aparato estético do teatro, seja como uma condição que abrange todas as práticas sociais da comunidade, a disseminação desse termo não reflete uma consciência clara do que pode ser entendido por teatralidade, o que exatamente significa isso, como e porque algumas coisas parecem mais teatrais do que outras; e, por fim, em uma sociedade onde os níveis de teatralidade alcançaram extraordinária complexidade, qual a razão deste conceito ter sido preponderantemente reduzido a um adjetivo pejorativo que se refere a algo desprovido de verdade autêntica.

Para nossos propósitos de pesquisa, a inter-relação entre a teatralidade presente tanto nas práticas teatrais como nas práticas sociais é uma questão indissociável, porque a condição produtiva da arte não é uma experiência estética fora das instituições culturais que agem sobre espetáculos e espectadores muito antes de iniciar uma função. O espetáculo contemporâneo é

uma espécie de ação coletiva social, que cumpre certas funções sociais relacionadas à aprendizagem e à legitimação de conteúdo tácito, capazes de mobilizar afetivamente os atores sociais. São nestes que observaremos o desenvolvimento da teatralidade, que no hip hop transita entre os planos da arte e os da atividade social, integrando uma estética de valorização do discurso da minoria a uma ética de conduta própria dentro da sociedade.

A pertinência desta investigação está associada à construção de um aparato teórico capaz de sustentar a análise de questões-chave na estrutura produtiva de um evento teatral. E em especial à construção de procedimentos criativos que sinalizem o exercício da autonomia e do protagonismo como cerne dos processos e relações artístico-sociais. A qualidade e a potência com o qual o hip hop estimula e sensibiliza a juventude despertaram-me a curiosidade para investigá-lo cientificamente, procurando entender as estruturas que configuram sua realização. O estudo bibliográfico e a pesquisa de campo realizada pelo autor deste trabalho comprovaram a presença de uma prática que inclui desenvolvimento de habilidades para a expressão simbólica e de competências para a atuação social visando buscar melhores condições de vida ou de cidadania. Essa é uma característica que se apresenta nas diversas situações e locais onde o movimento se instala.

Permeia nessa atitude uma consciência, identificada neste estudo como Teatralidade. A atitude de teatralidade no movimento hip hop é a tradução da liberdade e da apropriação pelos seus realizadores da autonomia e do protagonismo propugnado como fundamento essencial e originário do hip hop. Esse fundamento configura o *locus* de atuação dos agentes dentro do campo da cultura, entendida em seu conceito mais amplo como arena onde se constitui um sistema complexo que reúne todas as práticas identitárias, simbólicas, sociais, políticas, artísticas, religiosas, bem como as estruturas de salvaguarda da memória e legitimação do núcleo considerado fundamental para o grupo. Segundo Geertz (1997, p. 24), a “cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente aos acontecimentos sociais, aos comportamentos, às instituições ou aos processos, ela é um contexto”. E, por isso, a atuação do movimento hip hop explora transversalmente diversas estruturas que compõem o campo cultural com a perspectiva de modificação das condições de visibilidade de uma parcela populacional significativa, cujo papel desempenhado tem importante função na caracterização da comunidade, mas que, no entanto, está situada na margem difusa da sociedade.

O hip hop incorpora-se aos novos processos de relação social da sociedade e estertora o novo discurso dos excluídos e marginalizados localizados em sua grande maioria nas regiões periféricas das cidades. O novo como prática social de atuação mobiliza contingentes

massivos de jovens em busca de um lugar particular e original nas diversas estruturas da sociedade. Contudo, a representação da juventude é multifacetada e fragmentada, expressando diferentes concepções sobre sua conceituação:

Experimentamos hoje uma aguda consciência do novo, e da obsolescência de uma parte pelo menos das categorias através das quais várias gerações de cientistas sociais e educadores pensaram o mundo. O trabalho, a escola, os valores, a política constituem elementos centrais destas transformações, que afetam os jovens, mais do que outras categorias da população, simplesmente porque esta é uma história que está nascendo com eles. (SPÓSITO, 2005, p129.).

O hip hop surge neste contexto de rupturas e de falência das tradicionais instituições que fundamentam o campo cultural. Com discurso novo e combativo, aliou princípios da teatralidade para articular os diversos modos de atuação de suas linguagens como um espetáculo unificado. Atitude, expressão estética polifônica, engajamento político configuram um campo de múltiplas dimensões que dialogam e desafiam as várias instituições que constituem a comunidade. É justamente por seu caráter espetacular que o movimento tem forte incidência sobre a juventude.

O teatro do hip hop e a juventude compõem, portanto, os temas que sustentam o meu campo de pesquisa. A natureza complexa dos conceitos que estruturam os temas de minha investigação e a interpenetração entre valores e estruturas artísticas e sociais me obrigam tratar o foco de minha análise como um campo de pesquisa. Aproprio-me da noção desenvolvida por Bourdieu (1987), para quem “campo” é um conceito que permite lidar ao mesmo tempo com estruturas materiais da sociedade – as organizações – e com o conjunto de valores e regras que as sustentam – as instituições. Permite perceber o modo como funcionam as homologias de posições essenciais como fatores de mediação, as intersecções e os antagonismos entre vários domínios. Permite, sobretudo, identificar novos campos transversais, favorecendo ainda uma construção teórica e metodológica transdisciplinar.

O campo é um espaço definido por sua estruturação segundo suas próprias leis de funcionamento e suas próprias relações de força – cada campo é relativamente autônomo, muito embora entre os diversos campos exista uma homologia estrutural. Tal como na perspectiva de Bourdieu (1987) sobre o campo literário, aqui nesta pesquisa nos referimos ao campo teatral, campo da juventude, campo do hip hop, entendido como uma dimensão dos campos sociais e artísticos, que se configuram dinamicamente por meio de singularidades e universalidades simbólicas simultaneamente estruturais e conjunturais. No contexto assim aventado e na reconfiguração do olhar sociológico para o olhar artístico, operamos uma

análise relacional da atração exercida pela prática cultural do hip hop sobre a juventude contemporânea como um dispositivo de teatralidade a ser utilizado na condução de processos artísticos teatrais.

É pertinente neste momento citar a minha aproximação com os temas desta pesquisa. A aparente heterogeneidade entre teatro, juventude e hip hop é justificada em virtude das experiências artísticas e pedagógicas desenvolvidas após minha graduação, por um período de aproximadamente oito anos. A minha aproximação com o campo da juventude deu-se em Goiânia, nas experiências docentes que desenvolvi na Universidade Federal de Goiás entre 2000 a 2002 e 2005 a 2007, e no Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França vinculado à Secretaria Estadual de Educação entre 2003 a 2008. O público de alunos era constituído em sua maioria por indivíduos representantes deste segmento.

Tradicionalmente, concebe-se a juventude como um ciclo de vida por faixa etária. Porém, mais abrangente é o olhar que a percebe como constituída por uma realidade histórica e cultural proveniente das condições e relações sociais em que está inserida, tendo em vista as diversidades sociais, econômicas e culturais que ela encerra. Foi a partir deste pressuposto que a experiência pedagógica foi considerada. A construção de uma experiência artística que percebe o jovem como sujeito constituído e constituinte da realidade histórica e social a que pertence, aproximou-me de propostas cênicas capazes de oportunizar a eles a compreensão da realidade em que vivem e conseqüentemente a postulação de habilidades e competências para transformá-la. Obrigatoriamente, fruto do contato realizado, o teatro ensinado e apreendido não poderia voltar-se somente para a perspectiva de produção estética pura. Evidenciava-se ali a urgente condição de constituição do ator cidadão, o artista da realidade que possui condições de atuar com excelência também no campo da vida cotidiana. Ética, estética e política se irmanavam.

Essa noção do ator cidadão parte do pressuposto de que também a nossa performance social se faz com o exercício de várias máscaras constituídas de sinais elaborados, convenientes às exigências do meio e do jogo ritualístico do cotidiano. As máscaras asseguram a sobrevivência do indivíduo no meio social e profissional, pois articulam sinais convencionados e exigidos pela sociedade, pelos seus valores espirituais, morais, intelectuais, estéticos, etc. Assim, instados por essas convenções, vamos multiplicando as nossas máscaras, de acordo com o meio por onde transitamos. O instrumental que utilizamos para o exercício dessas personas é a medida de nosso sucesso profissional, social ou coloquial. Logo um conjunto extenso de técnicas provenientes dos métodos de formação de atores promove

também a instrumentação dos cidadãos que dependem de habilidades e expressões comunicativas mais exigentes.

É possível afirmar ainda que existe um “bom ator” ou uma “boa atriz” por trás de uma bem sucedida carreira de professor, de advogado, de administrador, de político ou mesmo de integrantes das tribos culturais de jovens de regiões periféricas, pois, conscientemente ou não, todos praticam, adaptados às suas circunstâncias sociais e profissionais, alguns dos recursos técnicos e estéticos perseguidos pelo artista; uns, intuitivamente; outros, por meio de exercícios e experimentações cientificamente elaborados. Denota-se aí a evidência de dispositivo de teatralidade como atributo da realidade apropriado pelo cidadão e tirado de parâmetros artísticos como instrumentos técnicos, baseados na arte teatral, capazes de sustentar, convincente e esteticamente, as máscaras e as situações adversas do dia a dia e assegurar-lhe melhor desempenho social.

Quase ao mesmo tempo, entre 2001 e 2004, atuei como gestor cultural na Secretaria Municipal de Cultura da cidade de Goiânia. Uma das atividades desenvolvidas estabeleceu a aproximação com o campo de produção do hip hop. Nesse período, conduzi um processo de parceria para a construção de uma casa de Cultura para os moradores jovens do Jardim Guanabara. O grupo Sociedade Black desenvolvia no local varias ações artísticas do movimento hip hop. Ali travei os primeiros contatos com o que, anos mais tarde, seria a matéria de minha pesquisa. Tais atividades artísticas e docentes direcionaram radicalmente meu fazer teatral para o exercício de uma prática relacionada privilegiadamente com a juventude.

Retomando o tema desta pesquisa, o foco foi o estudo da teatralidade nas práticas sociais da juventude hip hop com a perspectiva de aprender um *modus operandi* que possa orientar os processos criativos para a realização de espetáculos. O contato com o campo objetivo da pesquisa evidenciou a complexidade e a multiplicidade de características existentes na estruturação de cada tema exigindo uma abordagem multimetodológica. E para tratar com campos de múltiplas configurações, foi necessário, portanto, a utilização de procedimentos metodológicos variados para dar suporte ao tratamento do tema. O trabalho contemplou três etapas: a pesquisa bibliográfica, a pesquisa de campo exploratória sobre o movimento hip hop, e a contextualização.

Esta dissertação é composta de 3 capítulos. O capítulo 1, teatralizações do cotidiano, destaca o contexto político e cultural que circunda a temática da Teatralidade na sociedade contemporânea. O capítulo serve para construir a argumentação teórica que sustentará a ideia

de uma teatralidade como procedimento de orientação de um processo criativo, lastreada em uma forte implicação com a realidade social dos agentes envolvidos na produção da obra.

Demorô! Considerações sobre a Juventude Hip Hop – título do capítulo 2 – apresenta o contexto histórico do movimento entrelaçando-o no desenvolvimento do texto aos conceitos operativos da teatralidade. Esse capítulo apresenta ainda o impacto do movimento no Brasil e em Goiás e sua ascendência sobre a juventude.

O capítulo 3 – denominado Dispositivos de teatralidade no hip hop – explicita o contexto social e artístico da juventude hip hop. Partindo do arcabouço teórico construído, estabelece os padrões operativos e estruturais desse movimento, abrangendo seu contexto de resistência cultural, seus aspectos de atratividade e sua organização homologas ao espetáculo teatral. Transito da observação do impacto social aos procedimentos estéticos e simbólicos de preparação e criação da obra artística. Essa parte é fruto da pesquisa de campo exploratória desenvolvida na observação das ações realizadas pelo Centro de cidadania Negra do Estado de Goiás (CENEG), que reúne diversos militantes do movimento, envolvendo as quatro expressões (DJ, Mc's, Bboys e Grafiteiros). Passo em revista a trajetória do Ceneg para identificar as relações entre a teatralidade e as opções criativas presentes no percurso cultural da associação.

Por fim, fechando esta dissertação, apresento o conceito gestado durante a pesquisa e que tenho tratado provisoriamente de dispositivo de teatralidade. Discuto a partir da análise da estruturação do movimento hip hop, a presença homóloga da intencionalidade propugnada tanto por Brecht (1967) como Artaud (1989), para um teatro com lastro na realidade, capaz de, no entanto, superar os limites de subordinação ao realismo. Articular a ideia de percepção da teatralidade como um dispositivo de estrutura da cena que ocorre sob a simultaneidade de duas condições – a do ator pela manipulação da realidade e do espectador por meio da elaboração desta manipulação feita no cotidiano – prevê um processo de reconhecimento dos indivíduos sujeitos da ação no procedimento de sua construção e sem o qual o teatro não se realiza. É, pois, essa ambivalência que o hip hop tem a oferecer para a prática teatral.

CAPÍTULO 1
O ESPETÁCULO COMEÇA QUANDO SE FECHA O PANO



Fotografia 2 – Projeto hip hop + Juventude = Cidadania: Grafite (Goiânia/2009)

1.1 Teatralizações do cotidiano

Conduzam o teatro de vocês de volta à vida prática. Digam: as nossas máscaras não têm nada de mais, são simples máscaras [...] Fiquemos, pois, entendidos: ainda quando aperfeiçoem o que fazem o homem do canto da rua, vocês ainda estarão fazendo menos do que ele, se ao teatro de vocês derem menos sentido, com motivos menores, participando menos da vida do público e com menos serventia. (BRECHT, 1967, p. 52-53)

Minhas buscas pessoais como artista e também como educador de teatro foram de certa forma sempre motivados pela procura de um teatro fundamentado na busca do sentido proposto pelo poema de Brecht, nas citações que abrem esta dissertação. Faz-se necessário, neste momento, explicitar o sentido que estabeleço para o teatro que toma o cotidiano da rua como tema de sua realização. Parto da noção de que a materialidade estrutural do teatro constitui-se por meio de procedimentos simbólicos audiovisuais gerados por um intérprete (o ator – aqui entendido como a soma do trabalho de todos os agentes da criação cênica) em tempo presente e real diante de outro intérprete (o espectador). Posso pressupor, portanto, a partir desta situação, a existência de articulação cognitiva entre ator e público, mediada por signos de um sistema pelo qual estruturas simbólicas de sensibilidade e de conhecimento são intercambiadas. Nestes termos a produção simbólica do ator e a articulação destes símbolos em um imaginário teatral pelo espectador toma corpo dentro de uma estrutura denominada cena.

A cena realiza a mediação entre o domínio do artístico – o campo ator – e o domínio do real – o campo do espectador. Ela é o espaço/tempo convencionado pelo qual se conecta o mundo real do espectador com o mundo imaginário do ator. A cena estabelece uma realidade poética singular, com regras próprias de construção e participação, com temporalidade determinada e cujos preceitos devem ser pactuados pelos dois sujeitos da ação artística. Os procedimentos simbólicos materializados e articulados como linguagem configuram-se como pressupostos de estrutura e interpretação do teatro. Veremos adiante nesta pesquisa que a cena teatral como campo de produção de sentido não é uma preposição exclusiva do artista, pelo contrário, a sociedade contemporânea articula-se, segundo Debord (1997), em torno do espetáculo, diz ele:

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se afastou numa representação... O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens. (DEBORD, 1997, p.42)

A relação apresentada por Debord (1997) para a compreensão da sociedade por meio de parâmetros dos espetaculares é complexa. Contudo, ela revela outro aspecto que evidencia a natureza especial do teatro feito pelo homem do canto da rua, estabelecido por Brecht (1967) no poema citado. Há um dado de ficcionalidade intencional que articula procedimentos de produção de sentido tanto no campo artístico como no campo das relações sociais. Debord (ano 1997, p.23) sustenta ainda que “o espetáculo que inverte o real é efetivamente produzido. Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo, e retoma em si própria a ordem espetacular dando-lhe uma adesão positiva”. Há uma natureza relacional entre as estruturas sociais e a população, sendo o espetáculo um meio de mediação dos sentidos, valores, condutas, determinando o processo e as práticas sociais constitutivas da ordem pública. “A realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real” afirma Debord(1997).

Retomando a questão de produção de sentido no campo do teatro, entendemos que a condição de realização da cena – seja na questão da relação espacial física entre ator e espectador, seja na forma como o ator procederá à sua produção simbólica no espetáculo, seja na valorização de elementos técnicos e tecnológicos na produção criativa, seja na sua incursão na vida cotidiana, entre tantas outras situações – sublinhou no mundo contemporâneo um princípio estrutural no qual a teatralidade do real é destaque. Esse teatro que toma o real como tema exalta uma postura essencialmente contemporânea de articulação entre aspectos de um pertencimento social e sua implicação ética e estética engendrada na produção cultural.

Notamos que as aproximações da cena teatral com fatos do cotidiano têm provocado inúmeras mudanças, seja no fazer teatral, seja no contexto cultural onde se insere. Entre essas mudanças, nota-se o aparecimento da preposição de outra cena que se faz como acontecimento do presente, e não mais somente como produção simbólica artística. Ademais, observa-se a atenuação das linhas de fronteira entre vida e arte. Percebe-se ainda a tendência de a cena dissolver-se cada vez mais no cotidiano confundindo-se com ele, impulsionada pela crescente influência da cultura de massa no contexto geral da cultura. A compreensão de uma cena teatral de forte vinculação com o cotidiano evoca a percepção de uma realidade social profundamente permeada de elementos estéticos. Há nesta situação o ponto de fusão entre teatro e hip hop.

Tendo ainda em mente o poema de Brecht e refletido sobre o lugar onde se desenvolveu originalmente o hip hop, estabelecemos um primeiro dado de aproximação entre estes campos de pesquisa, que está relacionado ao ambiente e cenário onde localizamos a manifestação de materialização desses eventos, em nosso caso a Rua. É neste espaço,

conceitualmente ressignificado, que se opera o desvelamento das contradições da cidade contemporânea, forçosamente provocada pelos fluxos de movimentos, choques e encontros dos diversos grupos sociais, dos hegemônicos aos invisíveis até então. Damatta (1985) coloca a rua como produtora de novas experiências coletivas:

É a rua que resgata a experiência da diversidade, possibilitando a presença do forasteiro, o encontro entre desconhecidos, a troca entre diferentes, o reconhecimento dos semelhantes, a multiplicidade de usos e olhares - tudo num espaço público, e regulado por normas também públicas. Este é o espaço que se opõe, em termos de estrutura, àquele outro, o do domínio privado, da casa, das relações consanguíneas. (DAMATTA, 1985)

Essa rua propugnada por Damatta não é propriamente as vias destinadas à mobilidade física de automóveis e pessoas, pensadas em sua materialidade. É, antes de tudo, a noção de uma experiência da rua, enquanto espaço de convívio e interação social. E desta maneira se configura como um norte de efetivação de uma identidade coletiva social em contraponto à experiência cotidiana de fragmentação experimentada pelo cidadão em seu dia a dia. Assim, essa experiência de rua como espaço de ressignificação é:

[...] identificada pelo olhar sensível, é recortada de outros e variados pontos de vista, oferecidos pela multiplicidade de seus usuários, suas tarefas, suas referências culturais, seus horários de uso e formas de ocupação. A rua, rígida na função tradicional e dominante - espaço destinado ao fluxo - às vezes se transforma e vira outras coisas: vira casa, vira trajeto devoto em dia de procissão, local de protesto em dia de passeata, de fruição em dia de festa, etc. ... E porque está-se falando não da rua em si, mas de experiência da rua, então é possível também descobrir onde, em meio ao caos urbano, ela se refugiou - não como espaço de circulação, mas enquanto lugar e suporte de sociabilidade. (MAGNANI, 2009, p.56)

Desta forma, encarando a rua como uma experiência de sociabilidade, passamos a considerá-la como um dos eixos transversais dos campos pesquisados. Essa experiência denota a habilidade para variar os ângulos de abordagem de forma a captar os diferentes “padrões culturais que estão na base de formas de sociabilidade que existem, coexistem, contrapõem-se ou entram em confronto no espaço da cidade”, afirma Magnani (2009, p.78). Dentro da perspectiva teatral, seleciono dois artistas – Artaud e Brecht – os quais considero refletirem, cada qual a sua maneira, um teatro que retoma a experiência da rua como potência criativa, senão vejamos:

Artaud (1995), no manifesto do Teatro Alfred Jarry publicado em 1926 na *Nouvelle Revue Française*, afirma que o teatro enquanto obra mimética de ilusão por ser incapaz de realizá-la não tem condições efetivas de garantir sua existência no mundo. “O teatro deve nos

dar este mundo efêmero, mas verdadeiro, este mundo tangente ao real. Ele será ele próprio este mundo ou nós dispensaremos o teatro” diz Artaud (1995, p.35). Para a construção deste tipo de arte, cujos princípios estão assentados na ação real do teatro, ele descreve como metáfora exemplificadora uma *blitz* realizada pela polícia em um prostíbulo. Existe na descrição a comparação da ação policial como um balé, cujos gestos, movimentos de corpos e pessoas, trajetos, entradas e saídas, sons, constituem “verdadeiramente um espetáculo completo [...]. A sociedade se conhece em suas encenações, baseadas na tranqüilidade [sic] com o qual dispõe da vida e da liberdade das pessoas” afirma Artaud (1995, p.37).

Para Artaud (1995), a emoção proporcionada neste espetáculo real desloca a sensibilidade do espectador para a adesão sensível, ora em prol da sociedade dominante representada pela polícia, ora para a sociedade dominada representada pelas prostitutas presas, gerando na audiência um misto de angústia, culpa, saciedade, vitória, e produzindo pela articulação destes sentimentos o estado mental perfeito com que o espectador deverá sair após contemplar este espetáculo, tido como teatro ideal.

Seria para ele então essa cena da rua, modelo da cena poética por seu duplo efeito no espectador: perseguidor e vítima potencial ao mesmo tempo. “O espectador não só liberava sua afeição, mas também, simultaneamente, tinha de chegar a uma reflexão sobre sua própria violência ao vivê-la por meio da ação dos outros”, diz Artaud (1995, p.39). O caráter da ilusão não residirá neste teatro na verossimilhança da ação, mas no poder comunicativo e na realidade da ação. Assim, para esse autor, a cena poética com lastro no real destina-se a afetar o espectador em toda sua existência, produzindo uma relação de persuasão capaz de fazê-lo crer que na cena o ator será capaz de fazê-lo gritar. Nesse teatro necessário e essencial, pontua ele, o espectador teria a consciência de que sua relação com ele se assemelharia a ida ao dentista: “no mesmo estado de espírito, pensando, evidentemente, que não morrerá, mas que é grave e não sairá lá de dentro intacto” (ARTAUD, 1984, p.38).

Artaud (1984), mesmo procurando no real os elementos de validação de seu teatro, não comunga dos aspectos materialistas e políticos da realidade social aplicados ao teatro. Sua busca a partir do real procura na experiência cênica uma transcendência metafísica. No texto *Encenação e a Metafísica*, Artaud (1984) propõe que o teatro oriente a criação do gesto, da linguagem de sinais, da pantomima silenciosa, das entonações objetivas para um contexto produtivo próprio onde os limites do sentimento e da palavra sejam transcendidos, libertando-se do texto e da ditadura da palavra. O teatro só poderá voltar a ser ele mesmo, isto é, voltar a constituir um meio de ilusão verdadeira, se fornecer ao expectador:

Verdadeiros precipitados de sonhos, onde seu gosto pelo crime, sua obsessões eróticas, sua selvageria, sua quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seu canibalismo mesmo se desencadeie, num plano não suposto e ilusório, mas interior. (ARTAUD, 1984, p.42).

Em outro patamar buscando a construção de uma cena poética com lastro no real, mas com vínculos objetivos e sociais claros, temos os preceitos do teatro épico. Brecht (1967) coloca – no poema Sobre o Teatro Cotidiano, escrito em 1930, e posteriormente no ensaio Cena de Rua, Modelo de uma Cena de Teatro Épico, escrito em 1940 – os termos de sua adesão aos elementos do real. Uma cena de rua representada por um acidente de trânsito serve de metáfora para Brecht (1967) construir sua proposta de cena poética. Neste teatro o objeto não é mais o afeto da emoção direta da ação sobre o espectador, mas a emoção narrada, o testemunho do que foi visto e do que foi vivido que contará e representará um narrador. A emoção distanciada se orientará para a consciência do espectador, e a ilusão teatral será uma convenção estabelecida através da relação das inteligências colocadas à prova na produção simbólica da encenação. A cena poética épica propõe a reflexão sobre o ato de olhar e simultaneamente a desconstrução deste olhar pelo espectador e o ator na produção do espetáculo por intermédio de ferramentas simbólicas inspiradas nos artistas do cotidiano.

O campo da juventude também tem na rua o seu principal espaço de conformação e definição. Os modos de pensar, de entender o mundo e de agir dos jovens se produzem com base em elementos relacionados a sua posição na sociedade. É recorrente a percepção do sentido da juventude, por meio da sedimentação de análises efetuadas pela verificação das práticas de agrupamentos de jovens e de seu modo peculiar de uso do espaço urbano. São as chamadas tribos urbanas. Por elas os jovens “discutem suas perspectivas em visões de mundo para questionar o tecido social que os cerca, trazendo para o seio da sociedade os seus principais anseios, por meio de atitudes criativas, que por isso tem alargado a margem de tolerância da dominação” (FILHO, 2004). Os jovens são o que são, mas também são (sem que o sejam) os mitos que sobre eles se criam, assim é necessário ampliar o conceito que se tem de tribo:

Chegamos agora, e isso é uma característica das cidades contemporâneas, à presença da dialética massas-tribos. Sendo a massa o pólo [sic] englobante, e a tribo o pólo [sic] da cristalização particular, toda a vida social se organiza em torno desses dois pólos [sic] num movimento sem fim. Movimento mais ou menos rápido, mais ou menos intenso, mais ou menos “estressante” conforme os lugares e as pessoas. (MAFFESOLI, 2000, p.34)

Em nossa análise um enfoque que vale destacar partindo da ideia de Maffesoli (2000) é da raiz etimológica da palavra tribo, que deriva do grego *tribein*, sendo elemento de composição de palavras que exprimem a ideia de ‘esfregar’, ‘friccionar’, ‘triturar’, ‘esmagar’ ‘atritar’. Verificamos a atribuição de uma resistência grupal assinalada na égide conformativa de uma tribo urbana. É com essa peculiaridade conflituosa em relação ao contexto social estabelecido que as tribos jovens buscam um lugar de identidade em suas práticas sociais.

Na atualidade, os jovens das periferias de várias cidades no mundo desenvolvem uma atividade que tem adquirido enorme visibilidade. É o movimento hip hop: cultura inventada na década de 70 por meio das práticas sociais de jovens afro-americanos, influenciada e originada na juventude afro-jamaicana. Hoje jovens das periferias de todo o planeta reinventam essa cultura em suas práticas sociais e garantem para si o resgate da autoestima, da sensação de pertencimento, por seu caráter contestatório, além de preencher lacunas deixadas pela educação formal.

A juventude hip hop a partir do entendimento do seu estado de marginalização na sociedade trava uma feroz batalha nas exigências de seus direitos sociais, usando como arma os quatro elementos de sua arte: o canto rap (MC), a dança de rua (Bboy), o grafite, e a prática musical do DJ. Sobre uma base musical sampleada pelo DJ, o rap MC narra epopeias dos jovens da periferia, construindo cenários poéticos ocupados pelos Bboy, que ilustram a realidade com o uso de corpo eloquente, extraindo de sua única ferramenta, em movimentos e expressões virtuosas, a condição de reabitar dignamente o cotidiano, que transformado é sacudido e ressignificado pelas vibrantes imagens grafadas no tecido social da vida pela arte dos grafiteiros, e assim o hip hop encena a vida com visão crítica da realidade e produz estética que estimula e interage com a juventude como um todo.

No estudo do *modus operandi* de configuração teatro, da juventude e do hip hop, referenciados na homologia estrutural com a experiência de rua citada anteriormente, identificamos como segundo índice transversal e articulador dos três campos a teatralidade. Para Evreinov (1936):

O homem possui um instinto inesgotável de vitalidade sobre o qual nem os historiadores nem os psicólogos, nem os que se ocupam da estética, disseram jamais, até aqui, a menor palavra. Refiro-me ao instinto de transfiguração, ao instinto de opor às imagens recebidas de fora, as imagens arbitrarias criadas no íntimo, ao instinto de transformar as aparências ofertadas pela natureza em alguma outra coisa... numa palavra, ao instinto cuja essência se revela no que eu chamo a teatralidade. (EVREINOV, 1936, p.86)

Evreinov (1936) conceitua a teatralidade como o impulso fundamental de todas as transfigurações experimentadas pelo ser humano expresso em sua capacidade criativa e ilimitada de contrapor a realidade com sua fantasia, buscando por meio desse procedimento a satisfação de desejos de ordem subjetiva ou material. Tal procedimento é mister nos campos abordados. Feral (2002), por sua vez, identifica a teatralidade não como instinto de criatividade inata, mas como propriedade do cotidiano que pressupõe ora o ato consciente da ação ator que transforma a realidade por meio da redistribuição de elementos no espaço cotidiano que ele ocupa, ora por meio do olhar consciente do espectador que seleciona dados de determinada realidade e os interpreta de maneira diferente de seu cotidiano familiar. Ambas as situações criam uma fissura que divide espaço cotidiano, e:

[...] este espaço é o espaço do outro, é o espaço que define alteridade e teatralidade. Assim, teatralidade como alteridade surge através de uma fenda no espaço cotidiano. A fissura pode ser o resultado de uma apreensão do ator no controle do cotidiano transformando-o em espaço teatral, mas também pode ser o resultado de um olhar do espectador que constitua o cotidiano como espaço teatral mostrando o dado ficcional. (FERAL, 2002, p.02).

A emergência da teatralidade tangencialmente designa a dissolução dos limites de sua atuação no campo da ficção. E agindo no real provoca efeito contrário, fazendo com que a fissura nem sempre seja perceptível para os agentes sociais do campo do cotidiano, incluindo aqui a juventude. A configuração de uma realidade social profundamente permeada de elementos teatrais é um paradigma contemporâneo conceituado por Debord (1997) como *sociedade do espetáculo*. Nela a profusão desmedida de imagens perpassa e sufoca todas as instâncias sociais, éticas, políticas e culturais, constituindo-se como fundamento do poder social baseado na aparência, que torna real o objeto irreal/virtual de mera contemplação:

A unidade irreal que o espetáculo proclama é a máscara da divisão de classes sobre a qual repousa a unidade real do modo de produção capitalista. O que obriga os produtores a participarem da construção do mundo é também o que os afasta dela. O que põe em contato os homens liberados de suas limitações locais e nacionais é também o que os separa. O que obriga ao aprofundamento do racional é também o que alimenta o irracional da exposição hierárquica e da repressão. O que constitui o poder abstrato da sociedade constitui sua não-liberdade [sic] concreta. (DEBORD, 1997, p.03)

A espetacularização da vida cotidiana contém, portanto, forte dado ideológico por se constituir como eficiente ferramenta de legitimação e manutenção do poder social, político e conseqüentemente cultural. Para Bourdieu (2007, p.15), esse procedimento de legitimação da ideologia dominante é o poder simbólico, um poder de construção da realidade que tende a estabelecer “uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo e em particular do

mundo social”. E sua potência reside na invisibilidade do exercício de sua força que pressupõe a adesão dos sujeitos, mesmo que estes não estejam conscientes de estarem subordinados a ele.

Segundo Bourdieu (2007), os símbolos são instrumentos estruturados e estruturantes da integração social enquanto ferramenta de conhecimento e comunicação que tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo. O contexto produtivo da sociedade contemporânea retira do espetáculo as ferramentas de eficiência para o funcionamento do mundo globalizado. Por esta perspectiva, a teatralidade seria um dispositivo que dotaria expressões simbólicas de potência comunicativa e interacional que em sua efetivação apagariam os traços de sua estrutura operativa e constitutiva.

Retomando a questão exploratória da pesquisa, há no movimento hip hop uma teatralidade potente que confronta, assimila e ressignifica as noções de pertencimento social e de expressão simbólica capaz de gerar a adesão de legiões de jovens, seja qual for o extrato social, porém com maior intensidade na juventude periférica. Independentemente do fator político ou da fissura, esse movimento cultural urbano retira das práticas sociais da vida cotidiana a inventividade e a criatividade necessárias para transformar sua linguagem em uma construção poética atrativa. A teatralidade que fundamenta a base desta poética será o tema abordado a seguir.

1.2 A teatralidade – Conceitos e aproximações



Fotografia 3 – Projeto hip hop + Juventude = Cidadania: Grafite (Goiânia/2009)

O termo teatralidade tem, nos últimos anos, se revelado como uma ferramenta útil para o trato teórico do teatro, principalmente por ser capaz de abarcar a multiplicidade dos discursos intencionalmente cênicos, que se articulam na produção teatral, figurando em diferentes camadas e conceitos da materialidade cênica.

Segundo Mostaço (2009, p.01) a primeira conceituação para o termo foi registrada em 1842 no dicionário francês *Petit Robert* “como conformidade de uma obra dramática às exigências fundamentais da construção Teatral”. Essa definição abrange o período comumente conhecido como *textocentrismo*, no qual o texto, compreendido como extensão do espírito do autor, constituía o elemento predominante na gênese criativa do teatro. Posteriormente, em 1908, o encenador russo Nicolas Evreinov definiu a teatralidade como uma faculdade humana instintiva de contrapor a realidade com a fantasia, que se faz presente na vida diária de todos nós.

Para Feral (2002) durante o século 20 foram transformados profundamente os fundamentos estruturais do teatro. A segurança normativa da estética teatral do século 19 é substituída pelo sistemático reestudo da poética teatral, que retira do texto dramático a hegemonia da estruturação da especificidade do ato teatral atribuindo-lhe um novo local: a encenação. Verifica-se também, segundo ela, uma influência dessa nova especificidade teatral

do século XX, a teatralidade, em outros campos artísticos, como dança, performance, arte, ópera, e também a sua tangencial atuação sobre diversos campos da atividade humana.

Apesar disso, é necessário apontar a existência de críticas a respeito da funcionalidade do conceito de teatralidade para a análise da cena contemporânea. Fernandes (2009) afirma que Patrice Pavis discute a pertinência do seu uso nas pesquisas teatrais, dado a sua proximidade com o conceito de encenação:

Não faria sentido debruçar-se sobre concepções de teatralidade quando a teoria da encenação já descreve, há cem anos, o funcionamento dos signos cênicos enquanto objeto empírico, além de contemplar a constituição do sistema de sentido pelo espectador, o que marca a passagem da representação para a encenação. (PAVIS, apud FERNANDES, 2009, p.15)

Subjaz, no entanto, que, no imbróglio proposto por Pavis (1999) a respeito do valor do conceito de teatralidade, promove-se a ampliação do sentido adquirido por este termo, passando a discernir contextos cênicos plurais, que estruturam produções cênicas diversas. Assim, a teatralidade configura-se como um processo analítico capaz de abarcar diversos contextos produtivos e receptivos do teatro contemporâneo. Fernandes (2009) exemplifica:

[...] para o espectador aberto às experiências da cena contemporânea, a teatralidade pode ser uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético ou erótico; ou um modo de sublinhar esse real em seu traçado obsessivo e repetitivo... para conhecê-lo e compreender o político; ou um embate de regimes ficcionais distintos, mas igualmente potentes... que abre múltiplos focos de olhar em disputa pela primazia de observação do mundo... e também uma categoria que se apaga sob formas outras de performatividade, revelando campos extracênicos, culturais, antropológicos e éticos. (FERNANDES, 2009, p.16)

Sustenta Fernandes (2009) que a noção polissêmica de Pavis sobre o conceito de teatralidade está intimamente ligado ao de encenação. A autora aponta também para a percepção da teatralidade como texto espetacular. Pavis (1999, p.90) define texto espetacular como a “relação de todos os sistemas significantes usados na representação e cujo arranjo e interação formam a encenação”. No entanto, esse dispositivo de apreensão da encenação é considerado por ele como uma noção abstrata da produção do sentido cênico, usando registrar e reconstruir o mosaico operativo da cena, sendo, portanto, como toda metalinguagem: uma descrição incompleta do fenômeno. Mesmo assim, essa aproximação de conceitos aponta sinais de distinção para a operação conceitual da teatralidade. O manejo construtivo do encenador na operação de vários códigos simbólicos, ator, espaço, texto, sons, músicas, cenários, luzes, entre outros elementos materiais do teatro, estrutura a composição de formas,

ritmos, contextos de situação, atitudes e ação que engendram pela efetivação e alteridade dos objetos e sujeitos a organização do discurso teatral assentado em vários pólos de significação.

Parece-nos, portanto, que neste sentido a teatralidade passa a ser conceituada de forma mais específica, como dispositivo que habilita a configuração e materialização de uma situação estética especificamente teatral, tanto para quem produz o ato cênico como para quem observa a representação. O próprio Pavis (1999), para analisar espetáculos do festival de Avignon, usa a teatralidade como conceito definidor de dois princípios: o primeiro a distingue como a expressão dos efeitos de real presente na constituição verossímil dos eventos cênicos; e o segundo, de modo antagônico, define-a como uso consciente dos dispositivos de ficção alinhados à essência teatral, na produção da materialidade simbólica, revelando os procedimentos criativos usados como forma de ressignificação da cena.

Retomando o pensamento de Feral (2002), a pertinência em conceituar a teatralidade reside na perspectiva de distinguir a natureza própria do teatro e os parâmetros partilhados por outras práticas artísticas e por outros campos do conhecimento humano.

A emergência da teatralidade tangencialmente em áreas relacionadas com o teatro parece ter como corolário a dissolução dos limites entre os gêneros, e das diferenças entre as práticas formais, de dança-teatro, arte multi-mídia, incluindo happenings, performance e novas tecnologias. Na medida em que o espetacular adquiriu novas formas, o teatro, descentrado, viu-se obrigada a se redefinir. (FERAL, 2002, p.4).

Feral (2003) entende a teatralidade como um processo dinâmico de teatralização feita pela percepção que postula a criação de outros espaços e outros sujeitos. É importante reforçar que tal procedimento é ação de um ato consciente que tem origem no *performer* ou no espectador. Portanto, esse dispositivo surge do sujeito que gesta outro espaço a partir de sua percepção da ação cênica, bem como dos proponentes da ação que requerem uma percepção que os reconheça. Efetiva-se assim uma característica principal que aponta a noção de teatralidade para a compreensão das estruturas e procedimentos de criação e recepção teatrais. Ao analisarmos criteriosamente as condições que acompanham as diversas manifestações da teatralidade, verifica-se que ela não é estritamente um fenômeno teatral, podendo ser configurada como um procedimento ou um processo que tem a ver com um “olhar” que postula e cria uma distinção, um espaço virtual pertencente ao outro, de ficção e coexistência.

Você assiste a um espetáculo. A peça ainda não começou. Na frente de você há o palco, a cortina se abre, os atores estão ausentes. O conjunto visto de forma clara, parece estar a aguardar o início do jogo. Há teatralidade trabalhando aqui? Se alguém responde afirmativamente, reconhece que o conjunto pode, por si só transmitir certa teatralidade. Embora o processo teatral ainda não foi posto em

marcha, já estão impostas certas limitações, certos sinais já estão em vigor. O espectador sabe o que esperar a partir do local em que se vê, ele sabe o que esperar de uma concepção cênica. Porque uma semiotização do espaço já ocorreu, o espectador percebe a teatralidade do palco, e do espaço em torno dele. Podemos, assim, retirar uma primeira conclusão: a presença do ator não é uma condição de teatralidade. Neste exemplo, o espaço é o veículo de teatralidade. O sujeito percebe certas relações dentro desse espaço, ele percebe a natureza espetacular do palco. (FERAL, 2002, p.4).

A condição para o surgimento de teatralidade é, portanto, relacional. No caso de a iniciativa pertencer ao ator, o “outro” torna-se um ator por meio de ato intencional de representação. Por outro lado, no caso em que a iniciativa pertence ao espectador, o “outro” é transformado involuntariamente em ator por meio de um olhar que inscreve teatralidade no espaço em torno dele. Portanto, podemos concluir que teatralidade consiste tanto em situar o objeto ou o outro em um “espaço convencionado como teatral”, como também em transformar um simples acontecimento em sinais simbólicos de tal forma que se torna um espetáculo. Nesta perspectiva, sustenta Feral (2002), teatralidade se estrutura como um processo que reconhece indivíduos no processo, por intermédio de um ato que gera uma fissura no cotidiano, que se torna o espaço do outro, o espaço onde o outro tem um lugar. Sem a fissura, o cotidiano permanece inalterado, afastando a possibilidade da teatralidade e muito menos a possibilidade de teatro em si.

Infere-se assim que a fissura ocasionada pela teatralidade atua como um dispositivo de mediação, e neste ponto noções e práticas que poderiam ser chamados de “teatro”, longe de parecerem apenas obsoletos, parecem ganhar mais importância. Isto porque dado que o meio do teatro e do efeito da teatralidade pressupõem, como principal elemento estruturante, presença física imediata e real, e dado que o estatuto e a importância da presença tenha sido ressignificado em função do advento das novas tecnologias e de seu poderoso processo de virtualidade, cujos efeitos ampliam os significados de presença e pertencimento, pode-se perceber que as práticas sociais ao se apropriarem da tecnologia potencializam suas formas de atuação.

Sendo a atuação da teatralidade entendida como interação cognitiva estruturada em movimentos pelos quais o observador ou o observado transitam por espaços limítrofes, há um dispositivo, portanto, operado como um ato performativo que cria espaço virtual/imaginário onde os sujeitos dialogam. Esse espaço ficcional é defendido por Feral (2002) como consequência de um processo dinâmico de teatralização produzido pelo olhar que postula a criação de outros espaços e sujeitos. Embora a condição *sine qua non* para o aparecimento de teatralidade é a criação de uma distinção, espaço ficcional, podemos criar tal espaço fora do

teatro. Neste sentido, quais são então os sinais de teatralidade especificamente característicos do teatro? Feral (2002) afirma que:

Segundo Evreinov, a teatralidade assenta essencialmente num ator que, movido por instinto teatral, deseja transformar a realidade que o rodeia. Evreinov apresenta como teatralidade uma propriedade que cresce a partir do ator e torna o seu entorno teatral. Assim, estes dois pólos (ator, a realidade) são os pontos fundamentais do foco de todas as reflexões sobre teatralidade: o seu ponto de emergência (o ator agindo), e o seu ponto de chegada (a realidade). (FERAL, 2002, p.5)

Mesmo que aparentemente essa citação pareça negar a ambivalência da teatralidade, veremos que o ato proeminente de ação teatral do ator é espelho da ação do espectador. O ator quando é visto como a fonte da teatralidade é, simultaneamente, o produtor de teatralidade e do canal através do qual ela passa. Ele a codifica e a inscreve com os sinais no interior das estruturas simbólicas. Como um sujeito no processo, o ator explora o “personagem/outro” que ele cria. Esse personagem, perfeitamente codificado por estruturas simbólicas, é facilmente reconhecido pelo público que se apropria delas como um modo de conhecimento e experiência. Afirma Feral (2002) que as estruturas simbólicas do ator:

[...] são formas de ficção narrativa (personagens sensacional, acrobatas, mecanizadas marionetes, monólogos, diálogos, declarações) com o qual o ator traz a vida para o palco. No palco simulacros e ilusões evidenciam estruturas do mundo possível. Visualizações cujos verídicos e ilusórios aspectos são simultaneamente agarrados pelo espectador. Ao mesmo tempo, o espectador observa com um olhar duplo e penetra a máscara do ator, questionando a presença de “outro”, o seu know-how, sua técnica, seu desempenho, sua arte de dissimulação e de representação. O espectador nunca é completamente enganado. (FERAL, 2002, p.5)

Evidencia-se a ambivalência da teatralidade, que necessita do compartilhamento dos dois sujeitos presentes na ação teatral, pois o “paradoxo do ator é também o paradoxo do espectador: acreditar no outro, sem acreditar totalmente nele”, afirma Feral (2002, p.6). O espectador olha para um simulacro criado pelo ator, um simulacro que convida o espectador a atravessar para o reino do imaginário, a ceder ao desejo de ser o outro, da transformação, da alteridade. Assim, podemos situar a teatralidade do ator em um processo de deslocamento na qual a própria autoria imaginativa da ação está em jogo.

A partir dessas observações e postulados teóricos, podemos concluir que a teatralidade não é uma soma de propriedades enumerável ou características, mas pode ser percebida pelas manifestações específicas, com diz Feral (2002):

Ele não pertence nem aos objetos, o espaço, nem o próprio ator, embora cada um possa tornar-se seu veículo. Pelo contrário, a teatralidade é o resultado de uma dinâmica perceptiva que liga o espectador com alguém ou algo que é olhado. Esta relação pode ser iniciada pelo ator que declara sua intenção de agir, ou pelo espectador que, por sua própria iniciativa, transforma o outro em um objeto espetacular. Ao assistir, o espectador cria um “outro espaço”, deixa de estar sujeito às leis do cotidiano, e neste espaço que se inscreve o que ele observa, perceber-se como pertencendo a um espaço onde ele não tem lugar, exceto na qualidade de observador externo. Sem esse olhar, indispensável para o surgimento de teatralidade e para o seu reconhecimento como tal, o outro iria partilhar o espaço do espectador e fazer parte de sua realidade diária. (FERAL, 2002, p.6)

Portanto, afirmo que o dispositivo da teatralidade produz eventos espetaculares para o espectador, que estabelece uma relação diferente com o cotidiano. É um ato de representação, construção de uma ficção. Como tal, a teatralidade é a imbricação de ficção e representação em outro “espaço”, no qual o observador e o observado são trazidos para um relação dialógica e polifônica.



Fotografia 4 – Grafite Projeto hip hop+ juventude= cidadania – Goiânia 2009

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*A fabulosa transfiguração
 Que se pretende passar, nos teatros de vocês,
 Entre o camarim e o palco [...]
 Não tem lugar aqui.
 Nosso intérprete, no canto da rua,
 não é nenhum sonâmbulo a quem ninguém se deva dirigir;
 não é nenhum supremo sacerdote em seu divino ofício...
 Podem interrompê-lo a qualquer hora,
 E ele responde com toda a calma, e depois prossegue com a sua exibição
 Não digam: “Esse homem não é artista”
 Brecht (1967)*

O poema de Brecht que abre esta dissertação é também a epígrafe que ilustra as considerações finais. A perspectiva estética apontada pelo dramaturgo, ao que parece, encontra uma possibilidade de desdobramento efetivo no modo de organização e funcionamento do hip hop. Em certo aspecto o ator corporificado nas funções artísticas dos quatro elementos que compõem o movimento ilustra sua performance com a demonstração do perfeito entendimento do que vem a ser esta arte cuja temática e estrutura têm a realidade como fundamento.

Quando falamos em realidade, aqueles que comigo dialogam podem inferir dois entendimentos dissonantes da abordagem dada ao termo. O primeiro leva a considerações que dizem respeito à abstração da palavra, dispondo sentidos que não personificam caracteres objetivos para a análise. Em outras palavras, como materializar, visualizar, imaginar esta realidade da qual falamos. O segundo aspecto considera a realidade tudo o que envolve nossa existência concreta, aqui incluídos os conceitos, filosofias, ciências, magias, sensações não materiais; o quê e como se poderia pressupor uma ficção que não tenha a realidade como objeto e tema.

Tanto Brecht (1967) como o contexto do movimento hip hop tratado nessa pesquisa apresentam uma operatividade para o entendimento desse termo. Dentro dessa realidade há um procedimento particular e específico que orienta a seleção dos dados que configuraram o meio de suporte para a produção do sentido. Esse procedimento possui uma estrutura polifônica e alternante, provendo de importância os dois pólos da ação artística realizada. No poema de Brecht é a qualidade com a qual um homem comum, despojado de qualquer atributo de superioridade, emerso da multidão, consegue relatar com destreza, precisão e

imparcialidade um acidente de trânsito. Observemos que tais qualidades da narração pressupõem retirar do acontecimento a carga subjetiva com a qual o narrador orienta a forma da obra e o sentido do entendimento do ouvinte. No poema, Brecht diz ainda: “[...] de um e de outro ele só diz o indispensável para entender-se o desastre, mas é o que basta para apresentar os dois aos olhos de vocês”. Essa possibilidade de supressão da subjetividade nada mais é do que um efeito intencional pelo qual o narrador, consciente de sua função de mediação, acentua nos fatos apresentados uma indeterminação que força o receptor a articular com sua consciência os dados narrados, para que o acontecimento tenha sentido.

Estamos vendo que essa atuação do *homem no canto da rua* traz uma forma de sinalização da teatralidade. Essa indeterminação dos dados, o distanciamento do narrador ante aos fatos narrados promovem uma fissura no espaço social, tornando-o teatral. Esse processo pode ser observado na dinâmica pela qual as estruturas artísticas do hip hop canalizam sua criatividade para o exercício da ação artística. Os *manos* do hip hop são justamente a personificação do *homem no canto da rua* de que fala Brecht. No canto da rua metaforicamente expressa o ponto de onde o homem vê a realidade e também o lugar em que se encontra nesta realidade, enquanto parte de um segmento social colocado na margem da sociedade civilizada.

Começamos então a tecer os fios e acender as centelhas que delineiam a realidade de que estamos falando. É preponderante no exercício artístico do hip hop uma fidedigna relação entre a ética e a estética. O retrato simbólico da realidade leva em consideração a relação existente entre o ponto vista de onde se olha artisticamente o acontecimento e o lugar em que se encontra como cidadão da comunidade e onde se processa o acontecimento. Como vimos nos capítulos anteriores, a sociedade contemporânea organiza formas de legitimação e reificação baseadas nas estruturas estéticas espetaculares. Processa sua atuação na relação entre os pontos acima mencionados. Neste contexto a indústria cultural desorienta a articulação entre o ponto de vista e o lugar em que se encontra. As obras artísticas dessa linhagem tomam a realidade como um simulacro projetado para tornar indistinguível o ponto de onde se podem ver os papéis que desenvolvem os agentes da comunidade.

A teatralidade, por sua vez, dentro do entendimento restrito ao fenômeno teatral ou como instância presente em nossas práticas sociais cotidianas, produz-se como um dispositivo pelo qual ator, público ou cidadão identificam a ficção estabelecida no acontecimento, ou mesmo produz na situação o espaço teatral para dele estabelecerem relacionamentos que podem produzir significados. É a partir dessa característica da teatralidade que identificamos as estratégias pela qual o hip hop se consolida.

Merece destaque ainda a referência para a relação ética–estética. Se no poema de Brecht o *homem no canto da rua* sinaliza o domínio operativo do artista na sua função de representação, no caso do hip hop a questão é diferente. O homem no canto da rua neste caso canta, dança, desenha e sonoriza a rua de que faz parte. O artista reveste-se de ativista que vive no cotidiano aquilo que expressa em sua arte. Sua fala particular, seu jeito de vestir, seu modo de pensar transpõem os palcos, muros, alto falantes, para figurarem na realidade como um estandarte de contraposição ao poder estabelecido. O que difere esta cultura urbana das indústrias culturais é justamente esse modo ético de viver e ser artista no mundo concreto. É preciso citar, mesmo de passagem, que o movimento não é imune às influências da lógica do capitalismo, não sendo, portanto, perfeito.

Como um movimento de contestação e afirmação de minorias, o hip hop se apresenta como meio de ocupação de espaço político para reconhecimento da realidade social e urbana dos excluídos. O território como espaço de poder para o hip hop surge quando determinado local é tomado por estandartes dos elementos que compõem o movimento, indicando que naquele espaço jovens em ação artística tomam consciência do “não lugar” que ocupam no contexto urbano. Um equipamento urbano grafitado, um local público ocupado por MC, Dj e Bboy são fissuras produzidas no ordenamento oficial do espaço urbano, projetando e reafirmando uma teatralidade icônica proveniente da intervenção realizada no território que indicia a existência do diferente.

O domínio do território pressupõe a tomada de consciência dos jovens, que passam a reunir-se, expressar-se artisticamente e postularem caminhos para transformar a realidade social em que se encontram. A articulação dos elementos do hip hop denota uma construção processual coletiva pela qual a tribo fortalece a atuação do indivíduo na reivindicação de melhor qualidade de vida para o grupo. As atividades socioculturais com as quais o hip hop passa a utilizar o território promovem valores de convivência, cidadania, inclusão cultural, opostas às do poder oficial. Sendo assim, democratizam o espaço urbano. Em sua dinâmica de funcionamento, o espaço territorial tomado pelo movimento modifica a região na qual está inserido, resistindo criativamente e forçando o reconhecimento de sua existência e necessidades pelo poder oficial.

Com efeito e domínio, o Movimento hip hop entende a crise social pela qual os poderes constituídos abandonam o espaço público como cerne da orientação da vida coletiva. A rua como espaço da coletividade é substituída por valores de uma vida privada questionável. No entanto, no hip hop a voz que canta, o corpo que dança, as mãos que desenham cores e produzem sons são eivadas de uma criatividade crítica que traduz a

invisibilidade do homem no canto da rua perante o poder constituído em potentes expressões simbólicas que trazem os homens de volta a *ágora*.

A estética clama por uma atitude ética, e ambas traduzem estímulos de interação, que florescem nos vínculos coletivos sugeridos pela poética teatral da rua. A potência da comunicação do hip hop se constitui na forma de uma linguagem por essência polifônica e multifacetada apta a conduzir, para um lugar de destaque no espaço urbano, a expressão contundente dos povos que vivem à margem. Para além da atitude poética ou ética do movimento, Demorô! Investigações sobre a Teatralidade no Hip Hop refletiu sobre o cenário criativo que permeado pela teatralidade produz um conjunto de procedimentos criativos que estruturam um imaginário próprio capaz de mobilizar jovens em diversos países e contextos de marginalização. Não tratamos aqui de um conjunto de técnicas a serem apropriadas de um tipo de arte para outro. Ou seja, no contato dialógico com o meu campo de pesquisa, ampliei a percepção daquilo que denominei como dispositivo de teatralidade. Ele não é uma técnica. É, antes de tudo, a própria expressão do hip hop: uma consciência ativa, protagonista. Uma atitude, uma ética implicada e imbricada na poética do artista.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Helena Wendel. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 5 e n. 6, 1997.

_____. **Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Scritta, 1994.

ADORNO, Theodor W. (Org.). **Sociologia**. Tradução de Flávio R. Kothe et al. 2. ed. São Paulo: Ática: 1994.

ANDRADE, Elaine Nunes de. **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

ALMEIDA, Maria Isabel Mendes; EUGENIO, Fernanda (Org.). **Culturas jovens: novos mapas do afeto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ALVES, Isabel Costa. **O desejo de teatro: o instinto do jogo teatral como dado antropológico**. Lisboa: Fundação Calouse Gulbenkian, 2003.

ANTUNES, Celso. **As inteligências múltiplas e seus estímulos**. Campinas: Papyrus, 2000.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonada, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

_____. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da Criação Verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. **Arte da desapareição**. Tradução de Ana Maria Skinner. Rio de Janeiro: UFRJ/ N imagem, 1997.

BEAUD, Stéphane; WEBER, Florence. **Guia para a pesquisa de campo. Produzir e analisar dados etnográficos**. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é Folclore**. 13. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. v. 1 a 12.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

_____. **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BROOK, Peter. **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. **O teatro e seu espaço**. Tradução de Oscar Araripe e Tessy Calado. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

BURKE, Peter. **O mundo como teatro, ensaios de antropologia histórica**. Lisboa: Difel, 1992.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CARMO, Paulo Sérgio. **Culturas da rebeldia**: a juventude em questão. São Paulo: Senac, 2001.

COHEN, Albert K. **Transgressão e controle**. Tradução de Miriam L. Moreira Leite. São Paulo: Biblioteca Pioneira de Ciências Sociais, 1968.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DAVIS, Tracy C.; POSTLEWAIT, Thomas. **Theatricality**: Theatre and performance. New York: Cambridge University Press, 2003.

DAYRELL, Juarez. **A música em cena**: o rap e o funk na socialização da juventude. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

DAMATTA, Roberto. **A casa & a rua**: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DINIZ, Júlio. **Antropofagia e tropicália: devoração / devoção**. Núcleo de estudos em literatura e música, 2007. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/NELIM/ensaios_artigos/julio_antropogafiaetropicalia.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2010.

DIÓGENES, Glória. **Cartografias da cultura e da violência**: gangues, galeras e o movimento hip-hop. São Paulo: Annablume, 1998.

DOMENICH, Mirela; CASSEANO, Patrícia; ROCHA, Janaina. **Hip hop**: a periferia grita. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

DUARTE, Geni Rosa. A arte na (da) periferia: sobre... vivências. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (Org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ERIKSON, Erik H. **Identidade, juventude e crise**. Tradução de Álvaro Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

EVREINOV, Nicolas. **El teatro en la vida**. Santiago de Chile: Ercilla, 1936.

FERAL, Josette. La teatralidad – Investigación sobre la especificidad del lenguaje teatral. In: _____. **Acerca de la teatralidad**. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003a.

FERAL, Josette. Mimesis y teatralidad. In: _____. **Acerca de la teatralidad**. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003b.

_____. **Theatricality: the specificity of theatrical language**. Board of Regents. University of Wisconsin Press, 2002. Disponível em: <http://www.brown.edu/Departments/German_Studies/media/Symposium/Texts/Specificity%20of%20Theatrical%20Language%20JF.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2009.

FERNANDES, Silvia. Teatralidades contemporâneas. In: WERNECK, Maria Helena; JOÃO BRILHANTE, Maria (Org.). **Texto e Imagem**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

FILHO, João Lindolfo. **Hip Hopper: Tribos Urbanas, Metrôpoles e Controle Social**. PAIS, José Machado; BLASS, Leila M. Silva (org). In: Tribos urbanas: produção artística e identidades. São Paulo: Annablume, 2004.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 13. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

GOTTLIEB, David; REEVES, J. A. Questão das subculturas juvenis. In: JAIDE, Walter. **Sociologia da juventude II. Para uma sociologia diferencial**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

GROPPO, Luís Antonio. **Juventude: ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARVEY, DAVID. **Condição pós-moderna**. Ed. Loyola São Paulo 1992

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

_____. (Org.). **Abalando os anos 90**: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

IANNI, Octavio. **O jovem radical. Sociologia da juventude**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Lisboa: Fundação Caloust Gulbenkian, 1979.

ISSER, Wolfgang. **Ato de Leitura I e II**. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: UERJ, 1991.

KELNNER, Douglas. **A cultura de mídia**. Bauru, SP: EDUSC, 1995.

LEAL, Sérgio José de Machado. **Acorda hip hop**: despertando um movimento em transformação. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LEVI, Giovanni; SCHMITT, Jean-Claude. **História dos jovens 2. Da antiguidade à Era Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v. 1.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. 2. ed. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998.

_____. A rua e a evolução da sociabilidade. **Revista Digital de Antropologia Urbana**, São Paulo, set. 1993. Disponível em: <<http://www.aguaforte.com/antropologia/osurbanitas/revista/RUA.html>>. Acesso em: 20 jul. 2009.

MAGRO, V. M. de M. Adolescentes como autores de si próprios: cotidiano, educação e hip-hop. **Caderno CEDES**, Campinas, v. 22, n. 57, ago. 2002.

MAFESSOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MATTELART, Armand, NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola, 2004.

MATTELART, Armand. **Diversidade cultural e mundialização**. São Paulo: Parábola, 2005.

MOSTAÇO, Edélcio. Considerações sobre o conceito de teatralidade. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Edelcio.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2009.

NICOLACI-DA-COSTA, A. M. **Sujeito e cotidiano**: um estudo da dimensão psicológica do social. Rio de Janeiro: Campus, 1987.

NEITZSCHE, Friedrich, **A Origem da Tragédia**, São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ORTEGA Y GASSET **A rebelião das massas**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

ORTIZ, RENATO. **A moderna tradição brasileira** : cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo : Brasiliense, 1999.

_____ **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

ORLANDI, Eni. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2000.

_____ **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 5. ed. Campinas:Unicamp, 2002.

PAIS, José Machado. **Culturas juvenis**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. La théâtralité em Avignon. In: _____. **Vers une théorie de la pratique théâtrale**. Presses Universitaires Du Septentrion, 2007.

PAREYSON, Luigi. **Estética – Teoria da formatividade**. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

_____. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins fontes, 1984.

PIERRE RYNGAERT, Jean. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **Introdução a análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PINHEIRO, Amálio. **Aquém da identidade e da oposição: formas na cultura mestiça**. Piracicaba, SP: Editora UNIMEP, 1995.

REVISTA CAROS AMIGOS. O Movimento Hip-Hop: a periferia mostra o seu magnífico rosto novo. Edição especial, n. 4, set. 1998.

RICHARD, Big. **Hip hop: consciência e atitude**. São Paulo: Livro Pronto, 2005.

ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. **Hip hop: a periferia grita**. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

SILVA, José Carlos Gomes. **Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana**. 1998. Tese – Instituto de Ciências Humanas, Campinas, UNICAMP, 1998.

SKINNER, Burrhus Frederic. **O mito da liberdade**. Rio de Janeiro: Bloch, 1973.

SPÓSITO, Marília Pontes. A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade. **RevistaTempo Social**, São Paulo, v. 5 , n. 1-2, p. 161-178, 1993.

_____. Algumas reflexões e muitas indagações sobre as relações entre juventude e escola no Brasil. In: ABRAMO, Helena Wendel; BRANCO, Pedro Paulo (Org.). **Retratos da juventude brasileira. Análises de uma pesquisa nacional**. São Paulo: Instituto da Cidadania/Fundação Perseu Abramo, 2005. p. 129-148.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

_____. (Org.). **Galeras cariocas, territórios de conflitos e encontros culturais**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

VANNICCHI, Aldo. **Cultura brasileira – o que é, como se faz**. São Paulo: Loyola, 1999.

WEBER, Samuel. **Theatricality as medium**. Nova Cork: Fordham University Press, 2004.

WENGER, Ettiene. **Community of practice**. New York, USA: Cambridge University Press, 1998.

WILLIAMS, Raymond. **Drama in performance**. London: Open University Press, 1991.

WINNICOTT, Donald Woods. **O brincar & a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.