



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO - ECO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**

RICARDO NASCIMENTO DE MORAES

TEATRO em COMUNIDADES:
Um estudo sobre a linguagem cênica popular como mediação
sociocultural e comunicação comunitária

Mestrado em Comunicação e Cultura

ECO/UFRJ

Rio de Janeiro

2012

RICARDO NASCIMENTO DE MORAES

TEATRO em COMUNIDADES:

Um estudo sobre a linguagem cênica popular como mediação
sociocultural e comunicação comunitária

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como
exigência parcial para obtenção do título de MESTRE
em Comunicação e Cultura, na linha de pesquisa
Mídia e Mediações Socioculturais, sob a orientação da
Prof^a. Doutora Raquel Paiva de Araújo Soares.

Mestrado em Comunicação e Cultura

ECO/UFRJ

Rio de Janeiro

2012

Ficha Catalográfica

Moraes, Ricardo N.

Teatro em Comunidades: um estudo sobre a linguagem cênica popular como mediação sociocultural e comunicação comunitária./ Ricardo N. Moraes. Rio de Janeiro, 2012.

188 f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Escola de Comunicação - ECO, 2012.

Orientadora: Raquel Paiva de Araujo Soares.

1. Teatro. 2. Comunicação Comunitária. 3. Representação Social. 4. Identidade Comunitária. 5. Contra-hegemonia. I. Raquel Paiva (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO
UFRJ



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Comunicação


**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
APRESENTADA POR RICARDO NASCIMENTO DE MORAES NA
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

No vigésimo nono dia do mês de fevereiro de dois mil e doze, às 15:00 horas, na sala 142 da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi apresentada a dissertação de mestrado de Ricardo Nascimento de Moraes, intitulada: ***"Teatro em Comunidades: um estudo sobre a linguagem cênica popular como mediação sociocultural e comunicação comunitária"*** perante a banca examinadora composta por: Raquel Paiva de Araujo Soares [orientador(a) e presidente], Muniz Sodré de Araujo Cabral e Ricardo Kosovski. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

☒ aprovada ☐ reprovada ☐ aprovada mediante alterações

E, para constar, eu Jorgina da Silva Costa lavrei a presente, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 2012.


Raquel Paiva de Araujo Soares [orientador(a) e presidente]


Muniz Sodré de Araujo Cabral [examinador]


Ricardo Kosovski [examinador(a)]


Ricardo Nascimento de Moraes [candidato(a)]

- As atas de defesa de tese/apresentação de tese/dissertação dos Programas de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro são atos administrativos declaratórios, porém imperfeitos, já que carecem de ratificação pelo Conselho de Ensino de Pós-Graduação.
- Decorridos 90 dias da data da defesa/apresentação de tese/dissertação seus efeitos ficam suspensos até a homologação do ato pelo órgão colegiado da Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa.

Dedico:

Às minhas paixões: minha vida, ao teatro, ao esporte, a arte e a pesquisa.
Aos amores: meus pais, Arnaldo e Elizabeth, meu tio Antônio (*in memorium*),
meus irmãos, Patrícia e Júnior, ao pequeno Arthur, à minha esposa Verônica e
sua família.

Ao Mestre: Dr. Daisaku Ikeda, meu mestre da vida.

AGRADECIMENTOS

A energia original do universo que vincula os seres humanos e o mundo natural;

À minha esposa, Verônica Maia, pela compreensão, coragem, confiança, carinho, amor e dedicação à minha empreitada nos estudos e na vida;

Aos meus pais, Arnaldo Bechara e Maria Elizabeth, pelo apoio, suporte e doação de confiança;

Aos meus irmãos, Arnaldo Bechara Jr. e Patrícia Moraes, pelos incentivos, palavras de convicção e confiança em momentos fundamentais de comprovação diante da vida;

Aos meus sogros, Rozana Maia e Jorge Pinheiro, pela confiança e entrega dos seus afetos, muito importantes para mim;

Ao meu Mestre da vida, Daisaku Ikeda, líder humanista e filósofo da Organização Budista SGI – Soka Gakkai Internacional – Sociedade de Criação de Valores Humanos, que tem como base a transformação humana através da Paz, Cultura e Educação por meio do Budismo de Nitiren Daishonin;

À Professora Raquel Paiva, minha orientadora, pela convicção, apoio, altruísmo, e principalmente, por ter confiança em mim durante o curso e nesta fase da pesquisa. Seu trabalho intelectual e seu companheirismo profissional foram sempre a minha inspiração. Muito obrigado!;

Ao Professor Muniz Sodré, pela sua existência, presença e obra intelectual;

Ao amigo e conterrâneo, Prof^o. Marcello Monteiro Gabbay, pela orientação, atenção e carinho em meus momentos de dúvidas;

Ao Centro Cultural Roda Viva e à comunidade Chácara do Céu, localizados no bairro da Tijuca – RJ, pela acolhida de seus moradores, alunos e do Coordenador Teatral (à época), Alexandre de Miranda, e por tornarem possível esta pesquisa;

A ONG APPIA (Associação de Profissionais para Proteção da Infância e Adolescência) e seus representantes, Emerson Brant e Adriana Brant, e a psicóloga especializada em abusos de menores, Ana Maria Pessanha, pela disponibilidade em ceder entrevistas e conceber a oportunidade de acompanhá-los pelas comunidades cariocas com o projeto *Prevenir Brincando*;

Aos professores do PPGCom da ECO/UFRJ, pelas aulas e oportunidades de aprendizado e trocas. Em especial àqueles com quem interagi diretamente: Raquel Paiva, Muniz Sodré, Eduardo Granja Coutinho, Márcio Tavares do Amaral; Ana Paula Goulart Ribeiro, João Freire Filho, Maria Nízia Villaça;

Aos amigos do Laboratório de Estudos em Comunicação Comunitária – LECC, pelos momentos de diálogo, reflexão e apoio, em especial ao Marcello Gabbay, Pablo Laignier, João Paulo Malerba, Zilda Martins, Verônica Maia, Renata Souza e Patrícia Saldanha.

Aos funcionários do PPGCom UFRJ, Jorgina Costa, Marlene Bonfim e Thiago Couto pela pronta atenção e disponibilidade em ajudar sempre;

Ao CNPq pelo apoio financeiro fundamental à esta pesquisa, à Faperj e à Capes pelo apoio financeiro primordial e atuação no financiamento das pesquisas strictu sensu e da iniciação científica no Brasil. Isso é indispensável;

A toda Companhia Teatral Atores do Brasil, existente há 14 anos, fonte fundamental do meu caminho na vida e na arte: aos que passaram e aos que persistem bravamente pelo viés da arte e da cultura artística, em especial à Luciana Giacomazze, Julio César Tarqueta, Verônica Maia, Helder Carvalho, Carol Moryc, Drika Costa, Anjo Caldas e Igor Ferreira, por estarem ao meu lado no palco artístico e no palco da vida;

À Dr^a Elizabeth David pelo amor e carinho verdadeiramente humanista, pela sua existência e seu trabalho profissional inquestionável, fundamentais nos momentos de entender e desatar os nós da vida;

Ao meu Mestre de Jiu-Jitsu Ricardo De La Riva Godêd pelos seus ensinamentos éticos e morais exercitando a consciente pedagogia prática do ensino tácito da vida, auxiliando a formar meu caráter me forjando como homem social.

Aos amigos fundamentais em minha vida, Patrick Sampaio e Roberto Capelo, pela amizade verdadeira e pelos incentivos nas horas cruciais;

Aos amigos da Organização Budista BSGI – da Comunidade Leme, pelas orientações, incentivos e companheirismo, muito importantes no meu crescimento pessoal;

Ao amigo e Professor, Ricardo Benevides, pela atenção, conselhos e carinho no campo dos estudos culturais e da comunicação;

À memória de meu querido e amado Tio, Antônio Cássio Bechara de Moraes, que partiu subitamente, porém contribuindo imensamente para minha formação nos estudos, colaborando, dessa forma, para a orientação do meu caráter e educação;

À memória de meus avôs, Agostinho, Laura, José Pinheiro e Luíza, e tios, Síría e Racibi, que em seus apoios afetivos e financeiros também contribuíram para minha educação e criação;

À memória de Ilka Albandes Ferreira (avó de consideração), que me concebeu (criando) uma das essências mais importantes da minha vida, minha “pequena” Verônica, fonte primordial deste trabalho;

À memória de Tssunessaburo Makiguti (educador) e Jossei Toda (educador), professor e aluno, mestre e discípulo, àquele fundador da Soka Gakkai, este, segundo presidente da Organização, que se estende atualmente por mais de 192 países propagando o Budismo Nitiren através da Paz, Cultura e Educação com a condução do atual terceiro presidente, Dr. Daisaku Ikeda.

EPÍGRAFE

Baal – Por que está chorando?

Garoto – Eu tinha duas moedas para ir ao cinema, aí veio um menino e me arrancou uma delas. Foi este aí. (ele mostra)

Baal – (para Lupu:) Isto é roubo. Como roubo não aconteceu por voracidade, não é roubo motivado pela fome. Como parece ter acontecido por um bilhete de cinema, é roubo visual. Ainda assim roubo. (para o garoto:) Você não gritou por socorro?

Garoto – Gritei.

Baal – (para Lupu:) O grito por socorro, expressão do sentimento de solidariedade humana, mais conhecido ou assim chamado, grito de morte. (acariciando-o) Ninguém ouviu você?

Garoto – Não.

Baal – (para Lupu:) Então tire-lhe também a outra moeda. (Lupu tira a outra moeda do garoto e os dois seguem despreocupadamente o seu caminho). (para Lupu:) O desenlace comum de todos os apelos dos fracos!

*Malvado Baal, o Associal – 1918
Bertolt Brecht*

RESUMO

MORAES, Ricardo N. TEATRO em COMUNIDADES: um estudo sobre a linguagem cênica popular como mediação sociocultural e comunicação comunitária. Orientadora: Prof^ª. Doutora Raquel Paiva de Araújo Soares. Rio de Janeiro, 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

A presente pesquisa apresenta um olhar analítico sobre a ação comunicativa do teatro realizado nos espaços populares do Rio de Janeiro em relação à construção discursiva referente às práticas culturais e aspectos educacionais comunitários. Sob a luz de estudos teóricos, historiográficos e literários sobre o conceito de comunidade gerativa serão abordadas as três vertentes metodológicas do Teatro em Comunidades – *para* comunidades, *com* comunidades e *pela* comunidade, e seus recursos de identificação com o coletivo. Pretende-se analisá-las investigando as apropriações estetizantes da mídia e as influências maciças do poder hegemônico sobre a áurea comunitária mediante os estudos de caso aqui presentes. A partir desta reflexão propõe-se o exercício da leitura crítica através do teatro sobre o discurso dos aparelhos do poder, aliando sua intervenção ao comunitarismo local, capaz de gerar ações políticas e críticas sobre a ordem social hegemônica. O Teatro em Comunidades como interferência popular é, por fim, apresentado como ponto de reflexão sensível, lugar de fala coletiva, orgânica e autônoma em relação ao mundo dos discursos simbólicos.

Palavras-Chaves: Teatro; comunicação comunitária; representação social; identidade comunitária; contra-hegemonia.

ABSTRACT

MORAES, Ricardo N. THEATRE in COMMUNITIES: a study on the popular scenic language as sociocultural mediation and community communication. Advisor: Raquel Paiva de Araújo Soares. Rio de Janeiro, 2012. Dissertation (Master in Communication and Culture) - School of Communication, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

This research presents an analytical view over the communicative action of theatrical practices held in the popular spaces of Rio de Janeiro, as to the discursive construction referring to the communitarian cultural practices and educational aspects. In the light of theoretical, historiographical and literary studies regarding the concept of generative community, the three methodological components of the Theatre in Communities will be discussed – a theatre made for, with and by the community, as well as its resources of identification with the public. In this work, they are intended to be analyzed by investigating the aesthetizing appropriations of media and the massive influences of the hegemonic power over the community area by means of the case studies presented in this work. From this reflection, it is proposed the exercise of a critical reading by the theater's actions on the discourses enounced by the apparatuses of power, combining its intervention to the local communitarianism which, in turn, is capable of generating political and critical actions concerning the hegemonic social order. The Theatre in Communities as a popular interference is, thus, presented as a sensible point of reflection, a place of collective, organical and autonomous speeches concerning the world of symbolical discourses.

Key Words: Theater; communitary communication; social representation; communitary identity; counter-hegemony.

LISTA DE FIGURAS:

Figura 1: Jornal O Tribuno, de Seropédica, exalta o Teatro em Comunidades _____42

Figura 2: Livreto ilustrado com a peça teatral *Marianinha: a menina que botou a boca no trombone*, distribuída aos pais e crianças após as apresentações nas comunidades _____43

Figura 3: Tabela dos estados e seus respectivos grupos de teatro do MST _____95

SUMÁRIO

1. Introdução _____	15
 2. O espaço comunitário popular: a ação comunicacional do Teatro em Comunidades.	
2.1. O lugar da comunidade e as vertentes metodológicas do teatro como intervenção social _____	23
2.2. O espaço de periferia e a ação comunicacional da estética teatral comunitária: experiência empírica na comunidade Chácara do Céu, ONG APPIA e no II Encontro de Performance e Política das Américas _____	35
2.3. Dialogismo: <i>discursos da comunicação adequados ao espaço</i> _____	58
2.4. Didática e técnica cênica: <i>a identificação do público no movimento contra-hegemônico da comunicação comunitária teatral</i> _____	60
 3. Movimentos de resistência no teatro crítico-social / ou teatro de mobilização.	
3.1. Teatro <i>pela</i> Comunidade: intelectual orgânico em comunicação com o sujeito no espaço comunitário _____	63
3.2. Grupos vinculados à prática comunitária: Teatro do MST e Teatro Popular União Olho Vivo; a exemplo de outros _____	87
3.3. Crítica e Mobilização nas mediações socioculturais: Teatro Arena, descentralização e resistência como abertura para o Teatro em Comunidades _____	102
3.4. Gestão das políticas culturais: poder privado e público na <i>cultura como recurso</i> e nos aspectos contra-hegemônicos _____	114

4. O processo de construção identitária na comunidade: memória e teatro comunitário.

4.1. Memória e reconhecimento da identidade comunitária _____ 136

4.2. Memória, silêncio e esquecimento: constrangimento, culpa e medo através dos desvendamentos no interior da comunidade _____ 143

5. Conclusão _____ 153

6. Bibliografia _____ 158

7. Anexos _____ 167

1. Introdução

Ao abarcar o teatro como discurso metodológico de análise comunicacional no interior das comunidades populares encontra-se a possibilidade de integração conjunta da arte teatral e da comunicação sediados num espaço geográfico à margem das disposições disseminadoras das falas hegemônicas que constroem o mundo simbólico das relações sociais. Em narrativas de ações teatrais manifestadas pelo povo, ou seja, erguendo-se do popular, encontram-se subsídios de uma comunicação direta e inteligível com produção de sentidos próprios e consciência do ambiente em que se vive.

Partindo desse ponto encontramos o teatro de tradição ou popular manifestado mantendo viva a memória e a identidade de um povo, exercendo dialeticamente a sua função de comunicação. A partir desse tipo de manifestação cênica empreendemos muitas linguagens teatrais, desde as ilusórias representações abarcadas pelo esvaziamento de sentidos até atos reivindicatórios como veremos no caso do Teatro Arena. Entretanto, o mais importante neste estudo é o teatro construído ou manifestado que atua em prol das causas populares. Aqui, discutiremos o teatro edificado nas comunidades populares, que a princípio parece vir do teatro popular, porém, nota-se que o Teatro em Comunidades envereda mais por um teatro político e ideológico em favor das minorias, após isso, pode ser objeto pelo o qual se exaltam causas populares. Para tanto é preciso apontar o seu espaço de atuação política dentro da atual estrutura social e onde se pretende chegar exaltando o aspecto comunicacional desse movimento, ou seja, o Teatro em Comunidades como uma efetiva comunicação comunitária, além do jornal, rádio e TVs comunitários.

Primeiro faz-se necessário apontar e definir o lugar de fala do propósito aqui pretendido. Mostram-se as considerações de Bauman (2003) sobre comunidade apoiado em Ferdinand Töennies com o intento de obter um panorama geral de entendimento sobre tais espaços e o direcionamento das práticas culturais do Teatro em Comunidades. Considerando o conceito de comunidade dos autores, também embasado em Paiva (2003; 2004; 2007) alocamos o lugar de fala do teatro dentro das comunidades populares de periferia e também as populares inseridas em meio à urbanização edificadora das cidades. Para isso foi determinante no processo de pesquisa atrelar os pensamentos e conceitos dos

referidos autores acima aos teóricos disseminadores da prática teatral em questão: Baz Kershaw (1992), Anthony Cohen (1998), Eugene Van Erven (2001), Jan Cohen Cruz (2005), Helen Nicholson (2005) e Philip Taylor (2003), mediante seus conceitos e direcionamentos dos trabalhos de comunicação teatral referidos à comunidade. Dialogam sobre o movimento contra-hegemônico a propósito da supressão das falas populares pelas construções dos discursos simbólicos da hegemonia, principalmente, com Raquel Paiva e Ferdinand Tönnies, tornando-se necessário esse entrelace teórico para definir o local de fala do Teatro em Comunidades. Desse modo, perceberemos a relevância dessa atividade cultural para a comunicação, principalmente a comunicação comunitária, pois, através deste trabalho, como apontado um pouco acima, se ergue a hipótese do Teatro em Comunidades como comunicação comunitária efetiva, não só com um caráter de entretenimento, mas sim, e prioritariamente, crítico e reflexivo.

Apresentam-se fatos apropriados pela hegemonia analisados com a perspectiva do mundo sensível: histórias verdadeiras de uma determinada comunidade ou sociedade – a grega, por exemplo -, que segundo Jaeger (1995) utilizava a estética cênica como uma verdadeira ação de comunicação comunitária mediante os acontecimentos sociais que enredavam as ações teatrais. A “dramatização dos principais problemas humanos unia atores (emissores) e espectadores (receptores) num intuito de compreensão dos fundamentos individuais, das necessidades psíquicas e sociais. Assim eram as danças primitivas, o teatro grego, os rituais religiosos” (KOSOVSKI, 2004).

Enfatizando o teatro grego: tratavam-se de teatralizações com intuitos de reconhecimento do próprio indivíduo em meio ao campo social no qual se articulava, e principalmente, se desenvolvia para a vida em sociedade. A dramatização dos fatos tinha por objetivo o entendimento social e pretendia aflorar o sentimento de pertença de cada um, ou seja, saber que peça da engrenagem social o sujeito, consciente de si, representa (JAEGER, 1995). Essa teatralização, que aqui se atrela ao Teatro em Comunidades, “engendra um conteúdo de conscientização e potencialização do sujeito no coletivo comunitário” (MORAES, 2011, p. 4).

Ressaltando a importância do conhecimento e cultura local, conforme sugere Jaeger (1995) sobre a sociedade e identidade grega, abarcam-se os esclarecimentos de Clifford Geertz (2009) e Homi Bhabha (1998) aliados ao pensamento sobre as construções de identidade de Kwame Anthony Appiah (1997). Esclarecimentos e pensamentos estes

bastante significativos em relação à articulação, identificação e construção de caráter do sujeito individual e coletivo.

Assinalado efetivamente o espaço em que se desenvolverá a pesquisa apresentam-se três vertentes metodológicas do Teatro em Comunidades embasadas aqui pela teórica e pesquisadora pioneira do Teatro em Comunidades no Brasil, Márcia Pompeo Nogueira (2007), são elas: teatro *para* comunidades, teatro *com* comunidades e teatro *pela* comunidade, que serão esmiuçadas detalhadamente durante o estudo.

Serão postulados os estudos de caso, corpos e embasamentos para toda esta pesquisa. Foi através deles que tudo se iniciou, quando me juntei, em 2007, como professor oficinairo de teatro, à ONG Associação Cultural Roda Viva, mantenedora do Centro Cultural Roda Viva, sediado na Comunidade Chácara do Céu, ao lado do Morro do Borel, no Bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro, e, à ONG APPIA (Associação de Profissionais para Proteção da Infância e Adolescência) atuando com teatro *para* comunidades de 2006 a 2009. Estes foram projetos que acompanhei e onde pude adquirir o direito simbólico à identidade local (Chácara do Céu) por intermédio de um dos aspectos fundadores da vinculação comunitária, o Centro Cultural do local e suas atividades, e, pelo conhecimento mais atômico, porém não superficial, proporcionado pelo caminho percorrido durante quatro anos pelas mais de 35 comunidades cariocas (ONG APPIA). Além disso, coloca-se também a experiência obtida no *II Encontro de Performance e Política das Américas*, realizado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UniRio, em dezembro de 2008, que tinha Augusto Boal como participante em palestras sobre o movimento contra-hegemônico do seu Teatro do Oprimido.

A presente Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura iniciou oficialmente em 2010, porém, a pesquisa tácita iniciou em 2006, quando surgiu o desejo através dos estudos de caso de estender o trabalho aplicando a carga teórica necessária. Realizando isso por meio da frequência no LECC – Laboratório de Estudos em Comunicação Comunitária, desde 2008, foi possível a constância da pesquisa e o início formal do presente estudo.

Para análise teórica de tais experiências práticas, ancoradas também por depoimentos e entrevistas, aglutina-se os conceitos e colocações de Paiva (2007) utilizando Roberto Esposito, Davide Tarizzo e Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben (2002; 2004), Foucault (1979; 2004), Augusto Boal (1983), Richard Sennet (2004), Patrice Pavis (2008),

Jean Jaques Roubine (1998), engendrando novamente Bhabha (1998), dentre outros, seguindo-se, então, de uma reflexão crítica e multiperspectívica amparada no conhecimento reflexivo teórico, na experiência e na empiria.

Observando as consequências sociais e culturais sofridas pelas comunidades populares de um projeto de ressignificação excludente e estetizante, que passa pelo principal viés desta nova ordem simbólica de ordenação social: a comunicação – apresentam-se questões de integração educacional contidas no Teatro em Comunidades: adequação do seu discurso ao popular, identificação do público com o movimento contra-hegemônico teatral comunitário, pedagogia e técnica (orgânica do ator) aliadas ao pensamento de Paulo Freire (1983; 1996), Bertold Brecht (2005) e seu distanciamento ou estranhamento crítico, Jerzy Grotowski (1971; 2007) e o seu Teatro Pobre, e Flávio Degranges (2006) com a provocação do dialogismo teatral dos reais valores sociais.

Nessa perspectiva procura-se estimular a capacidade criativa da cultura popular autônoma e orgânica como caminho para o olhar crítico sobre o mundo por meio da “oscilação” ou “estranhamento”, como afirma Gianni Vattimo (1990, p. 142), sendo isso possível através da experiência estética, “do trabalho de recomposição e readaptação” próprio da criação artística teatral, que é também e de forma particular e potencial, uma ação comunicativa e vinculativa.

Em um segundo momento do estudo procura-se avaliar a construção de narrativas estereotipadas por parte do aparelho público ideológico do Estado e das influências midiáticas hegemônicas acerca dos movimentos culturais de resistência do teatro crítico-social, como o teatro *pela* comunidade, a terceira vertente metodológica do Teatro em Comunidades, e seu caráter de intelectual orgânico. O processo de discussão crítica acerca das relações entre Estado, família, comunidade, mídia e poder levou à elaboração deste trabalho teórico, e, a partir desse ponto o objetivo torna-se observar e refletir sobre uma contraposição à construção mercadológica de uma cultura comunicacional do teatro moldada somente pelo entretenimento não reflexivo: o Teatrão, criticado por Brecht (2005), e assim possibilitar outros olhares de dentro da comunidade, com sua voz e expressão ativas (MARTÍN-BARBERO, 2008).

A partir disso, então, toma-se como base as noções de consenso ativo em Gramsci (2001; 2007) e o conceito bakhtiniano do texto como construto heterogêneo ou polifônico, dialógico (BAKHTIN, 1987; 2010) para pensar na enunciação como ato de produção

coletiva e não individual, mas que tem um ponto de partida, um lugar de fala e uma leitura preferencial tomada por posicionamentos ideológicos ou pontos de vista em que se deu a construção do texto ou discurso. E, também características da cultura popular de Bakhtin (2008), aliadas a manifestação do Teatro em Comunidades, ensejando sua capacidade crítica e política por meio dos processos comunicacionais. Aliam-se aqui as considerações de Sodré (2002b) e Lukács (2009) sobre as sátiras e o teatro do estereótipo relegado pela burguesia devido ao caráter crítico e reflexivo.

Unem-se neste momento da pesquisa o caráter educacional de Paulo Freire (1983; 1996), o conceito de “Criação de Valores Humanos”, representado pela expressão Soka (IKEDA, 2010) articulada com a noção de “Comunidade Gerativa”, de Raquel Paiva (2004), como sendo aquela que se reúne em torno de um bem comum conforme aprofundaremos durante a leitura deste estudo.

Apresenta-se ainda o suporte das colocações a respeito do “intelectual orgânico” apontado por Eduardo Granja Coutinho e seus pensamentos através de autores que recuperam a visão marxista edificando um caminho mais provável para a transformação e realização da consciência crítica e do comprometimento político nos espaços populares. Por meio deste viés expõe-se a questão da opinião pública através de Marilena Chauí (2006; 2007) e Jürgen Habermas (2003) abarcando os respectivos significados e visões através do objeto de pesquisa aqui apresentado.

Em outro momento apresentam-se como exemplos e elementos legitimadores da prática do Teatro em Comunidades os grupos de teatro do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra) através das Místicas, que são representações culturais por meio das quais expressam suas ideologias e seu aspecto subjetivo/espiritual. As Místicas são manifestadas através de ações comunicacionais populares, tal como rádios e jornais comunitários, peças teatrais (as quais eles chamam, através das Místicas, de *Celebração*), TV comunitária, escolas etc.

Para uma abordagem teórica do fato adere-se a Raymond Williams (2001; 2010) e suas sugestões sobre o caráter de identificação do público e a relação entre ciência e arte alicerçadas pelo sistema econômico, este regulador das relações sociais e dos modos de vida. Aproveita-se nesse interstício Sodré (2002a) e suas considerações sobre a mídia, meio de forte influência e intervenção na vida do MST, Mitsue Morissawa (2001) e seu acompanhamento das lutas pela terra dentro do movimento, e Márcia Pompeo Nogueira

(2007) como forte componente teórico na relação entre o Teatro em Comunidades e o MST investigando ainda em 2012 a articulação do Centro de Teatro do Oprimido (CTO), de Augusto Boal com o movimento, evento que preconizou o teatro como intervenção cultural e ideológica no Movimento dos Trabalhadores Sem Terra.

Outro elemento legitimador exposto logo a seguir é o Teatro Popular União Olho Vivo (TUOV), existente há 46 anos em São Paulo, onde colocações de caráter orgânico como o de César Vieira (1977), fundador do grupo, que também sofreu forte influência de Boal, são assinaladas mediante aspectos populares relacionados à comunicação e ao teatro. Ensejam-se neste momento os discursos de resistência de Silvana Garcia (1990) interferindo através das ações do público popular descartando o teatro como mero entretenimento.

Abre-se espaço também para o precursor do teatro realizado nas comunidades populares: o Grupo de Teatro Arena. Este alterou o rumo artístico nacional quando transformou totalmente sua estética, seus valores, e mais, tomou para si o movimento de resistência cultural e política por meio da arte teatral. Sua descentralização mostrou que existiam outros meios de se fazer teatro no Brasil, principalmente fora dos grandes centros urbanos. Em busca de um público mais popular apresentavam-se onde podiam: praças, escolas, fábricas, periferias etc., o que iniciou entre as estruturas econômica, política e artística o viés do deslocamento para a manifestação do Teatro em Comunidades. A aglutinação teórica aqui se dá através de Stuart Hall (2003), Martín-Barbero (2008) no aspecto dos modelos hegemônicos, na ascensão do transnacional e suas influências estruturais na esfera social, comentando-se as articulações de Coutinho (2008b) sobre a questão social e a marginalização do povo aliados aos pensamentos de Sodré (2002a), Gramsci (2001; 2007) e Sennet (2002).

Mostra-se importante como base jurídica e política uma passagem pela estrutura social das gestões das políticas culturais sobre financiamento, patrocínio e fomentos de apoio aos projetos comunitários, ancorada em esclarecimentos de Fábio de Sá Cesnik e Priscila Akemi Beltrame (2004) embasados aqui em conceitos teóricos colocados por Cecília Peruzzo, utilizados por Paiva (2003), amparados ainda por Sodré (2002a) e a relação entre espaço público e espaço político, Edgar Morin (2009) sobre a questão da exploração comunitária, como por exemplo, o turismo globalizado, e Foucault (1988) abordando o modo comportamental entre o sujeito e o poder.

Sob a luz dos aspectos psicológicos traçando paralelos entre comportamentos, exploração, cultura, contra-hegemonia e arte assinalam-se os apontamentos de Ignacio Martín-Baró (1996), e George Yúdice (2004) sobre a “cultura como recurso” e como isso repercute na formação e percepção do atual tecido social.

A formação do indivíduo e do coletivo será abordada mediante análise da construção da identidade comunitária através da memória articulada com o Teatro em Comunidades. Nesta parte do estudo mostra-se Paiva (2007) utilizando Tarizzo a respeito da “representação do político”.

Discorrendo por meio dos meandros da memória e história abarcam-se os aspectos do *silenciamento, culpa e constrangimento* pertinentes aos conflitos internos das comunidades populares. Desse modo, são acrescentados como base teórica os pensamentos de Pierre Nora (1984) sobre o reconhecimento da identidade através da história, a construção do sujeito no discurso do outro e sua *doxa* (SODRÉ, 2002a), a importância de não ignorar o passado (SENNET, 2004) e Andreas Huyssen (2004).

No aspecto de resistência em movimento contra-hegemônico o teatro realizado na comunidade, ou “drama aplicado”, ou ainda fazendo alusão à “comunidade aplicada” de Paiva (2007) entremeado ao conceito de “memória oficial” e “memória subterrânea” de Michael Pollak (1992) engendra, de acordo com o autor, a memória como sentimento de identidade individual e coletiva. Relação esta, que edifica a “comunidade afetiva” (POLLAK, 1992), tal qual o objetivo do Teatro em Comunidades. Porém, muitas vezes, através da representação do político (TARIZZO *in*: PAIVA, 2007) abstraem-se o espaço que o homem ocupa, e é na relação com esse espaço, nessa articulação, que se dá a memória histórica, segundo Maurice Halbwachs (2006), utilizado aqui para amparar a construção da memória como uma articulação do passado com os estímulos sócio-culturais da contemporaneidade.

Ainda sob as intempéries do silêncio e constrangimento recuperam-se os estudos de caso (Comunidade Chácara do Céu e ONG APPIA) mencionados durante toda a pesquisa e os assuntos abordados pela prática cultural do teatro exercida nas comunidades através dos mesmos. Um dos casos é o abuso sexual infantil, muitas vezes questão de silenciamento e constrangimento por parte das vítimas, aqui articulado ao fortalecimento da identidade exposto por Appiah (1997) que busca uma autodenominação através da história e da memória almejando uma narrativa justa sobre etnia e identidade.

Faz-se uso também de materiais iconográficos registrados durante pesquisa empírica: jornais eletrônicos e impressos com interesse na fala das minorias que abordam o tema da pesquisa, assunto pouco comum nos grandes veículos hegemônicos de comunicação. Foram empregados como fontes de pesquisa sites vinculados aos exemplos práticos legitimadores utilizados aqui, como o MST, TUOV, Arena, e do mesmo modo conteúdos teóricos dos pensadores mencionados e outros aplicados no corpo do trabalho que amparam a estrutura deste estudo juntamente com os estudos de caso.

Concluindo este trabalho, posicionamo-nos colocando em questão o lugar e a potencialização do Teatro em Comunidades, seu papel na formação crítica, educacional e no comprometimento social diante das variadas estratégias de captura dos discursos simbólicos, dominação ideológica e a subalternidade a que estão submetidos hoje os extratos populares.

De posse da percepção e entendimento do consenso ativo entre poder e sociedade (Gramsci, 2001; 2007) ainda com base na noção de cultura popular de Bakhtin (2008), abre-se outra proposta de ação cultural no âmbito da comunicação comunitária no contexto do teatro proferido pelas comunidades, favelas, morros e periferias. Proposta esta, amparada no olhar crítico, na consciência histórica e na organicidade dialética da comunicação teatral popular.

É preciso “compreender a atuação como um ato teatral que transcende aspectos restritos ao teatro, perceber que emoções expressas, independente de sua geografia”, no teatro ou na vida, “é servir-se de um campo perceptivo que auxilia-nos sobremaneira, para um entendimento do comportamento humano em variadas esferas constitutivas do tecido social assim como do afeto e da existência humana” (KOSOVSKI, 2002).

De tal modo, o Teatro em Comunidades, na sua disposição em se esquivar das manipulações do poder, da apropriação mercadológica, do esvaziamento de sentidos e de memória, ergue sua capacidade íntegra de renascer a partir do passado com contornos atuais e atuantes na edificação do espírito comum de constante movimento.

2. O espaço comunitário popular: a ação comunicacional do Teatro em Comunidades.

2.1. O lugar da comunidade e as vertentes metodológicas do teatro como intervenção social.

Para falar em comunidade na contemporaneidade, justamente no momento em que diversos teóricos questionam tal expressão ou nomenclatura, é preciso deixar compreensível o lugar e a visão de onde me propus a falar e desenvolver esta pesquisa. Aponto o espaço popular comunitário localizado nas periferias como foco de atuação do Teatro em Comunidades, objeto deste estudo, e que também pode ser chamado Teatro na Comunidade.

Alguns autores apresentam o conceito de comunidade conforme suas respectivas reflexões, percepções e articulações de pensamento, e torna-se necessário abordá-los para entendermos melhor esse espaço de atuação. Para falar sobre comunidade conceituando-a, Zygmunt Bauman, apóia-se no conceito de Ferdinand Tönnies de *Gemeinschaft* – um espaço de “entendimento compartilhado por todos os seus membros” (BAUMAN, 2003, p.15), onde o entendimento comum flui naturalmente – para dizer que este tipo de comunidade vem se perdendo, e que é preciso recuperá-la. Assinala que o comum entre os seus integrantes não existe mais.

Refletindo sobre este conceito, Bauman esclarece que não se trata de um consenso adquirido no debate, e sim, de um tipo de entendimento que *precede* todos os acordos e desacordos. Raquel Paiva (2003) aponta um caminho sobre comunidade baseado na crítica a *Gesellschaft*, colocado por Tönnies, pois existe a diferenciação, mas não deveria ser alimentada a dicotomização do espaço popular e sociedade. Sobre o livro *Comunidade e Sociedade*, de Tönnies, Paiva (idem, p. 70) assinala que é um “referencial para o estudo do que vem a ser comunidade”, e continua assinalando que “não há como abstrair o fato de que *Comunidade e Sociedade* comporta uma crítica a *Gesellschaft*, à sociedade, fundamentada principalmente nas bases do racionalismo iluminista” (idem). Apoiando-se nas considerações do autor utiliza a sua opinião a respeito de sociedade:

Construção artificial de uma amálgama de seres humanos que, na superfície, assemelha-se à comunidade, onde os indivíduos convivem pacificamente. Entretanto, na comunidade permanecem unidos apesar de todos fatores para separá-los, ao passo que na sociedade permanecem essencialmente separados, apesar de todos os fatores tendentes para sua unificação (...) na sociedade, *Gesellschaft*, não encontramos ações que possam derivar de uma unidade; nenhuma ação, que manifeste a vontade e o espírito da unidade realizada pelo indivíduo; nenhuma ação que, mesmo realizada pelo indivíduo, tenha repercussão sobre aqueles que permanecem vinculados a ele, (...) cada um se mantém por si mesmo e de maneira ilhada, e até se dá uma certa tensão com os demais; (...) a sociedade se caracteriza por um estado de repouso, onde ninguém quer conceber nem produzir nada para o outro. (PAIVA *apud* TÖNNIES, 2003, p. 70)

De acordo com os autores os excluídos sociais, ou seja, a classe subalterna ou desfavorecida não obtém recursos para se contrapor às opiniões ou decisões dominantes. Bauman (2003, p.15) ainda coloca que não devemos considerar comunidade como um ponto de chegada, mas sim, “*um ponto de partida*” para produção de discursos muito significativos para a sociedade, e que merece toda atenção. O contrário disto cria e expande um sistema individualizado e efêmero das relações sociais.

Sobre a individualização e atomização social o autor afirma que a comunidade que habitamos é bem diferente, enxergando-a como “uma fortaleza sitiada, continuamente bombardeada por inimigos (muitas vezes invisíveis) de fora e freqüentemente assolada pela discórdia interna” (BAUMAN, 2003, p.19).

Para chegarmos a uma posição sobre comunidade é preciso intervir em outros campos e suas considerações analisando o território e a relação humana com o espaço. As configurações acerca do conceito de comunidade apresentam-se de maneiras diferentes, e, portanto, é necessário priorizar um único viés para edificar um discurso de comunicação satisfatório através do teatro. Isso não quer dizer que o Teatro em Comunidades não possa utilizar afirmações de outros campos. Será preciso, no entanto, que se adeque a eles, e principalmente, transmita uma mensagem inteligível e de possível integração:

A noção psicológica considera comunidade como sendo a qualidade de relação entre indivíduos, que se caracteriza pela presença de sentimentos de solidariedade, identificação, união, altruísmo e integração; para a ecologia, comunidade é simplesmente um conjunto, um grupo, um sistema de indivíduos num lugar determinado, ou seja, a comunidade é o grupo com o seu território. A estas duas noções pode-se somar uma terceira perspectiva, com enfoque

sociológico, o que tende a avaliar a comunidade como menor grupo social e o primeiro nível de organização social completo e auto-suficiente. (PAIVA, 2003, p.71-72)

No conceito de comunidade proposto por Anthony Cohen (1998), os embates dentro e fora da comunidade fazem parte de uma construção de sentido. É uma instância de negociação de significados que se situa num espaço intermediário entre a família e a sociedade. Sobre comunidade pode-se dizer que “é a entidade à qual as pessoas pertencem, maior que as relações de parentesco, mais imediata do que a abstração a que chamamos de “sociedade” (COHEN, 1998, p.15)¹. E ainda, “a arena onde as pessoas adquirem suas experiências mais fundamentais e substanciais da vida social, fora dos limites do lar” (idem).

A expressão comunidade não significa a mesma coisa para todas as pessoas, ela é um símbolo de algo comum. As pessoas possuem interações diferentes umas com as outras e também com o lugar em que atuam. Por isso, podem compartilhar símbolos sem compartilhar os mesmos significados. É relevante colocar que “os símbolos permitem interpretação e oferecem possibilidades de manobras interpretativas para aqueles que os usam”. Os símbolos são “freqüentemente definidos como coisas que se colocam ‘no lugar’ de outras” (idem, p.18), porém, não representam essas outras sem ambigüidades. Os símbolos tem a capacidade, portanto, de apontar um caminho por meio do qual os indivíduos “podem experimentar e expressar seus vínculos com uma sociedade sem comprometer suas individualidades” (idem).

As pessoas que se associam a um determinado símbolo podem ter posições diferentes sobre muitos dos significados atrelados a ele. Como exemplo nota-se os símbolos do cristianismo, do pacifismo, do socialismo, no que diz respeito à atitude manifesta em relação à apurada representação simbólica. Portanto, pessoas com visões opostas podem aderir ao mesmo símbolo por diferentes razões, mas também mudar seu entendimento sobre o discurso imagético do objeto, ou ainda, sobre o seu discurso ideológico a partir do debate no interior da comunidade:

Comunidade é tudo o que existe nela, conceitualmente e materialmente, tem uma dimensão simbólica, e, mais profundamente, esta dimensão não existe enquanto um consenso de sentimento. Em vez disso, existe como algo para as

¹ Tradução livre.

peças ‘pensarem’. Os símbolos são construções mentais: permitem às pessoas fazerem sentido. Dessa forma, também possibilitam a elas os meios de expressão do significado particular que a comunidade tem para elas. (COHEN, 1998, p. 19)²

Dentro do significado particular e também do coletivo é que o Teatro em Comunidades expandirá o seu discurso em contraposição à hegemonia. Atuará no fazer teatral realizando um movimento de posicionamento crítico diante dos valores dominantes ideológicos e consensuais, valores estes criticados pelos autores em seus conceitos de comunidade.

Podemos até mesmo atrelar isso a uma perspectiva filosófica de “transmutação dos valores” (NIETZSCHE, 1976), sabendo que ambos os aspectos: sociológicos (gramsciano) e filosóficos (nietzscheano) neste caso buscam a verdade do ser humano, e não, a eficácia de uma produção estetizante e globalizante. Não que se queira aproximar aqui uma perspectiva gramsciana de uma nietzscheana, mas sim, um entrelace, ou melhor, um exemplo de pensamentos teóricos que possam, neste momento, e neste caso, aproximar o Teatro em Comunidades de uma busca essencial do ser humano.

Mesmo entendendo que Bauman contribui para a reflexão sobre o significado da comunidade na contemporaneidade, é o conceito proposto por Cohen que mais contribui para o entendimento sobre Teatro em Comunidades, e principalmente, Raquel Paiva (2007) que propõe o “retorno da comunidade” interagindo por meio do comprometimento político e da consciência crítica em busca do comum entre seus integrantes, abarcando ainda o seu conceito sobre “comunidade gerativa”, como veremos mais adiante.

A afirmação de um teatro voltado para comunidades específicas pode ser aprofundada pelo entendimento de que a comunidade, pelo menos enquanto um símbolo comum, existe, e que o teatro pode contribuir para a necessária e permanente construção do seu sentido. Por outro lado, identifica-se um preconceito muito grande, no qual não somente os moradores estão incluídos, mas também a prática da comunicação teatral na comunidade. Sobre isso assinalarei à frente com as considerações crítico-políticas de Bertold Brecht sobre o teatro convencional e suas pomposas produções.

O local de fala do Teatro em Comunidades se detém mediante o conceito do espaço local em que atua, ou seja, especifica a comunidade na qual irá empreender uma ação

² Idem.

política e social conjunta. A importância do saber local nos discursos de resistência é que mantém a verdade como ponto essencial do ser humano. Clifford Geertz (2009, p. 39) expõe sobre a importância do conhecimento local e a intenção do que se pretende desenvolver através dele: “Para que o produto final não seja apenas uma conversa um pouco mais elaborada, ou algum contra-senso ainda pior, é necessário que se desenvolva uma consciência crítica”.

Diante desta constatação apresentam-se as considerações de Ferdinand Tönnies tratadas por Paiva (2003) sobre o que é comunidade, que no caso deste estudo apontará para os espaços populares periféricos, ou em outras expressões: favelas ou morros.

O autor coloca o seu conceito imbricado também na sociedade geral: bairros, cidades, grupos empresariais, e podemos também aplicá-lo as esferas comunitárias das extremidades urbanas e favelas embrenhadas no centro urbano. Isto se torna de grande necessidade para o desenvolvimento do Teatro em Comunidades. Tönnies aponta a **Comunidade de parentesco ou de sangue**, onde se desenvolvem os laços genéticos que constroem as relações familiares, **Comunidade de território ou vizinhança**, em que as pessoas interagem entre si, mas podem não interagir com o mesmo objetivo, percepções e interações diferentes sobre fatos com mais ou menos importância, e **Comunidade de amizade ou interesse**, na qual as relações são mediadas por vínculos afetivos e ideais comuns, geralmente políticos, econômicos, educacionais ou sociais. Nesta esfera colocada pelo autor, utilizado por Paiva (2003), encontra-se o caminho para atuação do teatro.

Veremos exemplos desta estética de comunicação comunitária mediante as relações que abrangem estes e outros conceitos semelhantes.

Em meio ao espaço da atividade comunitária diária é necessário entender as definições deste tipo de ação teatral, que também é chamada de Teatro na Comunidade, Performance na Comunidade, ou ainda, Drama Aplicado. De um modo geral o Teatro em Comunidades existe em todos os continentes, mas são vários os entendimentos sobre o seu significado, e também, são muitos os termos utilizados para nomeá-lo. Baz Kershaw (1992) propõe a seguinte definição de Teatro em Comunidades:

Sempre que o ponto de partida [de uma prática teatral] for a natureza de seu público e sua comunidade, que a estética de suas performances for talhada pela cultura da comunidade, de sua audiência, neste sentido estas práticas podem ser categorizadas enquanto Community Theatre (Teatro na Comunidade). (KERSHAW, 1992, p. 5)³

³ Idem.

Para Kershaw, toda comunidade é parecida no que diz respeito às diferenças internas que abriga e ao papel de mediação que assume entre o indivíduo e a sociedade. Enxerga-se assim a edificação da comunicação comunitária também através do teatro. Kershaw cita dois tipos de comunidade, bem semelhantes às colocadas por Tönnies. A primeira é a **Comunidade de local**, criada por uma rede de relacionamentos formados por interações face a face, numa área delimitada geograficamente. Ou seja, cotidiano de relações diretas, interpessoais. A outra, o autor coloca como **Comunidade de interesse** formada por uma rede de associações que são predominantemente caracterizadas por seu comprometimento em relação a um interesse comum. Quer dizer que estas comunidades podem não estar delimitadas por uma área geográfica particular. Tendem a ser explícitas ideologicamente de forma a que mesmo os seus membros vindos de áreas geográficas diferentes possam reconhecer sua identidade comum, segundo o autor (1992, p. 31).

No primeiro sentido, acredita-se que as pessoas que vivem e/ou trabalham numa mesma região possuem determinadas vivências e problemas comuns, enquanto o segundo indica que algumas pessoas comungam de idéias, se identificam por um olhar preconceituoso com que são vistas, ou sofrem uma mesma exclusão, como, por exemplo: mulheres, homossexuais, negros, meninos de rua, domésticas, entre outros.

Eugene van Erven (2001) utiliza a mesma nomenclatura e sua definição é semelhante à de Kershaw. Ele entende o Teatro em Comunidades como um fenômeno que se exprimi de forma diferente produzindo estilos de representação.

Jan Cohen Cruz, da Universidade de Nova York, também se refere a uma prática teatral criada a partir de interações com comunidades específicas, mas o termo que ela utiliza é “Community-based performance”⁴. A autora leva em consideração vários aspectos dos setores sociais, principalmente o direcionamento político que a performance dentro da comunidade poderá alcançar:

Uma produção de community-based performance é geralmente uma resposta a um assunto ou circunstância coletivamente significativos. É uma colaboração entre um artista ou grupo de artistas e uma “comunidade” na qual a última é a fonte principal do texto, possivelmente também dos atores, e definitivamente de grande parte do público. Ou seja, a base da community-based performance não é o artista individualmente, mas sim uma “comunidade” constituída por meio de uma identidade primária compartilhada, baseada em local, etnia, classe, raça, preferência sexual, profissão, circunstâncias ou orientação política. (COHEN-CRUZ, 2005, p. 2)⁵

⁴ Teatro ou performance baseados na comunidade.

⁵ Tradução livre.

Outros autores utilizam semelhantes nomenclaturas e também situam estas práticas em comunidades, compartilhando de conceitos parecidos. Através da ação teatral nas comunidades desvenda-se a positividade deste trabalho artístico, percebendo-se uma linha estética de atuação comunicacional bastante relevante nas mediações socioculturais das comunidades periféricas. É uma estética de linguagem que carrega um forte contexto educacional, e por necessidade de externá-lo, se realiza em diferentes lugares comunitários.

Helen Nicholson (2005) utiliza o termo “Applied Drama”⁶ para dizer que este tipo de trabalho artístico e comunicacional é uma investigação sobre o valor e os valores do drama, do teatro e da performance que acontecem em locais comunitários populares num contexto educacional. Isto também diz respeito ao fazer teatral em diferentes locais, algumas vezes nada glamurosos – como, por exemplo, asilos de idosos, abrigos de sem-tetos, escolas e prisões – dirigidos por praticantes experientes facilitando e direcionando a ação artística aos participantes da comunidade (idem).

Também semelhante aos já citados, o termo Applied Theatre⁷ é proposto por Philip Taylor (2003). O termo faz referência a um direcionamento mais explícito da prática teatral. Esta é voltada para solução de problemas e transformação dos conflitos intrínsecos à comunidade. Os aspectos dessas problemáticas serão apresentados mais adiante os relacionando com a questão da falsa representação social e o seu contraponto através do fortalecimento da identidade comunitária. Neste ponto mostra-se o caráter comportamental e educativo do sujeito abordando temas de muita relevância. Taylor expõe que o:

Applied Theatre opera a partir de um princípio central de transformação: gerar consciência sobre assuntos particulares (prática sexual segura), ensinar conceitos particulares (alfabetização e matemática), questionar ações humanas (crimes odiondos, relações raciais), prevenir comportamentos perigosos (violência doméstica, suicídio de jovens), para curar identidades rompidas (abuso sexual, imagem corporal), mudar situações de opressão (vitimização pessoal, proibição política de votação). Esses princípios de transformação são próximos de outros movimentos participativos e do teatro comunitário, onde a principal ênfase recai nas aplicações do teatro para ajudar as pessoas a refletir mais criticamente no tipo de sociedade em que desejam viver. (TAYLOR, 2003, p.1)⁸

⁶ Drama Aplicado.

⁷ Teatro Aplicado.

⁸ Tradução livre.

Enxerga-se, desse modo, o grande valor do teatro para as comunidades populares através dos seus meandros de atuação voltados para os interesses comuns dos moradores e os seus ideais enquanto coletivo.

Desenvolvendo ainda sobre os temas abordados por essa estética de comunicação social no interior da comunidade encontra-se a semelhança com o Teatro Popular, que vem do povo pelo próprio povo, ou seja, dos moradores pelas próprias expressões intrínsecas. É importante ressaltar que quando apresento teatro popular aqui me refiro ao que vem do povo, porém não como a defesa de uma tradição, mas sim, o discurso crítico comprometido que ele irá proferir. Aqui se apresenta a diferença entre o Teatro em Comunidades e o Teatro Popular. São semelhantes em seus aspectos contra-hegemônicos e vínculo sociais, porém, com algumas diferenças estéticas de conteúdo artístico. De acordo com o intento do teatro popular ocorrem mudanças em sua estética de encenação e linguagem de comunicação.

Apresentam-se duas estéticas diferentes de ação comunicacional entre o Teatro Popular e o Teatro em Comunidades. Este pretende recuperar daquele a capacidade crítica e aliar isso ao desvendamento dos futuros olhos atentos da comunidade almejando a transformação positiva dos conflitos, e não deixar nada subliminarmente escamoteado. Apesar da diferença estética e artística ambos encarnam “um processo teatral que envolve comunidades específicas e os temas de sua preocupação” (PRENTKI; SELMAN, 2000, p. 8)⁹, sempre considerando as condições existentes, identificando pontos nevralgicos, e analisando como uma mudança poderá contribuir para criar uma visão crítica. “O teatro é sempre parte do processo de identificação e da exploração de como a situação ou o assunto pode ser mudado” (idem). Ele age no cerne da comunidade sem se importar com a instrução desta ou daquela pessoa porque “a formação não se constrói por acumulação (de cursos, de conhecimentos ou de técnicas), mas sim, através de um trabalho de reflexividade crítica sobre as práticas e de (re)construção permanente de uma identidade pessoal” (NÓVOA, 1992, p. 25).

Neste processo de relações sociais através da arte comunitária é importante ressaltar também, conforme assinala Kwame Anthony Appiah (1997), que a identidade humana, tanto pessoal quanto coletiva, é construída e histórica:

⁹ Idem.

(...) todo mundo tem seu quinhão de pressupostos falsos, erros e imprecisões que a cortesia chama de “mito”, a religião de “heresia”, e a ciência de “magia”. Histórias inventadas, biológicas inventadas e afinidades culturais inventadas vêm junto com toda identidade; cada qual é uma espécie de papel que tem que ser roteirizado, estruturado por convenções de narrativa a que o mundo jamais consegue conformar-se realmente. (APPIAH, 1997, p. 243).

O exercício do Teatro em Comunidades abordará de forma concreta e questionadora as convenções a que o mundo parece não estar satisfeito, pelo menos os que vivem à margem, os que não tiveram a possibilidade de construir uma identidade comunitária autônoma fora da redoma convencional do movimento dominante. A “identidade grupal só parece funcionar – ou pelo menos, funcionar melhor – quando é vista por seus membros como natural, como real” (APPIAH, 1997, p. 244). Através de uma história (texto teatral) bem articulada com o caráter histórico individual (sujeito) e coletivo (comunidade), do modo de produção local e das questões de contraposição hegemônica o teatro irá se vincular às verdadeiras palavras e expressões comunitárias em sua mais profunda hermenêutica. Na verdade, Appiah (1997) debruça-se na literatura local para identificar os processos culturais dedicados às construções históricas e formas de contraposição à verdade hegemônica por meio das letras.

É interessante notar que entre alguns entendimentos semelhantes apresentados aqui sobre o significado das expressões teatrais voltadas para comunidades e das terminologias utilizadas para designá-lo, existe uma unanimidade sobre o reconhecimento da positividade e do resultado deste trabalho.

No Brasil, dentro do trabalho teatral desenvolvido em comunidades, se faz presente a influência de Paulo Freire e Augusto Boal, autores atuantes da contra-hegemonia nas áreas da educação e da política, conforme iremos perceber ao longo do estudo.

Em solo brasileiro existe grande atuação do Teatro em Comunidades, porém são dados difíceis de serem coletados porque quase não há experiências relatadas documentalmente. Isso se deve ao preconceito do teatro convencional hegemônico como citado anteriormente. De acordo com Márcia Pompeo Nogueira, do CEART/UDESC - Centro de Artes Cênicas da Universidade de Santa Catarina, o projeto de pesquisa “Banco de Dados em Teatro para o Desenvolvimento de Comunidades” foi formulado a partir da

necessidade de contribuir para o mapeamento dessa prática no Brasil. Foram feitos registros de experiências comunitárias através do preenchimento de formulários *online* em um espaço criado à época (2007) com a intenção de realizar um mapeamento cultural para consultas durante o estudo feito pela pesquisadora¹⁰. A pesquisa incluiu investigação sobre grupos específicos, de forma a aprofundar os dados iniciais contidos. Nesse trabalho foram identificadas algumas modalidades básicas de teatro em comunidades, principalmente relacionadas às instituições a que se vinculam.

Nogueira (2011) iniciou suas pesquisas tendo como base os estudos empíricos feitas na África em sua estada no país. Pôde presenciar movimentos de busca pela independência do país através do teatro realizado em áreas periféricas de baixo poder aquisitivo. Lá, conheceu o TFD – Theater For Development, ou seja, Programa de Teatro para o Desenvolvimento, no qual pôde perceber três categorias: DEVPROP (Teatro como Propaganda de Desenvolvimento), realizado em prol de movimentos sociais e meios de subsistência como a agricultura, por exemplo; AGITPROP (Movimento de Propaganda para Democratização do Teatro), diferentemente do *AgiProp* criticado por Brecht, onde o autor aponta criticamente a utilização do teatro como uma ferramenta de propaganda política, principalmente no movimento nazista; e o TDD (Teatro Dialógico para o Desenvolvimento), no qual eram manifestadas experiências do povo mediante a sobreposição do poder vigente¹¹.

Tais categorias se exercem por meio de algumas modalidades que compreendem os ambientes sociais de atuação. Mas antes de abordar essas modalidades é importante discorrer sobre as vertentes metodologias da ação de comunicação política e social dessa prática teatral.

Conforme assinala Nogueira (2007) essas vertentes se dividem em três: Teatro *para* Comunidades; Teatro *com* Comunidades e Teatro *pela* Comunidade, através das quais irão se desdobrar as seis modalidades apontadas pela teórica, e que se integram às abordagens teóricas de Raquel Paiva sobre o desenvolvimento da comunidade.

Na primeira encontramos o deslocamento de um determinado grupo até o local periférico levando um espetáculo concebido sobre determinado assunto de interesse da comunidade. Existem grupos que trabalham somente nesta vertente metodológica. Já na

¹⁰ <http://www.ceart.udesc.br>

¹¹ Seminário *III Semana do Ensino do Teatro - O Teatro Aplicado em Questão: lugares, desafios, perspectivas*, realizado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UniRio, em outubro de 2011.

outra os agentes multiplicadores iniciam oficinas dentro do espaço popular trabalhando diretamente *com* os integrantes. O discurso de comunicação e os modos de produção são construídos em conjunto, em plena interatividade respeitando o caráter comportamental da comunidade, ou seja, suas relações internas, suas dificuldades, alegrias, visões sociais etc.

A terceira metodologia ocorre após a multiplicação das informações através dos agentes comunitários já capacitados, portanto, os modos de ação encontram-se nas mãos da comunidade. A partir dela, se expandem as oficinas temporárias, desde aulas de teatro permanentes, produção de informação, articulações da comunicação social, desenvolvimento dramático e seu aspecto - na maioria das vezes reivindicador e contra-hegemônico - até figurinos, cenários e direção abarcando uma carga histórica e de vivência atual que instiguem a consciência crítica sobre os fatos em que estão imersos:

A compreensão crítica de si mesmo é obtida, portanto, através de uma luta de “hegemonias” políticas, de direções contrastantes, primeiro no campo da ética, depois no da política, atingindo, finalmente, uma elaboração superior da própria concepção do real. A consciência de fazer parte de uma determinada força hegemônica (isto é, a consciência política) é a primeira fase de uma ulterior e progressiva autoconsciência (...). (GRAMSCI, 2001, p. 103).

Desse ponto em diante, decidido a vertente metodológica em que irão trabalhar, os Grupos e Companhias teatrais introduzirão os temas de acordo com a necessidade de cada comunidade. Através das três vertentes metodológicas abrem-se espaços para a utilização das modalidades mais adequadas a cada espaço popular. Abaixo veremos algumas delas:

O Teatro Comunitário Religioso é a origem do engajamento de muitos jovens com a prática teatral no intento de se comunicar com o público externo. Envolve práticas ligadas a datas religiosas como a representação da Paixão de Cristo que pode adquirir contornos mais ou menos comunitários; trabalhos vinculados a grupos de jovens de determinadas instituições religiosas; trabalhos assistenciais etc. A prática teatral com comunidades pode ser identificada junto à religião espírita, pentecostal, católica etc.

A **prática teatral em ONGs** tem se multiplicado recentemente. Alguns estudos já se dedicam a esse tema. Neste campo pode-se enxergar a atuação de ONGs filiadas a um centro cultural dentro do espaço comunitário, como é o caso da ONG Associação Roda Viva, ligada diretamente ao Centro Cultural Roda Viva, na comunidade Chácara do Céu, no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro, estudo de caso empírico deste estudo que veremos mais

profundamente à frente. Outro exemplo de campo, também utilizado nesta pesquisa, é a ONG APPIA – Associação de Profissionais para Proteção da Infância e Adolescência que atua abordando a questão de abusos sexuais infantis e violência doméstica através do projeto *Prevenir Brincando*, que atuou em mais de 35 comunidades cariocas, de 2006 a 2009.

A comunicação ligada aos Movimentos Sociais abrange a estética de comunicação edificada na comunidade através do teatro, como, por exemplo, no interior do MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. Além de uma prática intensa de comunicação interna bastante teatralizada, o MST recebe influência do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, representante da resistência e calcificador de uma nova hegemonia de visões políticas e consciência crítica do público. O Teatro do Oprimido já ofereceu oficinas para multiplicadores do movimento, o que caracteriza nesse momento, a vertente do Teatro *com* Comunidades. Outras influências vêm de contatos de grupos como a *Companhia do Latão*, que influenciou o trabalho do grupo do MST. O que impressiona nessa vinculação com o Teatro em Comunidades é a incorporação da estrutura e organização política para disseminar a prática teatral.

Em meio a isso percebemos que “o trabalho alienado e hierarquizado causa sofrimento, porque está diante das necessidades imediatas dos indivíduos” (BLANC; PEREIRA *in*: SOBREIRA, 2010, p. 52). De acordo com os autores a questão do trabalho reificado leva a uma conflituosa relação entre produção, resistência e mercado. Essa relação torna-se explícita na medida em que a afirmação do trabalho como fonte de exploração, miséria e alienação, torna-se cada vez mais concisa.

As **Políticas Públicas** apontam outra proposta das práticas teatrais comunitárias que ocorrem diferentemente em cidades brasileiras. Como exemplo, nota-se o projeto sobre oficinas teatrais para jovens da Secretaria do Governo do Estado do Rio de Janeiro, que, em 2006, introduziu nas escolas da rede pública oficinas de teatro no currículo opcional.

Expondo a afirmação de Fábio Blanc e Isabel Pereira (2010) atenta-se para a percepção de que “muitas práticas e experiências vêm sendo desenvolvidas durante o processo educativo, seja no tempo-escola, seja no tempo-comunidade. Essas atividades possuem caráter educativo no sentido de desenvolver os conhecimentos e conceitos tratados teoricamente” (*idem*, p. 47). No caso do teatro essa teoria é alcançada com a prática teatral intervindo *com* os estudantes e também *com* as famílias.

O **Teatro de Grupo** também está na origem de muitos trabalhos de Teatro em Comunidades. Essa ligação pode ter sua origem na necessidade de sobrevivência financeira do grupo e dos seus membros, pode também estar ligada aos objetivos intrínsecos do grupo e pode ainda levar em consideração ambos os fatores. A interação da Cia. do Latão com o MST, citada acima, é um exemplo de uma vinculação intrínseca aos objetivos do grupo.

Mesmo não esgotando todas as possibilidades de Teatro em Comunidades e sabendo que essa classificação apresenta modelos de práticas que muitas vezes se interpenetram, identifiquei essas seis modalidades vinculadas às comunidades como um importante campo de pesquisa. O atual mapeamento do Banco de Dados em Teatro em Comunidades representa apenas a ponta de um *iceberg*. Cada processo aqui colocado precisa ser investigado mais categoricamente para que sua compreensão possa ser aprofundada.

É verdade que a circulação desses enunciados sobre comunidades determinam modificações na percepção sensível do comum, da relação entre o comum das expressões de comunicação e a distribuição sensível dos espaços e ocupações. Desenharam-se desse modo, “comunidades aleatórias que contribuem para a formação de coletivos de enunciação que recolocam em questão a distribuição dos papéis sociais, dos territórios das linguagens e relações” (RANCIÈRE, 2005, p. 60).

O Teatro em Comunidades atua nos coletivos comunitários populares onde o aspecto ideológico dominante circula de forma a limitar tal espaço, sendo de extrema importância abordar pontos importantes que envolvam a cultura como um todo (BUBER, 1987) de forma a atravessar economia, política, educação, turismo, lazer, religião etc.

Porém, para que se compreenda melhor o âmbito cultural e a cultura social, nos seus aspectos sensíveis e paradigmáticos, que regem os indivíduos e os coletivos é preciso conhecer melhor o espaço comunitário e a sua forma de se comunicar através do teatro.

2.2. O espaço de periferia e a ação comunicacional da estética teatral comunitária: experiência empírica na comunidade Chácara do Céu, ONG APPIA e no II Encontro de Performance e Política das Américas.

Um espaço político de representação ou intervenção teatral se forma a partir de uma intenção de mostrar a construção de um discurso artístico e interagir com o espectador, seja

na comunidade ou no palco. O espaço popular onde se encontra a comunidade abarca a unicidade de um grupo social que possui seu aspecto identitário relacionado à visão externa a ela, ou seja, a visão dominante (setores midiáticos, econômicos e políticos). Esse fato provoca, através do Teatro em Comunidades, a busca de uma visão própria para se entenderem, se reconhecerem, sentirem que possuem, enquanto indivíduos e também coletivo, conforme aponta Agamben (2002): uma *essência*¹², ou também chamada aqui de singularidade. Porém, aos olhos do agente externo o indivíduo morador das periferias possui uma identidade, no entanto, analisando criticamente, podemos dizer que é representada politicamente. Dessa forma resulta no indivíduo um *não reconhecimento* (grifo meu) de si mesmo, e ele termina por perder sua noção de pertença. Atrelamos esse fato não muito obstatante à representação “do político” (do conflito, da realidade) a que se refere Roberto Espósito:

Cada filosofia da política assume, de fato, a forma de uma representação (do político). E a representação obedece, grosso modo, a duas exigências: aquela de impor uma certa forma ou uma configuração lógica à política: e aquela de “reportar os muitos ao Uno, os conflitos à Ordem, a realidade à idéia. (ESPOSITO *apud* TARIZZO *in*: PAIVA, 2007, p. 43).

Através dessa configuração lógica de domínio e poder pode-se ver esse “não se sentir próprio de si” em um cidadão da comunidade que vive numa representação social ideológica dominante até o momento limítrofe do ser, onde, segundo Nancy (*in*: PAIVA, 2007) o sujeito, nesse interstício, não se reconhece mais como cidadão capaz pertencente à sociedade. Percebe-se, então, um sujeito qualquer em um espaço qualquer que transita entre a potência de ser e de não ser em frente a sua própria impotência. Recupera-se aqui a questão da filosofia apresentada por Agamben (1993) sobre a potência de ser, aliando-a aos aspectos sociológicos da comunidade. O autor exemplifica sobre a “potência de ser” e “de não ser” que:

Dos dois modos sob os quais, segundo Aristóteles, se articula cada potência, decisivo é aqui aquele a que o filósofo chama «potência de não ser» (*dynamis me einai*) ou então impotência (*adynamia*). Uma vez que, se é verdade que o ser qualquer tem sempre um carácter potencial, é igualmente certo que ele

¹² A essência a que me refiro aqui, de acordo com Giorgio Agamben, é o ser humano em seu estado natural, o homem tal como ele é, sem representação social ideológica dominante, em sua mais alta autenticidade não permeada por discursos simbólicos.

não é apenas potência deste ou daquele acto específico, nem é, por esse facto, simplesmente incapaz, privado de potência, nem tão-pouco capaz de qualquer coisa indiferentemente, todo-poderoso: propriamente qualquer é o ser que pode não ser, que pode a sua própria impotência. (AGAMBEN, 1993, p.33).

De acordo também com o pensamento de Giorgio Agamben (2002; 2004) esse ser é banido – *a relação de banimento; o abandono* - e se torna uma exceção, ele é excluído da lei e incluído ao mesmo tempo. Ele agora é marginalizado – no sentido pejorativo da palavra - ou seja, bandido. É o que mostra Agamben em seu livro *Homo Sacer*¹³: *o poder soberano e a vida nua*¹⁴. Nele, explica o caráter do *homo sacer* – o ser que cometeu um delito, e, portanto está impuro e não pode ser sacrificado aos deuses, porém também não está sob as ordens jurídicas, não pertence à esfera divina e nem à dos homens do poder. Sendo assim sua vida pode ser tirada por qualquer um a qualquer momento. Este é o ser que possui a *vida nua*, o *banido* (grifo meu) ou o *excluído* (grifo meu) a que se refere Agamben. As leis se ausentam do indivíduo. Ele é excluído de uma lei social - a que rege a sociedade - passando a fazer parte de outra, a da comunidade e a sua representação social edificada pela ordem dominante. Agamben mostra metaforicamente:

A vida do bandido (...) não é um pedaço de natureza ferina sem alguma relação com o direito e a cidade; é, em vez disso, um limiar de indiferença da passagem entre o animal e o homem, a *phýsis* e o *nómos*¹⁵, a exclusão e inclusão (...) que habita paradoxalmente ambos os mundos sem pertencer a nenhum (AGAMBEN, 2002, p. 112).

Operando nesse sentido o Teatro em Comunidades vai à busca dessa exceção e ao mesmo tempo em que constrói a sua resistência contígua ao “teatrão”¹⁶, aborda pedagogicamente um conteúdo relacionado à realidade de cada comunidade sem a influência do grande veículo da mídia, criando nos espaços de periferia o mesmo movimento, segundo comenta o psicólogo Emerson Brant, presidente da ONG APPIA¹⁷,

¹³ Homem, da antiga Grécia, condenado por delito, portanto impuro, e por isso não pertence à esfera divina e nem à esfera jurídica, é incluído na ausência das leis sobre sua vida. Pode ser morto por qualquer pessoa.

¹⁴ Vida sujeita a ser tirada a qualquer momento por quem quer que seja deixando o autor impune.

¹⁵ *Phýsis* esta relacionada com a natureza, com o fenômeno, o *nómos* tem relação com o que é adquirido pelo costume, tornando-se um comportamento.

¹⁶ Denominado e criticado por Bertold Brecht como teatro da burguesia. Realizado pomposamente com produção capital das instituições financiadoras, e, portanto, adequando o seu conteúdo aos interesses políticos, econômicos e sociais das mesmas. Leva o espectador à ilusão e não à reflexão crítica.

¹⁷ Associação de Profissionais para Proteção da Infância e Adolescência.

responsável pelo projeto *Prevenir Brincando*, desenvolvido em mais de 35 comunidades do Rio de Janeiro entre 2006 e 2009:

Com este tipo de atividade a comunidade identifica-se rapidamente com a sua realidade, e cria um movimento independente da mídia. A banalização dos fatos pela mídia leva a estagnação da comunidade. Através da ação teatral a comunidade cria um momento de reflexão, passando a perceber os fatos e o caráter identitário da sua área, o que naturalmente irá se tornar uma ação de resistência perante a hegemonia. (*Entrevista realizada em dezembro de 2009 - RJ*)

Ainda sobre a mídia e a identificação com o público, John Downing (2001) comenta sobre Boal:

Seu objetivo é criar na platéia um envolvimento existencial e político com o espaço físico de sua esfera e suas preocupações cotidianas. Seu trabalho ilustra, de maneira especial, a importância de que os ativistas da mídia radical não se limitem a fornecer contrafatos, por mais fundamental que seja esse exercício, desenvolvendo também formas de dar pungência à sua mídia. O livro *Teatro do Oprimido*, de Boal, cujo título se inspira na *Pedagogia do Oprimido*, de Freire, foi uma espécie de bíblia para a geração do teatro comunitário (...). (DOWNING, 2001. p.190).

Vemos assim uma estratégia de fortalecimento do âmbito popular e seus meios de expressão. Em busca pela identidade e legitimação a comunidade passa a construir ideais coletivos em prol de um movimento conveniente aos seus membros, para posteriormente, integrarem-se à sociedade com o intuito de conquistar seus direitos no espaço social, cultural e educacional. Estes membros procuram um sistema de educação digno a ser aplicado no desenvolvimento dos seus filhos, netos, sobrinhos; o que muitas vezes não chega ao esperado. Dentro de seus recursos e possibilidades, realizam a criação e implantação de centros digitais de informação, rádios e TVs comunitárias, jornais locais como veículos para viabilizar a circulação e troca de informações criando portas para recursos maiores de argumentação e consciência crítica. Buscam o modo mais adequado para utilização dos dispositivos fornecidos pelos fomentos dos órgãos públicos ou privados.

Com a ausência do Estado, ou seja, a indiferença com que são tratados ou a exceção em que são colocados, a educação se mostra muito defasada e a assistência às famílias aparece superficialmente como modo de representação social simbólica. Dentro dessa

representação os *atores protagonistas*¹⁸ dessa situação se encontram habitando a mesma localidade, possuindo em comum seus problemas e suas vivências. Além disso, se identificam por partilharem idéias semelhantes ou por sofrerem os mesmos preconceitos ou sentimentos de exclusão.

Essa representação apresenta um mundo que não é o real, e sim, um imaginário da realidade forjado ideologicamente, e também, porque não dizer, coercitivamente pelo poder dominante. Na representação imaginária do mundo que se encontra em uma ideologia predominante estão refletidas as condições de existência dos homens, e, portanto, seu mundo real, ou seja, esse mundo forjado em que vive passa a ser o real. Existe uma forte e influenciável relação entre os homens e as suas condições de existência. Esse arrolamento é o ponto central de toda representação ideológica, e, por conseguinte, imaginária do mundo real. Nessa relação está contida a causa que deve dar conta da deformação imaginária da representação ideológica do mundo real (ALTHUSSER, 1998).

A atitude do Estado mostra uma relação de abandono composta por ambigüidade, a exclusão que gera também uma inclusão, a liberdade que gera uma prisão, pois uma vez que as leis se ausentam da exceção cria-se uma relação de falsa liberdade e autonomia, ou seja, ao mesmo tempo em que é dada a liberdade ocorre a captura e o controle da vida. Esse fato incide por uma separabilidade feita pela soberania, pois esta somente existirá criando essa dicotomia, conforme aponta Agamben:

A relação de abandono é, de fato, tão ambígua, que nada é mais difícil do que desligar-se dela. O *bando*¹⁹ é essencialmente o poder de remeter-se algo a si mesmo, ou seja, o poder de manter-se em relação com um irrelato pressuposto. O que foi posto em *bando* é remetido à própria separação e, juntamente, entregue a mercê de quem o abandona, ao mesmo tempo excluído e incluso, dispensado e, simultaneamente capturado. (AGAMBEN, 2002, p. 116).

Ensejando o pensamento do autor italiano observa-se também o do austríaco Martin Buber (1987) que comenta o quanto o Estado influencia no que pode ser ou não realizado sobre grau de organização coercitiva necessário, de modo que os indivíduos não simplesmente tolerem, mas aprovem. Este elemento negativo, como o autor o considera, recebe sempre uma forma, ou em termos mais precisos, se cristaliza. “O Estado é a

¹⁸ Indivíduos da comunidade incluídos na representação social do dia a dia.

¹⁹ Ligação da vida nua com a Soberania. O poder de separabilidade da soberania, de criar e se relacionar com uma exceção. O bando que existe em sua separabilidade.

cristalização do negativo” (BUBER, p. 72). Buber coloca que entre Estado e comunidade existe sempre uma divisão constantemente alterada, mas naturalmente não pela classe subalterna que está à margem da hegemonia. O mesmo acontece na vida pessoal do homem. Cada dia uma linha divisória é traçada entre o que ele pode ou não realizar. Nesta questão pode-se apontar também a colocação de Espósito e Nancy utilizados por Paiva (2007) sobre o ponto limítrofe do homem comunitário, no qual se percebe até onde ele pode proferir seus discursos, suas opiniões e seus ideais. Ele tem o seu lugar de pronúncia demarcado, limitado. Buber ainda coloca que o Estado ou Status, como ele chama, está em cada um dos homens e entre eles. O Status de ser real, ou seja, o Estado “é o irrealizado em toda parte entre os homens, o entrave, o exílio” (p. 78). Quer dizer que o “próprio Estado que existe em cada um cria a exclusão, pois o real não é permitido pelo Grande Estado” (idem). Diante dessa perspectiva apresenta-se um Estado falso em cada indivíduo, ou seja, comportamentos e relações manipulados mediante um interesse maior. Nota-se nesse ponto a afirmação de Agamben (2002; 2004) sobre o que o Estado cria e a sua ausência sobre essa criação que se torna a exceção.

Dentro desse panorama o espaço periférico popular se articula encontrando muitos percalços como veremos a partir de agora mediante os estudos de caso onde foram reunidos depoimentos dos envolvidos em entrevistas realizadas durante a pesquisa empírica.

Ao mesmo tempo em que uma comunidade se desenvolve por meios das suas ações contra-hegemônicas, em seu cerne habita também a violência doméstica, infantil e o caminho economicamente mais fácil: o tráfico. Esses fatores são provocados pela inacessibilidade a uma ação conscientizadora adequada. A falta de um investimento estatal melhor na educação e os baixos índices de empregabilidade atingem a estrutura social de forma a enfraquecer suas articulações e sua produção de discursos à margem do poder hegemônico. Isto afeta todos os aspectos desde a formação dos pais até os netos. Assim, a violência ou abusos sofridos pelos pais recaem em seus filhos e posteriormente em seus netos, tornando isso uma ponte contínua de ações.

Esses aspectos são abordados pela ONG APPIA e seu projeto teatral *Prevenir Brincando*, no qual se apresenta uma peça de teatro retratando o assunto em questão, logo após ocorrendo a intervenção da psicóloga, Ana Maria, que conversa com os pais e depois sozinha com as crianças na tentativa de obter algum relato sobre abuso sexual e violência

infantil. De posse desses relatos confidenciais das crianças, as mesmas são encaminhadas ao Conselho Tutelar do Rio de Janeiro. Emerson Brant, presidente da APPIA, comenta:

“O público que assiste a ação teatral, que tem o caráter de prevenir, fica em contato direto com a realidade a que vive o seu vizinho ou até ele mesmo. Dessa forma, entra em contato com um outro olhar sobre as suas atitudes para com seus amigos, filhos ou esposa, fazendo-o se conscientizar não só do seu comportamento dentro da família, mas também dentro do seu grupo comunitário. Muitas vezes encontramos pais que abusam de seus filhos porque foram abusados quando pequenos, mulheres que espancam suas filhas porque foram criadas dessa forma, e com isso obtêm uma vida sem referências positivas. Por isso, acabam agindo da forma que acham correto. Alguns, por esses e outros fatores como o econômico por exemplo, migram para o tráfico. A lei de favorecimento do Estado, que deveria ser justa, se ausenta, é isso o que acontece. Eles ficam sem saber a que lugar realmente pertencem. Mas a ação do teatro existe para lhes indicar ou criar juntos uma outra direção”. (*Entrevista realizada em dezembro de 2009 - RJ*)

Ainda sobre esse fato:

“Após uma apresentação da peça educativa de prevenção (*Marianinha, a menina que botou a boca no trombone*) em uma comunidade do Rio, a psicóloga, Ana Maria, que sempre nos acompanhou no projeto, como de costume ficou sozinha com as crianças para escutar possíveis relatos de abuso. Nesse dia apenas uma menina de oito anos falou com ela. Conversaram por um longo tempo. Em nossa reunião, realizada depois de cada apresentação, ouvimos pela Ana Maria o relato da menina. Ela era fortemente violentada e abusada constantemente pelos primos que utilizavam uma faca para ameaçá-la, quando um deles foi surpreendido pela mãe da menina em flagrante não se abalou e a mãe castigou a criança culpando-a do que estava acontecendo xingando-a de coisas muito baixas. Dizia que ela provocava “isso” nele. O mais impressionante de tudo foi saber que a menina disse para a Ana (psicóloga) que não queria mais ir para casa, não queria mais aquilo, que doía muito e sangrava. Ela sentia muitas dores no corpo. Durante a apresentação, antes mesmo de ouvir o relato da psicóloga, notei um semblante triste, muito triste, em meio ao público, era essa menina. Parecia-me que ela estava vendo a própria vida ali na situação da peça, porém com finais diferentes, pois na peça termina tudo bem com as personagens Marianinha e João.

Em outra comunidade o irmão mais velho de 12 anos, abusava do irmão menor, de 5. Durante a conversa a psicóloga ficou sabendo que o garoto de 12 foi abusado pelo pai quando mais novo. Ou seja, é um reflexo contínuo de ações. Os casos eram encaminhados para o Conselho Tutelar do Rio de Janeiro. Ao menos tentávamos ajudar aquelas pessoas. (*Entrevista realizada em 2010/11 com a atriz e autora do texto, Verônica Maia, que fez parte do projeto Prevenir Brincando da ONG APPIA realizando apresentações em mais de 35 comunidades do Rio e adjacências, de 2006 a 2009. Os relatos das crianças foram obtidos em junho de 2008 e maio de 2009*).



Figura 1: Jornal O Tribuno. Prefeito de Seropédica, Darci dos Anjos, exalta, antes dos casos ocorridos colocados acima, a importância do trabalho da ONG APPIA, concedendo-lhe o Certificado de Reconhecimento e Participação Social com o teatro no projeto sobre abuso sexual infantil, recebido por Verônica Maia, atriz e autora do texto *Marianinha, a menina que botou a boca no trombone* (foto acima à direita). Edição de 30 de abril a 7 de Maio, p. 4.



Figura 2: Livreto ilustrado com a peça teatral *Marianinha, a menina que botou a boca no trombone*, distribuída aos pais e crianças após as apresentações nas comunidades.

Para reforçar essa questão encontram-se subsídios nos apontamentos de Richard Sennett (2004) em seu livro *Respeito: a formação do caráter em um mundo desigual* onde discorre sobre os maus-tratos apresentando uma pesquisa feita nos Estados Unidos com crianças que fugiram de casa em suas comunidades locais acreditando estarem melhores do que sob a opressão, violência e abusos sexuais desferidos pelos seus responsáveis.

No caso do teatro proferido pela ONG APPIA não existia uma fenda para a realização de uma pesquisa quantitativa mais apurada sobre as crianças que sofreram abusos devido a não permanência do projeto no local, mas sim, como se diz na linguagem artística popular, “mambembando” pelas comunidades, porém, com um caráter mais social

e politizante do que um simples entretenimento. Por outro lado, estima-se, de acordo com depoimentos dos líderes comunitários de cada espaço popular por onde o projeto passou, que entre 50% e 60% das crianças presentes nas platéias já haviam sofrido algum tipo de abuso sexual, violência psicológica ou física por parte de seus parentes ou de outros moradores. E, consta-se que em todas as platéias para as quais a peça *Marianinha, a menina que botou a boca no trombone*, do projeto *Prevenir Brincando*, se apresentou, era constituída em sua maioria por crianças.

Existem também outras medidas de movimento que buscam a prevenção para afastar as crianças e jovens do grupo de risco – os já citados centros digitais, rádios e TVs comunitárias e jornais locais – porém o teatro vai ao cerne da questão ontológica. Ele vai buscar a essência, o estado de natureza, o ser tal como ele é, de cada um, seja no teatro *para, com* ou *pela* comunidade, tentando amenizar a angústia na busca pelo autoreconhecimento em meio ao aspecto de vivência biopolitizada²⁰ a que se refere Agamben (2002; 2004).

Enquanto procura expressar seus interesses, a comunidade como coletivo, cria valores e visões onde se encontram os motivos de seu comportamento grupal e individual.

Naturalmente, quando se fala sobre comunidade a ênfase maior aponta para suas experiências pessoais e locais. O teatro, nesse caso, utilizando-se em princípio de uma pedagogia da comunicação, busca o que está fora de uma vivência marcada pela representação do político, ou seja, o ethos em que é colocado um grupo de exceção. O objetivo da ação educacional do teatro é alcançar, dentro dessa representação, o que o grupo comunitário tem para dizer pelos seus elementos intrínsecos, e não pela representação hegemônica, esta que dizima as chances de uma liberdade política no corpo da comunidade:

(...) não se sai do *impasse* nem com uma nova representação política, nem com uma representação somente em *negativo*: em ambos os casos, continua-se de fato a reconduzir ao Uno o impolítico²¹, a fazer dele um corpo orgânico (e a filosofia política é mais ou menos sempre, a representação de um Corpo) ou a transformá-lo em um nada substancial, em um Nada que é substância da representação. Melhor, trata-se de traçar os contornos do impolítico sobre bordas de sua própria representação (positiva ou negativa) ou como o limite da mesma definição que como tal se define, ou seja, conclui a representação. (ESPOSITO *apud* TARIZZO *in*: PAIVA, 2007, p. 44).

²⁰ Vida sem consciência crítica, moldada pelos paradigmas políticos hegemônicos.

²¹ O fato de não existir, ou não ser oferecido outra forma de condução da vida da comunidade, ou ainda a barganha do grupo social, diante da representação hegemônica, de criar outra política.

Mediante esses pontos limites da representação a comunidade se mostra em seu desenvolvimento de forma limitada. Seus discursos terminam por ficarem retidos nas redes do limite imposto. Com o advento da ação teatral no local enxerga-se a possibilidade de dissipar esses impedimentos dominantes. Na prática do Teatro em Comunidades e seus mecanismos de alcance existem três metodologias, citadas anteriormente, que contribuem bastante para a ação do teatro no local proposto, e nas quais iremos nos aprofundar mais agora.

A primeira delas é o Teatro *para* Comunidades, que intervém por meio de um grupo que se desloca até a comunidade sem a vivência real do seu universo para sugerir um caminho a seguir em busca de suas questões e de como poderiam agir diante das situações apresentadas no espetáculo. Essa prática indica uma sugestão de como os indivíduos poderiam se colocar em meio às circunstâncias negativas que se apresentam cotidianamente, e caracteriza-se por ser uma abordagem de cima para baixo, mas sem imposição, ou seja, um teatro de mensagem e ao mesmo tempo antagônico à soberania, sua grande opositora.

Enxerga-se como exemplo desse tipo de movimento o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, iniciado em 1961. Eram engajados nesse movimento jovens intelectuais, dentre eles o expoente Oduvaldo Viana Filho, que se organizaram em torno de um novo papel da arte e do artista que pretendia interferir no processo político do país. O objetivo do CPC era definir estratégias para fazer da atividade cultural um instrumento de conscientização das classes subalternas, conforme apontado por Gramsci. O CPC nasce estimulado pelo contexto de um Brasil progressista em que o crescimento do sindicalismo, do movimento dos trabalhadores rurais, da discussão da Reforma Agrária, e da educação conscientizadora de Paulo Freire leva a crer que uma mudança profunda está em curso. O movimento impulsiona essa transformação atuando na construção de uma cultura definida como "nacional, popular e democrática". Nesse contexto, toda arte que foge ao compromisso de atuar junto ao povo em prol da conscientização social seria desprovida de conteúdo. A prática desse movimento social foi-se expandindo por todo o Brasil e defendia a opção pela "arte popular revolucionária" que deve abandonar os edifícios teatrais e os circuitos de exibição "burgueses" para se voltar aos excluídos. O CPC tinha como principais diretores o teatrólogo Oduvaldo Vianna Filho, o cineasta Leon Hirszman, de

Cinco Vezes Favela, o sociólogo Carlos Estevam Martins, e também, a participação sempre ativa de Augusto Boal, parceiro de Vianinha, nas questões contra-hegemônicas (BARCELOS, 1994).

Enxerga-se no CPC uma grande semelhança com a ação realizada pelo Teatro *para* Comunidades, este que se desloca até as periferias para elaborar um pensamento crítico através da arte teatral junto à minoria excluída. Conforme aponta Boal:

Usávamos nossa arte para dizer verdades, para ensinar soluções: ensinávamos os camponeses a lutarem por suas terras, porém nós éramos gente da cidade grande; ensinávamos aos negros como lutarem contra o preconceito racial, mas éramos quase todos alvíssimos; ensinávamos às mulheres a lutarem contra os seus opressores. Quais? Nós mesmos (...). Valia a intenção. (BOAL, 1983, p. 17-18).

Boal critica o caso de imposição de uma verdade vertical vindo de agentes que pertençam a uma esfera de melhores condições. Sua colocação nos faz refletir que mesmo vindo de espaços hegemônicos nossa consciência crítica deve investigar e considerar sempre com justiça os aspectos de subalternidade.

No segundo tipo de intervenção aparece o Teatro *com* Comunidades, ação em que surge o foco da criação de um espetáculo teatral com a participação da comunidade visando à ampliação da verdade política do trabalho comunitário, e por isso, também pode ser visto como um intelectual orgânico. Nesse caso, todo o processo de criação - linguagem, conteúdo, manifestações identitárias - viram teor único e principal do espetáculo, porém embasado em uma obra textual já existente, ocorrendo, então, uma adaptação.

Nesta segunda via metodológica deve se levar em consideração que cada tipo de comunidade ou de grupo requer uma abordagem direcionada, pedagogicamente falando, sob medida para suas intenções. Dessa forma, pretende-se que se torne verdadeiramente eficaz culturalmente, mas também, social e politicamente. O intermédio dessa sugestão de teatro propõe um caminho desvinculado do modo engessado de submissão no qual a sociedade é colocada pelos paradigmas de poder dos aparelhos e esferas dominantes.

Foucault, em *Ordem do Discurso* (2004) discorre em sua proposição que em toda sociedade a produção do discurso é em tempo conjunto controlada, selecionada, organizada e redirecionada por certo número de procedimentos que tem como função conspirar seus

poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. Desse modo criam-se as sutis ideologias de dominação. Foucault ainda expõe sobre o discurso e o poder em seu texto *Microfísica do Poder*:

Afinal, somos julgados, condenados, classificados, obrigados a desempenhar tarefas e destinados a um certo modo de viver ou morrer em função dos discursos verdadeiros que trazem consigo efeitos específicos de poder. (FOUCAULT, 1979, p. 180).

Ainda sobre o discurso o autor ressalta em seu livro (2004) a importância da troca e da comunicação como figuras positivas no interior desses sistemas de restrição, e que não poderiam funcionar sem eles. O problema apresenta-se na superficialidade intrínseca destes sistemas. Essa superficialidade é chamada por Foucault de ritual. Pode-se aplicar esse ritual aos meios de comunicação como o jornalismo impresso e sua imposição noticiária à população, as gravadoras e grandes rádios sob o mercado fonográfico, a publicidade e seus meios de ilusão propagandistas, e também, porque não dizer, ao teatro e seus modos de produção elitizados e estetizantes que retiram do público popular a arte como viés reflexivo e transformador.

Em crítica, Foucault (2004) assinala que o ritual “define a qualificação que devem possuir os indivíduos que falam, define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso”, e mais, “fixa a eficácia suposta ou imposta das palavras, seu efeito sobre aqueles aos quais se dirigem, os limites de seu valor de coerção” (p. 39). O autor acredita que “um ritual determina para os sujeitos que falam, ao mesmo tempo, propriedades singulares e papéis preestabelecidos” (idem).

Aglutinam-se às colocações de Foucault os trabalhos desempenhados no teatro com comunidades através de oficinas de capacitação realizadas através dos agentes do teatro em conjunto com os líderes comunitários. Na experiência mútua das aulas os moradores que se propõem a integrar as oficinas iniciam um processo de aprendizagem sobre a atividade teatral em aspecto mais amplo, desde a produção dos figurinos com recursos próprios até o desenvolvimento técnico do espetáculo: marcação de cenas, recursos de assessorios, iluminação se for o caso, dentre outros.

Apresentando a terceira metodologia do Teatro em Comunidades, lembrando que esta, assim como as outras já vistas aqui, são apontadas por Nogueira (2007), encontra-se a articulação do teatro *pela* comunidade. Esta forma de utilização teatral nas comunidades tem grande influência de Augusto Boal:

“O grande mestre do teatro é a população. Na minha infância eu convivía com a pobreza, com os oprimidos, e era sempre uma opressão econômica e racial. Isso me inquietava muito. Mas foi a partir dessa experiência que criei o meu teatro. Eu não podia ficar passivo diante daquilo. Ser cidadão não é viver na sociedade, mas sim, transformá-la, se não, você apenas participa da sociedade. Por isso acredito que devemos dar essa ferramenta para a população, esteja onde você estiver com o seu teatro, tem que partir da própria população, pois sempre foi assim. É nesse teatro que eu acredito”. (*Palestra concedida por Augusto Boal no “II Encontro de Performance e Política das Américas”, realizado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UniRio, em dezembro de 2008*).

Complementando essa questão exponho aqui a colocação de Jean Jacques Roubine (1998) quando cita Jean Vilar, fundador do Théâtre National Populaire, em 1951, que declarou em 1946:

Trata-se, portanto, de fazer uma boa sociedade; depois disso faremos talvez bom teatro. Vinte cinco anos mais tarde, André Benedetto²² proclama o seu desejo de “praticar o teatro com o objetivo de criar uma sociedade na qual cada um fará o seu teatro (...)”. (ROUBINE *apud* VILAR, 1998. p. 210).

Roubine, ainda aponta:

Benedetto é um representante exemplar dessa segunda geração que pretende promover a *criação coletiva*, mais do que o texto, e fazer do teatro um instrumento de combate, e antes de mais nada, de desvendamento: desmontar os processos, conforme Brecht preconiza; descrever não a aparência que se exhibe, mas a realidade que se esconde. Suas realizações articulam prioritariamente problemas da política geral. (ROUBINE, 1998. p 210.).

Pode-se atrelar a abordagem do autor à capacidade conscientizadora da intervenção artístico-crítica e desvendadora do Teatro em Comunidades e seu principal e maior objetivo: “Trata-se de levar as pessoas a tomarem a palavra para falarem da sua relação

²² Fundador, em 1961, da Nouvelle Compagnie de Avignon. André Benedetto (1934-2009).

com a comunidade, da sua maneira de viver, das suas esperanças e angústias, da sua ocupação do tempo e do espaço etc” (ROUBINE, 1998, p. 68).

Esta terceira metodologia – *pela* comunidade – proporcionou uma nova forma ao Teatro em Comunidades, pois inclui os próprios moradores no processo inteiro de criação, tudo nesta atividade parte deles até chegarem ao resultado final. Pergunta-se ao povo da comunidade o que ele quer dizer, ele dita o que vai conter a apresentação, são dados os meios de produção a ele, que tem total autonomia. Isso ocorre através de um acompanhamento por meio da implantação de oficinas e cursos.

Com a função de fortalecer a identidade comunitária o teatro indica um caminho para o aprofundamento da reflexão entre as diferenças contidas dentro dos próprios espaços periféricos populares. Segundo Homi Bhabha (1998, p. 21), que assim como Appiah (1997) empreende extrema atenção para a literatura e conhecimento local, é extremamente importante a “necessidade de compreender a diferença cultural como produção de identidades minoritárias que se ‘fendem’ – que em si já se acham divididas - no ato de se articular em um corpo coletivo”. Bhabha também atribui como “articulação das diferenças culturais” a capacidade de enxergar “além” do presente como centro único da existência ou como um mero tempo sequencial do passado, possibilitando a revelação de diferenças sociais em uma nova perspectiva. Assim, por meio da improvisação e do jogo teatral, os participantes podem explicitar suas diferenças e semelhanças conforme suas vivências, mostrar isso para o grupo e posteriormente para a sociedade em geral por meio de movimentos ou eventos culturais.

É necessário valorizar o local e a cultura da comunidade de forma a articular todos os seus aspectos e conteúdos históricos relacionando-os com a sua contemporaneidade ontológica. Quando isso se esvai restam somente considerações vazias dos fatos sociais que ocorrem deixando o sujeito sem a consciência perceptiva do valor cultural desse local, mensurando esse valor de acordo com o discurso midiático.

Bhabha argumenta sobre as diferenças sociais como “signos da emergência da comunidade” que levam a uma visão mais crítica de si, fazendo emergir no sujeito um “espírito de revisão e reconstrução às condições políticas do presente” (BHABHA, 1998, p. 22). Para o autor, “o acesso ao poder político e o crescimento da causa multiculturalista vem da colocação de questões de solidariedade e comunidade em uma perspectiva intersticial”, ou seja, de integração. Por engendrar no sujeito este tipo de iniciativa o teatro

passou a ser a ação privilegiada para refletir sobre as questões fundamentais das comunidades, revelando as necessidades e anseios de cada uma. Isso resulta numa contribuição comunicacional para uma contínua regeneração do espírito de comunidade. Patrice Pavis, afirma:

Esse tipo de encenação assume plenamente a mediação entre o Contexto Social do texto outrora produzido e o Contexto Social do texto agora recebido por determinado público; esta encenação assegura-se da “função de comunicação”. (PAVIS, 2008, p.35)

Considerando a função de comunicação colocada acima pelo autor, faz-se necessário entranhá-la aos fatores econômicos, políticos, sociais, religiosos, educacionais que trafegam e marcam a identidade comunitária popular. O teatro adentra esse universo com sua síntese e argúcia comunicativa para mostrar algo pertencente ao âmago do grupo social a que se refere. Sejam as práticas – *para* comunidade, *com* comunidade ou *pela* comunidade – o teatro está presente com o objetivo de expor determinadas visões referentes à comunidade, que antes, poderiam estar encobertas pela representação social ideológica dominante a que se refere Espósito (*in*: PAIVA, 2007) como explicado anteriormente.

Através das suas inquietações podem-se classificar os objetivos externos do grupo por suas indignações, denúncias, produções internas e projetos culturais, que muitas vezes não têm a oportunidade de serem colocados em prática devido à não contemplação de verba pelas empresas privadas ou públicas, embora muitas produções ainda consigam. Como expõe Alexandre Miranda, que foi coordenador das oficinas de teatro do Centro Cultural Associação Roda Viva, localizado na comunidade Chácara do Céu, no bairro da Tijuca, Rio de Janeiro:

“A questão do patrocínio é muito complicada. Uma Ong que trabalha com muitas ações de ressocialização, como, por exemplo, centros digitais, atividades esportivas, oficinas de reciclagem, de padaria etc., e que deseja iniciar um processo de implantação da ação teatral, sofre com a falta de investimento financeiro em longo prazo, o que é bastante necessário para este tipo de ação. Foi o que ocorreu aqui no Centro Cultural. Os patrocínios continuaram para os projetos que já estavam em andamento. No caso do teatro, ficamos somente um ano”. (*Entrevista realizada em dezembro de 2009 - RJ*).

Segundo Alexandre a ação teatral pedagógica, ao mesmo tempo em que é uma das ações com grande preferência de atuação entre os líderes comunitários e os agentes artísticos mostra-se como forma de reflexão construtiva da comunidade. Conforme aponta Hans-Thies Lehmann (2009), na peça com teor pedagógico a “interação não se dá mais entre o palco e platéia, e sim, entre os leitores/atuantes do texto”. E completa: “A consciência nasce no processo de interação entre os sujeitos da ação dramática, os autores/atores do ato artístico coletivo, o qual instaura o processo de conhecimento”. Entenda-se aqui, no caso do teatro edificado a partir da comunidade, ou seja, *pela* comunidade, os participantes - leitores/atuantes, autores/atores - como os próprios moradores que participam das oficinas, das apresentações e que se tornam críticos do seu próprio trabalho. O autor assinala que as peças didáticas geram métodos como modelos de ação para “investigação das relações dos homens entre os homens” (idem). Isto era o que se procurava desenvolver mutuamente na comunidade Chácara do Céu.

Mesmo diante dessa constatação esse tipo de ação é a primeira a ser removida “quando se faz necessário o investimento em projetos de outros interesses”, complementa Alexandre. Ou seja, a ação é suprimida pela hegemonia do patrocínio. Conforme conclui o coordenador:

“A empresa ou organização patrocinadora tende a deixar na comunidade ações atuantes que prezem pelo caráter moderno²³, ou seja, os centros de informática ou o esporte como o judô, por exemplo, que é um esporte olímpico e tem muitos expoentes influenciadores. Em longo prazo as empresas dão preferência em implantar uma oficina de esportes, que trará mais retornos e benefícios. No caso do teatro *para* comunidades, por exemplo, embora existam muitos projetos bons, a preferência das organizações é direcionada para projetos com atores famosos, pois será um fato rápido, passageiro e que trará um resultado positivo somente para a empresa”. (*Entrevista realizada em dezembro de 2009 - RJ*).

O depoimento acima mostra e reforça o porquê deve-se utilizar o Teatro em Comunidades como ação contra-hegemônica.

Para as três metodologias valemo-nos da observação do Professor e Coordenador do NEPAA – Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Zeca Ligiéro, sobre o teatro exercitado nos espaços

²³ Influências midiáticas temporárias – “que estejam em evidência”.

populares, em especial para o teatro a partir da comunidade que é considerado por Ligiéro como aquele:

(...) praticado nos bairros carentes, teatro amador não-subsuencionado, o teatro espontâneo que surge embrionariamente em conjuntos habitacionais dos subúrbios, em favelas, em igrejas de orientação progressistas, tanto em pequenos como em grandes centros urbanos. (2003, p. 20).

Esse movimento artístico muitas vezes, além de não receber apoio financeiro esbarra em empecilhos que dizem respeito à violência e coação, sendo realizado também em meio às regras internas das comunidades, ou seja, leis próprias do espaço que são regidas pelo tráfico, ou nos tempos atuais pelas UPPs – Unidade de Polícia Pacificadora. Sobre isso, Alexandre, ainda à época em que estas unidades não existiam no local coloca:

“Era latente a presença do tráfico, desde a subida até a descida. Tive recomendações para não me envolver. E, se acontecesse de ser abordado, como aconteceu uma vez, deveria manter a tranquilidade e dizer o que fazia na comunidade e para quem trabalhava. A instituição do Centro Cultural Roda Viva é conhecida por todos na região como “Casa Amarela”. Fui anunciado e recebido, e com “permissão” fui de casa em casa na comunidade da Chácara do Céu, criei uma relação mais próxima com as crianças por meio das oficinas. O espaço é muito respeitado porque é uma célula muito positiva lá em cima, muito necessária.” (*Entrevista realizada em dezembro de 2009 - RJ*).

Na Chácara do Céu, em minha experiência empírica como ministrante de oficinas teatrais coordenadas por Alexandre, existiram dois episódios muito significativos, um relacionado ao tráfico de drogas e o outro a afetividade local e familiar. Aplicava as aulas para duas turmas, uma adolescente e outra infantil. No primeiro episódio, com relação ao tráfico de drogas constata-se a minha participação:

“Desde a minha subida à comunidade estava sendo observado. Cheguei ao centro cultural sem mais problemas, porém, no decorrer da aula recebi uma “visita”. Um jovem rapaz abriu a porta, olhou e entrou na sala. Sentou ao lado de algumas mães, que assistiam seus filhos na atividade. Mantive um diálogo com elas. Logo percebi que se tratava de alguém conhecido na comunidade. Enquanto aplicava a aula senti que estava sendo monitorado pelo seu olhar e suas observações. Notei também que o jovem era respeitado pelos moradores presentes ali, surgindo até mesmo conselhos para ele “largar essa vida”. Depois de algum tempo, antes mesmo de terminar a atividade, o rapaz levantou-se, se despediu das senhoras, e chegando à porta me olhou, suspendeu a camisa na

altura da cintura e se dirigindo a mim utilizou afirmativamente a expressão “tá tranqüilo”. Não preciso dizer o que ele tinha na cintura. Na semana seguinte eu e Alexandre íamos ao bar que fica em frente ao centro cultural, porém, antes fomos aconselhados pelo administrador que não ficássemos lá por muito tempo e se ao chegarmos tivessem pessoas “suspeitas” não deveríamos entrar, pois com certeza estaríamos atrapalhando algumas vendas de drogas. Isso acarretaria em não ficarmos bem vistos na comunidade por parte do tráfico. Se você está no centro cultural tudo bem, mas se sair e ficar andando pela comunidade torna-se complicado”. (*Relato de experiência empírica ocorrida na comunidade Chácara do Céu – RJ, em fevereiro de 2007*).

No segundo episódio, relacionado à afetividade familiar constata-se a participação da atriz Verônica Maia em seu depoimento:

“Durante a minha experiência na comunidade como ministrante das oficinas de teatro infantil, não muito diferente ocorreram identificações das crianças comigo, elas têm você como exemplo. Mas nesta experiência, especialmente ocorreu uma identificação maior de uma menina comigo, R., de nove anos. Durante todo curso ela queria fazer os exercícios e brincadeiras sempre perto de mim, e depois das aulas fazia questão de me mostrar o centro cultural, as salas digitais, a cozinha e os sistemas de preparação das refeições, que, diga-se de passagem, para muitos era a única do dia. Com isso foi-se criando um laço de sentimento. Essa experiência ocorreu através do teatro *com* comunidades durante as aulas realizadas por intermédio da Associação Roda Viva e do Alexandre, o Coordenador Cultural. Após quatro meses retornei à comunidade através da ONG APPIA para realizar um espetáculo sobre prevenção ao abuso sexual infantil, ou seja, teatro *para* comunidade. Embora com toda a caracterização, a menina, R. lembrou de mim e logo após o espetáculo correu para me abraçar dizendo que tinha adorado a peça e para minha surpresa me pediu que a levasse dali. Perguntou se eu morava sozinha, se tinha marido, e pediu quase que suplicando para que eu a levasse para morar comigo. Alegava que não queria mais ficar “naquele lugar”. Perguntei sobre a sua família, sua mãe, a resposta dela foi direta, e sem ao menos pensar disse que “não importava a família e nem a mãe e que queria ir comigo para onde eu fosse”. Conversei muito com ela e foi difícil para convencê-la do contrário. Na verdade não tive como convencê-la, deixei a comunidade pensando muito no futuro daquelas crianças.” (*Relato de experiência empírica da atriz Verônica Maia, ocorrida na comunidade Chácara do Céu, em abril de 2008*).

É pensando principalmente nas crianças, nos jovens e em fatos como esse colocado acima que o aspecto educacional e o mergulho nas relações humanas do “ser” é algo bastante discutido no Teatro em Comunidades. Com a ausência das leis do Estado sobre a exceção, o desenvolvimento em relação à educação das crianças e dos jovens fica muito difícil, gerando entre outras coisas, a falta de informação e a dificuldade do autoreconhecimento. Isso resulta no “*ser* sem um conhecimento definido” sobre a sua

existência, na exceção (comunidade) e fora dela, o que o torna sempre singular-e-plural, conforme mostra Jean-Luc Nancy:

O ser é aquilo em que todos nos dividimos, aquilo que todos temos em comum: cada um, porém, na sua absoluta singularidade, ou na singularidade de cada surpresa isolada e superveniência do ser, de todo evento singular do ser, que é sempre localizado em um certo aqui e um certo agora. E é esta a divisão do ser: o retrain-se do ser, isto é a diminuição da possibilidade de conceber o ser como uma *essência* comum a todas as coisas. O ser, ao invés, se solidifica, em toda sua singular ocorrência e, portanto, é sempre singular-e-plural. A existência é a essência de si mesma, significa que cada singular existência é uma essência, é uma livre ocorrência do ser, ou uma localização originária do ser. (...) o ser é singular, porque se solidifica em cada uma existência, e é plural porque corresponde simultaneamente às diversificações (ou multiplicações) da existência singular. (NANCY *apud* TARIZZO in: PAIVA, 2007. p. 38).

Quanto ao caráter educacional, podemos dizer que o Teatro em Comunidades, como já foi comentado, também tem um forte conteúdo didático-pedagógico. Para falar desse aspecto utilizam-se aqui as observações de Bertold Brecht sobre a questão social e educativa:

“O palco principiou a ter uma ação didática”. O petróleo, a inflação, a guerra, as lutas sociais, a família, a religião, o trigo, o comércio de gado, de consumo passaram a fazer parte dos temas do teatro. (...). O teatro passou a oferecer aos filósofos uma excelente oportunidade, oportunidade, aliás, aberta apenas a todos aqueles que desejavam não só explicar como também modificar o mundo. (...) ensinava-se, portanto. (BRECHT, 2005, p. 67).

E ainda, Paulo Freire:

O respeito à autonomia e à dignidade de cada um é um imperativo ético e não um favor que podemos ou não conceder uns aos outros. Precisamente porque éticos podemos desprestigiar a rigorosidade da ética e resvalar para sua negação, por isso é imprescindível deixar claro que a possibilidade do desvio ético não pode receber outra designação senão a de *transgressão* (...) o professor que se exime do cumprimento de seu dever de propor limites à liberdade do aluno, que se furta ao dever de ensinar, de estar respeitosamente presente à experiência formadora do educando, transgride os princípios fundamentalmente éticos de nossa existência. (FREIRE, 1996, p. 66)

Dessa forma percebemos como a comunidade, independente da mídia ou fomento, adere ao teatro como forma de ensinar e de extrair do ser o caminho para descobrir a sua

singularidade verdadeira. Utiliza-se da arte para atuar de forma contra-hegemônica. Aponto fortemente aqui o teatro como uma comunicação comunitária de potente intervenção local e alta capacidade constitutiva de uma consciência crítica por parte dos moradores.

Uma comunicação comunitária com objetivo de reforço à educação, como ação para exposição de um ideal diferente das conveniências hegemônicas; para o fortalecimento da identidade, e ainda, para os próprios atores, que utilizam o Teatro Pobre – o fazer teatro com poucos recursos – de Jerzy Grotowski, que não se vale de grandes produções patrocinadas que exibem recursos artísticos onerosos; e, artistas que atuam em outra vertente que não a grande força hegemônica: a televisão. Podemos enxergar um movimento interligado pelos dois fatores – arte e identidade comunitária – mesmo que não surja com essa intenção, o movimento se dá naturalmente e interage muito bem trazendo grandes resultados, principalmente quando se propõe a intervir no campo hegemônico da educação e da cultura. Brecht aponta:

A aprendizagem que conhecemos da escola, da preparação profissional etc., é indubitavelmente penosa. Mas deve ter-se em conta em que circunstâncias e para que objetivo ela se processa. (...) Em todos aqueles que ultrapassaram a idade escolar a instrução tem de ser levada a efeito quase que sigilo, pois quem confessa ter de aprender coloca-se, simultaneamente, num plano inferior, considerando-se alguém que sabe pouco. Além disso, o proveito da instrução encontra-se muito limitado por fatores que estão fora do alcance da vontade do estudante. (...) A instrução está muitas vezes nas mãos de quem já não progride por esforço algum. Raramente a cultura dá acesso ao Poder, mas existe uma cultura que só se consegue adquirir por meio do Poder. (BRECHT, 2005, p 68).

Sobre a escola e seu modo de ensino o filósofo Friedrich Nietzsche, comenta: “Aprender a pensar: em nossas escolas se perdeu completamente a noção disso. Até nas universidades, até entre os sábios da filosofia, a lógica, enquanto teoria, prática e ofício, começa a desaparecer” (NIETZSCHE, 1976, p. 61).

A escola humanista direcionada para desenvolver nos indivíduos o poder de pensar e saber orientar-se na vida foi evanescendo a medida que as escolas foram se tornando mais instrumentais e preparatórias para os ramos profissionais. Daisaku Ikeda (2010), filósofo e

líder humanista, em seu livro *Educação Soka*²⁴ aponta as semelhanças entre o educador Tsunessaburo Makiguti e o filósofo John Dewey sobre a prática da educação. Ikeda expõe utilizando o pensamento de ambos que a “educação escolar deveria estar intimamente ligada à prática de realidade da vida social de forma a transformar a participação inconsciente em uma participação plenamente consciente da vida social” (IKEDA, 2010, p. 27). Sobretudo, completa acentuando que o “ensino integrado à vida social produzirá benefícios de vida bem planejada, sem o efeito indesejável de uniformidade mecânica, um perigo inerente à educação padronizada” (idem).

Relacionando a escola à vida cotidiana, “Dewey defendia a importância de direcionar as crianças a aprimorar a competência social. Sugeriu que a escola deveria ser uma ‘forma genuína de comunidade ativa’(...)” (idem). O autor nipônico afirma a semelhança de Dewey e Makiguti porque ambos se empenharam por uma abordagem holística do desenvolvimento humano. Dessa forma, o educador Makiguti se engajando na criação de valores humanos (Soka) estabeleceu seis níveis de transformação. Apontados por Ikeda (2010, p. 29), são eles:

- De uma vida levada de modo inconsciente e emocional para uma de autodomínio, consciência e racionalidade;
- de uma vida insignificante em criação de valor para uma de valor significativo;
- de um modo de vida autocentrado para um social e altruístico;
- da dependência para independência, na qual a pessoa é capaz de tecer julgamentos fundamentados em princípios;
- de uma vida dominada por influências externas para uma de autonomia;
- de uma vida controlada por desejos para uma autoreflexiva, em que a pessoa é capaz de integrar seus atos a um senso de propósito amplo.

Para Dewey existe a “democracia” e o “sistema de governo como democracia”, este seria para o autor a democracia política. Dewey concentrava sua visão na democracia que transcende o Estado, surte efeito sobre a família, escola, empresa, enfim, tudo que inserir relações humanas. Dewey considera a democracia de governo mecanicista e preza pela

²⁴ O termo Soka significa criação de valores humanos. Educação para Criação de Valores Humanos é o pensamento difundido e seguido pelo filósofo e educador humanista Daisaku Ikeda.

democracia como um bem de todos na comunidade. Para o filósofo é extremamente importante que exista integração das escolas com os pais no local comunitário. Porém, com o avanço urbano e industrial esse tipo de ideal foi-se extirpando mediante tantas exigências mecânicas e controladoras em todos os aspectos. Logo se pôde perceber outro tipo de intelectual, o urbano, desenvolvendo-se em meio às estruturas das escolas técnicas conforme aponta Antônio Gramsci:

O desenvolvimento da base industrial (...) gerava a crescente necessidade do novo tipo de intelectual urbano: desenvolveu-se, ao lado da escola clássica, a escola técnica (...), o que pôs em discussão o próprio princípio da orientação concreta da cultura geral, da orientação humanista da cultura geral fundada na tradição greco-romana. (GRAMSCI, 2001, p. 33).

Percebemos, então, que o trabalho docente não deve ser realizado sem autonomia, pois se trata de um trabalho intelectual, deve-se, então romper com processos reprodutivos e assumir a autoria pelos projetos educacionais a fim de que os docentes não se tornem consumidores alienados dos pacotes educativos fabricados pela indústria cultural da educação.

Com certeza essa questão aplica-se também aos capacitadores das oficinas do Teatro em Comunidades. Esta atividade comunicacional realiza o seu papel no discurso pedagógico de autonomia através da ação adequada ao grupo social e seus valores éticos intermediados entre ele mesmo e os facilitadores institucionais como, por exemplo, o processo de criação que é trabalhado tendo como base a cultura da comunidade. Isso gera “a possibilidade não de serem *representadas*, mas de serem *reconhecidas*: de fazer ouvir a própria voz, de poder dizer-se com suas linguagens e relatos” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p.74), ou seja, a conquista da autonomia. O trabalho deve retratar realmente o que a comunidade é de acordo com sua visão própria, não se deixando influenciar pela distinção social que existe aos olhos externos dominante, principalmente em relação à família, religião e consumo (BOURDIEU, 2007).

2.3. Dialogismo: *aspectos e discursos da comunicação adequados ao espaço.*

No intento de provocar uma reflexão crítica, apresentar um discurso que propicie transformação, ou ainda ativar a percepção e o autoconhecimento dos valores éticos e morais da comunidade, a ação do teatro utiliza-se da estética correlata²⁵ ao grupo social. Tal modo de operar é uma preocupação essencial para esse tipo de trabalho artístico, uma vez que envolve interações de artistas da classe média com integrantes comunitários. Ocorre, assim, a preservação do diálogo permanente como metodologia de pesquisa e processo. Isso faz com que o conteúdo do trabalho não se contraponha ao caráter essencial que essa prática propõe. Dessa forma não se sobressairá uma opinião ou visão externa dos agentes sobre a ação. Este é o comportamento maior a ser respeitado.

A pesquisa se faz necessária por ambos – comunidade e facilitadores²⁶ - para melhor desempenharem o processo conjuntamente. Para que isso se realize é necessário um estudo sobre a comunidade e diálogos permanentes com os moradores e responsáveis por esse grupo social, atingindo um método consensual das partes envolvidas. Caso isso não ocorra, formula-se a pergunta: Uma vez que indivíduos, artistas ou facilitadores, exteriores à comunidade atuam na mesma, como não deixar que haja uma sobreposição cultural externa, ou ainda um hibridismo não democrático? A respeito disso, a professora Márcia Pompeo Nogueira (2007, p. 5) cita Baz Kershaw: “O trabalho de Teatro em Comunidades é o de criar uma dialética entre o estado presente e as possibilidades futuras de uma comunidade particular, moderada pelo conhecimento sobre a identificação com estas comunidades”.

Pela mediação do Teatro em Comunidades os participantes podem exercitar a comunicação, explicitar suas diferenças e semelhanças, mostrar isso para o grupo e posteriormente para a sociedade por meio de movimentos ou eventos culturais. É a arte como comunicação comunitária efetiva e potencializada. A esse respeito Stuart Hall expõe utilizando Raymond Williams:

²⁵ A forma artística da representação teatral mais adequada para cada comunidade e seu espaço físico.

²⁶ Artistas e órgãos fomentadores.

(...) o processo de comunicação, de fato, é o processo de comunhão: o compartilhamento de significados comuns e, daí, os propósitos e atividades comuns; a oferta, recepção e comparação de novos significados, que levam a tensões, ao crescimento e à mudança. (HALL *apud* WILLIAMS, 2003, p.127)

Mediante a colocação de Hall podemos perceber no senso acurado dessa prática dialógica do teatro uma ética de compromisso que se expande para ambas as partes. Seja ela *para*, *com* ou *pela* comunidade, trabalha em relação com as causas e resultados dos seus processos de intervenção social. Assim, por meio da utilização da arte, segue visando mudanças realmente significativas de um grupo que dia a dia vem dialogando consigo a fim de reconhecer seus problemas, transformá-los e conviver melhor com as diferenças internas e as “indiferenças” (grifo meu) externas.

A interferência do local de encenação no processo, seja ele, de apresentação do espetáculo, o que se refere à dramaturgia, ou as oficinas, que se refere ao espaço físico de aula, é algo que esse movimento artístico social precisa articular com o desenvolvimento das atividades dentro da comunidade.

No caso das oficinas inicialmente trabalha-se com ferramentas do jogo teatral inspirado em Augusto Boal dentro da perspectiva de reconhecimento do espaço por meio de exercícios corporais, mas sem utilizar ainda apontamentos cênicos referentes a algo mais elaborado. Esse caminho fundamenta investigações que permitem o surgimento de uma poesia no espaço, no sentido de uma abertura lúdica para a evolução dos exercícios. Sem usar a palavra como base para estas experiências, evidencia-se a criação de situações e cenas que surgem em função da especificidade do local onde a encenação será feita ou onde serão realizadas as oficinas futuras, ou seja, todo processo de um desenvolvimento cênico popular como mediação sociocultural e comunicação comunitária.

Por meio desse processo aparecem outras possibilidades para construção de uma geografia ou geometria da cena mais próxima à realidade da comunidade. Dessa forma a comunicação comunitária do teatro se articulará adequadamente com o espaço local em que está situada, seja ele, uma sede comunitária, um bar, uma quadra, uma escola ou propriamente as vielas da favela. As imagens destes locais onde se desenvolverá o trabalho estão fortemente ligadas à sua própria carga semântica. Com relação à produção de comunicação pelo teatro e aos locais onde ocorrerão tais eventos é necessário:

(...) compreendermos os processos de identificação que reúnem determinados tipos sociais em agregados de convivência, assim como os processos de microsegregação espacial desses agregados, para finalmente entender o estabelecimento de alteridades e segregação/singularização espacial. (REBOUÇAS *apud* COSTA, 2009, p. 160).

A partir desses elementos podemos identificar cargas semânticas que passam a interferir nos conteúdos dos temas abordados em cada espetáculo ou oficinas desenvolvidas nos espaços populares. Assim, tanto o espetáculo – resultado de um processo desenvolvido juntamente com a comunidade – quanto as oficinas, passam a agregar a carga histórica da população e do local.

2.4. Didática e técnica cênica: *a identificação do público no movimento contra-hegemônico da comunicação comunitária teatral.*

Os movimentos teatrais de comunicação nas comunidades e seus aspectos técnico-orgânico, em sua maioria, utilizam-se das teorias de Jerzy Grotowski (1971) sobre o Teatro Pobre, e traz também os conceitos de Bertolt Brecht (2005) a propósito da narrativa épica ou dramática, sendo a épica a mais utilizada por se tratar de uma técnica dramatúrgica em que a reflexão e o caráter crítico do espectador ocorrem mais significativamente. Além disso, utilizam-se dois instrumentos básicos do ator (corpo e voz), esse é o teatro não produzido, sem apoios artificiais e criado apenas pelos subsídios orgânicos do artista. Neste ponto, uma das teorias de Brecht assemelha-se a de Grotowski, embora sejam de épocas e intentos diferentes. Através da narrativa épica e do processo de fisicalização, puro e simplesmente, é que o ator como agente teatral comunitário buscará em sua pesquisa, através dos elementos sensoriais, uma verdade capaz de tocar fundo o espectador atuante, assim, mostra o que precisa ser desvendado “diante” do público, não “para” ele, mas sim, “junto com” ele:

O espectador do teatro dramático diz: - Sim, eu também já senti isso. – Eu sou assim. – o sofrimento deste homem comove-me (...). – Choro com os que choram e rio com os que riem. O espectador do teatro épico diz: - Isso é o que eu nunca pensaria. - Não é assim que se deve fazer. – Isto tem que acabar. – Rio de quem chora e choro com os que riem. (BRECHT, 2005, p. 66-67).

Brecht achou no teatro épico outra direção para a forma de encenação - uma forma contra-hegemônica - tomada por ele em relação ao teatro convencional. O autor desloca o teatro para outras localidades que não as tradicionais, levando a arte da encenação para o maior número de pessoas que não tenham acessibilidade. A crítica ao assunto colocado no palco ou qualquer outro espaço se apresenta juntamente com o espectador. Com relação ao deslocamento Brecht coloca:

Sem dúvida, só será possível ao teatro assumir uma posição independente caso se entregue às correntes mais avassaladoras da sociedade e se associe a todos os que estão, necessariamente, mais impacientes por fazer grandes modificações nesse domínio. É, sobretudo, o desejo de desenvolver a nossa arte em diapasão com a época em que ela se insere que nos impele, desde já, a deslocar o nosso teatro, o teatro próprio, de uma época científica, para os subúrbios das cidades; aí ficará, a bem dizer, inteiramente à disposição das vastas massas de todos os que produzem em larga escala e que vivem com dificuldades, para que nele possam divertir-se proveitosamente com a complexidade dos seus próprios problemas. (BRECHT, 2005, p. 136).

Em Grotowski (1971; 2007) essa perspectiva artística de contra-hegemonia parte da procura de uma nova direção contra o que o diretor e dramaturgo russo denominava “teatro de formação”, no qual o ator aprendia a representar tipos e utilizava-se de maquiagens, perucas e um aparato completo de acessórios, o que para o processo grotowskiano não importava, pois isso vinha de fora e, portanto, não trazia verdade.

Fazendo um paralelo a essa questão nota-se que a comunidade envolta em representação social alienante e dominada pelos discursos soberanos da mídia e do Estado não necessita de artefatos que iludam ou escondam as suas próprias realidades. Daí a intenção do Teatro em Comunidades em entrelaçar os seus modos de ação aos apontamentos deste autor. Para Grotowski esses acessórios deveriam complementar a verdade descoberta no processo solitário e intrínseco do ator realizado anteriormente à adesão de tais acessórios. O espectador comunitário merece mais do que uma simples casca/capa da personagem. Ele merece se identificar e posteriormente refletir criticamente sobre o que viu. Para isso o que importa é o ator em si, mostrando-se com toda sua natureza, a *essência* que falta na exceção colocada por Nancy (*in*: PAIVA, 2007) e Agamben (2002; 2004).

Dessa forma, Grotowski (2007) apresenta o seu movimento contra o teatro dominante que imprime discursos hegemônicos de comunicação artística:

O ator e o espectador. É esta a célula embrionária do teatro. Aqui nasce o elemento primário da atuação. Desnudemos o teatro – na medida em que isso seja possível – de tudo aquilo que não seja este elemento primário. O resto cumpre unicamente uma função auxiliar. É como se da *essência* do teatro fizéssemos a sua matéria-prima. O teatro assim entendido, que chamamos pobre, em antítese ao estilo dominante, fundado sobre meios ricos e materiais não homogêneos, constitui necessariamente o reino indivisível do ator. Nele o ator torna-se tudo. Não o substitui o maquiador, nem a música que sai dos auto-falantes, nem a palavra do escritor. (GROTOWSKI, 2007, p. 87-88).

O ato de Grotowski colocar o ator se revelando diante do espectador, junto com ele, é chamado pelo autor de “o desvendamento do ator”, o que acabará acarretando quando realizado na comunidade, o desvendamento da própria comunidade. Assim coloca Roubine:

O desvendamento do ator se fará, portanto, não *para* o espectador, mas *diante* dele. E sabemos que um tal frente-a-frente é, segundo Grotowski, ao mesmo tempo necessário e suficiente para que o fenômeno *teatro* se realize. (ROUBINE, 1998, p. 192-193).

Podemos dizer que o autor se refere ao fenômeno teatro como uma comunicação efetiva à margem do discurso dominante, ao que se inclina a propensão do Teatro em Comunidades.

A linguagem grotowskiana quebrou o paradigma do público que vai ao teatro para assistir apenas o que consta ali naquele exato instante e tempo do espetáculo. O indivíduo deveria questionar-se, refletir sobre o que viu após a ação cênica. Por isso, em sua resistência, Grotowski não almejava o grande público. Quanto a uma falsa representação teatral do ator – que não mostra a sua natureza, e não o é verdadeiramente em si – pode-se atrelar o fato de se levar para o palco um corpo físico biopolitizado. Corpo este regido por regras sociais, tal qual como vemos os coletivos das exceções totalmente controlados por regras do Estado (AGAMBEN, 2002; 2004) e suas ramificações entre microrelações de poder (FOUCAULT, 1979). Ainda assim, a comunidade cria sempre formas de movimentos paralelos rumo a outras direções que não a dominante. Dessa forma, pode-se ver o caráter comunicacional e identificatório do público com a ação intervencionista da

ação teatral popular, e através dela, edificar um caminho para a construção de um discurso à margem dos aspectos simbólicos alcançando a almejada identidade comunitária.

Ao longo do tempo o teatro vai agindo em prol do grupo comunitário, constituindo em longo prazo uma gama de respostas para algo adormecido no indivíduo e no corpo coletivo, algo este que não é, e nem nunca foi convidado a se mostrar ou a interagir de forma natural, fora de uma representação social simbólica.

Quando esse tipo de trabalho cênico é mantido por um bom tempo em alguma comunidade, os resultados são bastante positivos, porém a continuidade é que se torna complicada e difícil de ser mantida, esbarrando sempre em empecilhos econômicos e políticos. Atualmente existem muitos grupos de teatro que se dedicam a este tipo de trabalho há muitos anos, cumprindo o seu papel referente à verdadeira cidadania, e não a simbólica divulgada pelos veículos midiáticos como ato de caridade ou ajuda através dos seus imperativos de contribuição financeira individual. Estes grupos são voltados para um lugar que aos olhos da hegemonia é indiferente, fora da lei²⁷, ou seja, a pura exceção.

3. Movimentos de resistência no teatro crítico-social ou teatro de mobilização

3.1. Teatro *pela* Comunidade: intelectual orgânico em comunicação com o sujeito no espaço comunitário.

Tomando em consideração as vertentes do Teatro em Comunidades, já vistas neste estudo – *para*, *com* e *pela* comunidade – é que percebemos esta última em contato mais direto com os espaços periféricos populares pretendendo atuar de acordo com os seus interesses: o de uma “nova hegemonia” (C.N.COUTINHO, 1999).

Nesta perspectiva todos os modos de produção de um espetáculo ou conteúdo das oficinas freqüentadas pelos moradores ficam a cargo da própria comunidade através de seus

²⁷ Ao olhar externo nos dois sentidos: ausentes dos processos da lei ao mesmo tempo em que transgressores dela.

agentes culturais atuantes na área da produção artística. “É preciso ver a comunidade como sujeito” (NOGUEIRA, 2011).²⁸

A princípio, no teatro *com* comunidades, encontramos um período de capacitação dos oficineiros/professores do local em que exercem uma continuidade das atividades na sua localidade. Porém, ainda nessa estrutura de atuação os modos de produção são sempre acompanhados por um agente capacitador que realmente se engendrou e se filiou de alguma forma àquela localidade, o que geralmente ocorre por meio de uma Organização Não Governamental, vindo a atuar pela verdadeira instância da comunidade.

Podemos enxergar então, à primeira vista, um intelectual orgânico nesse ou nesses indivíduos que se dispõem a trabalhar por meio desse viés de liderança. O indivíduo que preenche essa liderança é apontado como um artista das margens urbanas, mas que exerce o seu papel de articulador crítico. Ele deposita sua ênfase “em histórias pessoais e/ou locais (no lugar de peças prontas) que são trabalhadas através de improvisação e ganham coletivamente uma forma teatral” (ERVEN, 2001, p. 2)²⁹, colocando-se “sob a direção de um artista profissional ou de um artista amador que reside com o grupo que, por falta de um termo melhor, pode talvez ser chamado de “periférico”” (idem). Por outro lado, através do olhar da comunidade que é naturalmente mais próximo aos seus interesses, torna-se mais evidente o seu desempenho coletivo conduzido por uma liderança interna, por isso faz-se necessária a implementação dos trabalhos de capacitação e a partir de então iniciar o processo do teatro *pela* comunidade.

Nesta perspectiva, se falarmos de um indivíduo, podemos dizer que o intelectual orgânico se encontra nesta liderança específica, mas também na instituição social que é a própria comunidade, e ainda mais intensamente, no teatro em si que torna-se um forte intelectual orgânico. Assim expõe Antônio Gramsci:

(...) trabalhar de forma incessante para elevar intelectualmente camadas populares cada vez mais vastas, isto é, para dar personalidade ao amorfo elemento de massa, o que significa trabalhar na criação de elites de intelectuais de novo tipo, que surjam diretamente da massa e que permaneçam em contato com ela para se tornarem seus “espartilhos”. Esta (...) necessidade, quando satisfeita, é a que realmente modifica o “panorama ideológico” de uma época. (GRAMSCI, 2001, p. 110)

²⁸ Seminário III Semana do Ensino do Teatro – O Teatro Aplicado em Questão: lugares, desafios, perspectivas, realizado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UniRio, em outubro de 2011.

²⁹ Tradução livre.

O teatro procura incidir as transformações e a visão de uma identidade própria do grupo, tão necessários para a sua existência no âmbito social. Aliado ao pensamento de Gramsci pode-se engendrar o conceito de Comunidade Gerativa, de Raquel Paiva (2004), em seus apontamentos sobre espaços populares. Neste conceito, é exposto que a comunidade se reúne em torno de um bem comum e atua no “intervalo” ou “hiato” entre as diversas estratégias de controle e desagregação social para a defesa de um novo projeto “político, ecológico e existencialista” (PAIVA, idem, p. 58). No hiato a que se refere Paiva é que emerge o intelectual orgânico na comunidade através de movimentos sociais, expressões culturais, vozes autônomas e uma liderança interna ativa. É uma forma de combate à “estetização do outro”, aos estereótipos de que tanto falamos, desconstruindo seu caráter naturalizado e universal através “do entendimento da história por meio de sua interpretação” (idem, p. 61 e 70), a hermenêutica como método.

Por outro lado, ainda com esses espaços, a classe dominante se legitima e atua sobre a subalterna, e é diante dessa posição passiva que o teatro *pela* comunidade procura transformar o velamento do espírito comum em uma consciência crítica do coletivo comunitário. Desse modo busca atuar contra a questão ideológica alcançada por um consenso, este que é alvo da crítica gramsciana e que se torna natural à sociedade, tornando-se muitas vezes imperceptível. “A idéia de hegemonia alcança a modernidade como dominação por consentimento e aceitação do dominado” (PAIVA, 2007, p. 138). Eduardo Granja Coutinho expõe a respeito de Gramsci:

Em linhas gerais, a conclusão a que Gramsci chegou foi que, nas sociedades industrializadas de “tipo ocidental”, a dominação de classes não se dá apenas por meio dos aparelhos de coerção, mas também pela hegemonia, isto é, pela busca do “consenso” do dominado. A sociedade civil, a esfera da cultura, aparece como uma das instâncias da luta política. [...] Nessa esfera, ocorrem as relações de direção político-ideológica que completam a dominação estatal, coercitiva. É na sociedade civil, compreendida como o conjunto dos aparelhos privados de hegemonia (...) que se legitima (ou se contesta) a dominação. É nessa esfera – o *médium* próprio da cultura – que atuam os intelectuais na construção e difusão da visão de mundo dos grupos que representam. (COUTINHO in: COUTINHO; FILHO; PAIVA, 2008c, p. 46).

Através dos pensamentos dos teóricos acima colocados pode-se entender melhor o teatro como uma eficiente forma de articulação entre os conflitos internos da comunidade e

a sociedade hegemônica que a enxerga como um grupo excluído e subalterno, e mais, um estorvo longe de qualquer autonomia no campo histórico-social, econômico e político, interferindo diretamente no aspecto da formação cultural em geral. Raquel Paiva complementa assinalando:

A idéia de hegemonia, como é entendida por Gramsci, permite que o olhar contemple não apenas o aspecto político, mas também e em igual medida o caráter formativo da cultura. Desta maneira, pode-se considerar que o conceito de hegemonia inclui o de cultura, de ideologia e de direção moral. O conceito, assim entendido, desloca-se do plano político para o da supremacia da formação econômico-social, isto é, da sociedade como totalidade. (PAIVA, 2007, p.138).

E continua expondo sobre Gramsci:

A idéia gramsciana de hegemonia permite vislumbrar a coexistência de outras determinações como a cultura, a produção da fantasia, a arte, a religião, a filosofia e a ciência que se articulam junto à política e à economia para a produção de um pensamento determinante e dominante. E, portanto, a questão da comunicação, seus veículos e suas produções. (PAIVA, 2007, p. 139)

A propósito, pode-se ensinar a observação de Clifford Geertz (2008) sobre a ideologia como sistema cultural. Geertz expõe a falta de desejo dos homens sobre a investigação de suas crenças, às quais atribuem enorme significação moral, não importa quão puro seja o intento, ou seja, que essa crença seja examinada de forma a não se envolver com suas ideologias dominantes. Ainda sobre os homens Geertz aponta que “quando são altamente ideológicos, eles podem achar simplesmente impossível acreditar numa abordagem desinteressada de assuntos críticos de convicção social e política” (2008, p. 108).

Em uma análise assim o pensamento ideológico é expresso em teias simbólicas intrincadas e tão vagamente definidas como emocionalmente sobrecarregadas. “(...) a admissão do fato de que o apelo ideológico é disfarçado sob o rótulo de ‘sociologia científica’ e a atitude defensiva das classes intelectuais estabelecidas” mostram que estas enxergam “na investigação científica das raízes sociais das idéias uma ameaça às suas posições” (idem). O sujeito que se coloca ao contrário da ideologia dominante fica à margem da sociedade e termina em posição de conformação, da qual surge a aceitação das ideologias soberanas determinantes.

Utilizando Talcott Parsons, Geertz coloca: “o problema da ideologia surge quando existe uma *discrepância* entre o que se acredita e o que pode ser [estabelecido como] cientificamente correto” (GEERTZ, 2008, p. 110). O autor afirma sobre o mentiroso e o ideólogo:

Ambos se preocupam com a inverdade, mas enquanto o mentiroso tenta falsificar o pensamento dos outros, e seu pensamento continua certo, enquanto ele mesmo sabe qual é a verdade, a pessoa que aceita uma ideologia se ilude no seu próprio pensamento e, se consegue convencer outros, o faz sem querer e sem consciência. (GEERTZ, 2008, p. 109).

Os desvios e as discrepâncias envolvidos na esfera cultural como um todo se apresentam em geral de duas maneiras. Em primeiro, onde a ciência social, modelada, como todo pensamento, pelos valores gerais da sociedade em que está contida, é seletiva na espécie de questões que formula e nos problemas particulares que escolhe abordar. Dessa forma as ideologias ficam sujeitas a uma nova seletividade cognitivamente mais perniciosa pelo fato de enfatizar alguns aspectos da realidade social, como, por exemplo, a realidade revelada pelo conhecimento científico social em curso, negligenciando ou até mesmo suprimindo outros aspectos importantes.

Dentro dessa perspectiva a ideologia dos negócios exagera substancialmente a contribuição dos homens de negócios ao bem-estar nacional e diminui a contribuição dos cientistas e profissionais liberais. Na ideologia em curso do intelectual, a importância das “pressões à conformidade” (idem, p. 110) do social é exagerada e são ignorados ou diminuídos os fatores institucionais da liberdade do indivíduo.

Na segunda maneira o pensamento ideológico, não contente com a simples superseletividade, positivamente distorce os aspectos da realidade social que reconhece. Esta distorção somente se torna evidente quando as afirmações envolvidas são colocadas contra o pano de fundo das descobertas autorizadas da ciência social. “O critério da distorção está no fato de que as declarações são feitas a respeito de uma sociedade, o que pode ser demonstrado positivamente como erro pelos métodos científico-sociais”, podendo-se ver ainda que isso ocorra “enquanto a seletividade está envolvida onde as declarações são ‘verdadeiras’ em seu nível adequado, mas não constituem um relato equilibrado da verdade disponível” (GEERTZ, 2008, p. 110). De acordo com o autor não parece que exista

aos olhos do mundo uma larga margem de escolha entre estar positivamente errado e apresentar um relato “não-equilibrado” da verdade disponível. Afirma: “Aqui, também, a ideologia surge como um rio de águas muito sujas” (idem).

Na experiência empírica aqui relatada, na comunidade Chácara do Céu e nas comunidades percorridas pela ONG APPIA, o exemplo assinalado pelo autor é evidente, pois o local era permeado por ideologias empresariais devido aos fomentos fornecidos pelas mesmas, porém isso não desqualifica o esforço empreendido pelos representantes culturais comunitários, que como uma “brava gente” atuava em prol de algo maior para sua localidade. Não podemos dizer que estavam equivocados, pois a intenção e seus modos de produção falavam a sua língua, mas é necessário que investiguemos essas articulações comportamentais em que geralmente o que ocorre é a influência hegemônica.

Theodor Adorno juntamente com Max Horkheimer (1985) indica um “processo de adestramento sofrido pelos indivíduos, que os afastam das reflexões críticas em relação aos seus modos de vida e a necessidade da retomada da criticidade”.

Sobre a escola apontam uma violência simbólica que procura impor valores culturais e comportamentais hegemônicos que desvalorizam saberes e naturalizam as relações sociais. Diante dessa esfera das representações sociais simbólicas as pessoas ou grupos que não se enquadram serão eliminados do convívio social ontológico, e conseqüentemente, por vias do tráfico, nesse caso eliminados corporeamente também. Em meio à tensão gerada o obstáculo precisa ser extinto, e no caso das favelas, isso é triplicado, pois além de sofrerem opressão do tráfico, suportam coação dos aparelhos de repressão como a polícia, o Estado, e dos movimentos ilegais como a milícia. Ressalto como exemplo dos autores que “tudo o que representa a diferença tem de tremer. A falta de consideração pelo sujeito torna as coisas fáceis para a administração”.

Os autores ainda colocam a questão da transferência de grupos étnicos para outros territórios e latitudes. “A indiferença pelo indivíduo que se exprime na lógica não é senão uma conclusão tirada do processo econômico. O indivíduo tornou-se um obstáculo à produção” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 166-167).

Assim, as narrativas manipuladoras abarcam pontos nelvrágicos excludentes. Pois é na “edificação do discurso dominante que se encontram as distorções sociais” (MORAES, 2010, p. 3) argumentativas de um grupo, seja ele hegemônico ou não. Constroem-se discursos e argumentos para excluir, mas também para reivindicar contra algo que foi

consentido. O que quero dizer é que não devemos olhar somente um lado como maquiavélico e que está sempre forjando algo manipulador em suas construções narrativas simbólicas, mas sim, também avistar a crença do outro coletivo, a aceitação, o consenso a que se refere Gramsci, do qual a população também faz parte ativamente.

No que tange a adequação da estética cênica do teatro *pela* comunidade ao local de atuação vemos o distanciamento causado pela linguagem de um teatro com intenções de despertar uma consciência crítica no espectador – a população da comunidade. Enveredando por esse viés o teatro manifesto no local comunitário não despertará uma identificação vazia causada apenas pelo envolvimento emocional, mas sim, o ato de enxergarem a própria realidade social retratada no espetáculo. Essa comunicação necessita ser bastante inteligível evidenciando muita prudência em relação à recepção do público. Por isso, exige-se estudo e diálogo profundo entre as partes envolvidas no processo da comunicação teatral da comunidade:

(...) um esquema de comunicação exige, para sua construção pertinente, o exame cuidadoso das possibilidades combinatórias reais permitidas pela rede de relações que venha a ser estabelecida entre os traços dominantes da mensagem e as modalidades de recepção. Tais relacionamentos desenham o espaço semiótico da comunicação. Estudar-lhes as dimensões requer também postular um modelo de semiose isento de quaisquer peculiaridades advindas dos processos mecânicos com que lida a teoria da informação. (GUINSBURG; NETTO; CARDOSO, 2006, p. 302)

Vemos que nas relações de comunicação está intrinsecamente colocada a questão das representações sógnicas. Sobre a importância dos signos de comunicação e suas particularidades utiliza-se o autor russo Mikhail Bakhtin conceituando a importância de retratar o meio em que se vive por intermédio da diversidade social dos tipos de linguagens, tendo abertura para entremear o seu pensamento a atuação do Teatro em Comunidades.

Bakhtin (2008) apresenta o festejo popular geralmente estabelecido em meio às feiras e praças públicas como a representação de um “segundo mundo e uma segunda vida”, a “vida idealizada”, utópica, daí um caráter de “dualidade do mundo”. Para o autor, foi o estabelecimento do regime de classes e de Estado que desequilibrou a ambivalência dualista presente na prática das manifestações populares. Contemporaneamente, e no caso deste estudo, pode-se vincular a proposição do autor às manifestações artísticas no interior das comunidades.

Bakhtin (1987) acredita que é possível atender aos mais variados espaços. O pensador observa que é necessário se opor sistematicamente à linguagem autoritária, mecânica e monológica, e propor uma linguagem mais abrangente, que esteja aberta ao diálogo e à polifonia. Essa outra linguagem é a base para a *heteroglossia*³⁰: situando os sujeitos – emissores e receptores das mensagens – assim como a própria mensagem no meio social. Bakhtin tem convicção no signo plurivalente, no qual o emissor possui voz autônoma. Diante dos signos monolíticos enxerga-se como exemplo: romances em que um personagem é sobrepujado pela voz do autor, ou seja, sem autonomia. Ele se torna um detentor de signos monolíticos, sem diálogo e com apenas uma única significação - a do autor. Isto é criticado por Bakhtin.

Por outro lado, existe também o diálogo do autor com o personagem, ficando aquele como um colaborador no diálogo da cultura, o que caracteriza o signo plurivalente, que está sempre em domínio do homem, sendo reinterpretado dialeticamente por ele. Tal exemplo é encontrado na produção do homem existente no teatro das comunidades. A criação do autor artístico comunitário nos ajuda, ao mesmo tempo, a compreender a pessoa do autor, um pouco do seu interior. Já, após as suas colocações, declarações e opiniões sobre a sua obra serão produzidos significados elucidativos, complementares e posteriormente os/as personagens criadas se desconectam do processo criador e iniciam uma vida autônoma no mundo da obra (BAKHTIN, 2010). Segundo Bakhtin isso ocorre através do autor-criador e por isso deve-se ressaltar o “caráter criativamente produtivo” do autor, e aborda a relação fundamental sobre autor e personagem que no devir torna-se a influência sobre as opiniões do personagem. Isto proporciona a abertura consciente do autor para que o personagem exerça sua função dramática.

Bakhtin (idem) deixa claro que o autor não é o “agente da vivência espiritual” do personagem, porém, sua reação não é um “sentimento passivo” e tão pouco uma “percepção receptiva”, ele é uma energia ativa e formadora, mas que não se dá na “consciência psicologicamente agregativa”, ou seja, que tenha o caráter de juntar, reunir. É nessa junção que pode vir a ocorrer uma sobreposição dos pensamentos do autor sobre os do personagem. A energia ativa e formadora do autor precisa acontecer na edificação de um produto cultural de significação verdadeira e estável, e sua reação ativa é dada na estrutura

³⁰ A possibilidade da diversidade dos signos ou vozes em uma mediação comunicacional.

“da visão ativa da personagem como um todo, na estrutura de sua imagem, no ritmo do seu aparecimento, na estrutura da entonação e na escolha dos elementos semânticos”, ou seja, é no personagem que há produção de sentidos, que há movimento dialético, e é isso que leva à polifonia e à autonomia da voz do personagem (BAKHTIN, 2010).

Assim, os elementos sógnicos de comunicação do Teatro em Comunidades são construídos ou se dão de forma a interagir mais profundamente com os moradores. O pensador russo coloca que somente depois de compreender a relação autor/personagem, e *principalmente* (grifo meu) compreender o próprio princípio da visão do personagem é que “pode-se por uma ordem rigorosa na definição da forma-conteúdo das modalidades da personagem, dar para elas um sentido unívoco”, sem interpelações por parte do autor sobre o que tem a dizer, e, “criar para elas uma classificação sistemática não aleatória”. Observa-se:

A cada passo esbarramos na confusão de pontos de vista diferentes, de planos de enfoque diversos, de princípios vários de avaliação. Personagens positivas e negativas (relação do autor), personagens autobiográficas e objetivas, idealizadas e realistas, heroificação, sátira, humor, ironia, herói épico, dramático, lírico, caráter, tipo, personagem, personagem de fábula, a famigerada classificação dos papéis cênicos: galã (lírico, dramático), sentencioso, simplório, etc; todas (...) carecem de total fundamento, não se ajustam umas as outras, além de não haver um princípio único para ajustá-las e fundamentá-las. (BAKHTIN, 2010, p.7).

Bakhtin procura ressaltar que é inútil insistir em um processo sem fundamento entre autor e personagem. Ambos, sem um sobrepujar o outro, são como elementos correlativos do todo artístico da obra. “A consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem” e mais, que “abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos por princípios transgredientes a ela mesma e que, sendo imanentes, a tornariam falsa” (idem, p.11). Se deixarmos o caráter de supremacia do autor sobrepor o do personagem, a função deste estará cada vez mais submissa a uma determinada hegemonia do autor, logo submissa também a um sistema de controle social por aceitação, conformidade ou consenso conforme coloca Gramsci (2007).

Por isso, podemos encontrar fórmulas para construções superficiais de personagens sociais que se identificam rapidamente com o público, porém sem nenhum caráter crítico, e que são criados como *encomendas* (grifo meu) para se adequar ao aparelho ideológico estetizante da hegemonia que age por uma sutil e consensual cadeia de ações. Observa-se esse aspecto em grande parte na televisão através das telenovelas. A influência que exercem

no comportamento social é muito significativa, tendo em vista atitudes de relações consumistas, religiosas, e até mesmo direcionamento familiar.

Bakhtin (2010) expõe que o excedente cognitivo do autor na linguagem realista reduz o aspecto, o conteúdo, ou o caráter a uma “simples ilustração das teorias sociais ou outras teorias do autor; no exemplo das personagens e seus conflitos vitais” o criador/autor/escritor “resolve seus problemas cognitivos”. Neste exemplo a personagem termina por se tornar um pretexto do autor para expor um determinado problema. Não há resistência alguma a isso, desde que a voz do personagem não evanesça deixando de alcançar o aspecto crítico-social. Caso isto não ocorra, o lado problemático irá constituir um ativo excedente cognitivo do conhecimento do próprio autor, “excedente esse que é transgrediente à personagem”.

Essas medidas ou, então, modelos “enfraquecem a autonomia da personagem” (BAKHTIN, 2010). O autor russo afirma que é necessário excluir um enfoque sem nenhum fundamento verdadeiro:

Negamos apenas o enfoque sem nenhum princípio, puramente factual desse tema, que atualmente domina sozinho e se funda na confusão do autor-criador, elemento da obra, com o autor-pessoa, elemento do acontecimento ético e social da vida, e na incompreensão do princípio criador da relação do autor com a personagem; daí resultam a compreensão e deformação – no melhor dos casos a transmissão de fatos apenas – da personalidade ética, biográfica do autor, por um lado, e a incompreensão do conjunto da obra e da personagem, por outro. (BAKHTIN, 2010, p.9)

Ensejando os conceitos de Bakhtin a respeito dos signos podemos relacioná-los com a questão da palavra e do corpo no teatro de forma que este absorva os resquícios politizantes da prática cultural popular de Bakhtin (2008), justamente por aglutinar em sua constituição histórica os aspectos orgânicos necessários à formulação de uma prática cultural crítica, como o Teatro em Comunidades, e no caso deste momento da pesquisa, *pela* comunidade.

Lançamos mão a partir deste ponto dos apontamentos de Jacques Rancière (2005) sobre Platão e seus pensamentos correlatos ao teatro e a escrita no aspecto crítico e político, articulações que podemos agrupar com a atividade crítica e social do teatro realizado em espaços populares atualmente. Rancière (idem) expõe três maneiras “a partir das quais práticas da palavra e do corpo propõem figuras de comunidade”.

A primeira é uma “boa *forma de arte* – consciente e crítica, a outra é a forma *coreográfica* da comunidade que dança e canta sua própria unidade” (idem, p. 18), seus valores e princípios. E na terceira, o pensador grego identifica a superfície dos signos mudos como um nível de signos pictóricos que se dá pelo “espaço dos movimentos dos corpos, que se divide por sua vez em dois modelos antagônicos” que são o “movimento dos simulacros da cena oferecidos às identificações do público” e o “movimento autêntico, o movimento próprio dos corpos comunitários” (RANCIÈRE, 2005, p. 18).

São nesses três espaços de articulação da comunicação teatral em espaços populares, que aponto neste estudo também como comunicação comunitária, que se desenvolve o conceito de “partilha do sensível” colocado por Rancière:

A superfície dos signos “pintados”, o desdobramento do teatro, o ritmo do coro dançante: três formas de partilha do sensível estruturando a maneira pela qual as artes podem ser percebidas e pensadas como artes *e* como formas de inscrição do sentido de comunidade. Essas formas definem a maneira como obras ou performances “fazem política”, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais. (RANCIÈRE, 2005, p. 18-19).

Tendo em vista os aspectos do mundo sensível a ação teatral comunitária irá se preocupar com o desenvolvimento do espaço local direcionando seus discursos para a reflexão comunitária obedecendo a uma linha contínua de atuação em meio ao grupo popular no qual se insere trocando informações mutuamente. Sobre a base do programa estético do idealismo alemão a atuação do teatro no local de periferia incita “a arte como transformação do pensamento em experiência sensível da comunidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 67).

De acordo com o autor a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ficções, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. A diferença se encontra na verdadeira intenção com que se realiza uma atividade artística no seio da comunidade.

Pode-se ressaltar aqui a opinião de Bakhtin (2008) sobre a festa do carnaval que é produzida a cada ano pelas estruturas populares. O autor russo expõe que o carnaval “se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade é a própria vida apresentada com elementos característicos da representação” (BAKHTIN, 2008, p. 6). Este é o aspecto

principal no teatro quando se fala em retratar conflitos internos da comunidade. Por isso, também, a utilização da linguagem teatral voltada para o teatro social enfrenta um difícil entendimento, uma difícil aceitação da hegemonia artística - no sentido de ser considerada arte ou não - sendo levado, esse juízo burguês, pelo idealismo. Nota-se a utilização do teatro através dos tempos para discutir questões fundamentais da vida social, desde o recurso do humor crítico e seus tipos burlescos estereotipados até o Teatro em Comunidades, que não utiliza somente o humor como princípio de olhar crítico, mas também, o intermédio de um teatro de mensagem.

Sobre a narrativa do humor e do exagero crítico Sodré (2002b, p. 66) assinala que se trata de “situações de comunicação direta, vividas na existência comum ou nos palcos”. O mesmo pode-se dizer do teatro crítico criado nas comunidades populares. Realiza-se aqui uma analogia, ensejando a menção do carnaval por Bakhtin, com a questão do difícil entendimento da sátira³¹ pela burguesia. Georg Lukács aponta sobre o posicionamento burguês e as passagens da sátira. As sátiras:

(...) mostram os limites contra os quais a estética burguesa, mesmo em suas expressões mais avançadas, tinha necessariamente de se chocar em suas tentativas de aprender teoricamente a questão da sátira. Neste terreno, tais limites são o idealismo filosófico e o interesse de classe de uma burguesia que, para realizar seus objetivos classistas, renuncia de modo cada vez mais claro e decidido a todo meio revolucionário e, por isso, remaneja seu próprio passado de acordo com esta exigência. Estas duas limitações estão estreitamente ligadas entre si: o idealismo filosófico reduz a tal estado de abstração a realidade social na qual se baseia esta problemática que, no ar rarefeito das pálidas noções gerais, a distorção conceitual desta realidade pode ocorrer de modo quase inconsciente. Com efeito, em primeiro lugar, fala-se da oposição entre idéia e realidade, entre essência e fenômeno, sem que seja nem possa ser esclarecido, no plano sócio-histórico. (LUKÁCS, 2009, p. 166-167).

Em vista disso, nota-se no teatro *pela* comunidade - como intelectual orgânico - um direcionamento da estética de encenação inteiramente voltado para a verdadeira realidade social do território em que atua. Essa realidade social encontra-se no aqui e agora em conjunto com os seus integrantes, ouvindo-os sempre.

Na metodologia utilizada por parte de seus líderes internos durante os aprendizados nas oficinas, encontramos também a busca máxima pelos seus reais valores, princípios e identidade sempre levando em consideração o plano sócio-histórico da realidade local.

³¹ Sempre crítica e que não corroborou com os padrões hegemônicos.

A partir desse ponto o teatro atua como um “desvendador” dos conflitos internos da comunidade, que também estão ligados às situações externas relacionadas ao poder estatal e privado. E, é para reconhecer tais conflitos, enfrentá-los e procurar transformá-los reciprocamente que o Teatro em Comunidades ou na Comunidade opera visando não um reconhecimento identitário fossilizado, mas um movimento dialético em busca de uma construção identitária do sujeito e conseqüentemente do espaço popular – sob os aspectos morais, sociais, educacionais, religiosos, éticos, políticos e econômicos. “O que se deseja é que os ‘espect-atores’³² intervenham e mostrem o que julgam ser a boa solução para o problema” (BOAL, 1983). Assim, irão retirar o embaçamento que anuvia o espírito crítico comunal.

Dentre as três vertentes metodológicas apresentadas neste trabalho, o teatro *pela* comunidade pode ser visto como um intelectual orgânico mais próximo ao território popular. A situação exige não só o conflito no eixo central da circunstância teatral, mas também o homem/líder/capacitador do próprio local (ou não) e a comunidade coletivamente integrados visualizando sem representações ideológicas de sobreposição social ou meras aparências os seus conflitos. Trata-se, além do viés artístico, de “uma ação política por meio da qual se busca levar às classes populares ‘atrasadas’ uma consciência crítica dos problemas sociais” (COUTINHO, 2011, p. 76-77).

Percebe-se nesse ponto a organicidade desenvolvida entre os intelectuais e o povo. Coutinho apresenta a colocação de Gramsci a respeito:

Em Gramsci o “nacional-popular” significa essencialmente uma articulação orgânica entre intelectuais e massas, o que implica (...) o estabelecimento de um processo de educação mútua, isto é, a identificação dos intelectuais com os interesses e as aspirações das massas. (...) o nacional-popular quer dizer expressão coerente e organizada do povo. (COUTINHO, 2011, p. 77)

Os apontamentos de Lukács explicam que fatores como esses “determinam de modo preciso quais são os momentos espirituais, morais, sociais que permitem a alguns dos conflitos possíveis elevarem-se ao nível do trágico”. Observando o teatro no cerne da desordem discursiva enxerga-se a possibilidade de que “um desses momentos é dado pela experiência positiva do homem (da classe) no interior do conflito”, bem como, em íntima

³² É como Augusto Boal se referia a esse tipo de público. Aqueles que assistem, mas que também intervêm, atuam.

relação com isto, “pelas lições sociais que se extraem do desenvolvimento dramático, trágico, do próprio conflito: ou seja, é dado por aquela crítica e autocrítica que o conflito e seu trágico desfecho suscitam na classe revolucionária, no campo do progresso” (LUKÁCS, 2009, p. 258).

Nesse entremeio encontramos a forte luta do movimento contra-hegemônico de forma a reivindicar pelo direito de seu espaço de expressão e alcance de sua voz. Isto mostra a “emergência do sujeito humano como liberdade e criação” (ACANDA, 2006). O movimento se faz pela busca de uma democracia mais justa, sem ideologias “metódicas” – no sentido do consenso ativo da classe subalterna – ou mesmo pela coerção, conforme assinala Coutinho (2008) sobre resistência e bloqueio da democracia:

No caso das favelas e comunidades pobres cariocas, a violência policial indiscriminada permanece rotineira, ao mesmo tempo em que as instituições voltadas para convencer e obter o consentimento de amplos setores da população – televisão, igrejas, futebol, etc. – reduzem a participação popular a âmbitos estreitos e bloqueiam o horizonte democrático, “blindando a política de forma a que não envolva transformações substantivas na vida social”. (COUTINHO *In*: PAIVA; SANTOS, 2008, p. 62).

É com a falta de empenho dos aparelhos do Estado sobre os espaços comunitários populares que os grupos colocados como subalternos sempre tiveram e tem ainda que interagir. Suas posições tornam-se conformadas através de algumas concessões – ao povo em geral e aos integrantes das comunidades. Como exemplos estão alguns veículos de comunicação que acabam “cedendo” uns “centímetros” em suas colunas impressas ou alguns “segundos” em sua programação, seja ela nas grandes rádios ou na produção audiovisual, para, então, por outro lado, atingir uma legitimação popular, o que, por sua vez também gera espaços para palavras de contestação:

Pois se as modernas relações de dominação, baseadas no consenso, envolviam, como forma de controle, a assimilação do popular ao nacional, isto é, o reconhecimento das camadas subalternas como sujeito político e cultural, isso abria brechas para a contestação popular à dominação a partir de dentro do próprio sistema simbólico dominante. A contra-hegemonia se coloca como possibilidade no momento em que a dominação de classe já não se dá apenas pela coerção, mas também pelo consenso. (COUTINHO, 2008, p. 77).

O teatro *pela* comunidade, ou *a partir* da comunidade, como expressa Ligiéro (2003), além de digerir e reformular as pretensões hegemônicas da classe teatral, tanto dos seus detentores quanto do seu público; precisa atuar de forma a alcançar um equilíbrio entre a sua proposta não hegemônica, ou melhor, de nova hegemonia (C.N. COUTINHO, 1999) e os caminhos a que irão percorrer buscando este viés de atividade artística.

Como lidar com o maçante projeto televisivo das telenovelas que coloca os atores em um pedestal inalcançável, detentores de estilos e modas, participantes de um sistema atomizador do consumo e da não reflexão?

Existe um estranhamento, a priori, de uma peça a ser apresentada em uma comunidade (teatro *para* comunidade), pois o público está esperando - mesmo que inconsciente - algo parecido com o que ele acompanha na televisão no dia a dia, ou seja, o mundo do hiperreal ou fantasmagoria. Assim, a primeira vista, a comparação é inevitável nos primeiros minutos da atividade até perceberem os atores “não midiáticos”. Logo depois essa expectativa se esvai e dá lugar ao encantamento da teatralidade que segue posteriormente o seu objetivo maior: a identificação por distanciamento crítico com o tema ou os temas abordados³³ levando o espectador à reflexão de sua própria situação.

O distanciamento crítico no teatro, que se dá por intermédio da epicização, acaba por se tornar uma reflexão possível de vir a ser uma práxis de resistência. É bastante exaltado por Brecht (2005) em relação ao seu teor conscientizador, porém, não com a intenção de ir até o local comunitário e dizer “a verdade” como se fosse o detentor da mesma, mas sim, no intuito de construir algo significativo junto àquela população. Sobre Brecht, Flávio Degranges ressalta:

A pedagogia do teatro, afirmava o encenador alemão, deveria propor uma aprendizagem que se efetivasse como processo de apreensão crítica da vida social. Um processo que possibilitasse ao indivíduo “tomar conhecimento das coisas pela via da experiência sensível”. (DEGRANGES, 2006, p.79).

E ainda sobre a consciência crítica - um caminho para o pensamento contra-hegemônico - Raquel Paiva expõe:

³³ Fortalecimento da identidade local, abuso sexual infantil, violência doméstica e infantil, uso de drogas, posicionamentos políticos, educação, saúde, meio ambiente, dentre outros.

O papel fundamental de uma movimentação contra-hegemônica é o de fazer pensar, o de propiciar novas formas de reflexão, com objetivo precípuo e final de libertar as consciências. Se as bases são diferentes dessas, certamente os propósitos são outros. E então, a “pró-hegemonia” torna-se o objetivo maior. (PAIVA *in*: COUTINHO, 2008, p. 166).

A estética de ação teatral abordada aqui caminha no sentido de capacitar os indivíduos a desenvolverem seus próprios questionamentos e críticas a respeito de si mesmos e do sistema vigente de poder. Desse modo, o capacitador, ou seja, o teatro edificado pela própria comunidade para expor sua consciência comum coloca-se como um agente orgânico ativo no ambiente em que interfere de forma a se imbricar com a comunidade. A respeito dessa integração, da capacidade do teatro como pensador orgânico comunal enxerga-se uma atuação mais ativa e conjunta do grupo social. A relação dos moradores comunitários que se predispõem a participar desse movimento de arte crítico-social tem como resultado sua autotransformação e autodenominação modificando positivamente suas atitudes, comportamentos e relações interpessoais, desviando-se do simbolismo midiático e estatal hegemônicos.

Vale ressaltar a grande força dos envolvidos para dar continuidade aos projetos comunitários de reflexão e tentativa criativa de uma genuína alteridade na comunidade, isto, principalmente quando falamos das inserções estatais em apoio a estes mesmos projetos que acabam por fim tendo que recorrer ao poder privado para sua manutenção.

Estes movimentos procuram em um tempo hábil (se possível) implantar algo construtivo numa comunidade, de interesse comum, visando à iniciativa de um desenvolvimento consciente e verdadeiro. A ação conjunta mostra explicitamente que:

A questão da ação coletiva – isto é, a capacidade dos indivíduos pactuarem livremente entre si em torno de interesses comuns – tem sido um tema crucial e recorrente na imaginação sociológica brasileira (...) os impasses do processo histórico tem desafiado os intérpretes no sentido de atribuir uma maior ou menor capacidade de organização autônoma por parte da sociedade brasileira, ou seja, tem interpelado sobre os limites e as possibilidades de ampliação democrática da arena pública e dos atores legitimamente aceitos na disputa política. (BRASIL JR. In: BRAGANÇA; BRONSTEIN, 2007, p.117).

Apresenta-se, a partir disso, uma analogia com o Príncipe Moderno, de Gramsci, condutor das massas, e que encarna os anseios populares. Ele é agente de uma vontade

transformadora, exercendo uma função pedagógica, educadora. Articula os sentimentos, os conflitos e as paixões das massas de forma consciente, fornecendo elementos teóricos às mesmas. Retira-se aqui o aspecto manipulador do Príncipe Moderno, pois não é esse caráter que foi enfatizado neste momento. Tendo em vista os anseios populares entendidos como justiça ocorre uma passagem da simples percepção emotiva da peça teatral à uma autocrítica do assunto abordado, ou seja, dos próprios indivíduos da comunidade para consigo. Cada um se torna o seu próprio Príncipe Moderno, agindo mutuamente com os demais conviventes. Marx diria que “a classe *em* si não tem consciência de si, já a classe *para* si toma consciência do seu sujeito” (COUTINHO, 2008).

O teatro *pela* comunidade atua por ela mesma através de seus moradores. O que necessitamos ter em mente é que a emergência de um novo sujeito precisa ser realizada levando sempre em consideração o viés sócio-histórico, ou na medida das possibilidades o mais próximo da experiência sensível possível visando atitudes à margem do ordenamento social vigente. Pode-se ver que:

(...) a consciência da classe proletária não tem nada a ver com a ficção de uma “consciência de classe homogênea”, que nunca existiu nem poderia jamais existir, quanto mais se tornar “obsoleta”. A autoconsciência da classe em si e para si não pode ser diferente da consciência de sua “tarefa histórica” de constituição de uma alternativa histórica real à ordem vigente na sociedade: uma tarefa enraizada nas contradições irreconciliáveis do seu próprio ser sócio-histórico. (MÉSZÁROS, 2008, p. 80)

Tomando consciência do ser social é que se principiará a emergência do sujeito crítico na sociedade, e também, do coletivo em que está inserido. Em meio a essa analogia entre o Príncipe Moderno e o Teatro em Comunidades - este que no âmbito artístico e político é considerado contra-hegemonico, e, portanto, em plena frente de resistência e visão ontológica em primeiro lugar - podemos expor sobre os intelectuais através de *Gramsci e o Estado* que o “Príncipe Moderno, o partido político de vanguarda, tem por função, entre outras, a de ligar os intelectuais orgânicos de um grupo e os intelectuais tradicionais”. Tal aproximação poderia possivelmente erguer um bloco crítico com produção de sentido dialético nas camadas popularescas. “Por um caminho de tipo novo, os intelectuais devem tomar consciência de sua constituição sociológica, de sua inserção no real, nas relações sociais” (BUCI-GLUCKSMANN, 1980, p. 19). Percebendo-se no interior

dessa articulação os intelectuais “podem superar seu próprio isolamento, ligar-se às massas, reunificar em sua própria prática intelectual e política o que toda sociedade de classes separa: filosofia e política, a cultura e as forças progressistas e revolucionárias” (idem, p.20).

A intenção é tirar o homem de sua inércia reflexiva e comportamental. Fazer com que ele comece a agir por si, dentro de seus paradigmas, princípios, almejos, potencialidades, sem um determinismo superior que o impeça de pensar e agir conscientemente. É nesse momento, nesse ponto limítrofe de transição que o indivíduo passa de um momento de submissão para um momento de consciência maior sobre o “eu”, sobre sua pertença social, desperta para uma consciência crítica dos fatos interferindo através de novas iniciativas no campo político-social. Carlos Nelson Coutinho assinala sobre os apontamentos de Gramsci:

Pode-se empregar o termo *catarse* (...) para indicar a passagem do momento meramente econômico (ou egoístico-passional) para o momento ético-político, ou seja, a elaboração superior da estrutura em superestrutura na consciência dos homens. (...) A estrutura de força exterior que esmaga o homem (...) que o torna passivo, transforma-se em meio de liberdade, em instrumento para criar uma nova forma ético-política em origem de novas iniciativas. Temos aqui (...) o momento do salto entre o determinismo econômico e a liberdade política. (...) seria catártico o momento no qual a classe deixa de ser um puro fenômeno econômico, graças a elaboração de uma vontade coletiva, para se tornar sujeito consciente da história. (COUTINHO, 1999, p. 53)

Lukács aponta sobre o domínio da consciência do indivíduo:

Assim como o sistema capitalista se produz e reproduz economicamente a uma escala cada vez mais alargada, também no decurso da evolução do capitalismo, a estrutura da reificação penetra cada vez mais profundamente, constitutivamente, na consciência dos homens. (LUKÁCS, 2003, p. 108)

É para apontar ao sujeito esse horizonte de não potencialidade, de não detentor de suas produções, seja ela, econômica, intelectual ou material, mais claramente falando, o de não se sentir produtor do seu próprio trabalho, que o teatro *pela* comunidade engendra o seu teor crítico. Investiga outro horizonte não tão distante, pois quanto mais se atua nas

comunidades com o teatro buscando o espaço ontológico do sujeito, mais se obtém resultados positivos para o desenvolvimento individual e coletivo. Pode-se dizer até mesmo que esse caminho de produção do teatro, em suas três vertentes, tem um aspecto educacional, como já citado anteriormente, bastante significativo. Essa forma de utilização do didatismo da ação pedagógica do teatro nas comunidades tem grande extensão das articulações do teatrólogo Augusto Boal e do educador Paulo Freire, que expõe aqui outro ponto do seu pensamento a respeito da busca pelo verdadeiro conhecimento:

(...) quanto mais me assumo como estou sendo e percebo a ou as razões de ser de porque estou sendo assim, mais me torno capaz de mudar, de promover-me, no caso, do estado de curiosidade ingênua para curiosidade epistemológica. (FREIRE, 1996, p.44).

Conforme comentado anteriormente a referência de ambos os autores é fundamental para o desenvolvimento dessa prática de comunicação nas comunidades. Quanto mais o sujeito intervém mais cria confiança em suas convicções, e dessa forma, mais ele pode perceber seus erros, sua passividade ou conformação, iniciando, então, um movimento de mudança.

O teatro como intelectual orgânico em atuação na comunidade junto ao sujeito procura explicitar a relação entre os indivíduos, fazê-los reconhecer sua condição de sujeito insuflando-lhes a consciência crítica e o comprometimento político de sua própria situação:

O papel fundamental dos que estão comprometidos numa ação cultural para a conscientização não é propriamente falar sobre como construir a idéia libertadora, mas convidar os homens a captar com seu espírito a verdade de sua própria realidade. (FREIRE, 1979, p. 91).

Augusto Boal defende um teatro que possibilite ao espectador participar ativamente da realização cênica e possa, nela, defender sua interpretação de mundo. Encontra-se, no entanto, no teatro tradicional uma estrutura divisória entre atores e espectadores, porém, sob a luz da leitura crítica esse teatro passa a desenvolver o teatro interativo para romper com essa estrutura (TELLES; PEREIRA; LIGIÉRO, 2010). Através dessa ação a comunidade cria um caminho para desenvolver sua alteridade e ser reconhecida através de sua própria expressão de vida e atuação social (MARTÍN-BARBERO, 2003). O teatro -

este grande intelectual orgânico da comunidade - exercita a capacidade transformadora da arte em meio a um espaço excluído da grande sociedade hegemônica que edifica o discurso das opiniões públicas indevidamente (BOURDIEU, 2007), e, portanto, a expressão dos indivíduos desfavorecidos fica encoberta pela extensa gama dos espaços de autoridade. Esse fato abrange um direcionamento silencioso das opiniões públicas por parte da esfera dominante, tornando-se mais um obstáculo com o qual o Teatro em Comunidades precisa articular mediante os seus meandros discursivos e interpretativos.

Marilena Chauí (2006) nos alerta para a questão da opinião pública expondo o fato da “sondagem de opinião” assinalando que a expressão *sondagem* indica a procura não de uma “expressão pública racional de interesses ou direitos”, mas sim, a busca por um “fundo silencioso, um fundo não formulado e não refletido”. Isto significa, de acordo com Chauí, emergir o não-pensado que existe sob a forma de sentimentos e emoções, preferências, gostos, repúdios e predileções.

Para a autora a mídia induz a um comportamento de consciência em achar que o mais importante é o que a pessoa exposta nos canais midiáticos sente diante dos fatos e não a sua capacidade de julgar ou criticar os mesmos. Nesse ponto de vista mostra-se a crítica de Chauí à opinião pública como um simulacro. Em lugar de opinião pública, tem-se a manifestação pública de sentimentos. A autora aborda os três “deslocamentos” dessa opinião.

O primeiro, como acabamos de ver, é a troca da idéia de uso público da razão para expressar interesses e direitos de um indivíduo, um grupo, ou uma classe social pela idéia de expressão em público de sentimentos, emoções, preferências etc.

O segundo, Chauí aponta como sendo a substituição do direito de cada indivíduo de opinar em público, ou seja, a perda da autonomia e opinião pessoal. Assim, cabe ao poder de alguns - a esfera dominante e os meios de comunicação hegemônicos, principalmente o jornalismo, segundo a autora - exercer o direito de opinar, “surgindo desse modo a expressão ‘formador de opinião’ aplicada a intelectuais, artistas e jornalistas” (CHAUÍ, 2006, p. 12).

O terceiro deslocamento aparece nas mudanças das relações entre os meios de comunicação, se referindo à forma de ocupação do espaço da opinião pública pelos profissionais dos meios de comunicação. Com esse fato as ramificações populares ficam

cada vez mais à exclusão das ocorrências sociais. Podemos considerar neste ponto o projeto moderno e seus dois pilares: regulação e emancipação.

A regulação se assenta sobre três formas, que são o Estado, soberania impositora da obrigação política vertical entre os cidadãos; o mercado, que impõe a obrigação horizontal individualista e desfavorável; e a comunidade, que produz a obrigação política horizontal solidária entre seus membros.

O pilar da emancipação constitui-se de lógicas da autonomia racional que são, resumidamente, “a racionalidade expressiva das artes, a racionalidade cognitiva e instrumental da ciência e da técnica, e a racionalidade prática da ética e do direito” (CHAUÍ; SANTOS, 2006; 2000).

A tendência à expansão de ambos os pilares iniciou a exclusão do outro, e não, um desenvolvimento harmonioso como o projeto da modernidade julgava viável. Com o advento do capitalismo a regulação excluiu o movimento de emancipação. “A vitória do pilar da regulação (Estado e mercado) opera no sentido de esmagar o pilar da emancipação e para isso destrói a autonomia racional do pensamento, das artes, da ética e do direito” (CHAUÍ, 2006, p. 23).

Por outro lado, existe um movimento para que haja vontade de emancipação das localidades comunitárias nas fissuras da lógica globalizante através do surgimento de pequenos meios de vinculação comunitária, como o Teatro em Comunidades, por exemplo, que empenha grande dedicação à expansão da autonomia comunitária.

Mediante a decadência da esfera pública e conseqüentemente do pouco espaço à colocação opinativa da esfera popular, Jürgen Habermas (2003), aponta dois caminhos para o conceito de opinião pública.

No primeiro o autor esclarece que é a partir da obscuridade das inclinações subjetivas, opiniões pouco inteligíveis e perspectivas popularizantes difundidas pelos meios de comunicação de massa que se criaram as dificuldades em formar a legítima opinião pública. “Nessa medida, é preciso reconhecer que uma opinião pública nunca teve tanta dificuldade de se impor” (HABERMAS, 2003, p. 276).

O outro caminho limita-se aos critérios institucionais, não dando ênfase aos aspectos de racionalidade e representação. Aqui o autor expõe equiparando a opinião pública com a concepção dominante do Parlamento e sendo obrigatória para o governo. “Com a ajuda da discussão parlamentar, a opinião pública dá a conhecer ao governo as suas

aspirações e o governo transmite à opinião pública a sua política” (idem, p. 277), ou seja, um caráter de ordenamento hierárquico.

De acordo com o autor existem também posições discordantes que apontam os partidos em seu papel de governo e oposição como expressão da opinião pública. Em cada caso, por ser semelhante à vontade dos cidadãos ativos, o partido da maioria representaria a opinião pública. Desse modo, Habermas (idem) coloca que a “vontade da maioria dos cidadãos ativos passa a ser identificada com (...) a vontade global do povo (...)”. Nessa contraposição de opiniões apresenta-se uma democracia de partidos em funcionamento que numa “maioria partidária que esteja no governo e domine o Parlamento passa a ser identificada como a vontade geral” (idem).

Conforme Habermas, essa vontade torna-se não-pública e só conquista existência enquanto “uma opinião ‘pública’ na elaboração através dos partidos” (idem). O autor complementa:

Ambas as versões levam em conta o fato de que, no processo de formação da opinião e da vontade das democracias de massas, a opinião do povo, independente das organizações através das quais ela passa a ser mobilizada e integrada, raramente ainda mantém alguma função politicamente relevante. Ao mesmo tempo, nisso consiste, no entanto, também, a fraqueza dessa teoria, à medida que ela substitui o público, enquanto sujeito da opinião pública, pelas instâncias através das quais ele tão somente ainda é capaz de ação política, esse conceito de opinião pública torna-se neutro de um modo todo peculiar. (HABERMAS, 2003, p. 277-278).

A necessidade de abordar a questão da opinião pública mostra-se efetiva diante da capacidade de edificar ações políticas críticas que possam vir a formar-se com o desempenho da comunicação do teatro no interior das comunidades.

Como foi abordado anteriormente, tanto a voz expressiva, que vemos agora também como um discurso que precisa ser ouvido e articulado, quanto o entendimento sobre a importância da opinião pública ativa e consciente adentrando as fissuras hegemônicas por intermédio das comunidades populares, precisam de movimentos que as mantenham em curso, que as insuflam cada vez mais a despertarem para o gerativo comum.

O pensador italiano, Antônio Gramsci, também nos alerta para o fato da população sem autonomia, e aponta uma unidade entre os detentores do poder e as massas como uma possibilidade de transformação para tal situação:

(...) a organicidade de pensamento e a solidez cultural só poderiam ocorrer se entre os intelectuais e os simples se verificasse a mesma unidade que deve existir entre teoria e prática, isto é, se os intelectuais tivessem sido organicamente os intelectuais daquelas massas, ou seja, se tivessem elaborado e tornado coerentes os princípios e os problemas que aquelas massas colocavam com a sua atividade prática, constituindo assim um bloco cultural e social. (GRAMSCI, 2001, p. 100)

Através da atuação não hegemônica do teatro *pela* comunidade, criando narrativas e discursos sociais de transformação pelo próprio sujeito, se desenvolvem as possibilidades de novos espaços de contestações e expressões da verdadeira realidade social comunitária.

A oficina de teatro como recurso pedagógico é uma metodologia amplamente utilizada nas atividades de teatro-comunidade. É caracterizada como uma ação ativista, em que o professor/oficineiro³⁴ direciona as atividades para estabelecer um exercício dialético entre seu conhecimento e o que os participantes trazem do seu universo sociocultural. É significativo neste aspecto atentar para a cultura local e a cultura mais abrangente da sociedade, conforme coloca Chauí em *Cultura e Democracia*³⁵, a “cultura do povo” e a “cultura popular”.

Na primeira expressão existe o mérito da busca por um discurso sem ambigüidade, esta que está presente no termo popular. Chauí (2007) considera que a cultura vinda do povo não está simplesmente nele, mas sim, produzida por ele e a partir dele. Seria uma gênese autêntica. Já a noção de popular “é suficientemente ambígua” porque leva à suposição de que as representações, normas e práticas por serem encontradas nas classes dominadas são “*ipso facto*”, do povo.

Conforme a autora aponta, o discurso precisa ser produzido pelo povo, “não é porque algo *está* no povo que *é* do povo” (CHAUÍ, 2007, p. 53). Aí está o cerne intencional do teatro *pela* comunidade em sua organicidade ativa: fazer com que o sujeito comunitário produza discursos autônomos essenciais à expansão local. Chauí ainda analisa a questão da

³⁴ Função que exerci na comunidade Chácara do Céu, em 2007.

³⁵ Edição de 2007.

cultura do povo mediante o autoritarismo das elites que se manifesta na necessidade de dissimular a divisão da sociedade mediante as diferenças sociais. Assim, esse autoritarismo se contrapõe à cultura do povo para anulá-la “absorvendo-a numa universalidade abstrata, sempre necessária à dominação (...)” (idem , p. 50).

Numa outra interpretação de Chauí enxerga-se o movimento do povo repetindo os padrões culturais vindos do alto, porém, o povo faz isso à sua maneira e de acordo com seus recursos. Observa-se, então, a “distância que separa modelo e cópia, não como variação de grau do mesmo padrão, e sim, como diferença real entre duas culturas” (idem). Esse fato termina por legitimar o autoritarismo das elites, pois nesta perspectiva, segundo Chauí, a cultura do povo em lugar de ser a recusa do que se passa na esfera das elites, ao contrário, se torna instrumento para dominação por parte dos detentores do poder, e que “nele são mantidos na qualidade de elites justamente por serem tomados como paradigma do ‘melhor’, a que todos aspiram” (idem).

Marilena Chauí continua expondo que diante da dominação não existem mais sujeitos sociais e políticos, e sim, meros objetos sóciopolíticos, no mesmo sentido biopolítico enfatizado por Agamben (2002; 2004). Através da “Organização” do real a dominação permanece oculta tornando os envoltivos dominadores, aos olhos do povo, simples detentores do saber que passam a não serem mais vistos como proprietários dos meios de produção e do aparelho ideológico do Estado. De acordo com Chauí (2007, p. 59): “A idéia de Organização serve para criar a crença na existência de estruturas que existem em si e que funcionam por si, sob o comando de imperativos puramente racionais, independentemente dos homens”. Enxerga-se a possibilidade ao atrelar o pensamento crítico da autora ao trabalho das oficinas de teatro aplicadas em comunidades para o conhecimento de cada sujeito por parte dos agentes do Teatro em Comunidades:

Através da idéia de Organização do real, o saber e a ação encontram-se consubstancializados e nela os agentes sociais encontram fixados não só os tipos de relações que lhes são possíveis manter entre si, como também encontram pré-traçadas as formas de suas ações e da cooperação. A identidade de cada sujeito lhe é dada a partir do lugar que ocupa na Organização e a partir do saber que a Organização julga possuir sobre ele. (CHAUÍ, 2007, p. 59-60).

Nessa medida, contrapondo-se a essa Organização paradigmática de relações pré-traçadas, a oficina torna-se um momento de experimentar, refletir e elaborar mutuamente um campo de descoberta que possa propiciar conhecimento sobre os aspectos humanos, teatrais e comunicacionais. A intenção no início dessa relação é iniciar os participantes em um conhecimento teatral básico, incentivando-os a desenvolver maior percepção das relações de alteridade da comunidade onde atuam. É preciso fazê-los produzir cultura através de sua própria gênese; a vivência de uma atividade artística de comunicação direta com o espaço popular permite uma ampliação de suas capacidades expressivas e da consciência crítica de grupo (TELLES, 2010).

Segundo o autor em seminário recente, “o Teatro em Comunidades leva informações e recebe informações, não deve ir ao local comunitário com uma verdade ou ensino pronto”, ainda continua, ensejando a mediação comunicacional apontada nesta pesquisa, que “trata-se de uma mediação de “experiências sócio-teatrais em movimento”, e conclui que esse tipo de experiência social “não deve *criar* o sensível no outro, mas sim, *trazer* à tona o sensível do outro” (2011)³⁶.

As ações teatrais objetivam uma comunicação identificatória e construtiva com os locais periféricos. “O cuidado com o resultado da atividade junto ao espectador é uma preocupação presente entre os artistas que desenvolvem experiências de arte-educação voltadas para o interesse das comunidades” (FARIAS, 1990, p. 84). Não se pode deixar de ressaltar que as oficinas criam uma nova cultura na comunidade – que não é somente vislumbrar individualmente descobertas originais, mas também, “difundir criticamente verdades já descobertas, socializá-las (...) e, portanto, transformá-las em base de ações vitais, em elemento de coordenação e de ordem intelectual e moral” (GRAMSCI, 2001, p. 96).

Percebemos aqui não somente a importância factual do Teatro em Comunidades, mas também, os resultados sociais efetivos que ele proporciona para o viés da comunicação comunitária como veremos a seguir com a legitimação de grupos teatrais particularmente interessados neste tipo de comunicação.

³⁶ Seminário *III Semana do Ensino do Teatro - O Teatro Aplicado em Questão: lugares, desafios, perspectivas*, realizado na Universidade federal do estado do Rio de Janeiro – UniRio, em outubro de 2011.

3.2. Grupos vinculados à prática comunitária: Teatro do MST e Teatro Popular União Olho Vivo; à exemplo de outros.

O foco comunitário tem uma história bastante contundente para os agentes do teatro social, mais recentemente através dos grupos mobilizadores e vinculados à prática comunitária. Porém, é de grande valia comentar que esse viés da arte teatral já vem de muito tempo, desde Brecht com o teatro didático até o Brasil dos anos 40. Pôde-se constatar nesse tipo de atividade que a ação e a cognição não se separam em sua interação com o público.

Segundo Raymond Williams (2001) o sujeito da ação é o mesmo sujeito da cognição, e o objeto da ação é o mesmo objeto da cognição, ou seja, a realidade externa.

Para investigar o aspecto histórico faz-se necessário comentar os apontamentos de Williams sobre o aspecto econômico, e também o seu comentário pontual a respeito da ciência e arte quando diz que ambos, mesmo que se contraponham, interagem gerando desenvolvimento, logo o autor completa que o pensamento do homem e a sociedade possuem uma história. Esse ponto é primordial para falar sobre os grupos a que se propõe este ponto da pesquisa.

A interação entre ciência e arte a que se refere Williams pode ser utilizada para demonstrar o caráter histórico de determinado local, comunidade ou periferia. De acordo com o autor quando o elemento econômico determina todo um modo de vida a arte deve relacionar-se com este (modo de vida) e não exclusivamente com o sistema econômico.

Vale ressaltar que mesmo assim o elemento econômico do local em que o teatro está atuando é também importante porque traz a sua verdadeira realidade. Mostrando essa realidade, Williams (2001, p. 233) continua: “O método interpretativo que não está regido pela totalidade social, e sim, antes, pela correlação arbitrária da situação econômica (...), conduz muito rapidamente a abstração e a irrealidade”³⁷. A respeito do público, alvo de preocupação, respeito e cuidado máximo dos agentes artísticos da comunidade, e a arte, Raymond Williams assinala:

O público é sempre a herança mais decisiva, em qualquer arte. O modo como as pessoas aprenderam a ver e a reagir é o que cria a condição essencial

³⁷ Tradução livre.

para o teatro. Partimos muitas vezes do princípio de que qualquer público compreenderá a natureza bastante convencionada em qualquer encenação: a ação habita a sua própria dimensão e é, nesse sentido, diferente de outros tipos de ação. (WILLIAMS, 2010, p. 221).

Através da constatação colocada por Williams percebemos o movimento transformador desse tipo de comunicação comunitária dentro do espaço popular. A ação artística produz a sua própria dimensão através da encenação, o que possibilita envolver o público em sua redoma comunicacional, para então, despertar a natureza de sua essência humana.

O Teatro em Comunidades desvia-se do caminho manipulador do teatro burguês vinculando-se ao interesses políticos populares. Williams assinala que existe uma incerteza da sociedade em relação à realidade e às implicações para a realidade de certas ações dramáticas, o que resvala no momento da elaboração de um discurso por intermédio do teatro que retrate fielmente os ideais comunitários. “Essa incerteza tem sido muito mais evidente desde que o drama se tornou de fato uma forma dominante, principalmente na televisão” (WILLIAMS, 2010, p. 221) - veículo de comunicação de massa invasivo e influenciador. O teatro na verdade aprofunda a articulação entre arte e realidade no interior do espaço comunitário.

As ações teatrais expressam e testam, ao mesmo tempo, muitas versões possíveis da realidade; no fim, contestar a atitude de um personagem dizendo que ele “não deveria ter se comportado daquela forma” torna-se uma reação muito mais séria diante de uma peça – já que a relação entre a ação e a realidade está, então, sendo levada em conta (...). (WILLIAMS, 2010, p. 222)

É apoiando-se em pensadores como Raymond Williams e Baz Kershaw, citado anteriormente, que grupos direcionaram-se para ações políticas, sociais e mobilizadoras que incluíam o teatro. A ação teatral de transformação ou de atuação direta na comunidade vem operando através dos anos por meio de importantes líderes e grupos que perduram até hoje com seus ideais de justiça e militância, porém, atualmente mais engajado de acordo com a contemporaneidade, procurando mostrar suas idéias de forma estrutural, argumentativa e contundente.

A propósito do público deste tipo de atividade a atriz de teatro comunitário, Anália, atuante do espetáculo *Bem-te-vi, Tibery*, realizado pelo Grupo Teatral Davi, de Uberlândia

(MG), entre os anos 1981 e 1983, sob a orientação e coordenação do Professor Zeca Ligiéro, da UniRio, comenta que havia interação do público com o personagem seja em qual peça for, trágica ou cômica. Segundo o depoimento da atriz moradora da comunidade do Bairro do Tibery: “Você interage mesmo. É como se o personagem se sentisse no espectador”. A peça retratava a vida no Bairro Tibery: transporte urbano público, educação, violência, saneamento básico, miséria social, entre outros.

Em vez de contribuir ainda mais para a elitização do teatro fazendo espetáculos só para a maioria que pudesse pagar, o grupo Davi, de Uberlândia, desde o início, revelou o ideal de fazer um teatro para as classes populares. Propunha conteúdos que dissessem respeito à vida dos moradores da periferia; no caso, para as pessoas que moravam no mesmo bairro em que o grupo atuava, o bairro Tibery (SANTOS *in*: TELLES; PEREIRA; LIGIÉRO, 2009). O Professor e Coordenador do projeto à época, Zeca Ligiéro, comentou: “Nosso trabalho caracterizou-se por um divertimento crítico – um teatro inspirado nos problemas correntes” (LIGIÉRO, 2003, p. 29). A boa relação com o público deveu-se ao fato de os atores estarem bastante familiarizados com a linguagem das populações de bairros periféricos da cidade. A comunicação estabelecida fluía sem muitos ruídos porque eles entendiam o que o público esperava e necessitava ver. “A compreensão da importância da arte na formação do indivíduo, como um instrumento capaz de atuar criticamente em prol da transformação, está presente em todas as ações pedagógico-teatrais desenvolvidas em comunidades brasileiras” (idem, p. 71).

Aplicam-se aqui as ações desenvolvidas pelo autor desta pesquisa na comunidade da Chácara do Céu através das oficinas teatrais que procuravam acumular meios gerativos comunitários dentro do espaço para o desenvolvimento humano de seus participantes.

Com relação ao caráter contra-hegemônico e crítico-social vale observar o trabalho da Cia. Artechúmus de Teatro, de São Paulo, ao montar, em 2000, o espetáculo *Evangelho para lei-gos* em local popular: o banheiro público do Viaduto do Chá.

Apoiando-se nos relatos dos moradores do abrigo municipal Zacchi Narchi e nas narrativas dos cidadãos da Vila São José, ambas localidades próximas ao viaduto, o grupo pôde sentir a atmosfera do espaço. Assim foi-se construindo o espetáculo que retratava três personagens, Jesus – homem comum, Jesus Assistente Social e Jesus Policial perpassando pelas malezas sociais. Isso aguçava o questionamento dos atores a partir de uma realidade

local popular. Pode-se ver a colocação de Evill Rebouças, idealizador do projeto e diretor da Cia. Artehúmus:

Os mendigos que (...) circundam a galeria recebem tratamentos adversos do Estado, ou seja, ora as entidades governamentais doam cobertores para eles se abrigarem, ora são espancados pelos policiais quando usam as escadas da galeria como banheiro. A partir dessa realidade (...) Jesus, até então apenas um cidadão vitimado social e economicamente, desdobra-se em mais duas personagens: uma, que trabalha como assistente social para salvar os excluídos; a outra, um policial que acredita aliviar o sofrimento de quem praticamente já nasce morto socialmente, ao matá-lo com sua arma. (REBOUÇAS, 2009, p.55).

Diante da diferença e desigualdade acima assinaladas como um forte e importantíssimo exemplo expõe-se, a partir deste ponto, o teatro existente dentro dos núcleos e assentamentos do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), iniciado em 1984.

Este teatro sistematizado foi criado de fato apenas em 2001, a partir da parceria com o Centro do Teatro do Oprimido, o que, segundo Márcia Pompeo Nogueira (2007), iniciou a apropriação do teatro por este movimento político gerando uma organização que favorece a disseminação dessa prática de forma articulada. Um grupo de grande importância no movimento de exposição das dificuldades do MST para a sociedade é o “Filhos da Mãe... Terra” que possui uma verdadeira luta em função do controle de informação exercido pela mídia.

O trabalho teatral do MST tem relevante importância porque traz dados adicionais sobre a perspectiva política do Teatro em Comunidades. Dessa forma, inicia-se uma construção em conjunto dos agentes da arte e da comunidade em prol de divulgar para sociedade a prática artística com o intuito do fortalecimento e afirmação da identidade do MST, que muitas vezes fica a mercê do olhar tendencioso da mídia. Muniz Sodré aponta:

A mídia fala do mundo para vendê-lo ou para agilizá-lo em termos circulatórios – sua verdadeira agenda é a do liberalismo comercial. Sua moral utilitarista, com o mercado como vetor de mudanças, não contempla a utilidade social, pelo contrário, é privatista e redutora da sensibilidade quanto ao coletivo. (SODRÉ, 2002, p. 64).

Através de um olhar mais holístico a respeito das tendências tecnointerativas, influenciadoras diretas das propagações informacionais, Sodré afirma que é preciso ter “um pé fora do fechamento das redes, mas dentro do empenho vital de geração de valor humano”, uma ética presente nas relações com o mundo mediatizado, que remonta uma nova relação com o lugar, o território cultural.

As relações de ordem verdadeiramente humanas e orgânicas requerem *vinculação* entre indivíduos, o que vai além da simples relação (SODRÉ, 2002, p. 165-166). O MST mostra-se dentro desta perspectiva através de suas relações internas. Observando as proposições de Sodré observa-se como exemplo de contraposição ao movimento midiático hegemônico, as rádios comunitárias, também inclusas no Movimento dos Sem Terra.

As rádios possuem o intuito de transformar a condição de subalternidade, e muitas são implantadas em determinadas comunidades. O serviço de radiodifusão também tem sido um caminho para ação política, exposição de pensamentos, divulgação da arte e outros benefícios para a comunidade. Desse modo aprendem a “entender os mecanismos de funcionamento dos meios de comunicação – desde suas técnicas e linguagens, até os mecanismos de manipulação a que estão sempre sujeitos”. Posteriormente, “de posse desse conhecimento, formulam espírito crítico capaz de compreender melhor a lógica da grande mídia” (PERUZZO *in* PAIVA, 2007, p. 84).

Propenso à mesma intenção o teatro busca multiplicar esses valores humanos em potencialidades que estão intrínsecas nas comunidades, aliando o fazer teatral à compreensão e apreensão crítica dos aparelhos e mecanismos de poder.

Enxerga-se esse movimento nos assentamentos do MST também através de suas representações teatrais. Os militantes do MST desenvolvem a cerca de vinte anos as *Místicas*, por intermédio da qual são realizadas suas práticas culturais de comunicação organizadas por meio de símbolos que reavivam e impulsionam os integrantes ao avanço pela reforma agrária no Brasil com um caráter consciente e não apenas uma idealização.

Nestas práticas se encontram a circulação de movimentos em jornalismo, rádios comunitárias, partidos políticos e, no caso desta parte do estudo, o teatro ou celebração, como o grupo denomina.

Através destas manifestações culturais e políticas elabora-se uma comunicação participativa ou comunicação libertadora, segundo Márcia Vidal Nunes³⁸, da Universidade Federal do Ceará. A origem das místicas está vinculada a práticas religiosas e embasa-se na Teologia da Libertação. Esta, que teve sua disseminação ao mesmo tempo em todo o Brasil através de instituições comunitárias de base eclesiais e pastorais, observa a liturgia da Igreja Católica a partir de uma “releitura das Sagradas Escrituras na perspectiva dos oprimidos” (MORISSAWA, 2001. p. 105). Tal fato é uma capacidade intrínseca do MST: reinterpretar os fatos de acordo com os seus ideais políticos, ideológicos e espirituais/subjetivos.

Nunes assinala em sua experiência empírica que o movimento circula através das *Místicas* pelas dimensões racional e subjetiva, ou seja, ideológica e espiritual, e talvez, principalmente por isso, se mantenha há tantos anos fortalecendo-se pela fundamentação em si e nos outros, e na humildade e comprometimento com a verdade. De acordo com a teórica este fato é a evidente semelhança entre a Mística e a política. Tal postura construiu uma unidade colaborativa para que o movimento não fosse diluído.

Atualmente o MST utiliza seus símbolos em sua persistência ativa, e por meio dessa metodologia alcançou proporções nacionais:

Nas lutas sociais existem momentos de repressão que parecem ser o fim de tudo. Mas, aos poucos, como se uma energia misteriosa tocasse cada uma, lentamente as coisas vão se colocando novamente e a luta recomeça com maior força. Essa energia que nos anima a seguir em frente é que chamamos (...) de “mística”. Sempre que algo se move em direção a um ser humano para torná-lo mais humano aí está se manifestando a mística. (MORISSAWA, 2001, p. 209).

Utilizando esse exemplo aglutina-se o parecer acima ao intento do Teatro em Comunidades e sua atuação direta com o sujeito, onde a transformação deste é fundamental para o desenvolvimento da ação.

As *Místicas* apresentam algo espontâneo pertencente a um determinado coletivo. É articulada com a expressão de um grupo que se posiciona em relação a fatos do cotidiano movimento da comunidade. Assim, todos atuam juntos por meio de uma única identidade

³⁸ Teórica em estudos sobre o MST. Palestra concedida no LECC – Laboratório de Estudos em Comunicação Comunitária/UFRJ, em 14/04/2011, sobre o A Mística do MST e suas práticas culturais de comunicação.

visando aberturas mais positivas para estruturas e discursos melhores através de um propósito em comum. A *Mística* unifica o grupo social, a comunidade, no caso do MST fortalece a identidade dos *assentados* e *acampados* tornando-se um símbolo para seus integrantes. Ela não deve ser apresentada somente em grandes eventos, mas realizada em todos os encontros ou festividades que reúnam muitas pessoas, “já que é uma manifestação coletiva de um sentimento” (STEDILE, 1999, p. 130)³⁹.

O teatro serve como um sustento, uma das colunas vertebrais do Movimento Sem-Terra para conscientização e divulgação de suas ações.

Como exemplo cabe ressaltar a Escola Agrícola 25 de maio que começou a ser estruturada com a iniciativa popular. O objetivo da escola, além de conscientizar os integrantes do movimento sobre reforma agrária e valorização da terra, é promover com esforço a mobilização da comunidade assentada para superação de desafios. “Em períodos de intensos conflitos, a escola contou sempre com a representatividade de pais, líderes comunitários, professores e estudantes no conselho escolar” (BLANC; PEREIRA *in*: SOBREIRA, 2010, p. 42). Os autores colocam que para subverter a ordem hegemônica e atender à necessidade de técnicas alternativas na agropecuária dos assentados da região foi criado, em Santa Catarina, em 2005, o curso técnico em agropecuária com ênfase em agroecologia. É um projeto de formação profissional que prioriza a coletividade, solidariedade, autonomia e a emancipação camponesa do modelo agroindustrial instalado no campo brasileiro indicando também um sistema de cooperativas de produção como modo de fortalecimento, desenvolvimento e coesão dos assentados em termos produtivos, econômicos, sociais e políticos.

Tais iniciativas somente são possíveis durante a permanência de projetos sociais no local. Ressalta-se este fator porque se acredita que se o Teatro em Comunidades tivesse a oportunidade de permanecer mais tempo nas comunidades possibilitaria aberturas para criação de microarticulações ou micromovimentos como as do MST que vão além do teatro, e dessa forma contribuir mais rapidamente para o fortalecimento dos espaços populares.

³⁹ João Pedro Stedile, gaúcho de formação marxista, é um dos maiores defensores de uma reforma agrária no Brasil. Filho de pequenos agricultores originários da província de Trento, Itália, reside atualmente em São Paulo. É graduado em economia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e pós-graduado pela Universidade Nacional Autônoma do México. É membro da Direção Nacional do MST, da qual é também um dos fundadores.

Para o Teatro em Comunidades a narrativa incorpora emoção, vida, afeto, a própria experiência de quem conta, enfim, do artista comunitário. “O narrador deixa nele o seu traço, como a mão do artesão no vaso de argila” (SOBREIRA, 2010, p. 208-209).

A comunicação comunitária teatral esquia-se dos padrões puramente técnicos; o compromisso gira em torno do bem comum e não em produzir mercadoria, seja ela, ideológica ou material.

O teatro no movimento do MST aparece de forma bastante organizada. Cada grupo está vinculado a um assentamento ou acampamento. Até o ano de 2006 eram cerca de 30 grupos formados e atuantes.

Estado	Número	Nomes
Rio Grande do Sul	3	Peça pro povo, Alto Astral, Vida e Arte
Santa Catarina	1	Tampa de Panela
Paraná	1	Gralha Azul
São Paulo	1	Filhos da Mãe...Terra
Distrito Federal	1	Semeadores da Terra
Mato Grosso do Sul	7	Águias da Fronteira, Filh@s da Cultura, Raízes Camponesas, Lamarca da Cultura, Mensageiros da Cultura, Frutos da Terra e Utopia
Goiás	1	Revolucena
Rondônia	1	Arte Camponesa
Pará	1	Ferramenta
Maranhão	1	Rompendo Cercas
Sergipe	8	--
Ceará	1	---
Pernambuco	3	---

Figura 3: Os estados e seus respectivos grupos de teatro do MST.⁴⁰

Atualmente podemos contabilizar entre 40 e 45 grupos em todo o Brasil, segundo Márcia Pompeo Nogueira (2007). No ambiente local atuam os grupos mais jovens e menos experientes, onde desenvolvem atividades culturais sobre informação e formação política.

⁴⁰ As três últimas linhas encontravam-se sem as nomenclaturas dos grupos teatrais no acesso mais recente, em 2011. Fonte: <http://www.mst.org>

Os que possuem mais experiência em tempo de atividade atuam em âmbito regional e nacional por meio de oficinas, debates e seminários, operando no meio urbano e rural.

A parceria com o Centro de Teatro do Oprimido (CTO), de Augusto Boal, em 2000, aconteceu por meio do Coletivo de Cultura, que veio a se solidificar de forma sistemática a partir de 1996, embora a produção cultural faça parte das ações do MST desde o início de suas atividades⁴¹.

Uma das tarefas do Coletivo de Cultura é articular nos assentamentos e acampamentos as produções que são trazidas de fora do movimento, como seminários, oficinas culturais e grupos de teatro profissionais. Isto caracteriza o teatro *para* comunidades, uma das três vertentes metodológicas do Teatro em Comunidades conforme já assinalada neste trabalho. Houve também um “curso de capacitação de Multiplicadores do Teatro do Oprimido, exclusivamente voltado para ativistas do MST, oriundos de todo o Brasil”⁴². Após o curso, a continuidade do trabalho passa a existir por meio dos acompanhamentos através do teatro *com* comunidades. Um bom exemplo disso é a parceria do CTO com o MST. O trabalho mútuo trouxe um caráter sistemático à prática teatral no movimento agrário. Foram aplicados conjuntos de oficinas para viabilizar uma produção teatral que partisse da vivência das comunidades rurais, buscando fortalecer o diálogo dentro e fora do MST.

Após toda a metodologia aplicada e a capacitação dos alunos, os ministrantes podem se retirar do acompanhamento para, então, os modos de produção e continuação do trabalho ficarem sob responsabilidade dos integrantes do movimento. Isso caracterizará o teatro *pela* comunidade. Nogueira (2007) complementa utilizando Bôas:

No contexto atual, o foco principal da parceria é a transferência dos meios de produção teatral para militantes do MST, portanto, há um vínculo entre técnica apreendida e a expressão social dos camponeses, que é matéria política para as peças. (NOGUEIRA *apud* BÔAS, 2006).

A participação do público é muito importante neste tipo de prática. O CTO tem como característica o foco em situações de opressão que possam ser debatidas em público através de uma mediação clara da prática teatral. As situações trazidas pelos participantes,

⁴¹ <http://www.mst.org>

⁴² CTO – Centro de Teatro do Oprimido. <http://www.ctorio.org.br/historico.htm>

tanto integrantes do movimento quanto os atores, devem permitir profunda identificação com o público. É o teatro como mediação sociocultural buscando um caminho contra-hegemônico.

O ideal é um modelo de ação que permita uma comunicação direta possibilitando a manifestação do público abrindo um canal de integração no qual os indivíduos possam expor suas opiniões levando em consideração todos os aspectos mostrados pela encenação. De acordo com Nogueira:

A partir desse sistema do CTO, os assentamentos e acampamentos foram desafiados na busca de soluções para seus problemas. O teatro ganha neste âmbito não apenas uma perspectiva de engajamento político, mas também um caráter de diálogo entre os militantes. (NOGUEIRA, 2007, p. 4.)

Com relação ao público externo essa atividade artística pode acabar sendo vista também como um teatro de propaganda, muito utilizado na ex-União Soviética e na Alemanha para engajar politicamente as pessoas numa luta contra o poder autoritário vigente na época. Esse teatro era chamado de Agit-prop, ou seja, agitação e propaganda e tem origem no teatro barroco jesuítico, o auto-sacramental espanhol e português, segundo Patrice Pavis (2005).

Percebe-se nesse fato histórico a utilização comunicacional do teatro para fins transformadores, mas também manipuladores, o viés seguido dependerá de quem empregá-lo, quando e aonde. Essa metodologia teatral foi muito combatida por sua visão maniqueísta da sociedade e pela rigidez que sua forma adquiriu, levando a um cansaço do Teatro Político, como se este tivesse sempre que se limitar aos punhos fechados e ao uso exagerado de palavras de ordem.

Em tempos mais recentes grupos que se dedicam a este tipo de intervenção teatral fizeram uma releitura dessa forma estereotipada das ações políticas explorando outras vertentes desse teatro. A razão disso, segundo Pavis, foi que:

Talvez eles hajam tendo compreendido que o discurso político mais exato e mais “ardoroso” não poderia convencer, num palco ou numa praça pública, se os atores não levassem em conta a dimensão estética e formal do texto e de sua apresentação cênica. (PAVIS, 2005, p. 380.)

Pode-se ver que no modelo aplicado atualmente no Teatro em Comunidades a estética cênica e textual é levada em consideração juntamente com os ideais, porém, um não anula o outro. Desse modo, o Teatro em Comunidades se estruturou revisando e transformando o seu modo de atuar com o passar das relações culturais da sociedade.

Dentre os grupos que influenciaram bastante o fazer teatral do MST estão *Ói nós aqui traveis*, do Rio Grande do Sul, e a *Companhia do Latão*, de São Paulo. Através das ações desses grupos, as experiências teatrais do MST puderam ter novos parâmetros, novos modelos estéticos e novos desafios.

Nas montagens do MST são utilizadas estruturas e linguagens simples atingindo dessa forma o objetivo almejado. Temos como exemplo a montagem do grupo do assentamento Carlos Lamarca, *Filhos da Mãe...Terra*, que encenou *Fazendeiros e Posseiros*, uma adaptação da peça didática *Horácios e Curiácios*, de Bertolt Brecht. Os figurinos e cenários eram simples e de maior identificação com o público. A forma com que o Movimento dos Sem Terra produz suas ações teatrais para o público externo é identificada em suas montagens. Utiliza-se uma estética própria, na qual o grupo não se posiciona como dono da verdade. Ele argumenta o seu cotidiano e sua identidade através de questões como Reforma Agrária, o Agro-Negócio e a violência que o MST enfrenta em suas ações. Realiza um debate por meio do teatro onde as indagações e dúvidas podem ser aprofundadas.

Verifica-se a seriedade com que o MST transforma o teatro em abertura para o diálogo interno e externo ao seu movimento. Durante o processo de pesquisa deste estudo pôde-se averiguar que este mesmo ordenamento autônomo foi utilizado na experiência empírica realizada na Chácara do Céu e na ONG APPIA

Enxerga-se a atuação dos grupos citados voltada para a reformulação do “eu” através de descobertas internas do ser humano tendo como ponto de partida a relação ontológica do corpo individual e coletivo construído e regido por padrões e regras que levam ao simbolismo, os quais viemos criticando reflexivamente. É preciso voltar-se ao interior do corpo. A propósito disso, Anthony Giddens (2002) coloca: “Nas condições da alta modernidade, o corpo é na realidade muito menos “dócil” do que jamais foi em relação ao eu, tendo em vista que ambos são intimamente coordenados dentro do projeto reflexivo

da auto-identidade”. A busca, e posteriormente a descoberta do eu individual e coletivo ocorre na volta ao corpo, este que age com certo tipo de comportamento social.

Sobre este ponto apresenta-se o grupo "Os Mamatchas", que trabalha em assentamentos no Paraná. O grupo enxerga o movimento da arte teatral engendrado no MST como um meio de autodescoberta e autodignidade: “Engana-se quem imagina que os assentamentos do MST são espaços apenas de muito trabalho, (...) e luta. É também um local de muita vida, convivência e lazer, fundamental na construção da identidade” (NOGUEIRA, 2007, p.7). E, ainda, Giddens utilizando Melucci a respeito do corpo como via de descoberta complementa:

A volta ao corpo inicia uma nova busca pela identidade. O corpo aparece como um domínio secreto, para o qual só o indivíduo tem a chave, e ao qual ele ou ela pode voltar para procurar uma autodefinição liberta de regras e expectativas da sociedade. (GIDDENS *apud* MELUCCI, 2002, p. 201).

Expomos aqui a importância do teatro empregado pelo MST para a formação do Teatro em Comunidades. Assim como no Movimento dos Sem Terra existem outros grupos dedicados ao teatro social, geralmente, tem pouca duração. Mas existem exceções.

Um destes grupos é o Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV) que está ativo desde sua primeira formação há 47 anos em São Paulo. O grupo atua diretamente no que se denomina teatro *para* comunidades, segundo Nogueira (2007) em seu artigo *Tentando definir o Teatro na Comunidade*. Sua prática tem motivado a criação de diferentes grupos de teatro *com* comunidades, que é caracterizado por grupos de pessoas de comunidades que se motivam a criar seus trabalhos teatrais a partir do apoio do TUOV.

O grupo teve início em 1965 através de estudantes e tinha o nome de “Teatro do Onze” sediado no Centro Acadêmico XI de Agosto, do curso de Direito do Largo São Francisco, da Universidade de São Paulo - USP. Seus precursores foram Silnei Siqueira, Neriney Moreira e César Vieira (pseudônimo do advogado Idibal Pivetta), sendo este seu principal líder.

Duas peças foram precursoras do TUOV: “*O Evangelho segundo Zebedeu*”, dirigida por Silnei Siqueira e “*Corinthians meu amor*”. Depois disso encontraram alguns remanescentes do Grupo Casarão, atuante na época, e uniram-se para discutir algumas idéias do teatro popular e questões referentes ao público que pretendiam atingir, e também,

a circulação em bairros periféricos a preços acessíveis. Montaram, então, a primeira peça desse novo grupo: *Rei Momo*, em 1973. Nasce aí o grupo e a nomenclatura Teatro Popular União e Olho Vivo fazendo uma alusão ao Grêmio Recreativo Escola de Samba União e Olho Vivo. Com a nova decisão de aproximar o público decidiram que a peça seria apresentada próximo àquelas pessoas, em seu próprio território e preço compatível com o poder aquisitivo de sua platéia. Vieira (1977, p. 39) aponta: “Chegou-se à conclusão de que um espetáculo com as intenções a que o grupo se propunha deveria ter ingredientes populares e trazer consigo uma mensagem de defesa dos interesses dos oprimidos”.

Para atrair o público o grupo apresentava uma inspiração no carnaval. O ritmo de samba embalava as apresentações, e em forma de desfile os moradores das comunidades eram convidados a prestigiar a peça. Para facilitar o deslocamento do grupo, do material utilizado em cena, dos aparelhos de iluminação, o TUOV passou a servir-se de cenários práticos e simples: cubos pretos de vários tamanhos que são colocados de forma a atender a necessidade da cena, como, por exemplo, um barco, um trono, um balcão, etc. Na verdade o grupo se mostrava como um transmissor de idéias. Devido a sua ação comunitária comunicativa esclarecedora a trupe foi perseguida conforme coloca Vieira:

Essa fluência de comunicação entre o grupo e sua platéia fez com que alegassem que as peças do TUOV eram manifestações políticas. Por três meses, durante o ano de 1973, ficaram sem prática. Parte do material fora apreendido e elementos do grupo foram detidos. (VIEIRA, 1997, p. 43)

Ao retornarem as atividades surgiram os convites internacionais. O grupo, então, pôde estender o seu ideal viajando para França, Polônia, Itália e Iugoslávia com grande apoio da imprensa internacional. Quando voltaram ao Brasil mantiveram suas premissas e seus costumes, sempre direcionando o conteúdo ao teatro popular comunitário, e o mais importante, com acessibilidade ao público.

Em 2006, o grupo comemorou 40 anos, desde *O Evangelho segundo Zebedeu* até *João Cândido do Brasil*, última peça montada pelo grupo. A característica deste teatro social engendrado nas comunidades abrange a proposta do TUOV, que, segundo Silvana Garcia (1990) “descarta o teatro enquanto mero entretenimento e determina um compromisso de solidariedade do produtor com os problemas e necessidades das populações periféricas”, e completa, “O TUOV entende que seu trabalho deve estar a serviço dos movimentos populares no processo de mobilização e organização de suas

reivindicações” (...) (GARCIA, 1990, p. 127). A intervenção do público ocorre no âmbito da produção e encenação, conforme aponta Nogueira:

Após uma apresentação é feito um debate com o público. Mas do que contar por que estão ali, o TUOV quer ouvir sugestões acerca da peça, das falas, das personagens, dos figurinos e dos cenários. Se surgir algum comentário relevante, pode-se alterar a peça, de acordo com o comentário do público e com o olhar do grupo para aquela criação. (NOGUEIRA, 2007, p. 6)

Em relação ao processo criativo e a dramaturgia o grupo trabalha com a coleta de dados acerca do que será discutido. Estes dados irão subsidiar a construção da dramaturgia.

Ao notarem que já possuem material de pesquisa suficiente, a comissão responsável inicia a elaboração do texto. A escolha dos personagens, feita durante os ensaios, é feita de acordo com a habilidade de cada um, mas sempre passando pela aceitação do coletivo e do diretor.

A base da criação vem da dramaturgia inspirada nos dados empíricos. Em cada novo processo todos se envolvem, não tendo motivos para se sentirem isolados ou excluídos. Todos devem dar a sua contribuição para o bem do coletivo. Essa característica é muito forte no TUOV, o que o diferencia do teatro convencional. O grupo possui uma sede própria no bairro do Bom Retiro, em São Paulo. A sede é emprestada para apresentações e recebe o encontro de artistas de teatro de rua da cidade de São Paulo.

Muitos fatores influenciaram na permanência do grupo há tanto tempo. Entre eles estão a conversa permanente no ambiente interno onde todos tem direito e dever de manifestação; a alternância das comissões responsáveis permitindo que todos vivenciem algo novo; ter um responsável nestes 47 anos atuando no Teatro em Comunidades com qualidade; e principalmente o amor que os integrantes sentem pelo grupo e pelas questões sociais que ele abarca. Estes pilares que edificam o TUOV mostraram-se muito efetivos, uma vez que o grupo conseguiu manter-se por tantos anos. Dessa forma, empreendeu um movimento muito significativo mediante a construção social dos discursos simbólicos por parte da hegemonia, trazendo sempre à tona o interesse pela democracia, consciência crítica e comprometimento político.

Assim, o TUOV edificou uma história muito positiva que ainda se ergue em sua atividade artística de comunicação alternativa, e fica como exemplo e inspiração para outros grupos comprometidos com a democratização do acesso ao teatro e a comunicação.

3.3. Crítica e Mobilização nas mediações socioculturais: Teatro Arena, descentralização e resistência como abertura para o Teatro em Comunidades.

Tomando como exemplo um teatro que vai a busca das periferias, dos espaços populares, apresento neste ponto da pesquisa, com intuito legitimador dos movimentos teatrais nas favelas, um grande inspirador do Teatro em Comunidades: o Grupo do Teatro Arena.

Neste exato ponto do estudo faz-se necessário apresentar as articulações do Grupo Arena e seus indicadores de resistência através de uma digressão proveitosa pela história deste movimento que, em seu caráter contra-hegemônico, estava sempre inserido no momento político e econômico de sua época. Torna-se, então, de extrema importância relatar sua sincronia histórica para entendermos mais profundamente a ideologia desse grupo e também para especificar mais um alicerce artístico-cultural em relação direta com o objeto da presente pesquisa, relacionando-o com a intervenção política hegemônica e suas coligações com a vida social dos oprimidos.

O Grupo do Teatro Arena teve seu início de produção em 1953, adaptando-se a temática que iria abordar criticamente. Porém, sua fase mais significativa surgiu em 1960, quando engendrou em seu conteúdo um teatro político com pretensões, se não transformadora, ao menos reflexiva, sobre a sociedade e seus meandros de liderança política e partidária. Para tanto direcionou seu foco a outro público, que estava não no centro urbano, mas nas periferias, nas comunidades populares. Ocorre então o deslocamento territorial comunitário do grupo para atingir o seu intento baseados na leitura crítica de acordo com as suas visões políticas.

A descentralização em grupo causou inovação em seu conteúdo e direcionamento, pois abarcava novos rumos em direção a uma comunicação de vanguarda iniciada por um comprometimento político mais contundente e responsável.

Almejando novo público, com o qual precisava interagir, o grupo procurou sua mais forte edificação buscando os estudantes que mantinham posições e lideranças políticas, embora sua estética cênica ainda empregasse recursos burgueses hegemônicos.

Nesse movimento, no entrecruzamento de ideologias e culturas é que, segundo Stuart Hall, busca-se o modo de ação:

(...) há sempre algo no meio [*between*]. Não podemos retornar a uma unidade passada, pois só podemos conhecer o passado, a memória, o inconsciente através de seus efeitos, isto é, quando este é trazido para dentro da linguagem e de lá embarcamos numa (interminável) viagem. (...) nos encontramos sempre na encruzilhada, com nossas histórias e memórias ao mesmo tempo em que esquadrihamos a constelação cheia de tensão que se estende diante de nós, buscando a linguagem, o estilo, que vai dominar o movimento e dar-lhe forma. (HALL, 2003, p. 27).

O grupo Arena se ergue com uma proposta em sua nomenclatura buscando engendrará-la à sua mediação comunicacional: coloca-se o público em um mesmo nível que os atores em volta de uma arena circular, modo que dispensa cenários realistas, podendo a intervenção ser criada pela luz e pelo trabalho dos atores. Isso evidencia outro tipo de comunicação social com o público, uma mediação mais próxima, o que traria de volta ao teatro um público ausente dos movimentos culturais. Torna-se, então, um teatro mais próximo, mais participativo socialmente.

Encontra-se neste fato uma enorme semelhança com os modos de produção do teatro realizado nas comunidades. Porém, aí estava o grande problema do Arena: era difícil produzir diante de situações financeiramente precárias e ainda em disputa com uma linguagem teatral burguesa vinda da Europa já instalada aqui, ou seja, um poder disciplinar também vigente nas artes. “(...) somos julgados, condenados, (...), obrigados a desempenhar tarefas e destinados a um certo modo de viver” (FOUCAULT, 1979, p. 180).

Atuando intrinsecamente nessa condenação e julgamento colocados por Foucault é que o Teatro em Comunidades articula seus valores e semeia suas raízes com o intuito de fazer brotar a consciência crítica do sujeito contrapondo-se ao simulacro das relações simbólicas. Abarcando tal fato como força motriz do movimento o espetáculo era levado para qualquer lugar, o que mostra outra direção que não a hegemônica, a qual dominava as arquiteturas teatrais e os conteúdos materiais e textuais que se apresentavam nelas.

Todo esse panorama dominante levou o grupo a buscar outro tipo de comunicação - a gerada pela arte de resistência - algo mais intimista, um princípio que tem como comunicador o ator edificando discursos reflexivos através de seus recursos orgânicos. Essa linguagem apresenta-se não somente no teatro, mas em todo sistema de comunicação que procure outra direção. Martín-Barbero aponta:

Não foi apenas a limitação do modelo hegemônico o que nos obrigou a mudar de paradigma. Foram os fatos recorrentes, os processos sociais da América Latina, os que estão transformando o “objeto” de estudo dos investigadores da comunicação. (...) A *questão transnacional* designa mais que a mera sofisticação do antigo imperialismo: uma nova fase do desenvolvimento do capitalismo, em que justamente o campo da comunicação passa a desempenhar um papel decisivo. (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 285.)

Nesta perspectiva colocada por Martín-Barbero, pode-se aglutinar a colocação do diretor José Renato, um dos pioneiros do movimento do Arena, sobre um outro modo de produzir espetáculo transformando o objeto de estudo antes de levá-lo ao palco: “(...) preocupamo-nos com um espetáculo mais puro. Com ausência de cenários e a proximidade do palco, toda atenção se concentra sobre a peça e o desempenho. Nos teatros comuns, uma rica montagem pode iludir o espectador”.

Tal estética se assemelha bastante a do Teatro em Comunidades. É sob o desempenho da ação conjunta dos atores, da produção e do público comunitário que se solidifica tais movimentos de resistência e transformação.

Depois de sua estréia, ainda em 1953, no Museu de Arte Moderna, com o espetáculo *Esta Noite é Nossa*, de Starfford Dickens e direção do próprio José Renato, o Arena intensifica o seu movimento mais próximo ao público realizando apresentação em clubes, escolas, fábricas e mais onde os atores pudessem atuar com os seus instrumentos principais - voz e corpo. Edifica-se aqui o espelho para a articulação significativa dos movimentos comunitários e o teatro. E, de certa forma, podemos tomar esse movimento de deslocamento ou descentralização como semelhança ao movimento teatral do espaço comunitário, principalmente sob a ótica do teatro *para* comunidade. Este se desloca até os locais de periferia na tentativa da construção de um discurso essencial para a comunidade com a qual pretende interagir.

Fixando a base histórica do teatro crítico-social, portanto, também, do Teatro em Comunidades, dois anos mais tarde, o Arena conquista a sua sede própria, o que iria gerar

uma enorme contradição em relação aos princípios do grupo e que acarretaria o questionamento dos críticos: como poderia, segundo a sua proposta, uma companhia que se desloca, vai até o seu público, ter um local fixo não só para estocar o seu material e ensaiar – o que seria viável - mas para as suas apresentações? Isso transformaria o sistema de produção do Arena semelhante às outras companhias tradicionalmente estabelecidas, um sistema totalmente empresarial da “lógica mercadológica” (SODRÉ, 2002). Porém, o seu conteúdo manteve-se socialmente direcionado aos seus princípios democráticos, ou seja, o grupo manteve um pé dentro e outro fora da rede, neste caso, de mercado, conforme exemplificou Sodré (2002) quando apontou sobre se manter atuante nos hiatos e fendas da hegemonia, assim como assinalou também Paiva (2004).

No ano seguinte, em 1956, o Arena ampliando cada vez mais o seu campo de atuação, atraindo para suas dependências trabalhos na área de música, pintura e literatura, assume uma posição de centro cultural. Atualmente, vemos estes centros no interior dos espaços populares através dos quais os agentes do teatro iniciam uma intervenção na comunidade.

Ressalta-se que não foi essa a origem dos empreendimentos culturais nas favelas, aponta-se este fato como uma correlação e inspiração dos movimentos de reflexão crítica em tais espaços. Apresentamos novamente os estudos de caso realizados no Centro Cultural Roda Viva, na Chácara do Céu e o acompanhamento dos trabalhos de intervenções teatrais da ONG APPIA.

No primeiro existe a base local dentro da comunidade onde são efetivados os trabalhos com os moradores. No segundo caso, imprime-se também uma enorme semelhança com o movimento do Arena, mediante o deslocamento até os locais periféricos para apresentação das peças teatrais.

O Arena procurava em sua expansão uma aproximação maior com o seu público, de caráter físico intencional. Buscava exercer essa atividade na representação entre o ator e o espectador, onde aquele assumia em alguns momentos o papel deste, considerando sua posição social. Essa “violação” dos limites colocada pelo discurso hegemônico permitia que o público fora de cena, porém na mesma posição crítica dos atores, participasse em igualdade de condições de um momento de criação que produzia fatores de identificação e conscientização em ambos. Isto termina por gerar a comunicação social direta do teatro sem ressemantizações simbólicas.

A definição da cultura interna se tornaria mais clara a partir da chegada do precursor do Teatro do Oprimido, Augusto Boal⁴³, como diretor, então com 26 anos, estreando com *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, em setembro de 1956. Pode-se ver pelo título a questão da crítica à submissão, dominação e caráter contra-hegemônico. Quanto a Boal, um diretor vindo dos Estados Unidos era uma contribuição estimulante para um grupo que procurava se libertar da subalternidade deixada pela herança européia. Com o seu comprometimento político, Augusto Boal, afirma um caráter significativo para a linguagem de comunicação do Arena, e também, para a linguagem de comunicação que vemos atualmente no Teatro em Comunidades.

O grupo inicia a pesquisa de um estilo brasileiro de representação, focando os fatores sociais, comunitários, econômicos e políticos. A situação em que a sociedade se encontrava, desde tempos atrás segundo Coutinho (2008b) se referindo a imprensa, seria um prato cheio para o trabalho do Arena:

Numa sociedade em que a questão social era tratada ainda como “caso de polícia” e o povo, ausente das decisões políticas, era marginalizado da produção intelectual do país por um rígido modelo de exclusão social, a opressão econômica exercida pela oligarquia financeira, em aliança com as classes dominantes locais, se alicerçava muito mais nos aparelhos de coerção (burocráticos, policiais, militares) do que nos aparelhos de hegemonia (entre eles, a imprensa), responsáveis pela obtenção do consenso ativo dos dominados. (COUTINHO, 2008b, p. 220)

Entre um lado e outro, o da coerção e o do consenso, o Arena articulava o seu movimento artístico ao da cidade empreendendo visibilidade e comprometimento social. Porém, mesmo o grupo avançando decidido em direção à sua formação política, o ano seguinte mostrou-se um período muito difícil economicamente para as suas ações. Para não encerrar as suas atividades, Jose Renato, um dos diretores, decidiu montar a peça de um dos atores do grupo.

Estréia, então, em 22 de fevereiro de 1958, *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Encaminhava-se nesse exato ponto o início de um Arena mais crítico e engajado politicamente, com um caráter contra-hegemônico mais evidente procurando deixar a platéia tomar suas decisões, concluir à sua reflexão e consolidando-se como exemplo referencial contundente para as ações teatrais comunitárias. Percebe-se aqui

⁴³ Referência importante nas atividades do Teatro em Comunidades.

os resquícios teóricos sobre a polifonia dos signos colocada por Bakhtin (1987), a voz do autor não se sobrepõe a da personagem, e, portanto, também não subjugua a opinião do público. Sábato Magaldi expõe sobre a dramaturgia do texto (*black-tie*) e a estrutura semântica do seu discurso crítico:

Que a tese implícita do texto seja marxista, não se pode duvidar. Mas o autor não deformou os caracteres em função de um objetivo político, desenvolvendo antes as situações, para que a platéia concluísse a seu gosto. (...) O tradicional conflito de gerações coloca-se de maneira diversa: o pai sempre fiel ao meio de origem, não titubeia quando deve enfrentar um problema; e o filho, entregue aos padrinhos (...) e sendo um alienado da vida autêntica do morro, toma a decisão que a comunidade condena. (...) A peça patenteia outra tese, segundo a qual o indivíduo que procura salvar-se sozinho, desconhecendo o interesse coletivo, volta-se à solidão irremediável e ao desprezo dos demais. À vida difícil e sem comunicação da cidade, o texto opõe o trabalho árduo mas com apoio nos semelhantes, simbolizado na solidariedade vigente no morro. (MAGALDI, 2004, p. 245-46).

Enxerga-se uma linha contínua de ações voltadas às vontades de fala dos oprimidos, mostrando o seu lugar de fala e posicionamento social consciente diante de um sistema coercitivo. Do mesmo modo, o Teatro em Comunidades edifica mutuamente um discurso autêntico no local através da mediação da comunicação entre os seus moradores. Por esse viés a voz consciente da comunidade toma potência e espaço conforme indica Martín-Barbero (2008) quando aborda sobre a expressividade comunitária empreendendo esforços para ser reconhecida.

O episódio do Arena vem expor também o fator da identidade, um esclarecimento maior sobre quem eram aqueles atores sociais e qual era o seu lugar de expressão. Seus conflitos, sofrimentos e injustiças eram mostrados em caráter revelador consigo mesmo, o indivíduo com suas problemáticas sociais e interiores, muitos dos quais, à época, causados pela industrialização exportada. Martin-Barbero afirma:

A nova compreensão do problema de identidade, em conflito não só com o funcionamento do transnacional, mas também com a chantagem freqüentemente operada pelo nacional, surge inscrita no movimento de profunda transformação do político (...) enquanto espaço de transformação social. (MARTIN-BARBERO, 2008, p. 286).

É possível que mediante os apontamentos sobre os aspectos identitários, conforme expostos por Martín-Barbero, tenham sido realizados muitos trabalhos pelo Arena com a temática da realidade do povo brasileiro.

O grupo procurava um gesto nacional para edificar uma transformação social através do ato crítico. Foi quando veio o governo JK (1955-1960), coincidindo com o nacionalismo político, com o florescimento do parque industrial de São Paulo, com a criação de Brasília e com a euforia da valorização de tudo o que era nacional. Na mesma época nasceram a Bossa Nova e o Cinema Novo. O Brasil ganha a Copa do Mundo em 1958. A emergência do sujeito foi um prato cheio para a companhia do Arena. Essa emergência, segundo Jorge Luís Acanda (2006), era a fonte de liberdade do sujeito, que potencializou os seus modos de produção mediante esses fatos. Esses acontecimentos forneceram bastante material para engendrar socialmente o conteúdo artístico e comunicacional do Arena como um forte movimento relacionado aos meios de comunicação periférica. Por outro lado, estes mesmos fatores expandiram também as áreas de periferias, espaços populares, e cada vez mais o deslocamento e a descentralização de uma faixa desfavorecida da população. Percebendo esse fato, retrataram também a favela, porém, ainda com uma visão burguesa: o futebol, as empregadas domésticas, as brigas de galo e a malandragem. Nota-se aí o aspecto histórico das formações comunitárias. Estes foram argumentos das manifestações do Arena no período em que se responsabilizou pela criação de uma dramaturgia nacional.

O Grupo encerra “o reconhecimento das condições de vida da realidade cultural da população brasileira” na década de 60, e inicia outro tipo de trabalho. O foco, a partir daí, direciona-se para as classes proletárias, começando a procurar, portanto, um tipo de linguagem não apenas esclarecedora, mas principalmente mobilizadora. A situação dramática e o aspecto comunicacional do espetáculo passam a ser mais importante que as personagens.

O Arena agora se mobiliza, assim como o MST, criando diversos grupos e atuando simultaneamente fora da grande cidade devido o seu público ter mudado durante essa reformulação. Agora, em vez do público burguês, se tratava de um público mais popular.

Seria necessário um movimento que empreendesse mais esforço dos atores sociais, principalmente, em relação aos meios de comunicação e ao âmbito político:

Havia, naquele momento de complexificação da estrutura social brasileira, um projeto de hegemonia sendo posto em prática no âmbito da imprensa periódica burguesa. Projeto que consistia, em última análise, na incorporação e ressignificação da fala proletária. Tratava-se de moldar as “queixas do povo”, aparar-lhe as arestas e imprimir-lhes um caráter reformista, trabalhista e liberal. (COUTINHO, 2008b, p. 225)

Através desse esforço mais comprometido ocorre a descentralização do Grupo do Teatro Arena. Neste período as questões políticas tornaram-se predominantes. Todas as encenações falavam de uma transformação da sociedade, onde as classes trabalhadoras eram as responsáveis pela mudança. Para isso, os recursos artísticos e de comunicação não foram mudados, e sim, simplificados para um público popular. A mesma adequação estética realizada pelo teatro manifesto nas comunidades.

A respeito das classes trabalhadoras e do capitalismo industrial, assuntos retratados em *Eles não usam black-tie*, pode-se aglutinar o pensamento de Hall:

No decorrer da longa transição para o capitalismo agrário e, mais tarde, na formação e no desenvolvimento do capitalismo industrial, houve uma luta mais ou menos contínua em torno da cultura dos trabalhadores, das classes trabalhadoras e dos pobres. Este fato deve constituir o ponto de partida para qualquer estudo, tanto na base da cultura popular quanto nas suas transformações. As mudanças no equilíbrio e nas relações das forças sociais ao longo dessa história se revelam, freqüentemente, nas lutas em torno da cultura, tradições e formas de vida das classes populares. (HALL, 2003, p. 231)

Através da luta contínua a que se refere Hall, o Arena avança com seus ideais contra-hegemônicos.

Com a estréia em 22 de janeiro de 1962, de *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Bertold Brecht, inicia-se uma nova fase. Com direção de José Renato e elenco forte: Paulo José, Lima Duarte, entre outros, este período ficou marcado como “a adaptação dos clássicos”. O Arena fez isso com a intenção de corrigir algumas deficiências da fase anterior. As obras escolhidas para encenação, além de terem o valor artístico reconhecido mantinham um compromisso na batalha entre opressores e oprimidos, hegemonia e contra-hegemonia. Era uma tentativa de unir a formulação estética com a formulação política num intuito de desmistificar o consenso ideológico (GRAMSCI, 2001). Pode-se dizer que esse período ficou conhecido também como o da “nacionalização dos clássicos”, como, por exemplo: *A Mandrágora*, de Maquiavel e *O Melhor Juiz, o Rei*, de Lope de Vega.

A força do Teatro Arena vinha de seus integrantes, principalmente de Guarnieri e Vianinha, que pertenciam ao TPE – Teatro Paulista de Estudante, criado em 1955 por um grupo de estudantes sob a liderança de Ruggero Jacobbi. Este tentava agrupar estudantes em torno de uma proposta de discussão dos problemas sociais. Sentia a necessidade da existência, no Brasil, de um grupo preocupado com expressão e identidade nacionais, porém, faltava uma dramaturgia apropriada, brasileira, com personagens saídos da realidade social, assim como os da estética cênica na comunidade popular.

Vianinha e Guarnieri queriam partir para a atuação em escolas, praças, onde fosse possível, o mesmo intuito do teatro aplicado nos espaços populares. A partir daí houve o primeiro desacordo no TPE. As divergências vieram à tona. Os que não tinham afinidade ideológica com a esquerda, que Vianinha e Guarnieri representavam fortemente, queriam a todo custo prosseguir, estavam ali para representar e não para queimar a cabeça edificando discursos esquerdistas com repertório engajado, estes seriam mais tarde os representantes do Teatrão ao qual se refere Brecht. Ao mesmo tempo, houve uma aproximação de ambos, Vianinha e Guarnieri com o pessoal do Arena. Na prática a autonomia do TPE foi se esvaziando na medida em que seus membros se integravam ao pessoal do Arena. Dessa forma, o Arena se consolidou mais fortemente ainda em sua estrada, em sua veia contra-hegemônica, prosseguindo assim o seu deslocamento a procura do público estudantil e reivindicador.

No período do Golpe Militar o teatro começou a sentir as conseqüências da alteração no rumo político do país. As encenações do Teatro Arena não são aceitas pelo novo regime. O conflito entre Estado e teatro surge, deixando a “arte sugestional” falar mais alto que o poder de mobilizar e informar. Para camuflar suas verdadeiras intenções, o grupo passa a usar metáforas e ironias como suas principais armas contra o poder em vigência. O Grupo esteve marcado por mudanças muito significativas para o teatro em nosso país, traçando assim, parte do perfil cultural-artístico brasileiro.

Em sua nova mediação comunicacional a companhia adentra a linguagem musical com a nova fase que se inicia. Os musicais eram baseados sempre numa pesquisa histórica e apresentavam uma temática: um personagem que age dentro de uma situação de extrema resistência. Sem perder esse direcionamento o movimento do Arena expande ainda mais o seu caráter político com *Arena Conta Zumbi*, texto de Guarnieri e Boal e músicas de Vinícius de Moraes, que dramatizavam o episódio histórico do Quilombo dos Palmares

(1630-1694), no qual os autores criticavam a ditadura. Do mesmo modo, atualmente, o Teatro em Comunidades critica também o poder hegemônico.

Dentre os principais musicais que tinham como fundo de cena a história do país, a crítica social e política, estão: *Opinião*, que tinha Maria Betânia como uma das compositoras musicais, *Este Mundo é Meu*, *Arena Canta Bahia*, com texto e direção de Boal e músicas de Caetano Veloso e Gilberto Gil; *Arena Conta Tiradentes*, retratando a Inconfidência Mineira, com direção de Boal e músicas também de Caetano e Gil.

A luta de resistência do Arena, que se mostrou sempre disposto a articular hegemonia e não hegemonia, dominantes e dominados, opressores e oprimidos, construiu seu estilo e linguagem política diante da realidade brasileira, das suas ilusões e dos seus governantes. Operando com essa metodologia – saindo da caixa preta do teatro para construir outro tipo de discurso comunicativo que fazia com que o espectador interagisse e refletisse sobre a situação do espaço onde vive ativando sua consciência crítica, o que o teatro convencional burguês não fazia - o Arena apresentava ao seu público um modo de reconhecer a si mesmo. Muniz Sodré expõe:

Redimensionar não significa necessariamente aniquilar o real, mas certamente alterar ou distorcer (...) os seus modos tradicionais de representação (...) “mundo perceptivo”, condição para a troca de influências ou ação recíproca entre o homem e o meio-ambiente. O indivíduo percebe a realidade de seu mundo na medida em que a ele se adapta interativamente (por vínculos ecológicos, intelectuais e sensoriais). (SODRÉ, 2002, p. 144.)

Mediante a vinculação assinalada por Sodré os indivíduos criam laços mais fortes à medida que reconhecem o mundo onde vivem por meio de suas próprias conclusões conquistadas através da interatividade com o seu ambiente.

O Teatro em Comunidades busca engendrar essas vinculações, principalmente, nas comunidades menos conhecidas por não terem evidência na mídia, como, por exemplo, a Chácara do Céu, que fica “à deriva” (SENNETT, 2002) no sentido não só da insegurança de sua posição no ambiente social, mas também à espera de iniciativas que possam vislumbrar uma possível agregação de valor em seu cotidiano, algo que movimente e articule as suas relações sociais ou que avance com perspectivas de transformação. Esse impedimento ocorre não somente mediante uma coerção, mas também, pelo consenso ativo e aceitação (GRAMSCI, 2007). Isso gera possibilidades de acomodação na esfera popular

fazendo-a tomar posições como “o que tem já está bom” (grifo meu) gerando uma interdição por parte do próprio espaço comunitário, ou seja, uma autointerdição.

Importante ressaltar que isso ocorre também pelo fato da coação da esfera dominante e seus aparelhos de Estado possuem um peso muito significativo nas decisões populares, o que produz por consequência uma dominação também dentro dos espaços comunitários, entre os próprios moradores:

(...) nas comunidades pobres, o adolescente que tem capacidade está sob pressão. Sobrevive-se em uma comunidade pobre não por ser o melhor – ou o mais durão – mas mantendo a cabeça baixa. Literalmente: é melhor evitar ter contato visual na rua, o que pode ser considerado um desafio; na escola, quando se é talentoso, tenta-se parecer invisível para não apanhar por ter notas melhores que as dos outros. (SENNETT, 2004, p. 51)

Como exemplo de atividade empírica novamente observa-se a comunidade Chácara do Céu. As oficinas de padaria se mantêm no local há muitos anos, o que é muito positivo, porém, o teatro foi retirado da grade cultural da comunidade pela administração do Centro Cultural Roda Viva devido os fomentos terem sido cortados com justificativas ínfimas.

Vale ressaltar que as oficinas eram muito bem freqüentadas, com um índice de presença das crianças bastante alto, em torno de 70%. A intenção com as aulas era o despertar de uma postura austera e crítica e com o tempo esse movimento fortificar-se dentro da comunidade. “O bom professor quer encontrar uma forma de se comunicar direta e rapidamente com o aluno (...). A questão é encontrar uma linguagem que oriente e seja compartilhada por professor e aluno, levando a uma ação gradual (...)”. (SENNETT, 2004, p. 53).

Não vemos mais uma ditadura explícita como no caso do Arena, mas um modo de viver cerceado por paradigmas moldadores do psiquismo e da questão ideológica entranhados nos costumes sociais. O sujeito não mantém mais o controle sobre as suas ações, embora isso possa parecer inverossímil. Aponta-se aqui a colocação de Richard Sennett a respeito dos conjuntos habitacionais assinalando a similitude dos fatos, os quais podemos atrelar aos ocorridos com os movimentos teatrais populares das comunidades e também com o Arena.

O autor discorre sobre o quanto o conjunto habitacional (em que morou durante muitos anos, em Chicago) nega às pessoas o controle de sua própria vida e as convertem em espectadoras de suas próprias necessidades como meros consumidores da atenção dada a elas. E, desse modo vivem a falta peculiar de respeito que consiste em não ser visto, não ser considerado um ser humano íntegro (SENNETT, 2004).

No caso do Teatro Arena, com o decreto do Ato Institucional nº5 – AI 5, a companhia do Arena viaja para fora do Brasil, segue para Nova York, México, Peru e Argentina, ocorre, então, uma descentralização maior.

A criação do grupo, na década de 50 correspondia ao “espírito desenvolvimentista que empolgava o Brasil, um verdadeiro espírito comunitário em sua maior atribuição e força” (MORAES, 2010, p 8). Nesse novo deslocamento seria necessário também o “aprimoramento da comunicação, indispensável na mediação do grupo com os respectivos públicos que iriam encontrar” (idem).

No Arena, já não se media tempo e espaço determinantes para suas intervenções. Podemos adicionar a isso a afirmação de Raquel Paiva sobre a importância da comunicação:

As medidas que definiam tempo e espaço não são hoje mais determinantes. O aperfeiçoamento dos sistemas, em especial o dos transportes, propicia um deslocamento físico satisfatório (...). Neste contexto é impensável a ausência da comunicação (...). A comunicação possível e acessível a toda população mundializada é aquela afeita à informação, que não requer muito mais do que uma faceta do sentido do comunicar. (PAIVA, 2003, p. 44.)

Pode-se ver a acuidade da comunicação textual, corporal e visual no Teatro Arena, assim como no Teatro em Comunidades. No entanto, com toda a sua resistência, o seu declínio e desaparecimento estão intimamente associados à repressão desencadeada pelo AI – 5. Esse foi na verdade o golpe de misericórdia nas manifestações artísticas e de comunicação oposicionistas de qualquer origem.

A dissolução do grupo-base do Arena foi marcada pela saída de Augusto Boal, que preso e torturado vai embora do país em 1971. Antes, realizou no ano anterior sua última criação artística antes de se exilar, o Teatro-Jornal, baseado no cotidiano de resistência através do que era divulgado hegemonicamente pela imprensa escrita.

Os grupos ligados por essa mesma linha ideológica se fragmentavam rapidamente comprometendo o conteúdo das criações artísticas.

A importância de focar a ótica de atuação do Teatro Arena nesta pesquisa mostrou-se necessária mediante o seu forte cunho político e social atuante no interior das classes e áreas mais populares. Através de sua resistência à hegemonia e à opressão, tão presentes na história social do Teatro em Comunidades, o Teatro Arena edificou uma ideologia de forte direcionamento comunitário, tanto para os seus integrantes quanto para o seu público. Isto o

tornou um dos principais objetos de estudos da área artística, cultural e popular, e fortificou ainda mais as intenções políticas e críticas do teatro realizado em comunidades que tem no seu exemplo um espelho de democracia, conscientização política e espírito crítico.

Realizando uma experiência análoga percebemos que o Teatro em Comunidades não foi censurado por uma ditadura explícita ou AI-5, mas fica o questionamento sobre as empresas financiadoras que, muitas vezes, extirpam esse tipo de atividade das comunidades: neste caso, não serão elas os sutis censuradores do desenvolvimento de uma cultura popular? Abordaremos isto no item a seguir.

3.4. Gestão das Políticas Culturais: poder privado e público na *cultura como recurso* e nos aspectos contra-hegemônicos.

Uma vez que já foi mencionada a dificuldade sobre os patrocínios em relação à arte e cultura, este estudo apresenta-se percorrendo sobre a busca de um determinado grupo – no caso comunidades – por sua posição, autoreconhecimento, auto-estima, caráter revigorador e alargador de seu coletivo. Faz-se necessário abordar pontos importantes que envolvem a cultura como um todo social: economia, política, educação, turismo, lazer, religião etc.

Para que se compreenda melhor o ambiente cultural artístico e a cultura social que rege os indivíduos e os coletivos, atentaremos neste ponto para o aspecto das políticas culturais e suas transformações através dos tempos. Antes, cabe ressaltar um importante mote sobre a cultura e a integração, focos principais do Teatro em Comunidades:

A cultura é uma oportunidade de integração na vida comunitária, de um processo de fruição por todos, ensejando aí mais um novo paradigma a se considerar. Não se trata tão somente de acesso à cultura, mas de experiência, com possibilidades concretas de intervenção individual e envolvimento amplificado de todos com uma ação ativa nos afazeres culturais. (CESNIK; BELTRAME, 2004, p. 143)

Ainda, Teixeira Coelho, um dos maiores pensadores das ações e comportamentos culturais, define:

(...) política cultural é o conjunto de intervenções dos poderes públicos sobre atividades artístico-intelectuais ou simbólicos de uma sociedade, para além da política de educação ou de ensino formal. Ela abrange tanto os instrumentos jurídicos de tributos, de incentivos e proteção a bens e atividades, quanto, de maneira concreta, a ação cultural do Estado, por meio de organismos, de princípios, regras e métodos de atuação; do gerenciamento ou apoio a instituições, grupos, programas ou projetos; da manutenção ou difusão de obras e processos; da preservação e uso de bens patrimoniais. (CESNIK; BELTRAME *apud* COELHO, 2004, p. 143)

São os apoios aos grupos culturais, principalmente, aos grupos de teatro comunitário que são mais importantes para esta parte do estudo, embora existam como ressaltado, grupos independentes dos incentivos da lei de isenção fiscal para empresas privadas.

É preciso entender o processo de transição que corresponde a deixar a responsabilidade nas mãos do privado por parte do poder público. O homem tem por direito acesso à cultura de sua comunidade. A cultura em nossa estrutura jurídica é consagrada direito inalienável de todo ser humano. O artigo 27 da declaração dos Direitos do Homem da ONU, “(...) afirma que toda pessoa tem o direito de integrar-se livremente na vida cultural da comunidade, de usufruir as artes e de participar do progresso científico e dos benefícios que dele resultam” (CESNIK; BELTRAME, 2004, p. 145).

O Teatro em Comunidades pode contribuir largamente para o desenvolvimento social e local porque está baseado nas melhorias das condições de existência e conhecimento dos membros de uma comunidade, fazendo-os ter percepção crítica do “exercício dos direitos e deveres de cidadania” (PERUZZO *in* PAIVA, 2003, p. 76). E ainda:

Normalmente o termo desenvolvimento é usado para expressar o alto grau de progresso econômico, social, político e tecnológico alcançado por uma sociedade ou por um conjunto de nações. Mas todo desenvolvimento só faz sentido se estiver a serviço de cada pessoa e da coletividade como um todo, sempre baseado na participação ativa dos cidadãos. Portanto, a questão do desenvolvimento não pode se restringir a aspectos econômicos ou a aumento de renda. Este deve se dar de maneira integral e sustentado em condições que permitam ser duradouro e igualitário. (PERUZZO *in*: PAIVA, 2003, p. 76)

O tema das políticas públicas culturais apresenta três constatações segundo Fábio Cesnik e Priscila Beltrame no livro *Globalização e Cultura*. A **primeira** é que a cultura é um “ramo estratégico de economia”. É “geradora de empregos, propulsora do

desenvolvimento econômico e até seu patrimônio cultural pode gerar receita graças ao potencial de expansão do turismo” (CESNIK; BELTRAME, 2004, p. 148). Pode-se ver como exemplo o *Favela Tour*⁴⁴, serviço que muitas agências e operadoras de turismo oferecem e utilizam para gerar lucro em seus empreendimentos. “O turista pode dizer eu vi, eu comi, eu estive lá, é essa evidência física, esse sentimento de estar lá, em movimento, em jogo, que valoriza o turismo” (MORIN, 2009, p. 74) e gera o consumo, desde os mais baixos e simbólicos como aquisições de souvenirs que representam a estada no local mesmo sem conhecê-lo melhor até gastos com a gastronomia local ou jóias caras fora da comunidade.

Como exemplo mostra-se o movimento realizado no Morro do Chapéu Mangueira, no bairro do Leme, no Rio de Janeiro, onde existem proprietários que transformaram parte de suas casas em restaurante para servir um cardápio particular aos turistas. Alguns até mesmo transformaram suas casas em posadas com três ou quatro quartos disponíveis.⁴⁵

Edgar Morin (2009) destaca que nestas visitas existe, simultaneamente, a “introdução de um suplemento de ser e de um *quantum* de ter”. O autor complementa da seguinte forma:

Essa organização cria uma espantosa sociedade temporária, inteiramente fundada no jogo-espetáculo: passeios, excursões, (...) festas, bailes. Essa vida de jogo-espetáculo é ao mesmo tempo a acentuação de uma vida privada onde se travam (...) relações, amizades (...). (MORIN, 2009, p. 74).

Trata-se aqui não de repreender ou criticar o movimento da comunidade em se agrupar ao sistema do turismo complementando o jogo-espetáculo, afinal de contas, essa pequena sociedade hegemônica de estrangeiros está indo ao seu encontro, em seu espaço. A crítica se atém aqui ao fato da exploração da pobreza comunitária, onde ela pode ser “apreciada” de cima de uma caminhonete pelos turistas como se os moradores fossem animais selvagens expostos em um safári de entretenimento para a hegemonia estrangeira.

A **segunda** traz a mídia como forte poder no segmento da cultura. É uma fração completamente estratégica, permite o controle das instituições privadas e do Estado sobre as informações e a comunicação social. Toda questão que seja ideológica, portanto, que resulta em propaganda ideológica passa pela mídia. Douglas Kellner (2001) observa: “(...)

⁴⁴ Passeio feito nas comunidades populares do Rio de Janeiro através de pacotes oferecidos pelas agências de turismo em parceria com empresas especializadas.

⁴⁵ Programa Espaço Comunitário da TV Rio Câmara, exibido no canal 12 da NET, às sextas-feiras à meia-noite, reprisado no sábado às 8h da manhã. http://www.camara.rj.gov.br/riotv_verprog_espacocomu.php

os produtos veiculados pela mídia têm cunho ideológico e vinculam-se a ações políticas intencionais ou não”.

Temos exemplos de manipulação da informação realizada por veículos de comunicação que elegeram até presidente no Brasil (CESNIK; BELTRAME, 2004). É também sobre isso que o Teatro em Comunidades irá tratar em seu conteúdo, pois diz respeito a uma nova gestão do país que irá influenciar no modo de gestão da economia, da educação, enfim, de uma comunidade.

No **terceiro** plano a política cultural apresenta a questão social da cultura e da preservação do patrimônio histórico. Para conservar sua identidade, os grupos e as nações devem manter, cultivar, renovar seu patrimônio, no caso da presente pesquisa esse patrimônio é o espírito comunitário: suas verdades e relações internas, seu caráter identitário, sua posição de inserção no espaço social, e a conquista do respeito como um coletivo integrante e não excluído. Precisam ter isso como dignidade, integração e modo de vida.

Quando se fala do teatro *na* ou *em* comunidades engendra-se o caráter pedagógico da educação buscando dessa forma um meio de ressocialização dos jovens, de acesso à palavra pelo domínio da linguagem não reificada e da aprendizagem dos saberes e dos pontos fundamentais: leitura, escrita, ciência, humanidades, religião, direitos, esses e muitos outros assuntos podem ser abordados pelo teatro feito na comunidade, que estruturará o seu público para si e para sociedade.

Nas políticas culturais existem dois momentos ressaltados pelo escritor Márcio Souza. São eles bem distintos, sendo o primeiro de 1808 a 1929 e o outro de 1937 até os dias de hoje. A partir das duas últimas décadas ocorre o surgimento das leis de incentivo à cultura implantada a partir de 1990, devido o galopante avanço da indústria cultural, nacional e global.

A primeira fase mostra-se do Brasil colônia no início da República, conforme coloca Cesnik e Beltrame (2004, p. 152): “(...) nada falamos sobre investimentos privados no país. Nesse período, toda a elite do país estava ligada ao Estado, que era o único mecenas. Veja-se que a vocação para o investimento na atividade cultural, historicamente, é do Estado”. Em um segundo momento a política cultural inicia outro rumo. A cultura deixa de ser entendida como desenvolvimento com a crise de 1929 e passa a ser considerada ferramenta de propaganda e um dos elementos da cena política. Dessa forma os

equipamentos públicos rumando para um caminho paternalista, patrimonialista, utilizam a cultura como instrumento de publicização, regra seguida por todos os totalitarismos no mundo de que se tem registro.

Ocorre, então, nos anos 1940 e 1950 um processo de investimento do setor privado, porém, mais por vaidade dos empresários que apoiavam seus próprios desejos de fazer arte, e sem nenhum estímulo público. O que gerava tal movimento na verdade era a procura de um status social que o investimento no empreendimento cultural, aos olhos do detentor financeiro, proporciona.

Diante disso coloca-se a nossa vista: “No campo das políticas públicas, governantes carismáticos tendem a privilegiar iniciativas oportunistas que visam à pronta satisfação do eleitor, em detrimento de ações administrativas mais ponderadas e eficazes em longo prazo” (FREIRE FILHO, 2009, p. 63). Pode-se entender conjuntamente a esse fato o termo utilizado por George Yúdice (2004), “cultura como recurso”, onde ocorre a apropriação da cultura em detrimento de interesses políticos ou pessoais em vista de uma ideologia de dominação. Percebe-se que ao mesmo tempo em que a cultura pode ser utilizada para o bem, seja ela artística ou de modo geral, também pode ser aproveitada para o mal.

As transições das estruturas empresariais foram ocorrendo ao longo do tempo, e em meados dos anos 1970 a utilização da arte como mercadoria se expandiu em ideais instrumentais das organizações. Com a ascensão do capitalismo encaminhando as empresas em direção à sua lógica de mercado os grupos teatrais passaram a ser prejudicados sendo remetidos a uma dependência, além de econômica, agora de uma estratégia de mercado, ou também, “lógica mercadológica” (SODRÉ, 2002). Existe, então, uma crítica à dominação impessoal do mercado e à onipotência do dinheiro que:

(...) cria uma equivalência de todas as coisas e transforma em mercadoria os seres mais sagrados, as obras de arte e sobre tudo os seres humanos, que submete a política ao processo de mercantilização, que se torna objeto de marketing e publicidade como qualquer outro produto. (BOLTANSKI: CHIAPELLO, 2009, p. 73)

Há quem defenda essa posição, principalmente os grandes empresários, mesmo que sutilmente, expondo que “o capitalismo privado pode isentar a arte dos constrangimentos

do Estado” (MORIN, 2009, p.48). Por outro lado, os movimentos artísticos contra-hegemonicos mostram que “a criação pode utilizar todas as falhas do grande sistema estatal ou capitalista-industrial, todos os fracassos da grande máquina” (idem, p. 48-49).

Vale atentar para o alerta de Habermas (2003, p. 173) que enxerga por um lado a “concentração de poder na esfera privada do intercâmbio de mercadorias e, por outro, a esfera pública estabelecida, com sua institucionalizada promessa de acesso a todos”. Segundo o autor esse fato reforça uma disposição dos economicamente mais fracos se contraporem por meios políticos e críticos a quem esteja superior em detrimento as posições mercadológicas.

Outra situação colocada pelo autor é a tarefa de prevenção, em longo prazo, das modificações da estrutura social, que engloba setores públicos e privados. Se não fosse como prevenção, ao menos, como atenuante ou ainda em último caso apoiá-las, porém, com minucioso planejamento. Habermas (2003, p. 175) adverte: “O poder, repleto de conseqüências, de influenciar os investimentos privados e de regulamentar os investimentos públicos já caem no círculo mais amplo de tarefas de um controle e de um equilíbrio econômico”. Isso afeta diretamente a cultura artística mediante os regulamentos financeiros do país. Para entender melhor é necessário comentar sobre o processo de apoio e financiamento de projetos culturais, sistema que atinge diretamente o teatro comunitário.

Depois da censura na ditadura, e mais recente, do mandato do Presidente Fernando Collor de Mello, que contou com destituições e rebaixamentos de órgãos culturais em 1990, criou-se uma forte relação da cultura com o setor privado. Assim, iniciou-se um forte investimento em leis de fomento à cultura que oferecem reduções dos impostos a serem pagos pelos empresários. Nessa época o setor cultural passou a buscar investimentos provenientes dos estados e municípios. O município de São Paulo foi o primeiro a oferecer fomento à cultura através de renúncia fiscal com a Lei Mendonça, a qual serviu de base para elaboração e posterior desenvolvimento do formato atualmente utilizado em nosso país.

Em 1991, o Secretário da Cultura da Presidência da República, Sérgio Paulo Rouanet, obtém sucesso com o projeto da Lei Rouanet, vindo a produzir o texto legal que dá base a toda política de incentivos praticada até hoje no Brasil. Neste tipo de política os produtores culturais realizam a solicitação do financiamento através de um cadastro, juntamente com a entrega de um projeto com a devida descrição e apresentação

orçamentária para realização do mesmo. Com aprovação do governo o agente cultural inicia a fase de captação de recursos. Após a realização da ação o produtor cultural responsável pelo evento realiza uma prestação de contas juntamente ao governo justificando a utilização de cada recurso financeiro (CESNIK; BELTRAME, 2004). Para os incentivadores (pessoa física ou jurídica) o valor desembolsado para o projeto é deduzido do imposto de renda em parte ou até mesmo integral. Enxerga-se nesta articulação a cultura e a arte como relações de mercado, tornando-se um produto dos aparelhos estatais e privados, mediadores da vida social (SODRÉ, 2002).

É importante assinalar que diferentemente das articulações dos aparelhos estatais e privados, vale destacar aqui a questão política e territorial das relações culturais: apresentam-se através da centralidade da política no espaço público como um fenômeno generalizado, o que se torna um sistema partidário sem vínculos com a vida social, indiferente ao território. Tais relações movimentam uma estrutura voltada para a auto-reprodução.

Podem-se enxergar no âmbito artístico-cultural os aparelhos públicos perdendo a sua autonomia para os privados enquanto a influência do espaço político sobre o espaço público mostra o esgarçamento da semelhança entre ambos. Segundo Sodré:

Público é primeiramente a designação do controle ou do ordenamento estatal (direito e político) da vida social. (...) é o espaço onde a sociedade torna visível tudo aquilo que tem em comum (...) resultante da representação que os grupos sociais fazem de si mesmos. Na república moderna, o fenômeno político centralizou ao longo de séculos o espaço público, por ser o modo adequado de acolhimento do conflito social. Política (...) é a expressão contraditória dos múltiplos interesses em jogo, logo um fenômeno aberto ao debate e à argumentação racional (...) “política é a ciência da liberdade”. A imprensa escrita foi técnica comunicacional (...) própria ao princípio de publicidade, próprio dessa dimensão político-democrática. Tudo isto tinha maior importância, por outro lado, no âmbito do Estado-nação. (SODRÉ, 2002, p. 39).

Por intermédio das relações apontadas por Sodré o Estado se transnacionaliza e “a política torna-se uma dimensão autônoma da vida social”, onde ocorre a debilitação do princípio de publicidade dos assuntos de Estado e restringem-se os temas de debate geral. Trata-se da “retirada da atividade política da cena pública e de sua localização em sistemas

especialistas”, tais como: compostos de assessores técnicos, peritos e burocratas financeiros.

Dessa forma, a estrutura política, que *seria* a ciência da liberdade, passa a não compor mais a visibilidade do espaço público ou a pluralidade da representação. Torna-se um campo concorrencial dos produtos oferecidos ao consumo. “A diferença dos valores dissolve-se na equivalência geral da forma produto” (SODRÉ, 2002, p. 40).

O espaço público da contemporaneidade torna-se cada vez mais edificado pelas “dimensões variadas do entretenimento ou da estética (...) cujos recursos provêm do imaginário social, do *ethos* sensorial e do subjetivismo privado” (idem). Pode-se constatar tal colocação do autor também no olhar meramente empresarial dos projetos colocados em editais de fomento, sendo selecionados apenas os vistos como produtos passíveis de retorno imediato para a boa imagem social corporativa do grupo empresarial que está regendo os critérios de avaliação para licitação ou outros tipos de benesses.

É importante apontar a diferença entre as articulações e entrelaçamentos das instituições públicas de gestão cultural, dos grupos empresariais interessados em beneficiar projetos comunitários e do espaço público e espaço político que sofreram um afastamento resultando numa forte e influenciadora veia política autônoma das representações geradas pelos grupos sociais.

Sobre os projetos de Teatro em Comunidades que são excluídos por avaliações de interesse mercadológico, como foi o caso da Chácara do Céu, podem-se aplicar os apontamentos de Sodré sobre a política de partidos e de controle social:

Muda a subjetividade dos profissionais da política, assim como sua relação com a sociedade civil. Submetidos a uma pura lógica de mercado, (...) eles convertem-se em modelos midiáticos, meros “signos” galvanizantes de afetos, sem qualquer outra função representativa além de interesses próprios, forçosamente coincidentes com as formas hegemônicas de controle social. (SODRÉ, 2002, p. 41).

Ao olhar mais esclarecedor de Sodré atrelamos o processo de captação de recursos para iniciar projetos culturais de teor crítico-reflexivo, como o Teatro em Comunidades. Atualmente esse processo se mantém quase o mesmo referente a questões burocráticas, mostrando algumas diferenças e alterações nos modos de produção.

Edificando-se recentemente, encontramos o Programa Nacional de Fomento à Cultura – Procultura, substituta da Lei Rouanet. O projeto teve sua aprovação em 2011 no Congresso Nacional. Neste novo processo as empresas que utilizam parte do dinheiro que deveriam pagar em tributos para o governo para investir em cultura terão que adicionar 20% a esse valor. A parcela adicional virá de recursos da própria empresa. Com essa mudança a verba destinada aos projetos culturais será concentrada em um Fundo Nacional de Cultura. Os artistas e produtores que tem um projeto não precisarão mais recorrer às empresas para angariar o dinheiro, como ocorre ainda hoje.

O segundo Secretário Executivo do Ministério da Cultura, Alfredo Manevy, estima que 80% desses artistas não conseguem um patrocinador⁴⁶. Tanto a Lei Rouanet quanto a atual Procultura mostram-se como porta de abertura para o investimento financeiro da cultura artística em nosso país, mas que também pode mostra-se um canal de direcionamento mercadológico da cultura artística.

É válido comentar a importância de engendrar esse assunto nas relações do Teatro em Comunidades porque muitos projetos culturais de centros sediados em espaços populares necessitam do apoio dos incentivos das leis de fomento para se manterem, e muitos deles utilizam ou já utilizaram o fazer teatral na comunidade incluindo-o em sua grade anual de remuneração, como, por exemplo, o Nós do Morro, no Vidigal e o Centro Cultural Roda Viva, na comunidade Chácara do Céu, ambos trabalhando por meio da capacitação de pessoas para exercerem futuramente a condução dos trabalhos no local, ou seja, trabalham com teatro *pela* comunidade no primeiro caso e *com* comunidades no segundo.

Ainda hoje existe um grande desconhecimento das leis de incentivo por parte das pequenas e médias empresas, reduzindo o número das que participam desse processo, apenas 5% utilizam o benefício fiscal.⁴⁷

Mediante o entrelace das duas leis ainda em tramitação de substituição e adaptação por parte dos agentes culturais é importante realçar outro ponto: a diferenciação criteriosa dos projetos por interesse empresarial. Esse fato cerceava e possivelmente continua e continuará cerceando o novo processo. Por isso, esse sistema também é visto como alvo de

⁴⁶ http://www.divirta-se.uai.com.br/html/sessao_11/2010/05/11/ficha_teatro. Acesso em 23/03/2011.

⁴⁷ Jornal Brasil Econômico, por Martha San Juan França, em 07/01/2011. www.brasileconomico.com.br

crítica para alguns, pois não favorece realmente a todos que se propõem a utilizá-lo conforme apontam Cesnik e Beltrame:

(...) o incentivo fiscal nada mais é do que a instrumentalização dos tributos a serviço da política econômica e social (...) o mecanismo (...) canaliza fundos quase públicos, pois seriam utilizados no pagamento de tributos (...). Deste modo, os incentivos fiscais são instrumento característico da utilização extrafiscal dos tributos. O interesse tributário é submetido a outros interesses, identificados com os objetivos da política econômica e social (...), sempre de acordo com fins constitucionais. O incentivo fiscal é uma espécie de “mal menor”, utilizado para alcançar objetivos maiores, o que seria justificado pela sua, ao menos teoricamente, excepcionalidade. (CESNIK; BELTRAME *apud* BERCOVICI, 2004, p. 158)

Não são somente os projetos que são submetidos ao crivo de aprovação. Algumas empresas também, conforme completam:

Como a porcentagem de abatimento é uniforme, na grande maioria das leis, as grandes empresas concentram uma possibilidade de desconto grande do imposto, enquanto as pequenas ficam impedidas de participar. (...) Há uma dificuldade muito grande em se estabelecer quais devem ser os projetos objeto de benefício, o que ainda não está muito claro. (CESNIK; BELTRAME, 2004, p. 159).

Segundo os autores ocorre uma desinformação, na verdade, uma distorção da informação dada pelos agentes de mercado quanto aos projetos culturais. É o que explica o presidente eleito, em 2003, da diretoria do Instituto Pensarte, Sérgio Ajzenberg:

(...) criam-se falsas dicotomias que alimentam as relações do universo cultural brasileiro: cultura x mercado; indústria cultural x criatividade e pureza; globalização x cultura nacional; investimento x despesa; cultura popular x cultura erudita. Estas dicotomias alimentam falsos dilemas intergrupais e principalmente fortalecem o interesse dos grupos organizados que atuam corporativamente para manter seus privilégios nos guichês de atendimento das agências governamentais que financiam projetos culturais. (CESNIK; BELTRAME *apud* AJZENBERG, 2004, p. 168)

Observa-se essa mesma dicotomia em relação aos grupos de teatro comunitário e as comunidades. Qual grupo será beneficiado? Para qual comunidade levará o projeto, e que só permanecerá lá se for possível renovar o contrato de fomento dentro de um ou dois anos?

Este pelo menos foi o tempo dado aos projetos da Chácara do Céu e da ONG APPIA que estão sendo mostrados nesta pesquisa.

Devido a sua forte e boa atuação no ambiente comunitário a APPIA prorrogou seu contrato por mais tempo com os agentes financiadores. Quando ocorre uma renovação ou prorrogação, embora muitos não esperem por isso, a incerteza e dependência diminuem causando um movimento de maior dedicação e solidariedade criando uma unicidade entre os moradores e os agentes artísticos que ficarão um bom tempo na comunidade. Desse modo o Teatro em Comunidades revela uma ação coletiva entre seus intérpretes e atores sociais, a qual se pode atrelar ao desenvolvimento do coletivo comunitário.

Apresenta-se uma hegemonia grande na qual o Teatro em Comunidades precisa intervir de modo consensual e construtivo para vislumbrar a edificação de uma futura estrutura estética de um canal de comunicação direto com o público. Essa hegemonia dificulta a autonomia comunitária em relação à comunicação com a sociedade geral, ou seja, a visão externa. Assim como a rádio e a TV comunitária, o jornal comunitário e os centros digitais, o teatro apresenta-se como uma comunicação comunitária bastante útil para as comunidades populares e para os grupos de movimento político. Trata-se de utilizar a arte como expressão, comunicação, informação, e não como propaganda ou promoção ideológica vazia – lucro e consumo, ou ainda maniqueísta – propaganda hitlerista. A sobreposição da sociedade política coloca os órgãos da sociedade civil a seu favor. Os órgãos coercitivos atuam com força veemente na sociedade, o que, segundo Coutinho (2008), resulta sempre em uma influência não democrática para as favelas e comunidades.

No quadro social das políticas culturais - em meio a projetos, leis de incentivo a cultura, favorecimentos, beneficiários, excluídos, incluídos etc., enxerga-se o esforço daqueles que avançam com convicção em busca de uma grande melhora nas relações discrepantes de caráter instrumental, visando principalmente à melhoria das relações de aspecto humano. Esta última é a que rege o Teatro em Comunidades no sentido produtivo de um grupo disposto a aprender, se desenvolver e agir dignamente em prol de algo melhor para o seu ambiente.

Na construção humana das relações mais próximas criadas pela ação teatral é que se torna possível edificar um caminho paralelo à hegemonia, mas com outra vertente que não a de sobreposição de uma visão soberana agindo como lhe convém visando interesses “maiores”.

Atualmente estimula-se um caminho que não seja contra ou revolucionário, mas sim, constrói-se uma estrutura de movimento também através de um consenso, conforme Gramsci (1980) sugere, assim ocorre um movimento paralelo à soberania e que mostra os seus valores, o seu caráter identitário e a sua ocupação no espaço social. Esse movimento não deixa de ser resistência, apenas não apresenta o caráter de embate com uma força maior, o que o torna muito perspicaz e eficiente. Nessa feita, o teatro comunitário vem agindo ao longo dos anos e hoje tem uma grande edificação social de reconhecimento, seja na comunidade ou na sociedade em geral, e até mesmo com muita relutância na área artística. É uma arte aceita como tal no meio teatral ainda com muitas ressalvas do setor dominante, pois alcança e transforma o interior do homem.

Aponto um fato primordial que se apresenta como hipótese para muitos, porém para outros está mais do que consolidado: o Teatro em Comunidades como comunicação comunitária em caráter de reforço educacional. Os jornais, centros digitais, rádios e TVs comunitárias exercem forte influência nesse conceito por se tratarem de veículos mais identificatórios da população com relação à informação. São veículos mais próximos dos utilizados globalmente, no entanto, quando o teatro surge com uma proposta de comunicação dentro da comunidade e sem nenhum dispositivo tecnológico de interação entre ele e o público, a referência da comunicação, para muitos, se perde, sendo percebido apenas como um entretenimento. Por outro lado, a luta da ação teatral para se manter e ainda construir um conteúdo verdadeiramente válido para despertar a reflexão crítica passa não somente pelas dificuldades de fomentos, patrocínios, mas também da aceitação do próprio grupo social como comunicação efetiva e competente não só para a transmissão de informação, mas também, para transformação individual, construção de um comprometimento político e de uma consciência crítica a respeito do interior individual, estrutura coletiva e articulação política e econômica.

Ainda pouco explorada, mas bastante utilizada, essa estética teatral atrai não só artistas preocupados em fazer o melhor para o bem estar social de outros, mas líderes comunitários, representantes de partidos, empresas privadas e também governos estaduais que procuram implementar projetos de educação social engendrando a arte do teatro a favor do bem estar dos grupos mais desfavorecidos e sem oportunidade de se articular socialmente.

Despertada a consciência crítica, os grupos de movimentos, como por exemplo, o MST e o TUOV – Teatro Popular União e Olho Vivo iniciam uma articulação própria para manterem no seu quadro de atividades o teatro como prioridade no que diz respeito à mobilização crítica, política e social. Assim, este estudo inicia uma discussão bastante significativa para nossa realidade. No que se mostra como um grupo de poderes soberanos ou inferiores, o teatro vem atuar de forma rigorosa, reflexiva e transformadora. Desperta a vontade da descoberta de si e da motivação política adormecida no interior da comunidade pelos paradigmas do poder da hegemonia. Isso vem se transformando cada vez mais ao longo dos investimentos dos grupos interessados neste tipo de desenvolvimento artístico e cultural, assim como também, porque não dizer, dos órgãos fomentadores, sejam eles privados ou públicos. Pois, como foi colocado anteriormente, não se pretende aqui defender um lado ou outro – comunidades ou Estado, e muito menos o setor privado. O que se propõe é analisar esse tipo de intervenção social que é o Teatro em Comunidades como uma atividade dialética realmente valiosa e de muita importância na área da comunicação, e mais, da comunicação comunitária.

O que constitui o movimento dialético é a coexistência dos dois lados contraditórios, a sua luta e a sua fusão numa nova categoria. Na realidade, basta colocar o problema da eliminação do lado mau para liquidar de um só golpe o movimento dialético. Não se trata de modo algum, de eliminar o lado mau. (BOBBIO, 1982, p. 74)

Esta parte do trabalho se reportará a uma análise reflexiva sobre a passagem do Teatro na Comunidade ou em comunidades para o Teatro Comunitário. Tal análise partirá das três vertentes metodológicas utilizadas no teatro realizado nas regiões periféricas. Tem como objetivo abrir um leque para discutir essa transição da arte teatral em um espaço social desfavorável, no sentido de recursos de produção, para tal prática.

Os três caminhos desse movimento de transformação, e que podem vir a ser de resistência, são edificados pelo viés do teatro crítico-social. É importante lembrá-los rapidamente, segundo Márcia Pompeo Nogueira (2007): o Teatro *para* Comunidades, no qual um grupo teatral que atue nessa esfera de movimento social se desloca até a comunidade para realizar uma apresentação pré-concebida; o Teatro *com* Comunidades, que consiste em oficinas de capacitação e apresentações construídas em conjunto como

forma de aprendizado, porém, toda a produção é supervisionada por um grupo externo à comunidade responsável pelo exercício de capacitação; e como terceiro caminho o Teatro *pela* Comunidade, nesse momento do processo, toda a forma de produção é realizada pela comunidade e pelos líderes do âmbito artístico. Vale ressaltar que nem sempre os três momentos desse movimento social ocorrem juntos, ou um após o outro. Isso se deve à necessidade de cada comunidade, mas também a questão do fomento privado ou público que muitas vezes não possibilita uma constância desse tipo de projeto social. Porém, veremos que também existem grupos ou trupes que se auto-sustentam e são independentes de patrocínios ou fomentos.

Nas relações de poder que se apresentam entre hegemonia e contra-hegemonia, enxerga-se a questão dos poderes econômicos e políticos atuando diretamente na sociedade, e, mais precisamente nas comunidades populares.

Segundo Bourdieu (2007) a opinião pública torna-se restrita a essas esferas dominantes colocando-as em posição de decisão sobre os aspectos comunitários, a sociedade em geral e os seus comportamentos sociais. A questão está em como o sujeito irá atuar em meio ou paralelamente ao poder, como ele irá se autodenominar e qual o seu sentimento de pertencimento relacionado ao coletivo. Portanto, para iniciar um trabalho em um local de exclusão faz-se necessário conhecê-lo o máximo possível. Através de diálogos com os seus moradores e líderes comunitários os agentes de intervenção do teatro conhecem as necessidades daquela comunidade em que vão atuar, e não só isso, também se mostra de grande valia agir sempre com base no real-histórico do sujeito e do local, tendo como base suas origens e influências sofridas atualmente, ou seja, uma consciência histórica do momento atual em que se encontra o sujeito e a comunidade em que habita.

O teatro irá interferir levando em consideração essas relações significantes entre indivíduo/resistência/Estado, a hegemonia e a contra-hegemonia.

Conforme aponta Michael Foucault (1988, p. 4) em seu texto *El sujeto y el poder*, publicado na Revista Mexicana de Sociologia: “Necessitamos conhecer as condições históricas que motivam nossa conceitualização. Necessitamos de uma consciência histórica de nossa circunstância atual”⁴⁸. Os agentes do teatro e a comunidade precisarão entender como ocorrem essas relações de poder e suas estratégias de dominação, levando esses aspectos sempre em consideração.

⁴⁸ Tradução livre.

Dessa forma, ambos chegarão a um acordo sobre a melhor forma de interagir dentro de um determinado grupo social: o que deverão retratar, exaltar, instigar e construir juntos, sempre com a expressão ativa da comunidade. Foucault continua:

Este (...) modo de investigação consiste em tomar como ponto de partida as formas de resistência contra os diferentes tipos de poder. (...) consiste em utilizar esta resistência como um catalisador químico que permita colocar em evidência as relações de poder, ver onde se inscrevem, descobrir seus pontos de aplicação e os métodos que utilizam. Ao invés de analisar o poder desde o ponto de vista de sua racionalidade interna, se trata de analisar as relações de poder através do enfrentamento das estratégias.⁴⁹ (FOUCAULT, 1988, p. 5)

Foucault coloca em questão *quem somos*, e é esse o objetivo do teatro, desde o Teatro *para* Comunidade e sua ida ao local até o Teatro Comunitário e seus agentes já capacitados e em pleno desenvolvimento de sua resistência.

Em meio aos três tipos de lutas apontadas por Foucault (1988)⁵⁰ é que a atividade teatral inserida na comunidade, seja ela em qual das três vertentes for, mostra e constrói contíguo a população comunitária um caminho de ressignificação de sua identidade e da sua capacidade de relacionamento com o outro. Ativa desse modo outra forma ontológica de reconhecimento e sentimento do indivíduo com o seu coletivo: sua própria forma de enxergar o seu “eu” e o “eu” do outro. Começa, então, a se transformar criando novas percepções de alteridade em seu espaço, e conseqüentemente no espaço externo.

Assim como Foucault coloca a questão do reagrupamento dos indivíduos, do isolamento, da localização dos corpos no espaço geográfico e social, podemos atrelar essa “disciplina de vida” (FOUCAULT, 2004) ao isolamento ou exclusão das comunidades.

Conforme o autor expõe, o importante é como o sujeito age mediante o poder dominante e vigilante.

O teatro por sua vez irá pensar essa articulação sujeito/poder; poder/sujeito de forma a questionar valores ideológicos distorcidos. Faz-se necessário apontar novamente aqui a grande significação do teatro utilizado como comunicação comunitária atuante nas esferas subalternas do setor social. O sistema de poder soberano manipula e impõe normas de

⁴⁹ Tradução livre.

⁵⁰ As que se opõem as formas de dominação; as que denunciam as formas de exploração que separam os indivíduos de suas produções; as que combatem tudo que unifica o indivíduo submetendo a outro.

comportamento e produções sociais a esse grupo encaixando-os em um espaço passivo de atuação onde não é possível enxergar um caráter identitário significativo. Pode-se ver:

Uma *nova filosofia*: definição de normas, exclusão e rechaço dos comportamentos não adaptados, mecanismo de reparação mediante intervenções corretoras que flutuam ambigualmente entre um caráter terapêutico e um caráter punitivo.⁵¹ (FOUCAULT, 2005, p. 15)

A arte da encenação trabalhada como comunicação comunitária abre novas perspectivas para percepção crítica e potencialização reflexiva do sujeito. Em sua primeira vertente, o Teatro *para* Comunidade compõe uma metodologia de diálogo constante com a população comunitária. Procura saber sobre suas necessidades, seus movimentos, suas intenções sociais, seus conflitos internos e suas microrelações. A partir desse ponto iniciará um trabalho de reconhecimento dos pontos nevrálgicos das estratégias dominantes, para, então, procurar atuar em meio a tais questões.

Realizado este primeiro momento o grupo teatral, companhia ou trupe, irá desenvolver um espetáculo que retrate os conflitos com os quais determinada comunidade está pretendendo se deparar e transformar. Os temas muitas vezes acabam sendo recorrentes, como vimos antes com os estudos de caso da APPIA e da Chácara do Céu: abuso sexual e violência infantil; conscientização sobre as drogas, identidade comunitária, o sujeito e o coletivo, educação, visões e posições políticas, dentre outros, ficando a cargo dos grupos de dimensões nacionais, o MST e o TUOV o aspecto do fortalecimento da identidade perante os dispositivos midiáticos.

A relação do sujeito com o seu coletivo mostra-se fragmentada, com lacunas ontológicas de não pertencimento social relacionadas à sociedade. Na atuação em interatividade com o indivíduo - construindo um novo olhar sobre a forma de se enxergar, de ser autônomo quanto à sua certeza de pertencimento - é que a arte teatral utilizada nesse sentido comprova a sua eficácia conscientizadora e contra-hegemonica. O objetivo dessa intervenção é um verdadeiro encontro como o eu, um confronto com os conflitos e medos que mais afligem a comunidade.

Nesse caso enxerga-se a possibilidade de uma experiência análoga com o texto *O papel do Psicólogo*, de Ignacio Martín-Baró, onde o autor propõe:

⁵¹ Tradução livre.

(...) como horizonte do seu *quefazer* a conscientização, isto é, ele deve ajudar as pessoas a superarem sua identidade alienada, pessoal e social, ao transformar as condições opressivas do seu contexto. (MARTÍN-BARÓ, 1996, p. 1)

Nesse aspecto percebe-se a capacidade do teatro crítico-social de transmitir ao indivíduo e ao coletivo a autocompetência e convicção para expressar e estabelecer um espírito ativo e crítico diante dos fatos. Martín-Baró continua:

A consciência não é simplesmente o âmbito privado do saber e sentir subjetivo dos indivíduos, mas, sobretudo aquele âmbito onde cada pessoa encontra o impacto refletido de seu ser e de seu fazer na sociedade, onde assume e elabora um saber sobre si mesmo e sobre a realidade que lhe permite ser alguém, ter uma identidade pessoal e social. (...) e só condicionada parcialmente se torna saber reflexivo. (MARTÍN-BARÓ *apud* GIBSON; BARON, 1996, p. 14)

Edificando junto ao sujeito uma percepção maior do indivíduo para consigo, o teatro opera de forma a capacitar a população da comunidade à reconhecer os seus próprios conflitos, redescobrir a sua identidade de maneira a satisfazê-la ontologicamente. “(...) a auto-estima não ocorre somente no nível individual. A comunidade se escuta e escutando-se, aumenta sua auto-estima individual e coletiva. Os vizinhos se conhecem mais, se reconhecem melhor” (PERUZZO in PAIVA, 2007, p. 83).

Através desse resultado o processo de encenação articula como cada pessoa pode se integrar em um contexto social adequado aos seus interesses. Essa nova consciência terá como objetivo antes de tudo trabalhar sobre as influências e questões ideológicas das representações sociais, fortalecendo a consciência de grupo.

Ao sentido crítico Durkheimiano sobre a realidade psicossocial relacionada à consciência coletiva pode-se conectar a apontamento de Martín-Baró:

A consciência inclui, antes de tudo, a imagem que as pessoas tem de si mesmas, imagem que é o produto da história de cada um, e que obviamente, não é um assunto privado; mas inclui, também, as representações sociais, e, portanto, todo aquele saber social e cotidiano que chamamos “senso comum”, que é o âmbito privilegiado da ideologia. (MARTÍN-BARÓ, 1996, p. 14)

É justamente sobre esse aspecto da ideologia das representações sociais apontadas criticamente pelo autor que o teatro comunitário vem interferir buscando a reconstrução de uma identidade em contraposição a edificada pelo sistema coercitivo hegemônico.

Através de oficinas práticas de teatro é realizado um processo de articulação do sujeito e do coletivo engendrando os seus principais conflitos políticos e econômicos. Utiliza-se o indivíduo como o articulador principal dessas reflexões dialéticas sobre os sistemas de poder e os comportamentos sociais de determinados grupos. Nessa reflexão e construção de pensamentos questionadores, conscientizadores e mobilizadores é que as oficinas práticas - sempre mantendo o entrelace com a população comunitária através de diálogos constantes - são ministradas em princípio por agentes externos à comunidade através dos projetos sociais. “O processo mesmo de conscientização supõe abandonar a mecânica reprodutora das relações de dominação-submissão, visto que só pode ser realizado através do diálogo” (MARTÍN-BARÓ, 1996, p. 18). E continua: (...) “o processo dialético que permite ao indivíduo encontrar-se e assumir-se como pessoa supõe uma mudança radical das relações sociais, em que não existam opressores nem oprimidos” (...) (idem). O autor propõe uma “desideologização” dos métodos hegemônicos:

Desideologizar significa resgatar a experiência original dos grupos e pessoas e devolvê-la como dado objetivo, o que permitirá formalizar a consciência de sua própria realidade verificando a validade do conhecimento adquirido. (MARTÍN-BARÓ, 1986, p. 11)

A população participante passa a descobrir durante todo o processo como e porque são realizadas as aulas, a produção, a escolha do tema, os ensaios, até a apresentação final.

Neste segundo momento, conforme assinala Nogueira (2007), um único aspecto ainda fica a cargo dos capacitadores, o texto a ser encenado: uma obra já existente que será adaptada à realidade do local. Isso faz com que a população participante e a outra que irá assistir o trabalho tenham a possibilidade de um contato maior com obras teatrais ou literárias de importantes autores.

O teatro não desponta para uma educação ideologizada hegemonicamente, e sim, para um discurso em fuga do simbolismo, uma aprendizagem onde os indivíduos descubrem por si o seu verdadeiro potencial desenvolvidor, e conseguem relacioná-lo com o mundo do qual fazem parte. Existe uma aplicação hermenêutica, uma busca dos verdadeiros significados dos discursos e palavras engendrados nos grupos de periferia.

Nesse tipo de educação bastante presente na atividade artística da comunidade pode-se ver a evidência educacional de Paulo Freire, que atrelada também ao aspecto da conscientização, é utilizada por Martín-Baró:

(...) conscientização é um termo cunhado por Paulo Freire para caracterizar o processo de transformação pessoal e social que experimentam os oprimidos (...) quando se alfabetizam em dialética com o seu mundo. Para Freire, alfabetizar-se não consiste simplesmente em aprender a escrever em papéis ou a ler a letra escrita; alfabetizar-se é, sobretudo aprender a ler a realidade circundante, a escrever a própria história. O que importa não é tanto saber codificar e decodificar palavras estranhas, mas aprender a dizer a palavra da própria existência, que é pessoal, mas, sobretudo, é coletiva. E, para pronunciar esta palavra pessoal e comunitária, é necessário que as pessoas assumam seu destino, que tomem as rédeas de sua vida, o que lhes exige superar sua falsa consciência e atingir um saber crítico sobre si mesmas, sobre seu mundo e sobre sua inserção nesse mundo. (MARTÍN-BARÓ, 1996, p. 16).

O autor aponta ainda que “a conscientização supõe uma mudança das pessoas no processo de transformar sua relação com o meio ambiente e, sobretudo, com os demais” (idem, p. 17).

Conforme o teatro incita a busca pela identidade individual e grupal, o processo de ressignificação dessa identidade mostra-se com o passar do tempo – pelos meios artísticos, educacionais e de percepção crítica - mais palpável e crível perto à falta de expectativa que afligia os grupos periféricos mediante a massificação do presente conforme aponta Kosovski (2004) quando assinala sobre a criação de um “presente eterno em que a repetição contínua das mesmas pseudonovidades faz desaparecer toda memória histórica”. Percebe-se diante disso um movimento propício onde:

(...) a tomada de consciência aponta diretamente ao problema da identidade tanto pessoal como social, grupal e nacional. A conscientização leva as pessoas a recuperar a memória histórica, a assumir o mais autêntico do seu passado, a depurar o mais genuíno do seu presente e a projetar tudo isso em um projeto pessoal e nacional. (MARTÍN-BARÓ, 1996, p. 18).

O Teatro em Comunidades edifica-se com o tempo através das transformações e evoluções da comunidade. Tendo sempre em seu intento conscientizar, alertar, reconstruir relações de alteridade em movimento de contraposição à hegemonia. A ação teatral origina no território em que age a descoberta da “segurança ontológica” (GIDDENS, 2002). Esse

fato leva sempre em consideração o caráter pedagógico-teatral visando uma educação de aprendizado recíproco. Sobre essa pedagogia teatral pode-se dizer que propicia ao ser humano produzir o conhecimento em si mesmo pelo acesso à experiência sensível.

Sobre a limitação cultural da educação, Martín-Baró (1996, p. 21) assinala que “não somente (...) os alunos aprendam com os currículos escolares planejados, mas (...), que aprendam a confrontar a realidade de sua existência com um pensamento crítico”. Esse processo precisa deixar a posição ativa da comunidade em primeiro plano, para, a partir daí o teatro iniciar sua atuação.

No caso do teatro *pela* comunidade a produção do texto artístico no caso de uma montagem teatral fica a cargo dos próprios estudantes das oficinas com o direcionamento dos líderes comunitários.

Abrangendo esta terceira vertente se configura a reflexão proposta nesta parte da pesquisa: através do caminho percorrido pelo Teatro em Comunidades, passando pelas suas três metodologias, chega-se ao Teatro Comunitário, este produzido totalmente pela comunidade, com seus valores, seus princípios, autenticidade não influenciada pela mídia e a própria alteridade reconhecida pelos seus indivíduos. Esse teatro se encontra diretamente conectado ao teatro *pela* comunidade, que como terceira metodologia integrante de um processo firma os ideais coletivos do espaço popular fincando definitivamente raízes sobre o “comunal” do grupo social para que este possa seguir atuando significativamente na sociedade.

O teatro *pela* comunidade inicia um amadurecimento da comunidade em relação a tudo o que foi abordado durante o processo de atuação no local. O Teatro Comunitário apresenta-se no período de consolidação e expansão desse amadurecimento. Como exemplo aponta-se o grupo Nós do Morro, existente há 20 anos e sediado na Favela do Vidigal, zona sul do Rio de Janeiro.

Esse processo iniciou com grupos independentes, que não satisfeitos com os caminhos pelos quais a arte estava enveredando, as ideologias autoritárias das políticas públicas e econômicas, principiaram movimentos contra-hegemônicos que diziam respeito a injustiças sociais.

À exemplo, temos também o Grupo "Os Mamatchas", do Paraná, que viaja realizando o teatro *para* comunidades representando peças nos assentamentos dos Sem Terra retratando questões políticas, econômicas e educacionais. Ou ainda, como já citado, o

Grupo “Filhos da Mãe... Terra” que possui raízes fixas há tempos numa verdadeira luta em função do controle da informação exercido pela mídia. Cabe alertar que esse processo completou-se com um primeiro movimento de capacitação das oficinas teatrais levadas pelo teatro *com* comunidade.

Fica exposto aqui o importante valor desse processo que perpassa por importantes períodos artísticos de atuação em meio às comunidades ressaltando o que elas possuem de mais positivo incitando sua reflexão crítica.

Neste tipo de ação comunicacional e social é importante levar em consideração os direcionamentos de identificação com a comunidade sem os tomar como recurso vazio sendo apenas um meio de gerar renda e satisfazer interesses dominantes. Muitos projetos podem encontrar-se nessa esfera de ação que utiliza a sua intervenção como um recurso objetivando interesses políticos maiores.

George Yúdice (2004) fala que todo o processo de produção cultural e das políticas públicas e privadas culturais caminha, ou já caminhou para esse paradigma da “cultura como recurso”. Yúdice se refere à cultura como um todo, como um comportamento social disciplinar, e que podemos perceber como possibilidade de influência também nas produções artísticas. Isso leva a produção cultural em geral a uma cultura mercadológica, seja ela, musical, teatral, cinematográfica, gastronômica, fotográfica, etc., surgindo, então, outras apropriações dos comportamentos sociais de produção. Estes são direcionados e enquadrados no eixo dos interesses dominantes. Enxerga-se como exemplo a adesão das empresas aos recursos de sustentabilidade ambiental, nos quais, grande parte do capital das organizações é investida vislumbrando uma imagem social adequada ao sistema capitalista. E, nem sempre a decisão da corporação é a decisão da população, ou melhor, talvez nunca. Não há conexões de pensamentos e ações entre as corporações e a população.

Yúdice completa:

(...) *a cultura como recurso* é muito mais do que uma mercadoria; ela é o eixo de uma nova estrutura epistêmica na qual a ideologia e aquilo que Foucault denominou sociedade disciplinar (isto é, a imposição de normas a instituições como a educacional, a médica, a psiquiátrica etc.) são absorvidas por uma racionalidade econômica ou ecológica, de tal forma que o gerenciamento, a conservação, o acesso, a distribuição e o investimento – em “cultura” e seus resultados – tornam-se prioritários. (YÚDICE, 2004, p. 13)

Na verdade o que se pode perceber é que, conforme o autor, “a cultura se tornou um pretexto para a melhoria sociopolítica e para o crescimento econômico”, Yúdice ainda continua:

A relação entre as esferas cultural e política ou cultural e econômica não é nova. Por um lado, a cultura é o veículo no qual a esfera pública emerge no século XVIII, e, como argumentam os estudiosos de Foucault e dos estudos culturais, ela se tornou um meio de internalizar o controle social – isto é, via disciplina e governamentalidade – ao longo dos séculos XIX e XX. (...) a cultura proporcionou (...) uma inscrição material nas formas de comportamento. O comportamento humano foi transformado pelas exigências físicas envolvidas na movimentação (...): o modo de andar, de se vestir, de falar etc. O que também foi bem estudada é a utilização política da cultura para promover uma ideologia em particular com vistas a interesses clientelistas ou à bajulação nas relações exteriores (...). (YÚDICE, 2004, p. 26).

Em vista do exposto sobre os comportamentos sociais que passam a ser internalizados pelos indivíduos, pode-se fazer uma conexão com o *Habitus*, de Bourdieu (2007), onde se observa uma intervenção ideológica do campo político e econômico, e também, dos aparelhos midiáticos moldando comportamentos, modos de produção e relações sociais.

O *Habitus* a que se refere Bourdieu inicia-se a partir do conhecimento adquirido na família, na escola e no seguimento religioso, e, dessa forma se edifica a distinção entre os grupos sociais. Ainda, podem-se assinalar favorecidos e desfavorecidos, ou se podemos dizer, os destacados no âmbito social e os indiferentes ou “desconectados” (CANCLINI, 2007). A tensão de tal sistema controlador gera a impossibilidade de articulação e expressão da população comunitária.

O teatro, ou seja, a sua consolidação durante o decorrer do tempo como atividade social pertencente à comunidade procura externar os problemas da representação social ideologizada, trabalhar a percepção interior e a visão externa mediante a “representação” da democracia. Em atuação direta com o espaço das camadas populares o teatro expõe e potencializa a capacidade da certeza ontológica do sujeito e do grupo sobre as sutis ideologias opressivas da dominação. Para tanto, essa prática artística precisa se articular com os modos de gestão pública e privada das políticas de fomento, o que, para o sistema simbólico é o único meio de sobrevivência de tais práticas culturais populares.

4. O processo de construção identitária na comunidade: memória e teatro comunitário

4.1. Memória e reconhecimento da identidade comunitária.

Neste capítulo abordaremos a questão da identidade comunitária levando em consideração a história local não levando em conta a efemeridade dos fatos e o fim da história como colocado pelos pós-modernos.

É pela busca da real identidade, de uma nova hegemonia sócio-histórica que expresse os ideais de um determinado grupo social que o Teatro em Comunidades engendra um caráter crítico procurando abordar o aspecto histórico, e, portanto, profere a questão da memória comunitária. Isto nos faz perceber uma imbricação do passado com presente.

Através da memória social o conteúdo deste ponto da pesquisa articula o surgimento e a expansão das comunidades no caráter mnemônico, suas formações identitárias, seus comportamentos, seus modos de produção discursiva por intermédio da articulação mnemônica do sujeito em seu âmbito social. Nessa perspectiva, o teatro, levado pelo viés da contracultura de massa procura valores e relações internas mais condizentes com a realidade comunitária, e não, a representação social imposta pelo poder dominante: a “representação do político” (TARIZZO *in*: PAIVA, 2007). Atua através da arte lúdica processando um sistema de ressemantização dos próprios conhecimentos da comunidade, fazendo os indivíduos perceberem suas potencialidades sobre os aspectos sociais.

Pode-se dizer que esse fato, tomado pela atuação do teatro junto à comunidade, diz respeito à memória e a história, e que aparece como necessidade de um determinado grupo social:

A passagem da memória à história requereu que cada grupo social redefinisse sua identidade através da revitalização de sua própria história. A tarefa de recordar faz de cada um o seu historiador. (...) Aqueles grupos que haviam sido por longo tempo marginalizados pela história tradicional não são os únicos assaltados pela necessidade de redescobrir seus passados enterrados. Seguindo o exemplo dos grupos étnicos e das minorias sociais, todo grupo já estabelecido, intelectual ou não, letrado ou não, sentiu necessidade de sair em busca de suas próprias origens e identidade. (NORA, 1984, p. 11)

Vale lembrar que tal investida é construída dialogicamente entre as partes atuantes – o teatro e seus agentes culturais com a comunidade e seus moradores. É preciso ouvir a manifestação popular, tudo é construído por intermédio de sua posição em acordo com os seus residentes e suas relações. É dessa forma – partindo de dentro - que poderão edificar uma relação mais justa entre si e conseqüentemente com o espaço externo. É necessário sair da inércia paradigmática dos comportamentos condicionados pelos aparelhos de coerção e midiáticos, sair dessa forma de aprendizado pela indução:

(...) o conceito de *habitus* é definido como competência cultural, ou seja, como um sistema de disposições duráveis, que integrando as experiências passadas, funciona como matriz de percepções e de ações, possibilitando tarefas infinitamente diferenciadas. Isto é, a competência cultural do *habitus* (...) em termos educativos, faz parte do sistema de disposições que há no sujeito do aprendizado, no qual se integram sua experiência, sua trajetória cultural, ou os modos de adquirir essas disposições. O *habitus* tem a ver com a forma como adquirimos os saberes, as habilidades e as técnicas artísticas: a forma de aquisição perpetua-se nas formas dos usos (...). (RIBEIRO; HERSCHMANN, 2008, p. 242)

O teatro trabalha no âmbito comunitário também pelo viés da memória e das construções dos discursos por parte de seus integrantes e da esfera soberana. Dessa maneira intervirá no sentido contra-hegemônico de acordo com problemáticas que no decorrer da construção histórica e mnemônica necessitaram ser esquecidos. Investigando o passado histórico atentará para o que deverá ser lembrado, evocado ou silenciado, por tratar diretamente sobre temas políticos de reivindicações e também assuntos intrínsecos do sujeito.

A cautela e preservação são necessárias até mesmo pelo grande fator econômico que rege diretamente o campo social. Nota-se esse fato pela incapacidade de “ter” e pela frustração de ‘não ser igual à’, tendo como espelhos os espaços midiáticos mercadológicos, sendo estes capazes de edificar comportamentos intervindo em seu aspecto crítico e opinativo. “A moral da mídia contemporânea é apenas mercadológica” (SODRÉ, 2002, p. 65), portanto, assim são as representações midiaticizadas da política.

Para Sodré (2002, p. 63-64), “A euforia tecnomercadológica por parte de estratos privilegiados da sociedade faz parte de uma estratégia autolegitimadora”, uma “ilusão de uma nova ‘cidadania’ por vias do mercado”. Assim, a moral é engendrada pelo mercado.

Forma-se também uma nova *doxa* (opinião) a partir da qual se constrói o valor social do outro (SODRÉ, 2002, p. 51). Referindo-se ao conceito macluhiano do meio como mensagem, Sodré assegura que “o conteúdo perde a importância para a forma lógica do sistema”, ou seja, a forma se impõe como um princípio sem significado e sem referências na realidade histórica, seguindo estritamente a ordem do mercado, de sua manutenção sistêmica (idem). Isso implica dificuldades no autoconhecimento do aspecto identitário do coletivo mediante uma esfera econômica de crescimento desenfreado. Andreas Huyssen expõe sobre a influência capital através dos tempos:

Quanto mais o capitalismo de consumo avançado prevalece sobre o passado e o futuro, sugando-os num espaço sincrônico em expansão, mais fraca a sua autocoesão, menor a estabilidade ou a identidade que proporciona aos assuntos contemporâneos. (HUYSEN, 2004, p. 28)

O que irá implicar diretamente na identidade de um coletivo são as suas lembranças situadas no contexto histórico de sua existência aliado ao contexto contemporâneo. A conjuntura social “em que um determinado grupo está situado coloca-o de forma a posicionar-se de tal ou tal maneira intervindo cognitivamente diante da informação recebida (MORAES, 2011b, p.75).

Atualmente, apenas o presente é enfocado, ou seja, os fatos, e não, o como e o porquê chegaram a determinados construtos discursivos e apropriação das falas. No caso das comunidades em específico podemos enxergar em um espaço temporal a exclusão gerada pelo Estado com o consenso ativo da sociedade. Nesse entremeio é que foram articuladas e construídas ao longo do tempo as memórias de grupos populares.

Temos como exemplo contemporâneo o projeto cultural *Dançando para não Dançar*, patrocinado pela Petrobras e existente há quinze anos no Morro da Mangueira.

Fica a percepção subjetiva pelos dois lados da moeda: ao mesmo tempo em que parece ser uma política de inclusão, também pode ser considerada aos olhos da leitura crítica, como uma exclusão, pois no momento em que se instala um projeto como esse na comunidade, cresce com ele, territorialmente falando, a dicotomia comunidade e sociedade.

Os freqüentadores ficam em sua comunidade, e é isso. O projeto, em sua política intrínseca, serve para deixá-los em sua redoma sem interferir diretamente na sociedade. A oportunidade, quando surge para um em meio a muitos é para se deslocar para fora do país⁵². Ou seja, o sujeito que sai do seu país não intervém no andamento social do mesmo. Não quero dizer aqui que esse tipo de iniciativa não deva ocorrer, porém é necessário olhar e perceber por meio da leitura crítica a sinuosidade dessas ações.

A partir disso e outros fatores, são articulados os processos de memória e identidade. O passado e o presente não devem anular um ao outro, nem se sobreporem, mas sim, articularem-se de forma a processarem os fatos mais significativos do contexto sócio-histórico da comunidade a fim de que esta intervenha socialmente com sua real identidade.

É “importante destacar o valor do lar – ninguém pode construir uma vida nova e estável odiando o passado” (SENNETT, 2004, p. 49). Utiliza-se a afirmação do autor, que em sua crítica se refere às pessoas que tomam o passado como vergonha, para ilustrar a importância do passado na formação do homem, o que abre a possibilidade de utilizar também a expressão *negligenciando* o passado.

Um projeto social de longa duração em uma comunidade termina como o principal referencial de sua estrutura popular e social, e pelo discurso da mídia torna-se o edificador de seus traços constitutivos mais significativos que posteriormente poderão vir a ser parte da sua história, esta que passará a ser um simulacro pelo viés das documentações e arquivamentos de um presente que visa o futuro.

Por outro lado, estas ações culturais ativas constroem para aquele determinado local um futuro no momento presente, e, sem deixar obscura a sua gênese. Há uma preocupação positiva do espaço popular com a memória e o presente: o que está sendo feito agora precisa ser registrado e arquivado, como, por exemplo, projetos culturais e o PAC – Programa de Aceleração do Crescimento, adotado nas favelas. No entanto, o teatro constrói juntamente com a comunidade um discurso mais consciente em prol de um processo de busca pelo seu aspecto histórico levando em consideração a sociedade em geral, ou seja, não exclui a sociedade para trabalhar separadamente com a comunidade.

Em contrapartida hegemônica existem ações realizadas por intermédio das políticas sociais e pela mediatização que edificam lugares de memórias fossilizadas por uma

⁵² Bailarinos de comunidades que recebem convites para ingressar em companhias de dança do exterior.

indústria cultural “musealizante” (HUYSEN, 2004) que a princípio parece lutar contra uma modernização indesejada:

A crença conservadora de que a musealização cultural pode proporcionar uma compensação pelas destruições da modernização no mundo social é demasiadamente simples e ideológica. Ela não consegue reconhecer que qualquer senso seguro do próprio passado está sendo desestabilizado pela nossa indústria cultural musealizante e pela mídia, as quais funcionam como atores centrais no drama moral da memória. (HUYSEN, 2004, p. 29-30)

E ainda, sobre a construção de uma identidade mais próxima a realidade comunitária sem a excluir, averigua-se que:

(...) as lembranças, apesar de pertencerem aos indivíduos e nos parecerem íntimas e pessoais, se originam na sociedade. Os sujeitos só lembram a partir do ponto de vista de grupos sociais específicos, aos quais, de alguma forma, se vinculam. A questão da memória, por isso, está diretamente ligada à das identidades sociais, seja em que nível for. A memória fornece aos sujeitos, aos grupos e às nações coerência no tempo e coesão social. (RIBEIRO *in*: COUTINHO; FILHO; PAIVA, 2008, p. 188)

Michael Pollak aponta:

Podemos, portanto, dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante no sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, vol. 5, p.5)

É nessa esfera que o teatro no espaço popular vem exercer o seu potencial capacitador sobre a autonomia consciente da comunidade com o intuito de resgatar e construir outro olhar sobre os valores principais de um coletivo: convicção e espaço social para a expressão do seu corpo em expansão. Para tanto, leva em consideração a memória individual e coletiva da localidade comunitária em que atua.

O teatro concretiza ao lado da comunidade uma resignificação dos signos implantados pela órbita dominante. Atua no presente desconstruindo valores invertidos que tendem a colocar o espaço popular em uma posição de “estorvo” social.

No que se refere à memória, Halbwachs (2006), aponta que ela é construída na atualidade pelos seus estímulos, sua interação com o presente e o ato da lembrança.

Analisando por esse outro prisma constatamos mais fortemente que não se deve separar passado e presente na tentativa de investigar o campo mnemônico. É necessária uma articulação de ambos os espaços temporais. Enxerga-se que:

(...) ao contrário do que indica o senso comum – o tempo da memória é o presente (e não o passado). É a partir da atualidade e estimuladas por ela, que se constroem as lembranças. Lembrar não é reviver uma experiência passada, mas reconstruí-la com imagens e idéias de hoje, a partir de materiais que estão a nossa disposição. As memórias são reinterpretações, reconstruções, continuamente atualizadas e reconfiguradas a partir das necessidades e das demandas do presente. (RIBEIRO *in*: COUTINHO; FILHO; PAIVA, 2008, p. 188)

Para Halbwachs as imagens ou discursos do presente nos estimulam a reconhecer os fatos mediante a contemporaneidade. No caso da ação teatral, dentre essas articulações sógnicas, nota-se a necessidade de cada comunidade em retratar um assunto que diga respeito ao seu corpo coletivo. Sabemos que o objetivo desse teatro social é resgatar e reinterpretar os seus valores, o seu caráter identitário, porém, é necessário o tema adequado a cada grupo para ser retratado e discutido na peça que será construída por ambos os setores sociais – ONGs, sindicatos ou companhias teatrais e a comunidade.

Por intermédio desse diálogo aberto é que se chegará aos conflitos internos (que dizem respeito às relações dos indivíduos da comunidade) e os externos (que mostram uma visão opressora e de exclusão).

Operando desse modo, a arte cênica atuará de forma a insuflar o movimento do grupo em busca da recaptura dos discursos fundamentados em conteúdos de verdadeira pertença e participação social em meio a tantos “rótulos” colocados pela sociedade e pelos aparelhos coercitivos. Assim, surgirão vínculos comunitários gerados especialmente para construir a “proposição teórica de uma ação comunicativa popular amparada no tripé comunidade, memória e crítica, entendidas aqui de forma inter-relacionada e, respectivamente, como vinculação social, perspectiva histórica e o movimento que leva à capacidade criativa” (GABBAY, 2009, p. 102).

Tal ação comunicativa se expressa por intermédio do Teatro em Comunidades, entendido sob o contexto nacional, como o lugar possível para a relação dialética e dinâmica com a história, a crítica e a fala coletiva.

Quando tratamos a atuação do teatro sobre a memória coletiva avista-se uma crescente transformação em seus conflitos internos e uma coesão maior em suas relações e idéias comuns. Ocorre, então, a transição de uma posição conformada e passiva para um comportamento ativo em seu território, posteriormente refletindo sobre a visão exterior à

comunidade. Isso faz com que o seu espaço seja reconhecido como produtor de discursos próprios muito significativos:

(...) o fato de estarem próximos no espaço (...) cria entre seus membros as relações sociais: uma família, um casal pode ser definido exteriormente como o conjunto de pessoas que vivem na mesma casa, no mesmo apartamento, ou, como se diz nos recenseamentos, sob o mesmo teto. Os habitantes de uma cidade ou de um bairro formam uma pequena comunidade, porque estão reunidos em uma mesma região do espaço. Desnecessário dizer que esta é apenas uma condição da existência desses grupos, mas uma condição essencial e muito aparente. (...) Podemos até dizer que a maioria dessas formações tende a separar os homens do espaço, pois abstraem o lugar que eles ocupam e neles só levam em conta qualidades de outra ordem. (HALBWACHS, 2006, p. 165-166)

A coesão social do grupo desenvolve positivamente o seu processo coletivo de memória. Pollak, utilizando Durkheim e Halbwachs, coloca que a memória coletiva atua significativamente e “acentua as funções positivas desempenhadas pela memória comum, a saber, de reforçar a coesão social, não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo, donde o termo que utiliza, de “comunidade afetiva”. (POLLAK, 1989, vol. 2, p.1.)

A memória coletiva precisa ser ativada e também exercitada, e, portanto, precisa ser ensinada, mesmo que forçada, mas, para um bom uso. A utilização desse exercício, desse ensinamento, será aceita quando a finalidade for alcançar as benesses necessárias para a autoconstrução de um “eu” mais forte, mais ciente de si e do seu âmbito territorial. O coletivo não deve se abstrair de olhar para trás e se articular com o passado, a história, mas também, deve ao mesmo tempo aliá-los à contemporaneidade e seus signos manifestos. Somente assim a sua memória estará de fato sendo exercida, tanto individual quanto coletiva.

O teatro engendra em sua atividade essa volta às origens históricas que fundam a identidade de cada grupo:

De fato, uma memória exercida é, no plano institucional, uma memória ensinada; a memorização forçada encontra-se assim arrolada em benefício da rememoração das peripécias da história comum tidas como os acontecimentos fundadores da identidade comum. O fechamento da narrativa é assim posto a serviço do fechamento identitário da comunidade. História ensinada, história aprendida, mas também história celebrada. (RICOEUR, 2007, p. 98).

Alia-se a narrativa colocada pelo autor à estética narrativa da peça de teatro apresentada na comunidade ou construída por eles, a qual se adequa aos anseios do grupo motivando-o à mobilização e articulando a sua integração com o local.

A narrativa teatral comunitária precisa exercer sua função inteligível de comunicação, o que se pode realizar com obras teatrais já existentes em outras épocas.

No episódio do teatro imerso na comunidade, que se apresenta a partir dela e onde as obras são criadas em conjunto, essa “transição temporal da narrativa” (PAVIS, 2008) e sua adequação artística ficam mais acessíveis.

4.2. Memória, silêncio e esquecimento: constrangimento, culpa e medo através dos desvendamentos no interior da comunidade.

Para debater os conflitos da comunidade o teatro se ocupa com temas polêmicos e que muitas vezes são silenciados dentro do grupo. Se existe algo que constrange ou causa medo à comunidade, o teatro precisa trabalhar com uma base pedagógica ainda maior. Essa base precisa buscar uma abertura, ou melhor, conquistar junto aos moradores essa fissura para exporem o que jamais pensariam em expor para alguém, e junto com isso, a apreensão de um espírito crítico. O teatro manifesto nas comunidades, assim como as manifestações populares dos estereótipos, não deve ser um objeto contemplativo, e sim, ser tomado, conforme aponta Sodré:

(...) como experiência criativa comprometida com um tipo especial de reflexão sobre a vida. Em cada imagem ou em cada texto, há uma ponte direta entre a expressão criadora e a existência cotidiana. A reflexão acontece no desvelamento das estruturas por um olhar plástico que penetra até as dimensões escondidas, secretas, das coisas, inquietando e fazendo pensar. (SODRÉ, 2002b, p. 72)

São em tais desvelamentos que se abrem as fendas para a percepção crítica do olhar interno. É de importância relevante lembrar alguns assuntos abordados pelo Teatro em Comunidades que causam mal-estar e constrangimento nos espaços populares.

Citamos novamente alguns de muita importância: violência e abuso sexual infantil, violência doméstica contra as mulheres, uso de drogas, exploração de menor e prostituição, posições políticas, fortalecimento da identidade, dentre outros.

A arte teatral, em comunicação mais simples, mais direta, utilizando em maior parte a epicização – por criar a possibilidade do aspecto crítico ser mais insuflado - e uma estética orgânica⁵³ mais próxima à realidade cotidiana do grupo - associa-se ao objetivo de integrar-se ao máximo a comunidade. Agindo sob essa perspectiva afasta a emoção, esta que segundo Brecht (2005) bloqueia a capacidade crítica do espectador.

Raymond Williams (2010) acredita que o elemento mais característico de Brecht é a apresentação crítica no lugar da ilusão teatral. Essa crítica deve ser feita distante da ação que irá se apresentar, assim despertará o distanciamento crítico do espectador. O autor alemão acredita, na perspectiva de Williams, que a arte deveria expressar um “contexto histórico” em vez de ser um “campo de hipnose” (WILLIAMS, 2010). Esse movimento ocorre com o intuito de fazer o sujeito refletir sobre o seu comportamento, muitas vezes influenciado pela mídia, como já assinalado aqui, mas também pela sua história de submissão e sua memória articulada em um presente de opressão direto e maçante. É necessário uma “apreensão crítica da vida” (DEGRANGES, 2006).

Em relação ao comportamento social enxergam-se valores e padrões hegemônicos incorporados e subjacentes aos fenômenos perceptíveis da ação e da comunicação de um grupo humano concreto. Verifica-se que esse:

(...) conjunto de sentidos e significações é vivido e assumido pelo grupo como a própria expressão de sua realidade humano-social; passa de geração a geração, sendo acrescido e transformado, conforme as circunstâncias ou necessidades. (GUARESCHI, 2000, p. 16)

O teatro precisa contrapor-se aos padrões hegemônicos estetizantes para que ocorra uma transformação, porém, não em ajuste com ideologias ou interesses dominantes, mas sim, em acordo com a expressão comunitária.

⁵³ Estética trabalhada mais especificamente com os materiais orgânicos do ator: corpo e voz, o que distancia mais o público dos acessórios de ilusão das grandes produções e os aproxima da sua realidade cotidiana. Estética bastante utilizada por Boal, Grotowsky e Brecht.

Sobre Brecht e a questão política no teatro, Hans-Ties Lehmann em seu livro *As escrituras políticas no texto teatral*⁵⁴ enxerga o fator de maior importância como sendo o trabalho sobre este ponto, a concretização dos fatos a partir dele. “Política é o modo como você trabalha a percepção dessas questões. A questão já era, para Brecht, (...) como você muda a forma de percepção das questões políticas e influi nessa forma de percepção”.

Segundo Lehmann (2009), para o teatro, e inclui-se aqui, o Teatro em Comunidades, ou mesmo, o contrahegemonico que não atue em espaços populares, o importante é a forma como irão conseguir alterar essas fórmulas de percepção que já estão dadas. O pensamento sobre o político para Lehmann (idem) é refletido através de momentos de outra comunicação e também de questionamentos e novas definições da situação do espectador.

Desse modo, o Teatro em Comunidades procura edificar com os moradores uma comunicação livre de ruídos/discursos que possam dificultar o entendimento da mensagem, ou seja, uma comunicação crítica verdadeiramente inteligível, e não, ilusória e obscura.

Tomando como base essa questão quando se fala sobre os conflitos internos do espaço popular precisa-se ter cautela sobre o discurso estético a ser construído e encenado. Muitos desses conflitos estão diretamente ligados à vergonha, ao constrangimento, a culpa e aos entraves individuais.

Retomemos aqui a ONG APPIA - Associação de Profissionais para Proteção da Infância e Adolescência e o projeto *Prevenir Brincando*, que abordava exatamente o tema sobre o abuso sexual infantil. Muitas vezes, ou quase sempre, a criança abusada estava assistindo a peça teatral, ou até mesmo o próprio abusador. Neste caso, enxerga-se o constrangimento da vítima, que por ser uma criança diante de uma forte coação, silencia, se cala, emudece, e também a mãe, que muitas vezes sabe do ocorrido e também silencia devido à dependência financeira do marido ou companheiro, vergonha ou receio de sofrer alguma violência física.

Aproveita-se a observação de Sennett (2004, p. 185) feita em sua pesquisa sobre comunidades e a dificuldade em aproximar-se dialogicamente até uma criança dessas. “(...) era particularmente difícil alcançar estas crianças em contatos casuais com assistentes sociais, uma vez que elas tendiam a guardar suas histórias de maus-tratos – especialmente abuso sexual – para si mesmas”.

⁵⁴ Edição de 2009.

Reportemo-nos novamente ao estudo de caso feito através da pesquisa empírica sobre a ONG APPIA que atuou, de 2006 a 2009, em muitas comunidades do Rio de Janeiro.

Era representada uma peça que tinha como personagens duas crianças: Marianinha e João, este recebia o descaso da mãe, abuso e violência do padrasto, enquanto a menina vinha aconselhá-lo a contar o que acontecia para alguém de muita confiança, como a “tia” (professora) da escola. Após a representação teatral havia a intervenção da psicóloga para conversar com os pais e depois separadamente com as crianças.

Diante disso os relatos eram muitos e por diferentes razões. Alguns perpetuavam os abusos na família de geração a geração, como foi o caso relatado pela atriz Verônica Maia mostrado nesta pesquisa. Outros casos eram a violência e abuso físico contra mulheres e também torturas psicológicas, conforme se recupera aqui a colocação da atriz: *“além se sofrer abuso sexual e ser ameaçada com faca pelos seus dois primos a menina era coagida e acusada pela própria mãe de incitar os garotos, o que resultava também em xingamentos pornográficos e ofensivos à criança”*.

Observa-se a perda da identidade individual encoberta por fatores de instrumentalização das relações humanas permeadas pelo sistema simbólico de ações sociais alimentando as distorções do que é ser humano ou objeto no mundo.

A psicóloga Ana Maria que dialogava diretamente com as crianças assinala a interferência negativa que tais acontecimentos evocam na identidade do indivíduo em formação: *“Para uma criança em formação social as fortes agressões como as que nos deparamos no projeto da APPIA são construtos de entraves para a vida da criança que encontrará muitas dificuldades em se relacionar socialmente”*. E continua: *“isso acarretará uma identidade nula, sem expressão social do indivíduo. Quando temos casos desse tipo recorrentes em uma determinada comunidade a identidade coletiva fica igualmente comprometida, impedindo-a de atuar com base em transformações interiores”*.⁵⁵

Através da dicotomização dos seres humanos e da natureza, transformou-se o termo naturalismo em reificação dos fatos e das afinidades, o que gera conseqüências distorcidas nas relações entre os indivíduos. Assim, o silêncio termina por ser a única opção, haja vista

⁵⁵ Entrevista realizada em 2011 com a psicóloga Ana Maria Pessanha, que atuava no projeto Prevenir Brincando, da ONG APPIA.

que, além da vergonha ninguém precisa saber de um ato constrangedor, e se souberem, não poderiam intervir. Nota-se sobre a questão da identidade moderna que:

Esta (...) divisão parece se seguir tanto por causa das afinidades atomistas do naturalismo como pelo fato de que a postura puramente instrumental em relação às coisas não permite na sociedade uma unidade mais profunda do que o compartilhamento de certos instrumentos comuns. (TAYLOR, 1997, p. 492)

Dentre esses casos existem mais alguns que ficaram encobertos durante muitos anos e até gerações como foi colocado acima. Após a apresentação da peça e depois de constatados os casos, estes eram enviados para o Conselho Tutelar do Rio de Janeiro que tomava as providências cabíveis.

O teatro realizado pela APPIA, considerado como um teatro social de espírito crítico vai ao cerne da questão do silenciamento por vergonha, medo, culpa ou constrangimento. Conforme expõe Michael Pollak:

(...) o silêncio parece se impor a todos aqueles que querem evitar culpar as vítimas. E algumas vítimas, que compartilham essa mesma lembrança “comprometedora”, preferem, elas também, guardar silêncio. Em lugar de se arriscar a um mal-entendido sobre uma questão tão grave, ou até mesmo de reforçar a consciência tranqüila e a propensão ao esquecimento dos antigos carrascos (...). (POLLAK, 1989, vol. 2, p.4).

Sobre a idéia de memória, enxerga-se a postulada por Pollak, em especial seu conceito de “memórias subterrâneas”, a qual o Teatro em Comunidades faz uso e que se contrapõe a uma “memória oficial”, a qual ordena os fatos sobre os critérios hegemônicos.

A “memória oficial” é cada vez mais a visão difundida pelos grandes meios de comunicação, o que acarreta uma visão estereotipada e criminalizante dos espaços populares. Já, as “memórias subterrâneas” são ignoradas pela visão dominante, porém, funcionam como formas de resistência, já que, mesmo não contempladas no discurso hegemônico, mantêm-se vivas em redes de sociabilidade e meios alternativos.

Essa dialética nos faz refletir sobre a importância da memória para as populações das favelas e periferias. A noção de memória está ligada diretamente ao pensamento de reconstrução de idéias e imagens. As memórias são reinterpretações dos sujeitos sobre um determinado acontecimento, e variam de acordo com as necessidades e demandas desse

sujeito. O autor francês coloca a memória como um campo de disputa, onde a memória oficial, para ele, tem um caráter “destruidor, uniformizador e opressor” (POLLAK, 1989, vol. 2, p. 4).

Ana Paula Goulart Ribeiro (2008, p. 189) interpreta essa memória oficial exposta por Pollak como o objetivo de “ordenar os fatos segundo certos critérios”. Essa ordenação se dá “sobre zonas de sombras, silêncios, esquecimentos e repressões” (idem). As memórias coletivas impostas não são o único fator aglutinador, mas têm um papel importante para a manutenção das estruturas sociais tais como estão na sociedade.

Ribeiro (2008) diz que este espaço de disputa pela memória é permeado “por complexas relações de classe, gênero, étnicas e etárias, que determinam o que deve ser lembrado ou esquecido, por quem e para que fim” (idem, p. 192). É justamente nesse âmbito de medo, desamparo e desafeto que ocorre a perda da identidade ou, por outro lado, uma formação falsamente forjada dela.

O teatro se integra à comunidade para explorar essas questões de modo não superficial. Procura argumentar com o coletivo despertando o seu espírito crítico e movimentando-se para abarcar a memória da comunidade olhando para o passado, mas também o articulando com os espaços discursivos contemporâneos, e assim, edifica uma identidade mais justa e digna do ser social. Pode-se dizer, portanto, que o teatro torna-se um “lugar de memória” (YATES, 2007). A teórica expõe: “Chamo de Teatro (um lugar no qual) todas as ações relativas a palavras, sentenças, detalhes de um discurso são mostradas, como em um teatro público, no qual são encenadas comédias e tragédias” (idem, p. 407).

Mesmo os acontecimentos que ficaram no imaginário dos indivíduos, por não terem vivenciado tal evento, tomam uma proporção tão grande que irão influenciar a posição do sujeito em relação a sua identidade e também a do coletivo.

Para tratar dessa questão o teatro se embasa no processo de integração com a comunidade com o intuito de saber quem passou e quem não passou por determinadas transições na história de um determinado grupo, espaço ou lugar. Os que apenas ouviram os fatos e os que participaram.

Ensejando a questão da história aponta-se aqui a observação de Appiah (1997, p. 59): “É bem possível que a história nos tenha feito o que somos, mas a escolha de uma fatia do passado, num período anterior ao nosso nascimento, como sendo nossa própria história, é sempre (...) isso, uma escolha”. O teatro crítico exercitado nos espaços populares se vale

das estruturas intelectuais como a de Appiah. O autor Ganês exemplifica a questão da história e memória para exaltar o ponto da etnia e identidade ao longo do tempo. Aproveito para colocar aqui essa passagem:

(...) para reconhecer dois acontecimentos de épocas diferentes como sendo parte da história de um único indivíduo, temos que dispor de um critério de identidade do indivíduo em cada uma dessas épocas, independentemente de sua participação nos dois acontecimentos; da mesma forma, ao reconhecer dois acontecimentos como pertencentes à história de uma raça, também temos que dispor de um critério de pertença da raça nessas duas épocas, independentemente da participação dos membros nos dois acontecimentos. (...) compartilhar uma história grupal comum não pode ser um *critério* para sermos membros de um mesmo grupo, pois teríamos que ser capazes de identificar o grupo para identificar *sua* história. (APPIAH, 1997, p. 58).

O autor alerta sobre a importância em discernir a “continuidade histórica das raças e a continuidade temporal das pessoas”. Utiliza o intelectual das raças africanas Du Bois para apontar a sugestão de dar “sentido à identidade racial ao longo do tempo, mediante uma ‘longa memória’ figurativa”. Appiah agrupa em semelhança essa mesma função à tentativa de John Locke, em seu trabalho *Ensaio sobre o entendimento humano*⁵⁶, de “fazer da memória literal o cerne da identidade da alma ao longo do tempo”. Vale destacar também o entendimento de Pollak sobre o assunto:

Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada. (...) podem existir acontecimentos regionais que traumatizaram tanto, marcaram tanto uma região ou um grupo, que sua memória pode ser transmitida ao longo dos séculos com altíssimo grau de identificação. (POLLAK, 1992, vol. 5, p. 2)

Tal transmissão pode ser considerada nas formações e expansão das comunidades periféricas. Com essa difícil missão de atuar em meio à memória e a história acentuada - que deixaram marcas muito relevantes até a atualidade e, portanto, mais complexas, intrinsecamente construídas e com o passar dos tempos cada vez mais arraigadas pela visão

⁵⁶ Edição em língua portuguesa: Lisboa, Edições 70.

e opressão dominante - é que a arte teatral em prol da comunidade vira um “desvendador” do sujeito e do corpo coletivo.

Através dos locais onde os sentidos de continuidade histórica permanecem, nos chamados “lugares de memória” (NORA, 1984) - que na visão deste autor é onde ocorre tanto a perda de identidade quanto a de memória pela “afetação da aceleração e da indústria cultural” (HUYSEN, 2004) - o teatro se envolverá para articular esse material histórico com a memória que se processa na atualidade, ou seja, *pelo* e *no* presente momento.

Através dos tempos, conforme a cidade veio, vem e vai se reescrevendo, e a cada dia mais, se remontando, o deslocamento de grupos, favelas e comunidades, e o surgimento de outras, constrói e desconstrói identidades e memórias coletivas. Em meio a essa aceleração a arte teatral faz o grupo comunitário enfrentar seus conflitos, falar e operar sobre eles se livrando das amarras do silenciamento e da opressão.

De acordo com César Vieira (1977, p. 39), um dos fundadores do TUOV, “Chegou-se à conclusão de que um espetáculo com as intenções a que o grupo se propunha deveria ter ingredientes populares e trazer consigo uma mensagem de defesa dos interesses dos oprimidos”. Uma linguagem mais popular torna-se gerativa de uma identificação mais rápida do público com a sua realidade através da memória individual e coletiva, da sua história e dos conflitos internos e externos atuais expostos na peça. Desse modo, a consistência comunitária faz-se perceber ao longo de um processo interno de transformação social. Isso ocasiona uma integração psicológica com novos valores do sujeito.

A linguagem artística teatral, então, prezará por esse aspecto ontológico do indivíduo e da comunidade. Ainda nessa integração mútua pode-se aliar o conceito de Comunidade Gerativa, de Raquel Paiva (2004). Neste, enxerga-se a relação particular do homem com o território e o tempo no intervalo⁵⁷ ou lugar da ação política coletiva. É através dessa relação que o coletivo irá contrapor-se às relações dadas nas grandes metrópoles ou megalópoles, hoje fortemente pautadas pela velocidade, capacidade de adequar-se aos menores espaços e tempos. Estes são espaços onde as comunicações estão comprometidas com a ordem do mercado que primam pela atomização, deixando de estabelecer uma contextualização mais profunda com o tempo-espaço social e cultural de forma a descontextualizar as realidades e relações sociais. A esfera comunitária termina por

⁵⁷ O espaço ou hiato existente no âmbito social das estruturas hegemônicas em que se dá o movimento contra-hegemônico.

ser afetada com fatos desistoricizados, esvaziados de memória crítica, o que conseqüentemente, comprometerá a memória coletiva.

Com a “Comunidade Gerativa” de Paiva (idem) o sujeito estabelece a sua integração em conjunto com o local onde vive se redescobrimdo na troca de experiências com o grupo. O sujeito enxerga que a colaboração através da sua memória pessoal é bastante significativa para edificação da reminiscência no âmbito da coletividade comunal.

O movimento gerativo proposto por Paiva dialoga e se entrelaça com a proposta humanística, já assinalada neste estudo, sobre “criação de valores humanos” exposto por Daisaku Ikeda através da expressão Soka, que intitula escolas, universidades e instituições de ensino em muitos países.

Através desse movimento em conjunto o objetivo almejado torna-se cada vez mais tangível para os moradores das periferias. Tomemos como exemplo, conforme utilizado também como estudo de caso desta pesquisa, a comunidade Chácara do Céu: no tempo em que o teatro esteve presente no local eram notórias as transformações sob os aspectos de percepção dos fatos e do posicionamento diante da real situação daquele espaço comunitário.

Toma-se o espaço como exemplo para mostrar que o teatro não necessita de um local específico para principiar a referida ação integrada. A peça teatral em si empreende uma construção imaginária do indivíduo porque muitas vezes encontra um local não convencional para apresentação. Porém, segundo Patrice Pavis (2003) isso é muito positivo porque o espectador colabora com as suas vivências, suas memórias pessoais, contribuindo para a construção da memória coletiva do grupo e para o momento de realização da peça.

A esse espaço que projeta o imaginário do espectador, Pavis (idem) chama de “espaço dramático”, e continua:

(...) 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, p. 135)

Já a capacidade de construir esse imaginário, como colocado acima, através das vivências do espectador, Pavis (idem) chama de “espaço interior”, o que remete à memória e a identificação com o seu próprio território e suas histórias políticas. “(...) o teatro é

também o local no qual o espectador deve projetar-se (catarse, identificação). A partir de então, como por osmose, o teatro se torna espaço interior” (PAVIS, 2003, p. 136). Sobre essas lembranças, Ramon Santana de Aguiar, aponta:

O espaço interior assim definido apresenta aspectos relacionados à memória, às vivências individuais do espectador, produzindo desdobramentos, criando imagens; projeções de ego, lembranças, a partir da encenação. (AGUIAR *in*: LIMA, 2008, p. 223)

Enxerga-se a construção de um espaço mnemônico através do viés coletivo produzido pelo teatro no local comunitário. Levando sempre em consideração o público em determinado tempo histórico, esse viés se encontra relacionado com o universo social e político do grupo e abarca não só a platéia, mas também, os artistas envolvidos na produção. Este fato se dá em um possível espaço que atravessa as relações sociais na dimensão da memória e do tempo: a isso se pode chamar de espaço mnemônico. Estas articulações engendram também a solidificação de um aspecto identitário mais satisfatório para a comunidade. Sobre essa consideração pode-se notar a acentuação de Aguiar:

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 nos espectadores durante (...) a encenação e depois dela, nos desdobramentos possíveis. O espaço mnemônico se estabelece no conjunto do público e reverbera durante e após a encenação. Ele ocorre no âmbito da memória no decorrer e depois da encenação quando essa, também, já se destina ao campo da memória. [...] Sua projeção é vetorial do espectador para fora; na sua percepção social da coletividade, do contexto social e temporal na qual está inserido e remetido pelo ato teatral. É a percepção da coletividade e do pertencimento na qual todos os envolvidos – palco e platéia – estão inseridos. Ele se torna um espaço coletivo de memória situado no tempo. (...) É nele – espaço mnemônico – que se dá a tonalidade de coletivo, de social e de político, no fazer teatral. (...) o espaço mnemônico está mais próximo de uma intencionalidade crítica da práxis no movimento de reflexão sobre identidades históricas coletivas. (AGUIAR *in*: LIMA, 2008, p. 225)

A propósito de lugares pouco prováveis para se exercer a ação teatral, pode-se fazer uma experiência análoga também com a colocação de Frances Yates (2007) sobre o que ela chama de lugares reais ou fictícios.

A teórica observa que sendo o local “real” ou “fictício” existem possibilidades para a construção da memória através do discurso da arte. No caso da comunidade esse episódio

poderá ocorrer, principalmente, porque o teatro se desloca do seu lugar habitual para um espaço não convencional. Yates discorre sobre a realidade dos edifícios e construções de qualquer tipo utilizadas para a construção da mnemotécnica habitual. Os espaços fictícios, expõe a pensadora, apresentam-se através de construções ou lugares imaginários também de qualquer tipo, porém, que permitam a invenção do autor, do ator, e mais, do público comunitário, caso não haja lugares reais disponíveis o suficiente. “A distinção entre lugares ‘reais e ‘fictícios’ permaneceu sempre nos tratados sobre a memória” (YATES, 2007, p. 404), no que o Teatro em Comunidades se apropria positivamente para dar margem ao desenvolvimento e ao exercício da memória comunitária.

Torna-se cada vez maior e mais significativa a necessidade de investigar o espaço mnemônico com o intento de buscar o entendimento da ação comunicacional junto à comunidade. Ação esta, que deve reforçar os laços de pertencimento cultural e fortalecimento da identidade através do vínculo estabelecido entre o teatro e o espaço popular, mais diretamente, entre os atores e o público local, e nas projeções que são realizadas na esfera do coletivo, do social e do político enquanto provenientes da zona comunitária.

Cabe aqui ressaltar, dentre a importância do imaginário abordado, a argumentação crítica politizante do discurso manifesto pelo teatro nas comunidades. Discurso este que sofre uma ressemantização⁵⁸ que deverá propiciar uma construção dialógica com o respectivo público, principalmente, necessitará atentá-lo para percepção de sua real identidade. E, ainda apontar uma reconstrução sobre a sua visão ontológica e epistemológica almejando o seu justo lugar no espaço social.

5. Conclusão

Para um próximo esforço científico no campo da comunicação social, dos estudos da cultura e do teatro como meio de comunicação efetiva de transformação, propôs-se avaliar as possibilidades dos projetos de Teatro em Comunidades com o intento de

⁵⁸ Adequação dos temas abordados e da estética cênica às necessidades de cada comunidade, e não, uma apropriação ideologizada das formas e conteúdos já existentes.

vislumbrar uma “comunicação comunitária teatral gerativa” à margem da mídia e poder hegemônicos.

Isto significa avaliar primeiramente as formas como se dão os processos de negação discursiva, por parte da mídia hegemônica e dos vínculos comunitários gerados pelas práticas culturais populares no interior das comunidades cariocas. Para tanto, foram utilizados estudos de caso através de experiências empíricas na comunidade Chácara do Céu, no bairro da Tijuca e outras comunidades do Rio de Janeiro através da ONG APPIA.

Por meio destas práticas culturais populares foram abordados casos específicos de intervenção social do teatro. Portanto, foram analisadas as três vertentes metodológicas do Teatro em Comunidades, exaltadas pela teórica no assunto Márcia Pompeo Nogueira: teatro *para* comunidades; *com* comunidades e *pela* comunidade.

Conforme observamos ao longo desta pesquisa, a principal consequência política da vida manipulada por ideologias não aparentes através do Estado e da mediatização está relacionada à mudança nas formas clássicas de socialização e participação com o rompimento da coincidência entre espaço público e espaço político (SODRÉ, 2002a, p. 39-41). Dessa forma, cria-se uma exceção, a classe desfavorecida, através do Estado que abandona e captura ao mesmo tempo tal exceção relegada (AGAMBEN, 2002; 2004).

Tendo como base a reflexão crítica deve-se estimular a atividade do discurso de contraposição do teatro comunitário e suas interferências locais sobre a identidade comunitária e a força de consciência ativa em prol da criticidade. A invasão midiática dos meios de comunicação aliada ao sistema coercitivo dos aparelhos do Estado concretiza a anulação do comportamento autodenominativo que deveria fazer parte das relações interpessoais no interior dos espaços populares.

No momento em que surgem diversos tipos de veículos de comunicação comunitária nas grandes cidades, como o Rio de Janeiro; e em que as questões locais e humanitárias ressurgem no cenário globalizado de forma estandardizada, encontramos também “hiatos” (PAIVA, 2004) nos sistemas dominadores que propõem a dicotomia social. Através destes hiatos a autora aponta iniciativas de movimentos e discursos de contraposição hegemônica aliando seu pensamento ao de Gianni Vattimo (1990) assinalando que através das fendas da lógica globalizante edifica-se uma “esperança de emancipação” (VATTIMO, 1990) por intermédio do surgimento de pequenos meios de vinculação comunitária, como o teatro, por exemplo. A cultura popular das comunidades

por meio do teatro será o “lugar” desta emancipação, da fala politizada e crítica em relação à ordem dos poderes dominantes, do comportamento biopolitizado (AGAMBEN, 2002; 2004), e da vida midiaticizada (SODRÉ, 2002a).

Sob a luz destas reflexões críticas foram apresentados como exemplos legitimadores da prática teatral comunitária, além dos objetos empíricos de estudo, grupos de teatro do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra), TUOV (Teatro Popular União e Olho Vivo) e o Grupo de Teatro Arena, que possuem características populares e ideologias contra-hegemônicas voltadas para as relações humanas sensíveis e políticas.

Muitos dos discursos exercidos por tal prática artística mostram-se enraizados à cultura popular, que se caracteriza para Bakhtin (2008) como o “autêntico humanismo” expresso nas relações vivas, orgânicas, sensíveis entre os semelhantes, desierarquizada. Estabelece-se mais eficazmente o contato comunicativo entre indivíduos de uma forma inconcebível em situações normais, onde imperam as normas de etiqueta e decência.

Integra-se possivelmente a visão de Bakhtin em relação à cultura popular ao movimento do teatro crítico-social, ou seja, o Teatro em Comunidades. É possível que este, falando empiricamente do teatro exercido na comunidade Chácara do Céu e na ONG APPIA, absorva os resquícios politizantes da prática cultural popular de Bakhtin (2008), justamente por acrescentar em sua constituição histórica os aspectos orgânicos necessários à formulação de uma prática cultural crítica. O teatro enquanto arte unificadora vincula as pessoas em torno de uma vontade comum, narra o mundo real e imagina outro possível.

Um delinear epistemológico no qual se enxerga possibilidades de integração entre o teatro realizado em comunidades e o seu público é o pensamento de Teixeira Coelho (2008) quando utiliza Georg Simmel (2006) para expor que é necessária a “abertura de um espaço no qual a força vital do individual mais íntimo se erga contra as normas gerais e abstratas do social (...) esse social que se multiplica ainda agora nas vozes da falta de imaginação” (COELHO, 2008, p. 45).

Mediante esta pesquisa estimulam-se caminhos humanistas, mais sensíveis às transformações sociais, conscientizações, reflexões críticas e comprometimento político de ambas as partes – comunidades e poder público.

O teatro propõe, atrelado ao pensamento de Gramsci (2001; 2007), uma intervenção mais orgânica de pensamento e solidez cultural por parte dos intelectuais que detêm o poder. Para isto acontecer é necessário tornar coerentes os valores e conflitos colocados

pelas comunidades em suas práticas culturais. E, através de uma mesma unidade entre teoria e prática edificar um bloco cultural e social justo e sem desagregação.

Constata-se a partir deste estudo, seu objeto, sua experiência e pesquisa empírica, o viés agregador relacionado ao campo da comunicação social, e mais precisamente, da comunicação comunitária.

O Teatro em Comunidades torna-se um meio viável e disponível para efetuar transformações sociais no âmbito da comunicação subdividindo-se, como mostramos durante esta pesquisa, em três vertentes metodológicas, as quais chega-se à conclusão do esforço empreendido por tais atividades na esfera da cultura popular.

Enxerga-se após o decorrer deste estudo o **teatro para comunidades** como um comunicador desprovido de ideologias e discursos simbólicos externos à comunidade, um agregador social de valores humanistas em detrimento de uma expressão popular própria, não deixando que as influências externas dos agentes sociais do teatro predominem sobre a fala das minorias.

O **teatro com comunidades** como um movimento de transição intrínseco autônomo percorrido mutuamente, e que se mostra um desvendador de novos horizontes sociais atinentes a natureza comunitária, tais como o autoconhecimento e a força coletiva para ocupar espaços de expressão dentre as determinações políticas, econômicas e educacionais.

O **teatro pela comunidade** como um produtor de sentidos próprios, catalizador interno das expressões comunitárias que serão externadas por “falas populares autênticas” capazes de proliferar conhecimento, crítica e reflexão à margem da hegemonia.

Faz-se necessário, a partir daqui, realizar um estudo crítico da apropriação discursiva do Teatro em Comunidades e seu aspecto coletivizante na grande mídia, com ênfase nos efeitos sociais, políticos e culturais causados por distorções estetizantes deste tipo de ação comunicacional na representação midiática hegemônica sendo colocado por esta em uma única expressão: Teatro em Comunidades e Teatro Comunitário.

O envolvimento de vinculação dos indivíduos move-se em maior ou menor escala quando se discute, argumenta, coloca-se em pauta o tempo de “sobrevivência” desse teatro em determinado local e o envolvimento efetivo e completo de todas as áreas da comunidade: bar local, bazares, vendinhas, oficina mecânica, costureiras, escolas, etc. Os meios de comunicação hegemônicos junto às empresas privadas e públicas homogeneizam essa prática cultural, e também, as expressões Teatro em Comunidades e Teatro Popular.

Através do discurso midiático e suas representações ambas as práticas se confundem. Embora tenham o mesmo cunho político e social existe uma relevante diferença entre o discurso estético de encenação e a gênese de ambas.

Após transcorrer e analisar o Teatro em Comunidades, e desenvolver seus aspectos dialógicos, comunicacionais, contra-hegemônicos, artísticos, políticos e sociais, esta pesquisa aponta a especificidade desta atividade como um “transformador comunicacional intervencionista” atuante mediante a ausência do Estado e junto aos esforços das populações comunitárias para sobreviverem em meio à ordenação dos discursos impulsionadores da monopolização e da subalternidade.

Bibliografia

ACANDA, Jorge Luis. **Sociedade civil e hegemonia**. Ed. UFRJ: Rio de Janeiro, 2006.

ADORNO, Theodor. HORKEHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Ed. Zahar: Rio de Janeiro, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua**. Ed. UFMG, 2002.

_____. **Estado de Exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **A comunidade que vem**. Editorial Presença: Lisboa, 1993.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BAHKTIN, Mikhail Mikhailovich. **Marxismo e a Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. **A estética da criação verbal**. São Paulo. Ed. WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **A cultura popular no Renascimento e na Idade Média: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2008.

BARCELOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

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

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Ed. UFMG: Belo Horizonte, 1998.

BLANC, Fábio. PEREIRA, Isabel Brasil. **A educação do campo e a formação técnica e política em agroecologia no MST**. In: SOBREIRA, Henrique Garcia (org). Educação, cultura e comunicação nas periferias urbanas. Rio de Janeiro: Lamparina, Faperj, 2010.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido: e outras poéticas políticas**. Ed. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1983.

- BOBBIO, Norberto. **O Conceito de Sociedade Civil**. Biblioteca de Ciências Sociais. Graal. Rio de Janeiro, 1982.
- BOLTANSKI, Luc. CHIAPELLO, Ève. **O novo espírito do capitalismo**. Martins Fontes. São Paulo, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Edusp: São Paulo; Zouk: Porto Alegre, 2007.
- BRAGANÇA, Jorge. BRONSTEIN, Michelle. (orgs.). **Mediações da Arte e da Cultura na Comunicação e na Política**. Ed. Publit: Rio de Janeiro, 2007.
- BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Ed. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2005.
- BUBER, Martin. **Sobre comunidade**. Coleção Debates. Ed. Perspectiva: São Paulo, 1987.
- BUCCI-GLUCKMANN, Christinne. **Gramsci e o Estado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- CESNIK, Fábio de Sá. BELTRAME, Priscila Akemi. **Políticas Culturais In: Globalização da Cultura**. Ed. Manole: São Paulo, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. **Simulacro e poder: uma análise da mídia**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2006.
- _____. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas**. 12ª ed. São Paulo: Cortez, 2007.
- COELHO, Teixeira. **A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001**. São Paulo, Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.
- COHEN, Anthony. **The Symbolic Construction of Community**. Londres: Routledge, 1998.
- COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição em Paulinho da Viola**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- _____. **A Comunicação do oprimido: Malandragem, Marginalidade e Contra-hegemonia**. In: Comunidade e Contra-hegemonia: Rotas de Comunicação Alternativa. Raquel Paiva e Cristiano Henrique Ribeiro dos Santos. (orgs.). Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.
- _____. **Imprensa e hegemonia na Primeira República**. In: Comunicação e história: interfaces e novas abordagens. Ana Paulo Goulart Ribeiro e Micael Herschmann (orgs.). Rio de Janeiro: Mauad X: Globo Universidade, 2008b.

_____. “Gramsci: a comunicação como política” In: COUTINHO, Eduardo Granja; FREIRE FILHO, João; PAIVA, Raquel (orgs.). **Mídia e Poder: ideologia, discurso e subjetividade**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008c.

COUTINHO, C. N. **Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político**. RJ., Civilização Brasileira, 1999.

DEGRANGES, Flávio. **Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo**. Hucitec: São Paulo, 2006.

DOWNING, John. **Teatro popular, teatro de rua, arte performática e culture-jamming**. In: *Mídia Radical: Rebeldia nas Comunicações e Movimentos Sociais*. Ed. Senac: São Paulo, 2001.

FARIAS, Sérgio C. Borges. **Metodologia de ensino para um teatro instrumental**. Tese de Doutorado em Artes Cênicas. USP, 1990.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Edições Graal: Rio de Janeiro, 1979.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Ed. Loyola, 2004.

_____. **El sujeto y el poder**. Revista Mexicana de Sociología, 1988.

FREIRE FILHO, João. **A TV em transição: tendências de programação no Brasil e no mundo**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

FREIRE, Paulo. **A Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa**. Ed. Paz e Terra: São Paulo, 1996.

_____. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

GABBAY, Marcelo M. **A Cultura Marajoara: um estudo sociocultural sobre a relação mídia-poder e a formação de narrativas hegemônicas**. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura. ECO/UFRJ, 2009.

GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

_____. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Ed. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2002.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere: Introdução ao estudo da filosofia. A filosofia de Benedetto Croce**. Vol 1. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2001.

_____. **Cadernos do cárcere: Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo.** Vol 2. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2001.

_____. **Cadernos do cárcere: Maquiavel. Notas sobre o Estado e a política.** Vol 3. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro Pobre.** Ed. Civilização Brasileira, 1971.

_____. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.** Ed. Perspectiva: São Paulo, 2007.

GUARESCHI, Pedrinho A. (cord.) **Comunicação & controle social.** Ed. Vozes: Rio de Janeiro, Petrópolis, 2000.

GUINSBURG, J. NETTO, J. Teixeira Coelho. CARDOSO, Reni Chaves. (Orgs.) **Semiologia do Teatro.** Ed. Perspectiva: São Paulo, 2006.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da Esfera Pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. Liv Sovik, (org.) **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais.** Ed. UFMG: Belo Horizonte, 2003.

IKEDA, Daisaku. **Educação Soka.** São Paulo: Ed. Brasil Seikyo, 2010.

JAEGER, Werner Wilhelm. **Paidéia: a formação do homem grego.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia.** Edusc: Bauru, SP:2001.

KERSHAW, Baz. **The Politics of Performance: Radical Theatre as Social Intervention.** Londres: Routledge, 1992.

KOSOVSKI, Ricardo. **Guy Debord e a Sociedade do espetáculo - a imagem como mediadora da performance social.** O Percevejo: Rio de Janeiro, v. 12, 2004.

_____. **Comunicação, Teatralidade e Realidade.** Semiosfera, UFRJ, 2002.

LEHMANN, Hans-Ties. **Escritura política no texto teatral.** Perspectiva: São Paulo, 2009.

LIGIÉRO, Zeca. **Teatro a partir da comunidade.** Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2003.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. (org). **Teatro e Espaço: do edifício teatral à cidade como palco.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

LUKÁCS, Georg. **Arte e sociedade**. Ed. UFRJ: Rio de Janeiro, 2009.

_____. **História e Consciência de Classe: Estudos sobre a dialética marxista**. Martins Fontes: São Paulo, 2003

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 2001.

MARTÍN-BARÓ, Ignacio. **O papel do Psicólogo**. Estudos de Psicologia. Vol. 2, 1996.

MÉSZÁROS, István. **Filosofia, ideologia e ciência social**. São Paulo: Boitempo, 2008.

MORAES, Ricardo. **Do Teatro na Comunidade ao Teatro Comunitário: comunicação e construção identitária do sujeito na resistência coletiva**. VII ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Universidade Federal da Bahia/UFBA, agosto de 2011a.

_____. **O processo de construção identitária na comunidade: memória e teatro comunitário**. Revista Rastros do Núcleo de Estudos em Comunicação. Ano XII - nº 14. ISSN: 1517-9524, Joinville/SC, maio de 2011b.

_____. **Teatro pela Comunidade: intelectual orgânico em resistência com o sujeito**. 1º Seminário Nacional de Comunicação, Cultura e Cidadania – Universidade Federal do Ceará/UFC, setembro de 2010.

_____. **A descentralização do Arena e sua resistência**. VI ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Universidade Federal da Bahia/UFBA, maio de 2010.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX**. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 9ª edição. Vol. 1. Neurose, 2009.

MORISSAWA, Mitsue. **A História da Luta pela Terra e o MST**. São Paulo: Expressão Popular, 2001.

NICHOLSON, Hellen. **Applied Drama: the Gift of Theatre**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O crepúsculo dos ídolos ou, a filosofia a golpes de martelo**. São Paulo: HEMUS, 1976.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. **Tentando definir o Teatro na Comunidade**. Projeto de Pesquisa Banco de Dados em Teatro para o Desenvolvimento de Comunidades CEART/UDESC, 2007a.

_____. **Práticas Teatrais no MST.** Projeto de Pesquisa Banco de Dados em Teatro para o Desenvolvimento de Comunidades CEART/UDESC, 2007b.

NORA, Pierre. **Entre a memória e a história: os lugares de memória.** (trad.) In: *Lês lieux de mémoire.* Paris, Gallimard, vol 1, 1984.

NÓVOA, António (org). **Os professores e a sua formação.** Lisboa: Dom Quixote, 1992.

PAIVA, Raquel. (Org). **O Retorno da Comunidade: Os Novos Caminhos do Social.** Ed. Mauad: Rio de Janeiro, 2007.

_____. **O Espírito Comum – Comunidade, Mídia e Globalismo.** Ed. Vozes: Petrópolis: Rio de Janeiro, 2003.

_____. **Estratégias de comunicação e comunidade gerativa.** In: PERUZZO, Círcia M. K. (org.). *Vozes cidadãs: aspectos teóricos e análises de experiências de comunicação popular e sindical na América latina.* São Paulo: Angellara, 2004.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas.** Ed. Perspectiva: São Paulo, 2008.

_____. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

PERUZZO, Círcia M. **Rádio comunitária, educomunicação e desenvolvimento.** In: *Retorno da Comunidade.* Ed. Mauad: Rio de Janeiro, 2007.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

_____. **Memória e identidade social.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PRENTKI, Tim. SELMAN, Jan. **Popular Theatre in Political Culture: Britain and Canada in Focus.** Bristol: Intellect, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: Ed. 34, 2005.

REBOUÇAS, Evill. **A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional.** UNESP: São Paulo, 2009.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2007.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral.** Ed. Zahar: Rio de Janeiro, 1998.

- SANTOS, Boaventura de Souza. **Crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência**. São Paulo: Cortez, 2000.
- SANTOS, Cláudio Alberto dos. **Artistas do povo: o trabalho do ator numa experiência de teatro comunitário**. In: TELLES, Narciso. PEREIRA, Victor Hugo. LIGIÉRO, Zeca. Teatro e Dança como experiência comunitária. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2009.
- SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo**. Rio de Janeiro. Record, 2002.
- _____. **Respeito: a formação do caráter em um mundo desigual**. Rio de Janeiro. Record, 2004.
- SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2006.
- SOBREIRA, Henrique Garcia (org). **Educação, cultura e comunicação nas periferias urbanas**. Rio de Janeiro: Lamparina, Faperj, 2010.
- SODRÉ, Muniz. **Antropológica do Espelho: uma teoria da Comunicação Linear e em Rede**. Editora Vozes: Petrópolis, RJ, 2002.
- SODRÉ, Muniz. PAIVA, Raquel. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002b.
- STEDILE, João Pedro. **Brava Gente: a Trajetória do MST e a Luta Pela Terra no Brasil**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 1999.
- TAYLOR, Charles. **As Fontes do SELF: A construção da identidade moderna**. Edições Loyola. Rio de Janeiro, 1997.
- TAYLOR, Philip. **Applied Theatre: Creating Transformative Encounters in the Community**. Portsmouth: Heineman, 2003.
- TELLES, Narciso. **Cidadania e ensino do teatro: apontamentos sobre a pedagogia teatral**. In: TELLES, Narciso. PEREIRA, Victor Hugo. LIGIÉRO, Zeca. Teatro e Dança como experiência comunitária. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2009.
- _____. PEREIRA, Victor Hugo. LIGIÉRO, Zeca. **Teatro e Dança como experiência comunitária**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2009.
- VATTIMO, Gianni. **La sociedad transparente**. Paidós: Barcelona, 1990.
- VIEIRA, César. **Em busca de um teatro popular**. São Paulo: Unesco, 1977.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade. 1780-1950: De Coleridge a Orwell.** Buenos Aires: Nova Vision, 2001.

_____. **Drama em Cena.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.

YATES, Frances A. **A arte da memória.** Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: Usos da cultura na era global.** Belo Horizonte. Editora: UFMG, 2004.

Referências Complementares

_____. Entrevista concedida por Emerson Brant, psicólogo especializado em drogas e violência doméstica e infantil, e presidente da ONG APPIA (Associação de Profissionais para Proteção da Infância e Adolescência), em outubro / 2009.

_____. Entrevista concedida pelo Gestor Cultural Alexandre Miranda sobre a ONG Associação Roda Viva e o período em que esteve responsável pelo teatro no Centro Cultural Roda Viva, na Comunidade Chácara do Céu – RJ, em outubro e dezembro / 2009.

_____. Palestra concedida por Márcia Vidal Nunes no LECC – Laboratório de Estudos em Comunicação Comunitária/UFRJ, em 14/04/2011, sobre a Mística do MST e suas práticas culturais de comunicação.

_____. Palestra concedida por Augusto Boal no Colóquio – *II Encontro de Performance e Política das Américas*, realizado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UniRio, em dezembro / 2008.

_____. Entrevista concedida pela atriz Verônica Maia, autora do texto *Marianinha, a menina que botou a boca no trombone*, do projeto *Prevenir Brincando* da ONG APPIA, em 2010 e 2011.

_____. Entrevista concedida pela Psicóloga Ana Maria Pessanha do projeto *Prevenir Brincando* da ONG APPIA, em 09/05/2011.

_____. <http://www.ceart.udesc.br>

Acesso durante o tempo de pesquisa.

_____. http://www.divirta-se.uai.com.br/html/sessao_11/2010/05/11/ficha_teatro

Acesso em 23/03/2011.

_____. <http://www.mst.org.br>

Acesso durante o tempo de pesquisa.

_____. http://www.camara.rj.gov.br/riotv_verprog_espacocomu.php

Acesso em fevereiro, março, abril e maio /2011.

_____.
http://www.vermelho.org.br/tvvermelho/noticia.php?id_noticia=113713&id_secao=11

Acesso em 25/03/2011.

_____. <http://tuov2010.blogspot.com>

Acesso durante o tempo de pesquisa.

_____.
http://www.camara.sp.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1408:camara-entrega-o-6--premio-milton-santos&ca

Acesso em 25/03/2011.

_____. http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=660&cd_item=27

Acesso em 25/03/2011.

_____. http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=459

Acesso em 18/07/2011.

_____. <http://www.cartaforense.com.br>

Acesso em 11/04/2011.

_____. TV Rio Câmara - canal 12 da NET. Programa Espaço Comunitário.

_____. Jornal Brasil Econômico, por Martha San Juan França.

07/01/2011. <http://www.brasileconomico.com.br>

_____. Jornal O Tribuna, Seropédica. Edição de 30 de abril a 7 de maio, de 2007.

ANEXOS

I - COMUNIDADE CHÁCARA DO CÉU – BAIRRO DA TIJUCA, RIO DE JANEIRO. EXPERIÊNCIA EMPÍRICA COMO PROFESSOR/OFICINEIRO em 2007.



“Casa Amarela”, como é chamado o Centro Cultural na Comunidade.



O autor com alguns alunos das oficinas de teatro infantil e com a coordenadora responsável pela alimentação das crianças. Fotos: Ricardo Moraes e Alexandre Miranda / 2007.



O autor com os alunos da turma infantil experimentando os figurinos.
Foto: Alexandre Miranda / 2007..



Ensaio na quadra anexo ao Centro Cultural Roda Viva, com o coordenador Alexandre Miranda.
Foto: Ricardo Moraes / 2007.



Ensaio pela comunidade.
Foto: Ricardo Moraes / 2007.



O autor ministrando oficina para a turma adolescente. Foto: Alexandre Miranda / 2007.



A atriz e professora/oficineira de teatro, Verônica Maia, auxiliando no experimento dos figurinos sobre o tema carnaval. Foto: Ricardo Moraes / 2007.

II – ONG APPIA – ASSOCIAÇÃO DE PROFISSIONAIS PARA PROTEÇÃO DA INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA
ALGUMAS COMUNIDADES DENTRE APROXIMADAMENTE AS 35 EM QUE OCORRERAM AS ATIVIDADES TEATRAIS COM O PROJETO PREVENIR BRINCANDO, de 2006 a 2009.



Prefeitura de Duque de Caxias em parceria com a Creche CAIC – Centro de Atenção Integral à Criança, Xerém - RJ. Foto: Emerson Brant / 2006.



Peça Marianinha, a menina que botou a boca no trombone, que aborda o abuso e a violência sexual infantil. Verônica Maia, como Marianinha, em interação com as crianças e pais na abertura da ação teatral. Foto: Emerson Brant / 2006.



A intervenção, após a peça, da psicóloga Ana Maria Pessanha. Foto: Emerson Brant / 2006



Escola Municipal Solano Trindade, Duque de Caxias - RJ. Foto: Verônica Maia / 2006.



A integração com as crianças.



A atividade teatral no pátio da escola.



Marianinha (Verônica Maia) e João (Anderson de Vic). Fotos: Ricardo Moraes / 2006.



A psicóloga, Ana Maria, realizando a intervenção complementar com os jovens.



Ao final das atividades as crianças e os pais recebiam o livreto ilustrativo da peça teatral *Marianinha, a menina que botou a boca no trombone*. O material gráfico também contém aspectos explicativos de conscientização com as prevenções e precauções sobre os abusos sexuais e violências infantis.

Fotos: Ricardo Moraes / 2006.



Comunidade do Jacaré - RJ. Verônica Maia e Anderson de Vic, como Marianinha e João.



O decorrer da peça e a psicóloga, Ana Maria, em conversa com as crianças e os pais.
Fotos: Ricardo Moraes / 2008.



Câmara Municipal de Seropédica - RJ



Fotos: Emerson Brant / 2008



Igreja Evangélica Assembléia de Deus, Comunidade Barros Filho - RJ.



A peça



A psicóloga

Fotos: Emerson Brant / 2006.



Igreja Pentecostal Deus Maravilha - Comunidade da Favela Parque São José - RJ



A atenção da psicóloga Ana Maria com as crianças.
Fotos: Ricardo Moraes / 2007.



Campanha de Informação sobre abuso sexual infantil do Hospital Getúlio Vargas, Parque da Penha – RJ. Ana Maria Pessanha, uma assistente, Emerson Brant, Adriana Brant, Verônica Maia e Anderson de Vic. Abaixo: A chegada de Marianinha, o decorrer da peça, mesmo com chuva, e a atuação direta da psicóloga. Fotos: Ricardo Moraes / 2007.





Rio de Janeiro



Espaço improvisado para apresentação.



Ana Maria com as crianças e os pais.

Fotos: Adriana Brant / 2008.



Centro Municipal de Educação Padre Manuel, Saquarema, Bacaxá – RJ.



A peça, a psicóloga e a saída dos alunos com os livretos ilustrados de conscientização.
Fotos: Emerson Brant / 2007.



UERJ – Auditório do Instituto de Artes, 11º andar. Apresentação realizada para professores e alunos de graduação e pós-graduação em Serviço Social.



Fotos: Ricardo Moraes / 2009.



Dois momentos da peça teatral (em espaço não convencional de uma comunidade do Rio, na qual ocorreu um dos relatos de abuso contidos nesta pesquisa) e o diálogo com a Psicóloga Ana Maria.
Fotos: Ricardo Moraes / 2008.

RELATOS DE ABUSOS SEXUAIS CONFIDENCIADOS À PSICÓLOGA ANA MARIA
AS DUAS FONTES ICONOGRÁFICAS COLOCADAS AQUI SE REFEREM AOS DEPOIMENTOS
CONTIDOS NESTA PESQUISA EM ENTREVISTA.



O caso do garoto de 5 anos que era abusado pelo irmão de 12. Este era abusado pelo pai quando mais novo. Quem está relatando é o irmão de 12, encorajado pelo amigo.

Foto: Ricardo Moraes / 2008.



O caso da menina de 8 anos que era abusada pelos dois primos com uma faca. E, que ainda foi agredida verbalmente e psicologicamente pela mãe quando esta descobriu.

Foto: Emerson Brant / 2009.

III - TEATRO DO MST ATRAVÉS DAS MÍSTICAS



Assentamento em Brazilândia - MS. Foto: Agostinho Reis / 2011.
Fonte: www.mst.org.br



"Os Mamatchas" fazem apresentação no assentamento Milton Santos - PR, em 2009.
Foto: Isaac Giribet i Bernat. Fonte: www.mst.org.br

IV - TEATRO POPULAR UNIÃO E OLHO VIVO - TUOV



César Vieira (Idibal Pivetta) recebe o Prêmio Milton Santos pelo reconhecimento das causas populares, em 2009. Fonte: <http://tuov2010.blogspot.com>



Teatro Popular União e Olho Vivo em homenagem a Vladimir Herzog em 2010 e a Augusto Boal, em 2009. Este teve forte ligação com o diretor do grupo, César Vieira (Idibal Pivetta).
Fonte: <http://tuov2010.blogspot.com>

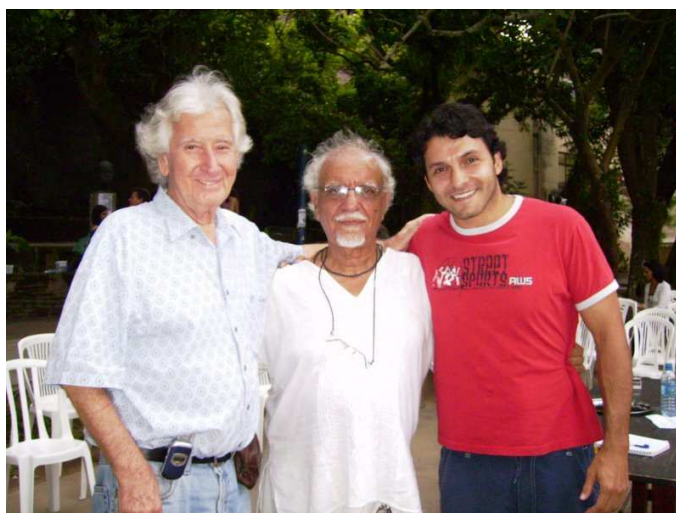
V - SEDE DO TEATRO ARENA de SÃO PAULO: ONTEM E HOJE
II ENCONTRO DE PERFORMANCE E POLÍTICA DAS AMÉRICAS – 2008
ENCONTRO COM AUGUSTO BOAL



1958



2012



O autor com Augusto Boal e Hamir Haddad no *II Encontro de Performance e Política das Américas*, realizado no Rio de Janeiro, em 2008.

Foto: Marcelo Monteiro Gabbay.

VI – SEMINÁRIO III SEMANA DO ENSINO DO TEATRO – O TEATRO APLICADO EM QUESTÃO: LUGARES, DESAFIOS E PERSPECTIVAS, OUTUBRO DE 2011 - RJ.



O autor com a Prof^a. Doutora Márcia Pompeo Nogueira, primeira pesquisadora de Teatro em Comunidades no Brasil, após a mesa *Teatro em Movimento: teatro e sociedade na interface com movimentos sociais e comunitários no Brasil*.

Foto: Verônica Maia / 2011.



Com o Prof^o. Doutor Narciso Telles após a apresentação do exercício cênico voltado para comunidades, *Memorial de Silêncios e Margaridas*, ao final do Seminário. O trabalho foi apresentado em muitas comunidades do Brasil, incluindo espaços urbanos, periféricos e ribeirinhos do interior do país, com apoio do CNPq ao professor.

Foto: Verônica Maia / 2011.



Cenas do exercício cênico *Memorial de Silêncios e Margaridas*, de autoria do Professor Narciso Telles e Luiz Leite, com direção de Mara Leal. O trabalho, idealizado pelo “Coletivo Teatro da Margem”, de Uberlândia – MG, fundado em 2007, retrata os regimes ditatoriais de governo em países latino-americanos.
Fotos: Ricardo Moraes / 2011.