

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Vânia Pereira Silvério

O Teatro Entre Elas: uma partilha sensível de teatro em comunidade

Belo Horizonte
2020

Vânia Pereira Silvério

O Teatro Entre Elas: uma partilha sensível de teatro em comunidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes da Cena

Orientador: Professor Doutor Fernando Antônio Mencarelli

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2020

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Silvério, Vânia Pereira, 1984-

O Teatro Entre Elas [manuscrito] : uma partilha sensível de teatro em comunidade / Vânia Pereira Silvério. – 2020.

109 p. : il.

Orientador: Fernando Antonio Mencarelli.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Teatro Entre Elas (Grupo teatral) – Teses. 2. Representação teatral – Teses. 3. Teatro feminista – Teses. 4. Teatro e sociedade – Teses. 5. Teatro – Aspectos políticos – Teses. 6. Mulheres na arte – Teses. I. Mencarelli, Fernando Antonio, 1962-II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 792.028

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da
aluna **VÂNIA PEREIRA SILVÉRIO** - Número de Registro - **2018664306**.

Título: “**O Teatro Entre Elas: uma partilha sensível de teatro em
comunidade**”



Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli – Orientador – EBA/UFMG



Profa. Dra. Clarice de Assis Libanio – Titular – IEPHA-MG



Profa. Dra. Anamaria Fernandes Viana – Titular – UFMG

Belo Horizonte, 23 de abril de 2020.

A cada integrante do Grupo Teatro Entre Elas: obrigada pela partilha de vida e arte.

À Casa do Beco: que continue sendo luta e resistência.

Ao meu pai e minha mãe: por todo amor e vida a mim dedicados.

Ao meu amor Fábio: pela vida compartilhada.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao Grupo Teatro Entre Elas por todo acolhimento, generosidade e afeto compartilhado. Liliane Alves, obrigada pela amizade, parceria, afeto, disponibilidade e cumplicidade nesse percurso. Nil César responsável por essa história de teatro no morro, agradeço por ser resistência e pela generosidade em me acolher. Equipe da Casa do Beco, obrigada pela receptividade.

Ao meu marido Fábio, obrigada por toda cumplicidade, amor e por ser grande incentivador nesta trajetória.

Agradeço à minha família por todo apoio em todos os momentos da vida. Meu pai e minha mãe, por compreenderem minhas ausências nos almoços de domingo. Vilma, minha irmã, obrigada por todo incentivo nesse percurso e pela parceria de vida. Vilmara, obrigada pelo apoio e suporte com a Língua Inglesa. Meus queridos sobrinhos, obrigada por encher minha vida de emoção e felicidades.

Sou grata a todos aqueles que se fazem presentes em minha vida, especialmente, meus amigos e amigas de vida e arte: Charles, obrigada pelos cafés, pelas palavras de afeto, pelo incentivo e pelas trocas intelectuais. Rafaela, grata pela amizade e parceria neste percurso de Mestrado e na vida. Raysner, agradeço seu incentivo e presença indispensável nessa história chamada vida. Fabrício, grande incentivador para enveredar nesse percurso acadêmico. Helaine, pelos anos de amizade e palcos compartilhados.

Agradeço aos professores da graduação e, especialmente, aos mestres que marcaram minha trajetória com seus ensinamentos, amizade e oportunidades de desenvolvimento intelectual e profissional: Marina Marcondes Machado e Ricardo Carvalho.

Obrigada ao PPG-Artes EBA/UFMG relacionado à CAPES, pela oportunidade em me inserir em movimento de pesquisa acadêmica. À secretária da pós-graduação e à coordenadora Mônica Ribeiro pela disponibilidade e atenção dedicada neste percurso.

Agradeço ao meu orientador Fernando Mencarelli, pelas provocações intelectuais.

RESUMO

Essa dissertação busca refletir sobre o trabalho realizado no Grupo Teatro Entre Elas, residente na Associação Cultural Casa do Beco, no campo do Teatro em Comunidades, a partir dos apontamentos levantados por Nogueira (2008b), entrelaçados à noção de “partilha do sensível”, postulada por Rancière (2009). Pensar o Teatro Entre Elas no campo do Teatro em Comunidades e este como uma partilha do sensível é uma reflexão que abrange o fazer artístico, e a dimensão política que atravessa a existência desse grupo de mulheres. Para tanto, narro neste trabalho minha trajetória de vida e arte que me fizeram caminhar ao encontro deste fenômeno de estudo. Nesta pesquisa, evidencio as molduras históricas que abrangem a criação do Grupo do Beco, a conquista de um espaço sede e, assim, a fixação da Casa do Beco no Morro do Papagaio. Além disso, discuto como ocorre nesse emaranhado o desejo e o nascimento de um grupo de mulheres engajadas no fazer teatral. Evidencio o processo de imersão no campo de estudo, metodologicamente registrado em Diário de Bordo e teço reflexões, a partir da experiência vivida, das entrevistas realizadas com integrantes e professores/diretores do grupo e das lentes teóricas que sustentam essa pesquisa. Trata-se, portanto, de uma narrativa que buscou contribuir para a discussão de práticas que acontecem em contextos comunitários e que fazem emergir vozes e corpos antes silenciados e ignorados.

Palavras-chave: Teatro em Comunidades. Partilha do sensível. Arte. Vida. Política.

ABSTRACT

This dissertation seeks for a reflection about the work presented at the group “Teatro Entre Elas¹”, supported by Associação Cultural Casa do Beco, (House of the Alley Cultural Association), in the field of Theaters in Communities, according of notes raised by Nogueira (2008b), intertwined by a notion of “sensitive sharing” postulated by Rancière (2009). To think about the group “Teatro Entre Elas” in the theater department in the communities such as a sensitive sharing is a reflection that comprises artistry and political dimensions, crossing this women’s group existence. Therefore, I state in this paper my life and art’s trajectory that has put me towards this phenomenal study. In this research, I evince the historical frames that comprehends the creation of the “Grupo do Beco²”, the conquest of a headquarters space and afterwards taking place permanently at the “Casa do Beco no Morro do Papagaio³”. Besides this, I debate, how come in this tangled scenery, emerges the desire and the birth of a women’s group, engaged on a theatrically perform. In the process of immersion in this study field, methodologically registered in the logbook, I evince and weave reflections from a lived experience, according to performed interviews with members and teachers/directors of the group and from the literature, as of a theoretical lens that sustains this research. It is however, from a narrative that sought to contribute for a discussion of practices that occur in communitarian contexts, and create an emersion of voices and bodies until then silenced and ignored.

Key Words: Theaters in Communities. Sensitive Sharing. Art. Life. Politics.

1. Teatro Entre Elas¹: Name of a women’s group theater (free translation theater among them).
2. Grupo do Beco: Name of the group found the hearquares space “House of the Alley Cultural Association”
3. Casa do Beco no Morro do Papagaio²: Name of the headquartes space situated at a slum called Morro do Papagaio.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - Na biquinha da esquerda para direita: Fabiana, Liliane, Maurina, Rosa, Vânia, Milta, Ana, Adeguimar, Júnia, Adriana e Dionísia. Passeio na barragem em 18/06/2018 50
- Figura 2** - Da direita para esquerda: Maurina, Dionísia, Ana, Júnia, Adeguimar, Adriana, Rosa e Milta. Momento em que Milta disse de sua felicidade em estar ali com essas pessoas. Passeio na barragem em 18/06/2018 50
- Figura 3** - Apresentação da cena “A Rede” na Comunidade dos Arturos, em 15/10/2018. Na foto da esquerda para direita: Dionísia, Maria das Graças, Liliane, Ana, Mercês, Júnia, Adeguimar, Du Carmo, Susete, Rosa, Rita, Maurina e Milta. Em pé Goretti (Rainha do Congado) 54
- Figura 4** - Cena da lata d’água na peça “Quando eu vim para um Belo Horizonte” (2019) 64

SUMÁRIO

ENTRE-MIM-E-ELAS: ROTAS SINUOSAS.....	9
1 ENTRE OS BECOS, UMA CASA. ENTRE ELAS, O TEATRO.....	18
1.1 Dos becos, nasce um Grupo: o começo de uma trajetória.....	19
1.2 No morro, um ponto de cultura: a Associação Cultural Casa do Beco.....	24
1.3 Entre Elas, uma história com o Teatro.....	30
2 O ENCONTRO COM O GRUPO TEATRO ENTRE ELAS: IMERSÃO NO CAMPO.....	42
2.1 Vivência de criação e afeto.....	46
2.2 Entre atos: a potência dos bate-papos.....	54
2.3 Remontagem da peça “Quando eu vim para um Belo Horizonte”.....	58
3 O TEATRO EM COMUNIDADES COMO PARTILHA DO SENSÍVEL	68
3.1 O campo Teatro em Comunidades: estudos e reflexões.....	69
3.2 As influências teóricas do campo Teatro em Comunidades: Augusto Boal e Paulo Freire.....	81
3.3 Tecendo reflexões sobre o campo.....	85
3.4 Configurações políticas: a partilha do sensível em Jacques Rancière.....	88
3.5 Teatro Entre Elas: o teatro em comunidade como partilha do sensível	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS: REVERBERAÇÕES DE UMA VIVÊNCIA ENTRE ELAS.....	99
REFERÊNCIAS	105

ENTRE-MIM-E-ELAS: ROTAS SINUOSAS

As páginas que foram preenchidas nesta dissertação narram um encontro, prático e reflexivo, com o Grupo Teatro Entre Elas, um grupo de quinze mulheres que se unem em prol do fazer teatral, abrigadas pela Casa do Beco¹, sendo este um ponto de cultura localizado aos pés do Morro do Papagaio/BH.

Aproximar deste grupo e desta temática de pesquisa é uma inquietação que se justifica por um percurso de vida e arte. Quando fui até a Casa do Beco pedir licença para entrar, observar e conhecer o grupo interessava-me dar continuidade à pesquisa, iniciada em processo monográfico da Licenciatura em Teatro, a saber: o trabalho de teatro com idosos e o uso de memórias no processo de construção teatral.

Foi com essa motivação que iniciei essa pesquisa, buscando mapear os trabalhos que assim se configuram em Belo Horizonte, e nesse processo recordei de um grupo de mulheres, idosas, apresentando uma peça de teatro no bairro Serra Verde, na região em que eu residia, dentro do projeto “Ponta a Pé Cultural” idealizado e produzido por “Cóccix Companhia Teatral”², na região de Venda Nova. A peça que elas apresentaram na época era “Quando eu vim para um Belo Horizonte”, trabalho que ganhou nova versão em 2019, que eu tive o privilégio e o prazer de acompanhar e de fazer assistência de direção, como será relatado posteriormente neste trabalho.

Como artista, professora e pesquisadora em Teatro, Licenciada no Curso de Teatro da UFMG³, tive como primeira experiência em teatro um trabalho relacional com grupo de terceira idade, no SESC⁴ Venda Nova, espaço que, ao proporcionar oficinas de iniciação teatral para jovens da região, abrigou o Grupo Início Produções Teatrais⁵, do qual eu passei a fazer parte ao ser apresentada àquele universo por uma amiga⁶.

¹ Casa do Beco está localizada a Av. Arthur Bernardes, 3876 - Santa Lúcia, Belo Horizonte – MG.

² A Cóccix desenvolve, desde 2006, pesquisas artísticas e ações culturais na periferia de BH, especialmente na regional Venda Nova. Atualmente é formada pelos artistas fundadores Sinara Teles e Rogério Gomes.

³ UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais.

⁴ SESC – Serviço Social do Comércio.

⁵ O “Grupo Início Produções Teatrais” nasceu após oficinas de iniciação teatral e atuava montando espetáculos a serem apresentados em projetos do SESC. Posteriormente o grupo se desintegrou, perdeu o apoio da instituição e deu origem a “Cia Tumblakatum de Arte e Cultura”, que eu fundei e integrei até o ano de 2009 junto aos artistas Clécio Lima, Vilma Silvério, Vagner Silva e Paulo Alves Faria.

⁶ Amiga de infância, Viviane Satil, passou na oficina e, após integrar o grupo, foi ponte para que eu pudesse integrá-lo também. A oficina que deu origem ao grupo foi ministrada pelo “Grupo Ponto de Partida (MG)” e dela eu não pude participar, pois foi oferecida no horário em que eu estudava, na época.

Em trajetória acadêmica, tive a oportunidade de trabalhar com grupos de idosos em projeto de extensão universitária: trabalho guiado pelo uso de memórias como mote para expressão cênica, tendo em seu percurso realizado a montagem de espetáculos teatrais.

A oportunidade aberta pelo projeto de extensão “Teatro e Memória na 3ª Idade”, idealizado e coordenado pelo professor Ricardo Carvalho de Figueiredo⁷, no ano de 2010, foi um presente, uma vez que trabalhar com idosos tornou-se uma paixão. O referido projeto aconteceu em parceria com o projeto “Educação Física para 3ª Idade”⁸, e neste trabalhei com duas turmas: uma no horário da manhã, batizada de Coletivo de Teatro Os Corajosos; e outra à tarde, batizada de Coletivo de Teatro NósEncena, durante 14 meses. O objetivo era investigar as memórias pertencentes a cada grupo. Trabalhávamos com contos, causos, lendas, histórias pessoais e coletivas. Acessando os imaginários, ressignificando-os, construíamos roteiros dramaturgicos.

As memórias eram entendidas como o ato de lembrar. Buscávamos acessar as lembranças, reminiscências, recordações. A história de um desencadeava a do outro, de modo a suscitar experiências pessoais, em todo o grupo. Essas memórias eram posteriormente trabalhadas em improvisações, onde se entrecruzavam e ganhavam boa dose de ficção, mesmo quando o relato oral já tivesse vindo impregnado dela. Neste período, os grupos montaram esquetes e espetáculos. Para ocasião da Festa Junina, Os Corajosos apresentaram “O Sonho de Belinha”, texto escrito por uma aluna da turma, e o NósEncena apresentou “Em tempos de contos e piadas...Quem será os ladrões de goiaba?”. Finalizamos os trabalhos com os espetáculos “A Maré não está para peixe”, do NósEncena, e “Hoje vamos falar de amor”, de Os Corajosos. Mesmo com todo o processo pautado nos mesmos princípios nas duas turmas, os resultados foram distintos, revestidos da singularidade de cada coletivo. Todos os textos partiram de suas memórias, permitindo aos idosos criar, recriar e reinventar sua própria história.

Nessa oportunidade, encontrei com a obra da autora Beatriz Venancio⁹, que se tornou um referencial para dialogar com essas práticas artísticas e pedagógicas, imbuídas de memórias que “por ser subjetiva e produzida por um presente gerador de sua própria perspectiva, já surge impregnada de ficção” (VENANCIO, 2008, p. 39), fazendo emergir

⁷ Ricardo Carvalho de Figueiredo é Professor Doutor do Curso de Licenciatura em Teatro e do PPG-Artes EBA/UFMG.

⁸ O Projeto Educação Física para 3ª Idade integra o Programa Promovendo a Autonomia e Independência do Idoso na comunidade. Acontece na EEFFTO – Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da UFMG, oferecendo atividades físicas, recreativas e socioculturais para a população idosa.

⁹ Beatriz Pinto Venancio é Doutora em Teatro pela UNIRIO. Atualmente é professora associada II, da Universidade Federal Fluminense. Tem experiência na área de envelhecimento, com ênfase nos estudos de memória, atuando principalmente nos seguintes temas: serviço social e formação profissional, envelhecimento, memória, teatro e teatro comunitário. (Informações extraídas do currículo *lattes*).

potenciais roteiros dramaturgicos. Sua oficina de Teatro e Memória estava situada no teatro comunitário, social e educativo. A referência a um teatro comunitário, “teria sua história diretamente associada a um teatro “à margem”, surgido, inicialmente, como uma arma de combate a uma intervenção política” (VENANCIO, 2008, p. 36). Entretanto, eu ainda não focava e não compreendia a existência de um campo de Teatro em Comunidades. A experiência de Venancio, narrada em seu livro “Pequenos espetáculos da memória: registro cênico-dramaturgico de uma trupe de mulheres idosas”, aborda oficinas de teatro com idosos e a utilização das memórias em seu processo criativo, resultando em espetáculos teatrais.

Hoje, compreendo que eu trabalhava neste projeto com uma *comunidade de interesse*, por se tratar de um grupo de idosos unidos em prol do trabalho físico e do fazer teatral, e que essas práticas se ligam ao campo do Teatro em Comunidades.

Na investigação de minha poética própria¹⁰ em trabalho monográfico, optei em trabalhar com grupo de idosos, utilizando de memórias como mote para expressão cênica, fazendo uso do Diário de Bordo (BARBIER, 2007), método potente de investigação do trabalho em campo, em exercício de escrita e reflexão. Dessa forma, este se fez presente também nesse processo de pesquisa de Mestrado. Para realizar tal investigação, retornei ao “Projeto Educação Física para 3ª Idade”, solicitei um espaço para abrir uma turma de teatro e, com essa turma, vivi uma experiência narrada em meu trabalho de conclusão de curso intitulado “Memórias flutuantes e atos performativos: Narrativas teatrais de um grupo de sonhadores” (SILVÉRIO, 2013), orientada pela Profa. Dra. Marina Marcondes Machado.¹¹

Foram 10 encontros vividos, focando em aulas como atos performativos e na utilização de memórias como mote para expressão cênica na cena contemporânea. Atos performativos são entendidos como propositivos, um convite para um mergulho na atividade do dia, estando o foco “naquele que aprende arte - e não no saber daquele que ensina” (MACHADO, 2012a, p. 5). Foram aulas que possibilitaram vivências estéticas e criativas. “Propor aulas como atos performativos abre também a imaginação adulta para novos mundos, para pesquisas autorais” (idem, 2012b, p.11). Foi uma experiência singular e enriquecedora em minha trajetória.

¹⁰ “No campo acadêmico, a poética própria pode ser concebida como o conjunto de características de um artista ou de um autor, renomado ou iniciante: traços, rabiscos, contornos, modos próprios de ser e estar no mundo e sua relação consigo e com o outro, em especial com a linguisticidade (relação eu-língua mãe) e com a artisticidade” (MACHADO, 2015, p.9).

¹¹ Marina Marcondes Machado é pesquisadora das relações entre infância e cena contemporânea, Professora Doutora do Curso de Graduação em Teatro – Licenciatura e do PPG-Artes EBA/UFMG.

Do ano de 2015 a 2016, tive a oportunidade de integrar a equipe de arte-educadores do *Programa Judicial de Conciliação para Remoção e Reassentamentos Humanizados de Famílias do Anel Rodoviário e BR 381*. Esse Programa nasceu para garantir uma premissa básica, a do direito à moradia, às famílias em situação de extrema vulnerabilidade social, que seriam removidas em prol de obras de revitalização da rodovia. A preocupação com um processo humanizado de remoção e reassentamento viabilizou uma equipe multidisciplinar, preocupada também com o desenvolvimento social e cultural dos atendidos, em busca de proporcionar uma vida com maior dignidade, garantindo sua cidadania.

Neste trajeto como arte educadora, encontrei com um grupo de convivência formado por mulheres. Idealizei uma oficina chamada “Alinhavos de Memórias”, com o objetivo de valorizar as memórias pessoais e coletivas, de forma a contribuir para elevação da autoestima e percepção da identidade de cada indivíduo.

Dessa forma, quando encontrei com o Grupo Teatro Entre Elas, o primeiro entendimento era de um trabalho feito com pessoas em sua maioria idosas, mulheres, na perspectiva de um teatro voltado para a transformação social, que utilizam de memórias para construção cênica e dramática. Vislumbrei esse lugar já atravessado pelo meu olhar, prática e estudo, reverberando assim como fértil campo de investigação, o que culminou nesta propositiva de pesquisa teórico-reflexiva sobre teatro em comunidades e sua dimensão política.

De fato, o foco no Teatro em Comunidades não surgiu em primeiro momento. O primeiro projeto, que foi aprovado no processo de Mestrado, desenvolvido após eu ter realizado entrevistas com Marcelo Oliveira¹², o coordenador pedagógico na época, e com Nil César, fundador da Casa do Beco e do Grupo Teatro Entre Elas, aproximava o trabalho com memórias ao campo do Teatro Documentário. Instigada por uma fala de Marcelo, fui pesquisar o referido campo e encontrei diversas aproximações do fazer artístico do Entre Elas, na construção de seus dois espetáculos em repertório, que eu só conhecia naquele momento por meio das entrevistas e de pesquisas na internet, e por ter assistido a um espetáculo, o “Quando eu vim para um Belo Horizonte”. Na perspectiva política, eu já vislumbrava uma aproximação à noção de partilha do sensível traçada pelo filósofo Jacques Rancière, entendimento que será abordado ao longo desta reflexão.

Com os dados e inquietações iniciais, após ter sido aprovada no PPG-Artes¹³, comecei a colocar em prática a metodologia traçada: acompanhar os encontros do Grupo;

¹² Marcelo Oliveira é artista e professor de Teatro. Em 2017 era Coordenador pedagógico da Casa do Beco. Quando eu retornei para iniciar a pesquisa em 2018, ele havia se desligado da instituição.

¹³ Programa de Pós-Graduação em Artes – Escola de Belas Artes/UFMG.

assistir às apresentações dos espetáculos em repertório e suas demais apresentações públicas; realizar entrevistas/depoimentos com algumas integrantes e professores, na perspectiva da pesquisa qualitativa, utilizando de entrevista semiestruturada; e fazer revisão da literatura nas temáticas propostas.

Esse processo foi registrado pela feitura do Diário de Bordo ou de itinerância, definido por Barbier (2007) como:

O diário de itinerância é um instrumento metodológico específico. (...) Ele fala da “itinerância” de um sujeito (indivíduo, grupo ou comunidade) mais do que de uma “trajetória” muito bem balizada. Lembremos que, na itinerância de uma vida, encontramos uma infinidade de itinerários contraditórios. A itinerância representa um percurso estrutural de uma existência concreta tal qual se manifesta pouco a pouco, e de uma maneira inacabada, no emaranhado dos diversos itinerários percorridos por uma pessoa ou por um grupo. (BARBIER, 2007, p.133-134).

Foi realizada uma escrita minuciosa, detalhada, das observações das relações estabelecidas no grupo, um registro descritivo que traduz a fase de experiência pré-reflexiva da pesquisa (MACHADO, 2002). Opto por transcrever alguns fragmentos do meu diário ao longo desta dissertação, entendendo sua marca de um registro fresco e primeiro de uma experiência, imbuído de impressões e sentimentos momentâneos, como forma de exemplificação, de imagens produzidas pela descrição, e como uma maneira de aproximação do leitor com a experiência vivida. A mesma forma de registro foi adotada para as entrevistas realizadas com as integrantes e com professores/diretores do grupo.

Ao mergulhar no campo de estudo, acompanhando o Grupo, construindo junto, entendendo sua rotina, e compreender que o entendimento do campo teatro documentário não se fazia presente de maneira consciente naquele trabalho, comecei a questionar as lentes teóricas que eu havia escolhido para refletir sobre aquela experiência: *O que há de específico neste trabalho? Qual reflexão sobre esse fazer teatral é mais potente e justa à sua existência? Quais as particularidades desse fenômeno de estudo?* Foram indagações que me inquietaram nessa fase de pesquisa.

Trazendo comigo os aprendizados com a professora Marina¹⁴, eu buscava estar atenta e escutar o outro, quer dizer, despir-me de minhas considerações iniciais e tentar enxergar e dialogar com o trabalho do Grupo Teatro Entre Elas, tal qual ele se apresentava. Foi com ela que eu me aproximei do entendimento de uma pesquisa etnográfica. A etnografia é o método da Antropologia, campo que se dedica a pensar a diferença e que se interessa pelo Outro.

¹⁴ Frequentei a disciplina ofertada por ela no PPG-Artes, intitulada “Poéticas próprias, performances narrativas e atos (auto) biográficos”, no segundo semestre de 2018.

Interessar-se pelo outro é um ponto chave nesse entretencimento de pesquisa, que busca um descentramento do eu pesquisador. “O método etnográfico consiste num mergulho profundo e prolongado na vida cotidiana desses Outros que queremos apreender e compreender” (URIARTE, 2012, p.5). O objetivo é abrir a escuta, provocar depoimentos em espaço de cooperação e diálogo que possam posteriormente, terem seus significados desvelados.

E, assim, me dediquei a estar junto com o Grupo, ativa e atenta aos seus processos e rotinas, nos encontros de segunda-feira mediados por Liliane Alves¹⁵. Fui, aos poucos, compreendendo características que se apresentavam potentes para esta reflexão, tais como o contexto comunitário envolvido, o trabalho criativo pautado na improvisação e criação coletiva. Nesse movimento de pesquisa, encontrei-me com o campo do Teatro em Comunidades, discussão encabeçada pela professora Doutora Márcia Pompeo Nogueira, aqui no Brasil.

Surge, dessa maneira, a inquietação de pesquisar e refletir sobre o teatro desenvolvido em comunidades, a partir das dimensões políticas e pedagógicas, que se apresentam no trabalho do Grupo Teatro Entre Elas, tendo como mola propulsora as seguintes indagações: *Como o trabalho desenvolvido no referido Grupo situa-se e contribui para os estudos e as práticas artístico-pedagógicas do Teatro em Comunidades? Como se estabelecem as configurações políticas na existência desse trabalho?*

Tracei como objetivo geral realizar uma pesquisa teórica refletindo sobre a prática do Teatro em Comunidades, a partir das dimensões pedagógicas e políticas - esta última à luz do conceito “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009) -, que atravessam a existência do grupo de mulheres do Teatro Entre Elas, da Casa do Beco. Como objetivos específicos eu buscava: ampliar a discussão sobre o campo do teatro em comunidades a partir da experiência da Casa do Beco junto ao Grupo Teatro Entre Elas; refletir como se estabelecem as configurações políticas em ligação com o teatro em comunidades, no trabalho desenvolvido no referido Grupo; analisar em que medida arte/teatro e política estão implicadas em um movimento de transformação social; refletir acerca da atuação da Casa do Beco em sua comunidade e o Grupo em questão; contribuir com estudos e reflexões acerca de trabalhos artísticos que utilizam de memórias em seus processos; contribuir para literatura que aborda o trabalho de teatro com pessoas, não atores e de grupos de convivência; evidenciar a importância dos equipamentos artístico-culturais nas periferias da cidade.

¹⁵ Liliane Alves é formada em Letras com Mestrado em Teoria da Literatura na UFMG. É terapeuta holística, cantora e atriz. É professora, diretora e dramaturga do Grupo Teatro Entre Elas.

Conhecer Nil César, o fundador dessa história que ele continua escrevendo como gestor da Casa do Beco e diretor do atual Grupo do Beco e do Grupo Teatro Entre Elas, foi fundamental para o processo. Foi o sonho e a teimosia de Nil que originou um percurso de vida artístico-sócio-cultural, que atravessa o Morro do Papagaio e nele se instaura por 24 anos. Dessa forma, tornou-se indispensável tecer essa narrativa deixando emergir suas falas e ações, de maneira que ressaltasse pontos importantes abordados por ele em entrevistas, nossas reflexões conjuntas e a aproximação em espaço de trabalho criativo. Por meio de suas falas, foi possível aproximar das molduras históricas, as diretrizes, as escolhas e os delineamentos que reverberam neste trabalho.

Liliane Alves é professora do grupo e diretora dos espetáculos “Mãe, Raiz do Morro” (2016) e da remontagem “Quando eu vim para um Belo Horizonte” (2019). Sua presença é significativa nas linhas desta pesquisa, uma vez que a acompanhei por um longo período de trabalho, tive a oportunidade de me aproximar e de construir artisticamente junto a ela esse processo. Entrevistá-la foi um momento de sanar algumas curiosidades, de ouvir e compreender melhor sua abordagem e sua maneira de perceber e refletir sobre aquela realidade.

Após um ano de convivência, escolhi seis mulheres para serem entrevistadas, três que estão no Grupo desde sua origem, sendo elas: Adeguimar de Jesus, Maurina Eugênia e Du Carmo Fernandes (Maria do Carmo). As outras três integraram o elenco após realizarem a oficina “O Afeto na melhor idade”, parceria da Casa do Beco com o posto de saúde local, sendo elas: Susete Souza, Milta de Oliveira e Júnia Leonel¹⁶. Essa escolha buscou ouvir narrativas que compreendessem os começos do trabalho e a formação atual. As entrevistas foram semiestruturadas, partindo de algumas perguntas traçadas que buscavam entender o percurso histórico e os desejos de vida e arte e, assim, íamos construindo um diálogo. Trechos dessas entrevistas surgirão ao longo do texto, enfatizando suas vozes e suas experiências. Penso que seja indispensável deixá-las emergirem neste trabalho, que busca salientar a importância desse espaço em que suas vozes possam ser ouvidas e seus corpos serem vistos.

Durante o mergulho nessa pesquisa, meu olhar esteve voltado para o percurso histórico do Grupo; para a pedagogia desenvolvida no trabalho; para a narração das experiências vividas e apreendidas conjuntamente; para as significâncias construídas nos percursos e para o contato com o público; para as relações entre vida e arte; para o desejo e realização de fazer teatro; para a apropriação do espaço da Casa do Beco. Interessava-me perceber as dimensões pessoais e coletivas para tecer, juntamente com outros dados (materiais

¹⁶ As integrantes do Grupo Teatro Entre Elas e os professores/diretores autorizaram o uso de seus nomes reais nesta dissertação.

impressos), as observações descritas no diário de bordo, em diálogo com a literatura nas lentes teóricas escolhidas, caminhos que reverberassem as configurações deste trabalho artístico.

Como mulher e moradora de região periférica da cidade de Belo Horizonte, interessa-me discutir e refletir o tema, a partir dos atravessamentos que a experiência nesse espaço artístico, formativo e de convivência provoca diretamente na vida dessas mulheres, que vivem em contexto marcado por múltiplas vulnerabilidades sociais. Penso que esse tipo de reflexão contribui ainda para salientar a importância da experiência artística e da presença dos equipamentos culturais em regiões periféricas da cidade, espaços importantes para convivência, experiências simbólicas, pensamento, reflexão e percepção de modos de ser e estar no mundo.

Outras perguntas, como: *De que maneira este grupo trabalha pedagogicamente? Como o teatro atravessou a vida das integrantes? Como a arte e a vida estão implicadas neste processo? Como a comunidade recebe, reflete e corrobora a existência da Casa do Beco e conseqüentemente do Grupo Teatro Entre Elas?*, foram também sustentando essa investigação, que buscou tecer considerações que possam contribuir para a compreensão dessa experiência e para os estudos e as práticas artísticas e pedagógicas na cena contemporânea, refletindo sobre o vasto campo do Teatro em Comunidades e sua configuração política.

Com efeito, dialogo com o apontamento de Coutinho (2010) que diz:

Em tempos de insegurança e desengajamento, a arte, especialmente o teatro, que neste estudo mais nos interessa, tem o *poder para* criar espaços nos quais ganharão voz e representação narrativas alternativas; nele se restitui o espírito comunitário, o sentido do coletivo, o sentimento de pertencimento. O palco da favela pode ser uma arena na qual cidadãos se redescobrem mais críticos, menos espectadores e mais autores, ou nas palavras de Amir Haddad mais “capazes de interferir no seu destino”. (p. 74).

Além disso, refletindo sobre os acontecimentos recentes em nosso país, que marcam desde o *impeachment*¹⁷ de uma presidenta eleita democraticamente, até a ascensão ao poder de um governo de extrema-direita¹⁸, penso que se faz ainda mais urgente e importante delinear, refletir e valorizar experiências de trabalhos em teatro, que criam espaços onde a comunidade possa se fortalecer e ganhar voz, fomentando territórios de luta e resistência.

A seguir, convido o leitor a entrar no universo do Teatro entre Elas. No primeiro capítulo, será abordado o histórico de instauração do fazer teatral no Morro do Papagaio, tendo Nil César como forte articulador desse processo, perpassando a existência do Grupo do Beco e

¹⁷ Desde o ano de 2016, quando o *impeachment* da então presidenta eleita Dilma Rousseff foi concretizado, caracterizando um duro golpe parlamentar na frágil democracia brasileira, escancarou-se toda onda reacionária e fascista, com os mais extremos ataques físicos e verbais que deflagram todo racismo, homofobia, misoginia, machismo entre tantas outras manifestações de violência simbólica que reverberam na sociedade brasileira.

¹⁸ As eleições de 2018 elegeram Jair Bolsonaro (atualmente sem partido) como Presidente da República.

a instauração da Casa do Beco na comunidade e surgindo desse movimento o atual Grupo Teatro Entre Elas. O referido grupo é composto por quinze mulheres, atualmente, e possui em repertório os espetáculos “Quando eu vim para um Belo Horizonte” (2014), (2019) e “Mãe, Raiz do Morro” (2016).

O segundo capítulo dedico a narrar a minha aproximação e vivência criativa com as mulheres: processo de inserção nos encontros, construção de uma cena curta chamada “A Rede” (2018), a assistência de direção no espetáculo “Quando eu vim para um Belo Horizonte” (2019) e a potência dos bate-papos pós-espetáculos que despontam narrativas emocionantes e se apresentam como solo fértil para reflexão.

É no terceiro capítulo que mergulho nos referenciais teóricos, a partir de Nogueira (2008b) e seu entendimento sobre o Teatro em Comunidades no Brasil, abrindo a discussão do campo. Abordo brevemente os autores brasileiros, Augusto Boal e Paulo Freire, que são influências teóricas significativas para o teatro em comunidades. Busco tecer, a partir das reflexões abertas pelos estudiosos da área, compreensões características do campo e aproximá-lo do fazer no Grupo Teatro Entre Elas. Apresento, ainda, a noção de partilha do sensível postulada por Rancière (2009), entretecendo-a à feitura de um teatro em comunidade.

Alerto que o título escolhido para essa dissertação “O Teatro Entre Elas: uma partilha sensível de teatro em comunidade” faz um jogo de palavras com a proposição conceitual de Rancière, a “partilha do sensível”. Nesta pesquisa, busco evidenciar o trabalho desenvolvido no Grupo Teatro Entre Elas no campo teatro em comunidades e essa experiência de teatro em comunidades como uma partilha do sensível, tal qual a noção do filósofo, é apresentada. No título, jogo com as palavras evidenciando ainda uma dimensão que julgo ser extremamente importante na existência desse Grupo: o compartilhamento de um espaço que emana sensibilidade e afeto.

A título de considerações finais, retomo minhas indagações iniciais e reverbero um espaço e tema potencial de estudo, propício à continuidade e maturação.

Saliento que estas páginas narram um percurso de pesquisa sinuoso, onde as narrativas buscam partilhar a experiência vivida e as reflexões que foram possíveis e desveladas, neste espaço-tempo de pesquisa acadêmica. Vislumbro, assim, que podem emergir daqui potentes questionamentos e pontos para reflexões futuras.

Bem-vindos à Casa do Beco e ao Grupo Teatro Entre Elas! Local aberto para recebê-los com muita prosa, café, arte e partilhas de vida.

1 ENTRE OS BECOS, UMA CASA. ENTRE ELAS, O TEATRO

Uma casa aos pés do Morro do Papagaio. O Morro do Papagaio pertence ao Aglomerado Santa Lúcia na região centro-sul da cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais, sendo formado por quatro vilas: Vila Estrela, Vila Santa Rita de Cássia, Vila São Bento e Vila Aglomerado Santa Lúcia. Localiza-se ao lado de bairros como Cidade Jardim, Sion, Vila Paris, evidenciando a discrepante desigualdade social que assola não apenas a capital belo-horizontina, mas esse país chamado Brasil. Simbolicamente, a lagoa da barragem marca uma fronteira entre o morro e o asfalto, eixo de ligação e de separação entre duas realidades distintas. É no morro que a Casa do Beco acolhe e, simultaneamente, conta e constrói a sua história e de seus moradores.

Em sua fachada, uma placa de grandes proporções escrita Casa do Beco instaura fisicamente a existência de um ponto de cultura, que resiste há quase 25 anos naquele local. Uma escadaria íngreme dá acesso ao primeiro piso, espaço de ensaios e vivências artísticas e também de apresentação tanto dos artistas locais quanto de convidados. O espaço abriga um banheiro, em seu fundo há um espaço dividido por pano preto para a guarda de materiais cênicos, uma porta e grandes janelas de metal que dão acesso a uma varanda. Da varanda vê-se o morro e um bairro nobre: geograficamente unidos e socialmente separados. Voltando à escadaria e finalizando a subida, chegamos ao espaço que configura o teatro da casa, com seus panos pretos instaurando a caixa preta, recursos de iluminação e som. Em sua lateral um banheiro, uma cozinha onde são preparados, além dos lanches da rotina da Casa, os caldos, almoços, pizzas, que são vendidos em ações beneficentes em prol da manutenção do espaço. E uma sala-camarim: arquivos, troféus, espelhos e sofás. Uma porta conecta um novo lance de escadas pelo qual se acessa o escritório, espaço que abriga hoje os vinte colaboradores da Casa, que trabalham incansavelmente para manter esse espaço, proporcionando o direito, por vezes, negado pelo Estado, de acesso à arte e à cultura àquela comunidade.

Todo dia que tem uma ação cultural aberta ao público, um cavalete preto molda o anúncio: Venha Morro do Papagaio! É gratuito. A Casa do Beco prefere que seja gratuito. Ao final de cada apresentação, o chapéu solidário arrecada aquilo que o coração de cada um quiser e puder doar e “quem não tem aplaude, que o aplauso também contribui com a maturidade e continuidade de nossas ações”, diz Nil César fundador de toda essa história.

A Casa do Beco hoje já é um patrimônio estabelecido na comunidade e na cidade. Além das atividades desenvolvidas nas oficinas e no Núcleo para Criar, Encantar e

Transformar, espetáculos e ações culturais de toda a cidade e de outras regiões são apresentados ali. Atividades que, como relata Júnia Leonel, integrante do Grupo Teatro Entre Elas e frequentadora assídua da Casa, são muito boas e de muita qualidade.

Há um público cativo. Ao longo dos anos, os laços com a comunidade foram se estreitando e quando um público não pode descer à Casa do Beco, seja por condições de transporte, seja por delimitações territoriais definidas pela criminalidade, ela se instaura em outros espaços: apresentando teatro na laje dos moradores, em ações pelos becos, como com a recente pesquisa de trabalho do Grupo do Beco chamada Morro dos Brincares; ou, ainda, com o Cine Beco fazendo exibição de filmes nas ruas e becos da comunidade.

Todo alicerce dessa construção está atrelado à figura de Nil César, que aos 11 anos descobriu o teatro dentro de uma escola pública, se encantou pela arte e aos 20 anos fundou o que seria mais tarde o Grupo do Beco, que daria origem à Associação Cultural Casa do Beco. E é nesse emaranhado que nasce o trabalho teatral com um grupo de mulheres, atualmente chamado Grupo Teatro Entre Elas.

1.1 Dos becos, nasce um Grupo: o começo de uma trajetória

Foi aos 11 anos que Nilton César, o Nil, teve a oportunidade de conhecer o teatro na escola pública em que estudava. Filho de um pedreiro e de uma dona de casa, o artista afirma categoricamente: “a arte me transformou, efetivou a minha cidadania”. Ao se tornar arte-educador aos 17 anos, por uma influência dos trabalhos em teatro que desenvolvia e pelos quais se destacava na escola, teve a oportunidade de construir um caminho diferente para sua vida, de almejar algo que, até então, não vislumbrava em seu contexto de vida. Ao reconhecer que poderia sair do caminho que lhe seria “natural” como morador de comunidade através da arte, seu desejo caminhou no sentido de que a arte poderia ser transformadora na vida de outras pessoas também.

Engajado no universo teatral, o jovem Nil começou a participar de várias oficinas de formação. Entretanto, foi após sua participação no 27º Festival de Inverno da UFMG em Ouro Preto, em agosto de 1995, que ele se sentiu motivado a mobilizar os jovens, de um grupo da Igreja católica do Morro do Papagaio, para multiplicar o conhecimento que ele havia adquirido nessa experiência que foi tão significativa para sua trajetória de vida e arte. Após alguns meses de encontros, os jovens montaram a peça “Consumidores a beira de um ataque de

nervos” (1996) e, com isso, decidiram criar um grupo teatral. Nascia o Grupo Armação Teatral (de 1996 a 1998), iniciando o movimento artístico cultural em teatro dentro do morro.

Com a dificuldade em manter um grupo coeso, devido às desistências de alguns integrantes, a estratégia foi repensar o nome passando a se denominar como Grupo EMcenAção Teatral (1998 a 2003) e realizar uma peça-convite montando um espetáculo de maneira a inserir novos integrantes no grupo. A estratégia obteve êxito e com isso mais de 13 pessoas se inscreveram para a nova formação.

As condições eram precárias. Não havia espaço fixo para ensaios e reuniões, ora utilizavam alguns espaços da comunidade, como a Casa Santa Paula¹⁹, mas era no quarto de Nil que, por vezes, os encontros tinham que acontecer, além de ser o local onde guardavam os materiais cênicos do grupo.

Com o referido nome e formação foram criados espetáculos como “O Casal” (1998); “Coisa de criança” (1999); “Casamento e Bronca na Roça” (1999), cujo trabalho foi realizado em parceria com outro grupo chamado “Adolescer ou não? - Eis a Questão!”, oriundo da Casa Santa Paula, que se estendeu ainda à peça “Quis 500?!” (2000). Foi nesse período que Janete Pinheiro e Ivanete Guedes foram integradas ao então grupo EMcenAção. Vale ressaltar que Janete é também responsável por construir essa trajetória ao lado de Nil.

Sobre esse período, Nil narra que tinham uma visão muito amadora ainda sobre o trabalho. Não pensavam em profissionalização uma vez que, para eles, o teatro eram ensaios aos fins de semana, quase como um encontro festivo entre amigos. Ele salienta que os espaços dos pagodes eram as opções de lazer e entretenimento na época e hoje reflete que “(...) o pagode não estabelece esse lugar do encontro, esse lugar da conversa, esse lugar da construção, do pensar intelectual, do olhar crítico mesmo sobre a sociedade, sobre a comunidade até” (Nil, 10/06/2019). Mas, naquele tempo, o que importava era estabelecer o encontro entre os amigos do teatro e o encontro com o público, que eram também amigos e familiares.

O encontro entre amigos naquele momento era o desejo que perpassava também a possibilidade de criar novas maneiras de agir, pensar e se expressar entre pares.

Nos idos do ano 2001, após realizarem uma série de cursos na área de teatro no projeto Arena da Cultura²⁰, de 1998 a 2000, e um curso de gestão de grupos no Galpão Cine

¹⁹ Espaço em que Nil César trabalhava. A Casa Santa Paula atendia crianças e adolescentes em horário extracurricular com atividades recreativas e de reforço escolar.

²⁰ Arena da Cultura é um projeto realizado pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, por meio da Secretaria Municipal de Cultura e da Fundação Municipal de Cultura, e hoje possui o nome de Escola Livre de Artes (ELA) – Arena da Cultura.

Horto²¹, que trouxe um importante colaborador para a profissionalização e manutenção do trabalho, o produtor cultural Romulo Avelar, o grupo de teatro muda de nome para Grupo do Beco.

Para comemorar os 20 anos de trajetória foi organizado pela antropóloga Clarice Libânio o livro: *Grupo do Beco e Casa do Beco: 20 anos de trajetória artística e comunitária*, um presente da ONG *Favela é isso aí*²² para a instituição. Nesse livro é possível percorrer a trajetória, entendendo as nuances e os marcos importantes que impulsionam sua continuidade. Pois, se o sonho move, é com muita dedicação e competência que esses sonhos se concretizam. Romulo Avelar²³ viu logo o potencial e o brilho nos olhos que impulsionavam aqueles jovens fazedores de teatro no morro, e se tornou um importante parceiro para a profissionalização, concretização e manutenção do trabalho, atuando de maneira voluntária junto a Casa do Beco, até os dias de hoje.

A mudança de nome foi instigada para que pudesse conter a identidade do trabalho desenvolvido na comunidade. Em um primeiro momento, a ideia de ser um grupo “do beco” não trouxe grande animação aos integrantes. Entendendo que a noção de beco trazia um estigma social, de que era onde tudo de ruim poderia acontecer, tais como falta de luz, ausência total de saneamento, deixando esgotos a céu aberto e atos de violência extrema, o argumento favorável à mudança foi à necessidade de ressignificar aquele nome e aquele lugar onde eles e suas famílias moravam: “Ressignificar esse nome era importante pela possibilidade de demonstrar que é possível trabalhar de forma que do beco tenha arte, beleza, luz, magia e jardins” (CÉSAR; ALVES; LIBÂNIO, 2016, p. 44).

Como havia a participação de alguns integrantes do grupo também na Comissão de Direitos Humanos do Aglomerado Santa Lúcia, e não apenas nesta, mas também em debates sobre orçamento participativo, entre outros movimentos sócios comunitários, Josemeire Alves, ainda hoje colaborada da Casa do Beco, narra no referido livro:

A esse respeito, penso que a reflexão que levou à escolha desse nome como representativo da identidade do Grupo, por exemplo, dialoga profundamente com as inquietações e os questionamentos que surgiram, no âmbito dos debates sobre direitos humanos, a respeito das representações negativas da favela que prevaleciam e moldavam as relações sociais na cidade. Afinal, afirmávamos naqueles debates, não era justo que moradores da favela continuassem a ter sua cidadania negada e sua humanidade diminuída nessas relações, por meio do racismo e/ou da discriminação

²¹ O Galpão Cine Horto é um espaço cultural gerido pelo Grupo Galpão (BH).

²² A ONG – Organização Não Governamental Favela é Isso Aí é uma associação que surgiu como fruto do Guia Cultural de Vilas e Favelas, idealizado pela antropóloga Clarice Libânio e publicado em agosto de 2004 (Site favela é isso aí). Disponível em: <https://www.favelaeissoai.com.br/>. Acesso em: jul. 2019.

²³ Romulo Avelar é administrador, consultor, produtor e gestor cultural. É autor do livro “O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural” sendo este importante referência para o setor de gestão cultural.

racial e socioeconômica, como cotidianamente o vivenciamos, “na pele”. Era preciso que nos apropriássemos das expressões “favela” e “favelado” e as resignificássemos. (ALVES, 2016, p.39).

Assumirem-se como um grupo do beco reverberava a afirmação de uma identidade local e uma maneira de mostrar para o resto da cidade o potencial artístico e humano que dali emana.

Com o novo nome aceito, o planejamento inicial contemplava para os próximos cinco anos de atuação: a montagem de um espetáculo profissional, a circulação na cidade de Belo Horizonte no segundo ano, já no terceiro ano uma circulação pelo estado de Minas Gerais, culminando em circulação nacional e internacional no quarto e quinto anos. E no sexto ano de trabalho, a ideia era de adquirir uma sede para o grupo.

É no ano de 2003 que estreia a peça que foi um delimitador na história do Grupo, como resultado do projeto “Mãos de Mulher”, realizado via Lei Estadual de Incentivo à Cultura (MG). O espetáculo “Bendita: a voz entre as mulheres”²⁴ nasce a partir de entrevistas realizadas com vinte mulheres da comunidade, as quais narraram suas vidas marcadas pela violência e também por lutas por melhores condições de vida.

O texto do espetáculo foi então construído em um processo colaborativo, utilizando dessas histórias de vida coletadas, envolvendo os diretores, atores do grupo e a dramaturga Letícia Andrade.

Com direção de Ana Domitila²⁵, Júlio Maciel²⁶ e demais equipe profissional da cena belo-horizontina, o espetáculo chamou a atenção do público e jornalistas. A equipe do Grupo do Beco nessa época contava com os artistas: Célia Rodrigues, Ivanete Guedes, Nil César, Maicon Sipriano, Susana Cruz, Cris Corrêa, Regiane Santiago, Zé Lúcio Martins e as produtoras Janete Maia, Maísa da Silva e Josemeire Alves. Foi nesse momento que o Grupo do Beco teve a oportunidade de se mostrar para a cidade, destacando a arte e a história dos moradores de uma comunidade de favela. Fazendo uma reflexão, atualmente, Nil destaca que todos os espetáculos que eles já tinham montado até então faziam um questionamento social, entretanto, o espetáculo “Bendita” nasceu declaradamente com um posicionamento político e comunitário.

²⁴ Sinopse: A peça conta a saga de uma mulher – Bendita Negra, pobre e com um sonho que a acompanha desde o nascimento, o de ser cantora. A personagem título do espetáculo vive, no palco, um pouco da vida de cada mulher moradora de favelas brasileiras. Sofre na infância as mazelas do preconceito racial; é violentada na juventude e traída pelo parceiro. Contudo, Bendita também sonha e é a força desse sonhar que a desperta para a felicidade (CÉSAR, ALVES, LIBÂNIO, 2016, p. 50).

²⁵ Ana Domitila é professora e diretora de teatro.

²⁶ Júlio Maciel é diretor de teatro e ator do Grupo Galpão (BH).

Nesta mesma época surge a oportunidade de comprar um espaço que pudesse abrigar a sede do grupo. Afinal, era preciso fixar um espaço para ensaios, reuniões e guarda de materiais que, neste tempo, eram alugados na garagem da irmã de Nil. A oportunidade surgiu quando foi colocado à venda um espaço que para eles seria ideal, local que antes abrigara uma academia de Capoeira e que também já havia sido sede de uma rádio comunitária no morro. O proprietário da academia de capoeira tinha como princípio manter um aluno bolsista do morro para cada aluno pagante que ele recebia. O local então era aberto e acolhido pela comunidade.

Todo um esforço foi feito pelo Grupo do Beco para adquirir o local: disponibilizaram o cachê de temporadas e projetos, realizaram eventos beneficentes para finalmente conseguirem adquirir a sede, que, na verdade, veio muito mais cedo do que fora planejado.

Nesta época, os integrantes do grupo tinham que se desdobrar entre a dedicação ao teatro e trabalhos formais para sobreviverem. As situações financeiras eram complicadas, e nem todos concordavam em abrir mão de cachês para compra da nova sede. Com a compra efetuada, instalou-se ainda um novo conflito, tendo o grupo se dividido em três: os que queriam ter apenas uma sede, os que queriam fazer uso do espaço para ações filantrópicas, e os que acreditavam que era possível ser um espaço cultural e social e ainda manter o grupo teatral ativo.

Grandes dificuldades foram enfrentadas também no espaço sede, que permaneceu fechado por algum tempo. A comunidade não aceitava a presença daqueles ainda desconhecidos por ali, afinal o grupo se movimentava na parte alta do morro e agora havia descido e fechado um espaço antes usufruído pelos moradores. A comunidade demandava o espaço que passou a ser depredado e acabou virando depósito de lixo, tendo, portanto, seu uso inviabilizado.

Na tentativa de manter as rédeas da situação, estrategicamente o Grupo do Beco começou a levar oficinas do projeto “Agente Jovem”²⁷, no qual trabalhavam como arte-educadores para dentro da casa. Entretanto era 2005 e a sede continuava a ser depredada. Foi em 2006, com a montagem da peça “Morro de Amores”, ocupando o espaço público em frente à sede e, assim, estabelecendo trocas e diálogos com os moradores locais e realizando uma estreia marcante que recebeu mais de 400 pessoas, que conseguiram sensibilizar o líder dos vandalismos que resolveu “autorizar” a reforma do espaço.

²⁷ “O Agente Jovem de Desenvolvimento Social e Humano é um projeto do Governo Federal. Compreendido como a conjunção da Bolsa Agente Jovem e da ação sócio-educativa deverá promover atividades continuadas que proporcionem ao jovem, entre 15 e 17 anos, experiências práticas e o desenvolvimento do protagonismo juvenil, fortalecendo os vínculos familiares e comunitários e possibilitando a compreensão sobre o mundo contemporâneo com especial ênfase sobre os aspectos da educação e do trabalho (Site Governo Estado de Minas Gerais). Disponível em <http://www.social.mg.gov.br/de-familias-que-recebem-bolsa-familia-pbf-e-beneficio-de-prestacaocontinuada-bpc/page/442-agente-jovem>. Acesso em: jul. 2019.

Neste mesmo ano nasce o projeto Teatro na Laje contemplado pelo Prêmio *BrazilFondation*²⁸, cuja proposta de montar espetáculos para circular se apresentando nas lajes das favelas da cidade era inovadora.

Todos os recursos que entravam eram então destinados à reforma. Em 2009 a peça “Bendita: a voz entre as mulheres” foi remontada e chegou o momento de definir a missão que o espaço do Beco teria. Entre os conflitos internos, mantiveram-se no Grupo os três que acreditavam que era possível ser espaço cultural e grupo de teatro simultaneamente, sendo eles: Nil César, Janete Pinheiro e Ivanete Guedes. Janete decidiu não ser mais atriz e trabalhar na parte administrativa, função ocupada por ela até os dias atuais. E Ivanete, algum tempo depois, decidiu seguir outros rumos na vida.

Com apenas o Nil como ator, o grupo acabou naquele período. Nil e Janete passaram então a se dedicarem à Associação Cultural Casa do Beco.

Anos mais tarde, o Grupo do Beco voltaria com nova formação sob a direção de Nil César. Hoje ele permanece atuante no Morro do Papagaio, como continuarei apresentando na abordagem a seguir.

1.2 No morro, um ponto de cultura: a Associação Cultural Casa do Beco

O ano de 2010 marca o início da instituição como ponto de cultura. O projeto “Teatro na laje” faz circulação e recebe reconhecimento sendo condecorado como Grande Colar do Mérito Legislativo da Câmara Municipal de Belo Horizonte. Esse projeto que fora inaugurado no ano de 2008 com a montagem da peça “A Laje”²⁹, que abordava temas delicados do cotidiano do morro, é abordado por Nil com muito carinho, salientando seu desejo de que ele pudesse ser contínuo. Para ele, esta é a campanha de popularização do teatro deles, contemplando parte de seu plano de ação de levar a arte para lugares que têm pouco, ou nenhum, acesso a atividades culturais e teatrais.

Ao mapear a casa e efetuar o convite para que o teatro aconteça, Nil conta que a primeira pergunta é se a comunidade pode entrar na casa da pessoa para assistir ao espetáculo.

²⁸ A *BrazilFoudantion* é uma ONG que se dedica a identificar e apoiar ideias promissoras no contexto comunitário e social em todo Brasil, buscando alcançar igualdade de acesso, justiça social e oportunidades para todos os brasileiros.

²⁹ Texto de Nil César e direção de Leila Verçosa e Polyana Horta. A peça retrata temas delicados que permeiam do alicerce de uma casa ao alicerce familiar. Para a montagem foram colhidos depoimentos de donas de casa, adolescentes e pedreiros por meio da realização de ensaios com a participação desse público (Informações extraídas do programa da peça).

E, na maior das vezes, a resposta é não. De acordo com ele a favela é muito parecida com cidade do interior nesse sentido, uma vez que sempre tem aquela vizinha com quem você não combina muito, pessoas com as quais você não se identifica e, assim, a pessoa diz que prefere trazer os seus convidados, ficando responsável por levar o público para dentro da sua casa.

(...) E nesse momento é muito legal. A gente já presenciou o povo ligando pros parentes do interior, de outra cidade, de outros lugares, de outras comunidades, falando: vai ter teatro dentro da minha casa. Você acha que teatro é só no Palácio das Artes? Você acha que teatro é só no Francisco Nunes? Não, vai ter teatro dentro da minha casa e eu quero que você venha pra ver teatro. E o povo vem pra ver teatro dentro do barraco da pessoa. (Nil, 10/06/2019)³⁰.

Assim reúnem-se famílias e amigos para o acontecimento teatral. Após as apresentações já aconteceram festas, churrascos, pedidos de casamento, festa surpresa para uma senhora de 96 anos de idade, entre outras situações inesperadas e emocionantes, como esta narrada por Nil:

Teve um outro caso, foi lá no Alto Vera Cruz, que a gente entrou num beco, um becão enorme, uma escadaria, esgoto a céu aberto, uma coisa horrorosa, que na hora que a gente foi chegando com o nosso cenário, a gente chegando, carregando aquele tanto de peso descendo a escadaria, a dona da casa que estava nos recebendo começou a soltar fogos de artifício. Soltando fogos de artifício e gritando: uhuu! E a gente assim sem saber. Eu tô muito feliz. Eu não tô me segurando de alegria. Mas soltar fogo?! Porque você tá fazendo isso? Porque no meu beco só tem bosta, só tem rato, só tem crime, nunca pensei que a arte ia vir no meu beco. Então isso é um motivo de comemorar. (Nil, 10/06/2019).

A emoção e a satisfação de quem recebe o projeto e de quem o executa é notável nesses trechos e são experiências como essas que motivam a continuidade do trabalho.

É no ano de 2011 que nasce o Projeto “O Teatro Entre Elas”, em parceria com o CRAS³¹ Santa Rita de Cássia que logo passou a integrar as atividades da própria Casa. Um grupo só de mulheres que foi se fortalecendo ao longo dos anos, com atividades ininterruptas, e hoje se movimentou do formato de oficinas para pertencer ao Núcleo para Criar, Encantar e Transformar. Destacarei essa jornada de maneira minuciosa no tópico seguinte.

O Núcleo para Criar, Encantar e Transformar abriga hoje, além do *Grupo Teatro Entre Elas*; a *Cia Movimento do Beco*; o *Grupo do Beco*, que delineou nova formação em 2014 e o *Cine Beco*.

A Cia Movimento do Beco nasce em 2013 partindo dos desejos de jovens moradores dançarinos da comunidade, com referências da dança de rua e contemporânea. Seus espetáculos são criados a partir de anseios relacionados à sua realidade social. “Transformar

³⁰ Os fragmentos de entrevistas transcritos ao longo desta dissertação serão feitos sempre nesta formatação, deslocamento 2 cm, fonte 10, constando entre parênteses o primeiro nome do entrevistado e data em que a entrevista foi realizada.

³¹ CRAS – Centro de Referência e Assistência Social.

em dança as angústias pessoais, suscitar discussões relevantes sobre problemas da sociedade e ocupar os espaços urbanos das cidades – é a proposta de pesquisa desse novo coletivo artístico da Casa do Beco” (SITE Casa do Beco, 2019). A Cia traz em seu repertório os espetáculos “Estima”³² (2014), que aborda as quedas e elevações da autoestima dos dançarinos como corpos negros dentro de uma comunidade de favela; a vídeo dança “Folhas Secas me Outonom”³³ (2017), performance com música do cantor e compositor mineiro Sérgio Pererê, onde os corpos em cena estabelecem um diálogo entre a dança urbana e a contemporânea; e o recente “Lâminas”³⁴ (2018), cuja pesquisa foi centrada na temática da juventude e as drogas.

Quando indaguei Nil sobre os desejos iniciais e o que a Casa do Beco representa hoje, ele relatou que não havia esse desejo inicial de ser um ponto de cultura tal como a Casa se configurou. As ações por eles realizadas partiram e seguem buscando ouvir as demandas da comunidade. Dessa forma, o planejamento é sempre maleável. A existência de uma Cia de dança, por exemplo, nunca esteve em seus planos, mas a provocação dos jovens dançarinos ampliou a pesquisa artística da instituição para além do teatro.

Clarice Libânio, nos idos de 2008, desenvolveu um estudo de caso acerca da Casa do Beco e neste discutiu a presença da arte e da cultura dentro da favela, como meio de, entre outras perspectivas, elevar a autoestima, criar formas de socialização, ampliar a participação política e de acesso aos bens e serviços da cidade como direito do cidadão. Neste caminho, a favela enquanto fator identitário é também um espaço carregado de visões negativas: o lugar da ausência, da invisibilidade, da irregularidade, das desigualdades.

(...) a favela não é um problema, nem uma solução. A favela é uma das mais contundentes expressões das desigualdades que marcam a vida em sociedade em nosso país, em especial nas grandes e médias cidades brasileiras. É nesse plano, portanto, que as favelas devem ser tratadas, pois são territórios que colocam em questão o sentido mesmo da sociedade em que vivemos. (SILVA, 2005, p. 91 *apud* LIBÂNIO, 2008, p. 39).

Derivado desse território, o objetivo maior do trabalho na Casa do Beco é positivar as histórias locais, mostrar o morro para além de seu histórico de violência. Nesse sentido, como

³² Direção artística de Nil César, primeira direção em trabalho de dança. Dançarinos: Amanda Gonçalves, Carlos Antônio, Vitor Martins e Willian Inácio.

³³ Criação coreográfica de Amanda Gonçalves e William Inácio com pesquisa corporal de Rodrigo Peres e Direção artística de Nil César.

³⁴ O nome da montagem faz alusão a uma faca não só de dois gumes, mas a variedade de questões evocadas pelo tema. Conta com a direção de Victor Alves. Elenco: Amanda Gonçalves, Carol Oliveira, Jéssica Cristina, Ramon Paixão e Willian Inácio.

reflete a autora Marina Henriques Coutinho³⁵ em diálogo com Jaílson de Souza, podemos inferir que o trabalho artístico realizado busca:

(...) a construção de uma nova representação dessas camadas populares – “para além das ausências mais visíveis”. Onde possamos enxergar que nesses espaços as pessoas “desenvolvem formas ativas e criativas para enfrentar as dificuldades do dia a dia, que estabelecem vínculos sociais na comunidade, que buscam canais alternativos para o acesso a instituições culturais e educacionais”, que enfim enfrentam “os limites sociais e pessoais de suas existências”. (COUTINHO, 2010, p. 57).

Nesse sentido, a atuação da Casa do Beco reverbera a existência da comunidade do Morro do Papagaio, evidenciando histórias de vidas pautadas pela luta, pelo sonho e pela resistência.

Ancorados pelas leis de incentivo à cultura em nível municipal, estadual e federal³⁶, o ponto de cultura agrega em seu escopo um leque de ações, que são desenvolvidas de acordo com as possibilidades financeiras, sendo necessário sempre escolherem entre aquelas passíveis de serem realizadas de tempos em tempos. Além do Núcleo para Criar, Encantar e Transformar, são desenvolvidas oficinas pedagógicas, tais como de teatro, de capoeira, a oficina multiplicando multiplicadores que busca iniciar outros educadores no trabalho com a arte, a oficina de danças urbanas, de gestão cultural, entre outras que são desenvolvidas pelo Núcleo para Ensinar, Aprender e Transformar.

Além dos patrocínios culturais via leis de incentivo à cultura, eventos são realizados para arrecadar recursos para a manutenção do espaço, uma vez que as leis e os patrocínios são instáveis e não são suficientes para suprir toda a demanda. Ultimamente surgiu uma nova modalidade de arrecadação, que é a realização de festas de aniversário em que o aniversariante recebe como presente doações em dinheiro para a Casa do Beco. Ação criativa, divertida e que colabora, ainda, para a conscientização das pessoas sobre a importância da sobrevivência desses espaços.

Com uma vasta atuação artística, a instituição fomenta o espaço cultural buscando sempre produzir uma programação cultural a serviço da comunidade, como é por eles divulgado. As oficinas pedagógicas buscam estimular a sensibilidade das pessoas para além de formar novos artistas.

³⁵ Marina Henriques Coutinho é Professora do Departamento de Ensino do Teatro, do Programa de Pós-Graduação em Ensino das Artes Cênicas (PPGEAC) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) onde coordena entre outros projetos o Programa Teatro em Comunidades.

³⁶ Atualmente (2019) recebem o patrocínio do Instituto Unimed BH via lei de incentivo federal; da CEMIG via Lei Estadual de Incentivo à Cultura e da MGS via Lei Municipal de Incentivo à Cultura.

No ano de 2013, a Casa do Beco passou a integrar a Rede Latino-americana de Teatro em Comunidade e a Rede Brasileira de Teatro Comunitário.

A Rede Latino-americana de Teatro em Comunidade teve seu lançamento oficial em 2009, a partir de uma experiência artística e estética coletiva, quando 16 grupos da América Latina em intercâmbio produziram em 15 dias uma apresentação, colocando em cena onze quixotes e onze sanchos em *El Quijote*. O objetivo era realizar o sonho de Lino Rojas³⁷ de formar uma pátria do teatro, fortalecendo os laços e o intercâmbio entre os coletivos que atuam e desenvolvem projetos culturais voltados para a comunidade, buscando “a promoção do apoio mútuo, a criação de mecanismos para intercâmbio de informações, a inter-relação do teatro com a comunidade, além da criação de programas de educação e formação, tendo a cultura como meio de transformação social” (GRAZIANO; ULIAN, s/d, p. 10-11).

A criação da Rede Brasileira de Teatro Comunitário aconteceu no ano de 2013, no “4º Encuentro de La Red Latinoamericana de Teatro em Comunidad”, integrado à programação do “5º Encontro Comunitário de Teatro Jovem da Cidade de São Paulo”, promovido e organizado pelo Instituto Pombas Urbanas³⁸, com a adesão dos seguintes coletivos: Casa do Beco – Belo Horizonte/MG; Centro Cultural Piollin - João Pessoa/PB; Fofa – Florianópolis/SC; Instituto Pombas Urbanas – São Paulo/SP; Nós do Teatro – Fortaleza/CE; Rede de teatro da Floresta – Manaus/AM; Vivarte – Rio Branco/AC. Infelizmente, a iniciativa brasileira da rede não prosperou.

O Grupo do Beco, com novo elenco desde 2014, advindo das oficinas de formação realizadas na Casa e em outros espaços do Aglomerado Santa Lúcia, conta atualmente em seu repertório com as peças "O Morro do Pássaro Falante"³⁹ (2012), “Micro Mundo”⁴⁰ (2016), "Histórias de lá e de cá"⁴¹ (2018) e Céu da Rua (2019).

³⁷ Lino Rojas Perez (1942-2005), ator e diretor peruano que deu origem ao Grupo Pombas Urbanas (SP), o qual tornou-se referência do teatro comunitário no Brasil e na América Latina, integrando a Rede Latinoamericana de Teatro em Comunidade.

³⁸ O Instituto Pombas Urbanas foi criado em 2002 pelo Grupo de Teatro Pombas Urbanas da Cidade Tiradentes (zona leste de São Paulo. Mais informações disponíveis em: <http://institutopombasurbanas.org.br/quem-somos/>. Acesso em: jul. 2019.

³⁹ Com texto e direção de Nil César, o espetáculo “O Morro do Pássaro Falante” retrata a iniciativa de uma trupe de crianças que ensaia a apresentação de uma peça teatral, propondo aos adultos questionarem a intolerância na solução de conflitos.

⁴⁰ Em uma comunidade que depende do transporte público para se locomover, o micro-ônibus é propício para momentos de convivência cotidiana. É ali que várias personagens expõem seus preconceitos, julgando umas às outras a partir de estereótipos. É nesse espaço que acontece uma transformação, conduzindo um novo e inusitado lugar de possibilidades. Mas é ali, também, que todos serão julgados. Entre! E, boa viagem! (Sinopse extraída do programa da peça). Elenco: Alexandre Almeida, Beatriz Ferraz, Daniane Reis, Fernanda Carvalho e Marcela Matos.

⁴¹ Sinopse: Quem não quer ter um amigo fantasma? Ou ter um amigo espertalhão? Ter uma casa arrumadinha e acabar com a Cansação? E ainda, dar um salto largo no lago com um sapo simpático? Histórias de rir e brincar, histórias daqui e de lá, histórias para se encantar.

“O Morro do Pássaro Falante” é uma remontagem do espetáculo de mesmo nome que foi montado originalmente no ano de 2002, como resultado da oficina intitulada “Gerações”, realizada no aglomerado pela Casa do Beco. A oficina tinha como participantes, em sua maioria, moradores da comunidade local. O espetáculo foi incorporado ao repertório, uma vez que três atores do Grupo integram seu elenco.

No ano de 2015, "Micro Mundo" marca oficialmente o retorno do Grupo do Beco. O espetáculo resultou da pesquisa “Ônibus 3876”, conduzido pela artista Rosana Ferreira. Rosana assina a direção do espetáculo que conta com texto de Nil César. A partir de então, o grupo tem realizado também a contação de histórias “Histórias de lá e de cá”, com a qual participou de um encontro no Chile: *Encuentro Internacional de Teatro de Achupallas, ETACC 2018*. Recentemente, o grupo pesquisou as infâncias dos integrantes do elenco e da comunidade com o projeto Morro dos Brincares, ocupando os becos da comunidade e os escombros de casas deixados pelo processo de desapropriação que tem ocorrido no morro. A pesquisa deu origem ao espetáculo “Céu da Rua”, que teve estreia em dezembro de 2019 e aborda as memórias da infância na favela.

O Cine Beco nasce para projetar nas ruas e becos filmes e curtas metragens fora do circuito comercial. A fala de Janete Pinheiro em entrevista para o “Documentário: Projeto Casa do Beco”⁴² (2016), com direção de Caroline Ferraz, enfatiza que o projeto de audiovisual exhibe trabalhos que tenham uma percepção social. Afirma, ainda, que o objetivo não é o entretenimento, mas o estímulo ao pensamento crítico e reflexivo em torno da temática abordada no filme do dia. Atualmente, a cineasta, colaboradora da Casa e também moradora do morro Gabriela Matos⁴³, tem provocado a instituição para que tal iniciativa possa, para além de projetar, também produzir filmes, implementando, assim, a produtora Cine Beco. Trata-se de mais um projeto de futuro para ser maturado.

Para Liliane Alves, a Casa do Beco tem a função de instigar o pensamento crítico da comunidade, de disseminar a qualidade de pensamento e artística que existe dentro do morro e que proporciona uma autoafirmação da identidade dos moradores locais, como que dizendo para o resto da cidade: nós existimos. Corroboro e acrescento: nós existimos e resistimos ontem, hoje e sempre.

⁴² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=294&v=bCISVfogDtM. Acesso em: jul. 2019.

⁴³ Gabriela Matos produziu e dirigiu o curta “Favela em Diáspora”: Em meio a uma desapropriação, o que fica? Memórias de um povo que está à margem do asfalto. Moradores do Morro do Papagaio relatam, a partir de suas vivências, como o processo de migração compulsória realizado por um projeto da Prefeitura provoca uma ruptura em suas histórias. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rP7P72I5Dkg>. Acesso em: jul. 2019.

O percurso narrado até aqui emoldura a existência do Grupo Teatro Entre Elas. Como afirma Nil, é difícil pensar só no Teatro Entre Elas, ou só no Grupo do Beco, ou só nas ações pedagógicas, uma vez que todos estão integrados em um todo, em uma política que é institucional. De fato, é notável um fio condutor que entrelaça as ações culturais que compõem os caminhos narrados. Entretanto, para efeito de estudo acadêmico delineado por espaços temporais, e diante de minha aproximação e interesse pelo grupo de mulheres, conforme explicitado na introdução desse trabalho, vamos adentrar de maneira mais aprofundada no universo Entre Elas.

1.3 Entre Elas, uma história com o Teatro

Quinze mulheres, destas, quatro não são moradoras do Morro do Papagaio. É o encontro de teatro que une Adriana Borges, Graça Dias, Du Carmo Fernandes, Milta de Oliveira, Cruzelina Conceição, Maurina Eugênia, Susete Souza, Rosa Santos, Júnia Leonel, Ana Oliveira, Rita de Almeida, Adegumar de Jesus, Dionísia Marques, Maria das Mercês e Maria Geralda de Paula, em encontros duas vezes por semana, com dois espetáculos em repertório. Destas quinze, quatro estão escrevendo esta história desde o início.

Eram os idos de 2011 quando uma parceria com o CRAS Santa Rita de Cássia reverberou um desejo - advindo dos tempos da montagem do espetáculo “Bendita: a voz entre as mulheres” -: trabalhar com mulheres, moradoras do próprio morro, a linguagem teatral para que pudessem, agora, elas mesmas, narrarem suas histórias em cena. Em um processo de troca, com Nil ofertando aulas de teatro e o CRAS disponibilizando materiais de escritório e pedagógicos para a Casa do Beco, a oficina de teatro nasceu com, aproximadamente, 46 mulheres na perspectiva de um trabalho social e de terapia ocupacional, como espaço para superação de problemas e de doenças.

Adegumar, Maurina, Cruzelina e Du Carmo chegaram nessa época. A Maria Geralda de Paula, chamada por todas de Paula, integrou os trabalhos após uma oficina realizada por Nil junto ao grupo Meninas Sinhá⁴⁴, do qual Paula participa. As outras mulheres foram integradas após participarem da oficina “O Afeto na melhor idade”, ofertada em 2016 no posto de saúde

⁴⁴ Meninas de Sinhá é um grupo cultural, alocado no bairro Alto Vera Cruz/BH, hoje composto por 22 senhoras que cantam cantigas de roda, cirandas e brincadeiras infantis. Fundado em 1989, o grupo é referência no trabalho cultural para transformação social. Mais informações disponíveis em <http://meninasdesinha.org.br/o-grupo/>. Acesso em: jul. 2019.

local. Independente de tempos de jornada, as histórias de vida se encontram e reencontram nas lutas diárias pela sobrevivência, na aridez dos solos percorridos, nos desafios enfrentados durante a vida. Com idades variando de 40 a 82 anos, um espaço de arte e afeto é intensificado no teatro entre elas, ao longo desses nove anos de atividades ininterruptas.

Em parceria com o CRAS, a oficina comandada por Nil desvelava os encontros familiares ou problemas comunitários que afetavam diretamente à pessoa e eram improvisados em cena. Conta o professor que organizava um primeiro encontro em que ele trabalhava algumas dinâmicas teatrais e realizavam um bate papo, momento que mais tarde passou a denominar como “roda de comadres”, espaço em que as mulheres compartilhavam suas histórias. Sabendo que a presença era flutuante, ele escolhia umas três histórias para serem trabalhadas no segundo encontro, de acordo com as integrantes que estivessem presentes no dia. A narradora da situação ficava de fora, assistindo às colegas improvisarem e, quando chegava ao ápice do conflito, era a relatora do problema quem dirigia o final da cena, apontando possíveis resoluções.

Neste período, o objetivo do trabalho era o social. Não havia um foco nas técnicas do teatro, mas sim na busca por uma solução dos problemas. A mulher então ia para casa e buscava implantar a solução na vida real. No próximo encontro, havia uma avaliação, buscando entender o que a pessoa conseguiu ou não intervir na sua realidade.

Era complexo, “era de uma responsabilidade muito grande”, enfatiza Nil César, lembrando do caso em que um marido batia na mulher e a solução que ela apresentava *a priori* era a de matar o marido. Como educador dentro daquele processo, ele conduziu a situação transcorrendo com a improvisação em que ela matava o marido, daí ele mesmo entrou em cena como policial, prendeu a mulher, levou-a para cadeia e pediu que as improvisações prosseguissem, abordando a vida dela dentro da cadeia, a situação em que ficariam seus filhos, buscando uma conscientização das consequências daquele ato tão radical. Após a improvisação, visto que aquela não seria a solução, que não havia a solução naquele momento, a mulher foi instigada a ir para casa pensando sobre a questão e buscando articular outra possibilidade. A responsabilidade do educador implicava um posicionamento ético e um pensamento ágil, crítico e reflexivo sobre as propostas apresentadas.

Com uma condução de trabalho pautada na improvisação, as influências teóricas articulavam-se de maneira instintiva com as técnicas do psicodrama criado por Jacob Levy Moreno⁴⁵, quando a ação dramática é utilizada para criar um ambiente seguro em que as pessoas

⁴⁵ Jacob Levy Moreno foi médico, psicólogo, dramaturgo, criador do Psicodrama, do Sociodrama, da Psicoterapia de Grupo e expoente no âmbito da Psicologia Social e das psicoterapias.

são ajudadas a encenar e explorar situações de sua própria vida; dos jogos teatrais catalogados por Viola Spolin⁴⁶, onde “O jogo de improvisação passa a ter o significado de descoberta prática dos limites do indivíduo, dando ao mesmo tempo as possibilidades para a superação destes limites” (KOUDELA, 2008, p. XXIV); do teatro épico de Bertold Brecht⁴⁷, quando um teatro narrativo busca despertar uma atitude crítica e não as emoções; do Teatro do Oprimido (TO⁴⁸), suscitadas por Augusto Boal⁴⁹, O TO em todas as suas formas busca sempre a transformação da sociedade. “É ação em si mesmo, e é preparação para ações futuras” (BOAL, 2010, p. 19).

A partir de 2012, a oficina se configura ancorada em uma perspectiva artística, agora contando com um patrocinador para o trabalho⁵⁰, orientada pelos professores Nil César e Anita Mosca⁵¹. O espaço do CRAS deixa de ser utilizado, colocando fim àquela parceria e as oficinas passam a acontecer na própria Casa do Beco, com um grupo de mulheres interessadas no fazer teatral.

Quando estava começando minha aproximação junto ao grupo, em abril de 2018, participei de um encontro do Entre Elas com a D. Vilma, uma senhora moradora do bairro São Pedro que sofria com uma ameaça de despejo pela PBH - Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. O caso de D. Vilma⁵² ganhou a mídia e sensibilizou muitas pessoas, que ofereciam assistências e trocas afetuosas, como foi feito por essas mulheres. Dentre os bate-papos e a partilha de histórias de vida, foram narrados também os processos de entrada no teatro. Os depoimentos de Adeguimar, Maurina e Du Carmo revelaram histórias de superação e que marcam o início dos trabalhos do Entre Elas.

Adeguimar de Jesus é muito comunicativa e sempre narra sua história de superação, seja nos bate-papos pós-espetáculos, nas dinâmicas de aulas, na conversa com jornalistas, visitantes. Ela conta que, após ter sido desacreditada pelos médicos, que disseram que ela poderia morrer, ou vegetar em cima da cama após realizar a cirurgia de retirada de um

⁴⁶ Viola Spolin foi uma autora e diretora de teatro estadunidense que sistematizou princípios para os Jogos Teatrais, tendo influenciado o trabalho de artistas da improvisação.

⁴⁷ Bertolt Brecht foi um importante poeta e dramaturgo alemão.

⁴⁸ TO é a reconhecida sigla de Teatro do Oprimido a qual também será utilizada neste trabalho.

⁴⁹ Augusto Boal foi diretor de teatro, ensaísta e dramaturgo brasileiro que mais contribuiu para a criação de um teatro genuinamente brasileiro e latino-americano.

⁵⁰ O patrocínio foi da empresa de telefonia VIVO.

⁵¹ Anita Mosca é atriz e professora de Teatro.

⁵² D. Vilma morou por toda sua vida nesta casa, tendo sido seu pai um dos operários que vieram para a construção da cidade de Belo Horizonte e fixou residência naquele bairro que hoje, localizado na zona sul da cidade, envolto de prédios luxuosos, oprimiu a humilde casa da moradora que está sendo vítima de uma violência da administração pública, que tenta retirar sua propriedade, sua de direito. Ela tem IPTUs pagos desde a década de 20. O documento que identifica a casa de D. Vilma como vendido na época da construção da cidade foi extraviado do livro de documentos da prefeitura. Em tempos de golpes, a especulação imobiliária, o racismo e a perversidade tentam de toda forma desapropriar uma senhora aos 73 anos de idade (Diário de Bordo, 23/04/2018).

meningioma (um tumor geralmente benigno em uma das membranas que envolve o cérebro), ela decidiu que iria lutar pela sua vida. E que a vida era válida mesmo que ficasse acamada. Relata que, após a cirurgia, percebendo que estava inteira, decidiu lutar para conseguir movimentar o corpo novamente. Em sua jornada para recuperação, fez tratamento com fisioterapeutas, psicólogos e foi encaminhada para o CRAS, quando encontrou com Nil César propondo a oficina de teatro. Tendo chegado utilizando cadeira de rodas, foi aos poucos conseguindo se levantar, deu um passo, depois outro e afirma que o teatro ajudou demais em sua recuperação e a alcançar seu objetivo que sempre foi o de lutar para viver e se recuperar.

Du Carmo narra que sempre foi uma pessoa muito fechada e que não conversava com ninguém e que, após ter começado a fazer teatro, ela começou a conversar com todo mundo. Ao tentar nomear o que o teatro significa na sua vida, ela não encontra palavras para descrever a alegria de se apresentar, de estar em cena. Já Maurina apresentava um histórico de depressão e uma desmotivação para continuar vivendo. Diz ter sofrido com a vizinhança condenando a gravidez da filha solteira e enfatiza que foi após o nascimento da neta, tendo sofrido um enfarto nesse entretanto, que ela renasceu. Ela era responsável por cuidar da neta recém-nascida e foi nessa época que Nil a convidou para participar da oficina. Ela pretendia recusar, uma vez que precisava cuidar da neta, mas Nil logo solucionou dizendo que ela podia levar a menina junto, e conta que a netinha ficava lá, esperneando, fazendo parte do teatro. Enfatiza que ela tinha sido encaminhada para tratamento psiquiátrico e que o teatro ajudou muito em sua recuperação.

As pessoas e suas histórias são quem fomentam esse espaço de experimentação, ressignificação, reconstrução e movimentação humana e artística. Com o tempo, trabalhando na “confluência entre o espaço da sociabilidade (formação do cidadão) e o espaço da representação” (VENANCIO, 2008, p. 37), buscando explorar mais técnicas do fazer artístico, histórias de vida, como essas destacadas acima, foram entrelaçadas com as memórias da comunidade, tornando-se material de improvisações constantes.

Uma vez que a instituição já possuía o patrocínio cultural do Instituto Unimed BH, ao conhecer o projeto oficina com as mulheres, associado também à área da saúde, tal instituto propôs que as improvisações fossem organizadas em cenas, para que elas pudessem circular se apresentando para outros grupos de idosos e de convivências, também apoiados pela mesma. Tal organização de cenas foi feita, de maneira muito simples e improvisada. Na mesma época, o Muquifu⁵³ – Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos - estava sendo inaugurado no morro,

⁵³ Saiba mais em: <http://www.muquifu.com.br/>. Acesso em: jul. 2019.

o que gerou a ideia de propor a ele que as cenas circulassem também em espaços da comunidade. Assim, percorreram também espaços tais como igrejas evangélicas e católicas, escola, quintal de congado, entre outros.

Essa experiência gerou uma grande animação no grupo de dez mulheres que compunham o trabalho naquele momento, afirmando que haviam se tornado atrizes. Entretanto, para uma delas ainda faltava muito para se tornarem atrizes de verdade. Esse relato é constante nos bate papos pós-espetáculo com o grupo. Naquele momento, o olhar de Du Carmo foi atravessado pelo questionamento de que para se ‘fazer’ teatro de verdade era necessário mais do que aquilo que elas estavam fazendo, dizendo para Nil: “O que eu vejo na televisão num é assim não - Olha eu comparando a coisa com televisão né (...) Nil, nós precisa de um figurino e um cenário, que é uma coisa que nós num tem” (Du Carmo, 08/04/2019). De forma que era preciso usar roupas que não fossem delas, ter um cenário que não fosse feito de tábuas improvisadas, ter iluminação, ter “aquele papelzinho com o rosto dela, o nome dela, com o nome do personagem e da atriz que faz”, referindo-se ao programa do espetáculo, conforme também me narrou Nil César, afirmando que elas ainda tinham muito que evoluir. De maneira que, posteriormente, quando ela viu o cenário pronto afirmou que “foi uma coisa maravilhosa. É a coisa mais importante que eu achava que tinha, que eu tinha na vida” (Du Carmo, 08/04/2019).

A fala de Du Carmo revelou um amor incondicional ao teatro, uma capacidade crítica de distinguir teatro e televisão e de desejar uma produção mais profissional do fazer teatral. O desejo dela impulsionou as outras mulheres e a Casa do Beco na criação do espetáculo “Quando eu vim para um Belo Horizonte”, cuja primeira versão foi estreada no ano de 2014.

O ponto de partida para o espetáculo foram as cenas que já existiam, mas que não possuíam nenhuma conexão entre elas. Uma delas foi a “cena da lata d’água” que marca a falta de saneamento básico existente no morro na época em que começou a ser povoado, uma vez que naquele tempo era preciso sair cedo de suas casas, em torno de 5 horas da manhã, com uma lata para buscar água em uma única torneira, que ficava aberta por apenas algumas horas àqueles moradores. E a outra cena era a que abordava um baile de adolescentes, que compartilhavam da ideia de que para terem uma vida melhor precisavam arrumar um marido e mudar-se para Belo Horizonte. O trabalho com as memórias e as histórias de vida foi aprofundado, imersas em processos de improvisações e repetições, para agora construírem um espetáculo. Nesse trabalho, a memória individual torna-se um ponto de encontro entre as memórias coletivas, quando a mesma situação, agora memória, era compartilhada por todas as outras mulheres, que também ali moravam.

Com a dificuldade em lembrar as cenas improvisadas nos encontros anteriores, uma das mulheres sugeriu, em outras palavras, que fizessem um roteiro. O fato de serem analfabetas ou semianalfabetas configura essa condição: não existe um texto escrito e decorado, existe uma estrutura que elas conhecem e vai, a cada nova apresentação, jogando sempre com o frescor da improvisação.

Na tessitura desses processos desvelados, a princípio, eu percebia com o olhar de pesquisadora que tal configuração do trabalho dialogava com a prática da cena contemporânea, pautado na liberdade para o jogo de cena traçado por um roteiro que apenas delineava pontos de saída e de chegada; mulheres em cena exalando ao meu olhar *presença, experiência partilhada, manifestação e impulso de energia* (FERNANDES, 2010, p.23), como exigido na utilização dos significantes do teatro pós-dramático, discutido por Hans-Thies Lehmann⁵⁴. A não subordinação ao primado do texto configurava esse espaço de liberdade para o jogo que variava de acordo com o dia, o público, o elenco presente, pois ausências por questões de saúde ou familiares são constantes, rendendo por vezes quase duas horas de apresentação de um espetáculo que já havia acontecido em 50 minutos. Eu começava a buscar as lentes teóricas que melhor pudessem enxergar suas práticas artísticas.

O espetáculo “Quando eu vim para um Belo Horizonte” (2014)⁵⁵, com direção de Nil César e assistência de direção de Fernanda Carvalho, é apresentado em sua sinopse:

- Construído a partir dos depoimentos das integrantes, o espetáculo se inicia na infância dessas mulheres, vivida em cidades do interior do estado, em meio às brincadeiras com bonecas de pano, petecas de bananeira, cantigas de roda, bolas de meia, mas também ao trabalho infantil, igualmente presentes em suas lembranças. No decorrer do espetáculo, elas narram sobre a expectativa, na adolescência, em conseguir um marido para casar e sair daquela vida dura. As vivências de cada uma com o casamento, o contraste entre o “sonho” e a realidade nessa experiência são objetos das narrativas do espetáculo. Inclusive a decisão de uma delas em sair do interior e ir se instalar em uma comunidade de favelas da capital mineira para fugir da violência que sofria do marido. Sua perspectiva de futuro, ao abandonar sua terra natal, era: “Pior que está não pode ficar”.

As cenas da infância foram criadas mais ao final do processo, após as mulheres questionarem que elas estavam falando da juventude e de casamento, mas que ainda não tinham contado nada sobre suas infâncias.

⁵⁴ Hans-Thies Lehmann é crítico alemão e professor de teatro autor do reconhecido livro “Teatro pós dramático”.

⁵⁵ Elenco de estreia: Adeguimar de Jesus, Cruzelina de Oliveira, Du Carmo Fernandes, Geralda Santana, Lina Silva, Maria Geralda de Paula e Rosário Abreu.

É nesse processo de criação que Liliane Alves se aproximou da oficina para desenvolver um estágio, para o curso de Cantoterapia que estava realizando. O desejo das mulheres do elenco de cantar casou com a necessidade de Liliane em fazer seu estágio, que deveria durar apenas três meses, mas que ela optou por acompanhar todo o processo até a estreia do espetáculo, contribuindo de maneira significativa para a parte musical do trabalho, que aborda canções do universo infantil.

Integrando a programação dos 20 anos de trajetória da Casa do Beco, o espetáculo foi apresentado na Sala João Ceschiatti, administrado pela FCS - Fundação Clóvis Salgado, espaço que abriga o imponente teatro Palácio das Artes. Era a vez das mulheres do morro pisar em espaço considerado nobre e elitista da cidade. Para Adeguimar, essa foi sua apresentação mais marcante, uma vez que reverberou mais um enorme movimento de superação de sua parte. Ela estava internada no hospital para mais uma cirurgia de lavagem pós-retirada de um tumor, em função do qual precisou passar por cinco cirurgias, e pediu liberação para que pudesse se apresentar, mas ao invés de retornar na segunda-feira seguinte, conforme combinado para terminar o tratamento, ela só retornou meses depois para uma consulta, pois se sentia muito bem naquele momento.

No ano de 2015, Liliane é convidada a tornar-se professora da oficina O Teatro Entre Elas. Com a demanda para um segundo espetáculo, ela assina junto com Marcelo Oliveira (interpretação) e Fernanda Carvalho (expressão corporal) a direção e dramaturgia de “Mãe, Raiz do Morro”, quando propuseram um processo de pesquisa a partir do questionamento “o que é ser mãe? O que é ser mãe do morro e mãe do asfalto?” (Fazendo um contraponto entre a favela e os espaços privilegiados socialmente). O espetáculo estreado em 2016 é assim revelado por sua sinopse:

- Como se equilibrar entre o mito da mãe ideal e os desafios de educar seus filhos dentro de um espaço tão emblemático como a favela? Ser mãe no morro é diferente de ser mãe fora dele? Foi buscando responder questões como essas que as atrizes de “O Teatro Entre Elas” – mães e moradoras de favelas – entregaram-se a um processo de trabalho com as memórias pessoais, pesquisa, registro de relatos de outras mães e moradoras de comunidades, para construir a montagem “Mãe, Raiz do Morro”. O que se busca com essa peça é revelar a face materna das mulheres que, transitando as vielas do morro, embalaram em seus braços sonhos, trabalhos e desejos de um destino melhor.

Sobre esse processo de criação, Liliane narra que foram suas aulas mais lindas conduzidas junto a elas. Com o objetivo de instigar as questões da maternidade, as aulas eram planejadas por ela e Fernanda de maneira minuciosa, aulas quase de arte terapia mesmo, de

acordo com a professora, que como terapeuta pensava ser muito delicado puxar da memória delas histórias profundas, e que podiam ser muito dolorosas. Dessa forma, era preciso dar um colchão emocional para o desenvolvimento do trabalho.

Como que a gente puxa esse tema? Como que elas falam disso pra gente sem se machucarem? Então por isso que eu falo que foram as aulas mais lindas que a gente fez, porque assim era... a gente preparava, era uma preparação mesmo, a gente fazia aulas, ah, então o tema hoje é perda gestacional. Então como, aí eu lembro que eu trouxe umas colchas, eu envolvi cada uma, cantei, aí a gente vinha e cobria elas assim como se tivesse sendo embaladas. Pra elas poderem dar conta de falar. Aí chorava, chorava, e a gente também. Então foram, por isso que eu falo, foi muito precioso ter tido tempo né. (...). E aí eu tive aquele tempo dilatado assim, de pesquisar a vida delas. Então a gente perguntou: como era ser mulher. Se a mãe havia ensinado alguma coisa sobre sexo. Se tinha falado sobre menstruação ou não. Se elas transmitiam esses conhecimentos pros filhos, pras filhas, ou não. É...como que foi essa questão da primeira relação sexual delas. Como que foi amamentar o filho. Como que era sustentar o filho na pobreza. Como era cuidar dos filhos dos outros na maioria das vezes e deixar o seu filho em casa com outra pessoa, ou com outro filho. Então eram temas muito delicados. Como que era pensar a vida dos filhos com a ameaça do tráfico. Com a questão da violência. Com a questão é...da falta de trabalho né, então era muitas coisas assim. (Liliane, 24/06/2019).

Após esse trabalho interno de tamanha delicadeza, responsabilidade e profundidade foram realizadas também entrevistas com outras mães moradoras do morro e ainda com as filhas das integrantes do elenco.

Retornando ao meu olhar de pesquisadora, enquanto conhecia e refletia sobre esses processos, eu percebia aqui outro forte traço da cena contemporânea encontrado, tanto neste espetáculo quanto no primeiro, que é a questão documental. Para os dois espetáculos, foram gravados depoimentos: no primeiro, apenas das integrantes da oficina; já no segundo, o relato delas e de outras tantas mães moradoras do morro foram registrados em vídeo pelas próprias alunas-atrizes, que participaram de uma oficina de audiovisual, com duração de seis meses, na qual elas aprenderam a manipular uma câmera e a irem atrás dos depoimentos das amigas, vizinhas, das transeuntes na praça local, de forma que:

(...) o recolher depoimentos torna-se um ato de forte caráter pedagógico, já que exercita o ouvir e o olhar a diferença sem que transformemos a conversa num festival de perguntas. O individualismo cede espaço à generosidade de quem realmente quer embarcar na experiência do outro, agora compartilhada, render-se à história e não protagonizar o encontro. (SOLER, 2008, p.92).

Esse caráter pedagógico evidenciado, em interlocução com o artista Marcelo Oliveira⁵⁶, que foi diretor pedagógico da Casa do Beco, apontava as práticas artísticas do Teatro

⁵⁶ Em entrevista realizada com Marcelo quando eu iniciei a aproximação com a Casa do Beco para pedir autorização para realizar a pesquisa com o Teatro Entre Elas e para conhecer um pouco do histórico de trabalho, ele levantou a hipótese: Será que o que estamos fazendo é Teatro Documentário? Disse isso pensando no trabalho realizado com as memórias.

Entre Elas dentro do campo do Teatro Documentário. Isso pode ser percebido no trato que é feito com as memórias: em ambas as peças a dramaturgia é construída por dados da vida real, um dado não ficcional, sendo que “Chamamos de dado não ficcional qualquer tipo de fonte que se configura num testemunho captado, gravado diretamente da realidade, ou seja, tudo que é dito ou visto que não foi construído pela imaginação de alguém no intuito de criar uma ficção” (SOLER, 2008, p. 39).

Quando o espetáculo é apresentado, o público é alertado de antemão que irá assistir a uma peça com senhoras atrizes não profissionais, contando suas próprias histórias e de sua comunidade, histórias reais. Vale ressaltar que, “em termos de fruição estética, um espectador que chega para assistir a uma encenação documentária (...) tende a fruir a obra como tal” (SOLER, 2008, p.40).

Em conformidade com o autor Marcelo Soler (2015), situar o campo do Teatro Documentário é pensar na existência de três instâncias pontuais: a intencionalidade em documentar, o trabalho com dados não ficcionais e a percepção por parte do espectador da natureza documentária do discurso.

Dessa maneira esse processo de pesquisa foi desvelando caminhos bem instigantes para uma análise do fazer artístico, pedagógico e político sobre as atividades realizado no Entre Elas, a cada entendimento do processo histórico desse trabalho. Havia inicialmente essa aproximação ao vasto campo do teatro documentário a ser estudado, buscando refletir sobre as ações desenvolvidas. Mas, imersa no campo, comecei a indagar: O que de fato o trabalho artístico constrói de maneira consciente? O que é mais potente nesse fazer? Quais são os dados históricos e processuais que diz de uma identidade e força desse grupo? Quais lentes teóricas podem ampliar a minha percepção sobre o teatro desenvolvido neste espaço?

Nesse caminho, orientada sobre a necessidade em focar e recortar para uma análise acadêmica mais aprofundada, foi imersa em campo, no exercício da observação e da reflexão que entendi a potência do teatro feito naquele espaço em contexto comunitário. Assim, buscando diálogos na literatura, aproximei o referido trabalho ao campo do Teatro em Comunidades, que também utiliza de memórias e depoimentos pessoais em suas produções artísticas, que abrange a ênfase na comunidade e na história coletiva.

Quando perguntada o que era mais marcante para ela naquele momento, quando construíram a primeira versão da peça “Quando eu vim para um Belo Horizonte”, Adeguimar diz que “era realmente uma maneira da gente contar a história do morro, do que a gente realmente vivia” e conclui, quando indagada sobre o que significa para ela ver sua história e do morro sendo contada em uma peça de teatro, que “é muito importante. Eu acho que isso marca

a trajetória de uma pessoa, de quem mora na favela, pra contar pras pessoas o que a gente passa perante a luxúria que tem cá em baixo, cê entendeu? Todo conforto, todo luxo. Eles não sabem a vida difícil que a gente tem lá” (Adeguimar, 01/04/ 2019). Essas falas de Adeguimar revelam a importância de um trabalho de teatro em comunidade, em um processo de elevação da autoestima, de dar voz e visibilidade àquelas pessoas, de poder revelar sua existência de luta e de superação diárias. Essa reflexão teórica será aprofundada no capítulo 3.

Ao mesmo tempo em que “Mãe Raiz do Morro” estava sendo concebido e apresentado, acontecia no posto de saúde local, bem próximo à Casa do Beco, uma oficina chamada “O Afeto na melhor idade”. Essa oficina aconteceu por uma demanda do posto de saúde ao perceber que as mulheres que faziam teatro na Casa estavam diminuindo a ida delas ao posto e esbanjando saúde e vitalidade. A assistente social do local afirmou que queria mais saúde no posto que é de saúde, não um posto de doença.

Para este trabalho, a artista Sol Sófiro foi selecionada como professora para trabalhar com teatro em miniaturas, também com o objetivo relacionado à saúde, a elevação da autoestima, do cuidado e de trabalhar com as histórias de vida das participantes. Foram construídos miniteatros em caixas de papelão, em esquetes autônomas que refletiam histórias das participantes tais como, os abusos de exploração que elas já sofreram dos patrões, também da vinda para Belo Horizonte e o morro, do aniversário desejado, mas não realizado, entre outras.

Júnia Leonel diz que foi instigada a fazer a oficina porque o conceito “o afeto na melhor idade” lhe chamou a atenção. Júnia mora no Bairro Santa Lúcia, fora do morro, ocupando uma posição social diferente das companheiras de teatro. Ela está desempregada há muitos anos, tendo entrado na categoria de desalentados registrada pelo IBGE⁵⁷. Para ocupar seus dias de solidão, decidiu integrar a oficina e acabou continuando e encontrando um espaço para pensar uma velhice ativa e saudável. Ela se tornou ainda uma boa referência para as companheiras de teatro e busca articular intercâmbio com outros grupos e atividades extras à produção da Casa do Beco, ajudando a construir um percurso mais autônomo e a reverberar os desejos das integrantes.

“E a gente ia pro posto alegre, alegre e encontrava o povo tudo doente (risos)” (Júnia, 25/03/2019). As mulheres que haviam entrado nessa oficina já relatavam uma baixa no consumo de remédios e nas consultas periódicas no posto de saúde.

⁵⁷ IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

Milta de Oliveira, pertencente a esta turma, relata que tomava sete tipos diferentes de remédio e depois que começou a fazer as aulas de teatro foi reduzindo. Atualmente só toma remédio para hipertensão, dia sim e dia não. Ela narra o desânimo e a desconfiança no começo daquele processo, quando a professora propôs o que ela lembra como “teatro em caixa”, e conta que “deu uma preguiça daquele trem. Uma hora o trem ficava duro, outra hora fica mole, eu naquela preguiça (risos)”, e que quando começou a fazer os bonecos ela pensou: “Boneco feio pra caramba. Eu falei: esse trem num vai dar certo. Aí D. Rosa falava assim: será que o pessoal vai rir desse trem? Esse trem tá feio demais (risos)” (Milta, 25/03/2019).

Milta é uma pessoa muito alto astral, gosta de falas com duplos sentidos como aparece no trecho citado. Com o tempo e a experiência seu olhar sobre o trabalho se transformou e ela revelou os benefícios que aquela vivência lhe proporcionou:

Nós fizemos o espetáculo aqui (referiu-se à Casa do Beco). Aí eles adoraram. Eles riram muito né? E eu tava com um macacão azul, fazia aquela palhaçada, aí eu comecei a gostar (risos). Nossa, todo mundo bateu palma, aí eu adorei sabe? Dessa época pra cá, não tomei mais remédio, pra você vê como é que foi, mas foi ótimo! Aí passado um mês mais ou menos, eu fui no médico. Nunca mais eu aparecia lá, nunca mais. Dr. Robson falou assim: mas que foi? Ah num sei não, acho que eu sarei. Falei assim com ele. Acho que eu sarei. Ah eu tô indo na oficina aí, acho que eu tô é bem. Aí ele falou: então a senhora vai fazer pra mim uns exames e vai fazer pra mim/e eu vou medir sua pressão. Menina, pressão tava 12 por 8, o colesterol tinha baixado, eu falei: gente, o trem tá bem. E dessa época pra cá só tomo uma qualidade de remédio. (Milta, 25/03/2019).

Depoimentos como esse revelam o potencial transformador e curativo que é defendido e difundido pela Casa do Beco. O processo na oficina que privilegiava o afeto na melhor idade, nas palavras de Susete: “Ah, foi muito emocionante sabe. Eu gostei né, foi uma brincadeira que a gente fez, e assim foi gratificante pra mim e pras pessoas também” (Susete, 01/04/2019).

Findados os recursos para a manutenção do trabalho no posto de saúde e com o desejo de continuidade das integrantes que viveram o processo, Nil decidiu integrar as participantes dessa oficina ao Teatro Entre Elas, que nesta época deixa de ser uma oficina, e com a chegada das novatas passa a ser entendido pela instituição Casa do Beco como um Coletivo.

A ideia de uma profissionalização do trabalho, no sentido de deixar de ser uma oficina e passar a ser mais um núcleo artístico da Casa, reverbera o histórico de dedicação, de comprometimento e responsabilidade para com o trabalho, de produção artística tendo dois espetáculos em repertório, agenda contínua de apresentações e da longevidade, sonhos e desejo de continuidade de trabalhar teatro daquelas mulheres. A entrada das novatas instituiu um coletivo que rapidamente se tornou unido e coeso, traduzindo aos olhos da instituição a

existência de um grupo. Tal grupo denominou-se, no ano de 2019, após a remontagem do espetáculo “Quando eu vim para um Belo Horizonte”, que narrarei no capítulo 2, o Grupo Teatro Entre Elas, pertencente ao Núcleo para Criar, Encantar e Transformar da Casa do Beco.

2 O ENCONTRO COM O GRUPO TEATRO ENTRE ELAS: IMERSÃO NO CAMPO

Receber alguém em sua casa é abrir acesso a sua intimidade, é mostrar um pouco mais de quem você é, e quando a convivência se torna recorrente é desnudar-se perante o outro. Quando cheguei para acompanhar os encontros do Grupo Teatro Entre Elas, fui recebida com o melhor sorriso e abraço apertado que se poderia ter. Aquelas mulheres, que nem me conheciam, fizeram questão de me acolher de maneira muito afetuosa.

Acolhimento e afeto são palavras sinônimas às integrantes desse grupo. O mesmo pode-se dizer dos gestores, colaboradores e professores. Assim como, quando fui pedir licença para realizar essa pesquisa com o grupo, a professora Liliane também me recebeu com muita simpatia e disponibilidade em suas aulas, que aconteciam sempre às segundas-feiras, de 14h as 16h30min. Além disso, se encontravam também as sextas-feiras sob a condução de Nil César, dia recorrente para ensaios do espetáculo “Quando eu vim para um Belo Horizonte”. Acompanhei os trabalhos do grupo no período de abril de 2018 a junho de 2019, sempre às segundas-feiras e em outros dias oportunos no período de remontagem da peça “Quando eu vim para um Belo Horizonte”.

Lembro-me que, quando cheguei para o primeiro encontro, me surpreendi com os rostos novos que despontavam. Durante o intervalo em que visitei a Casa do Beco e conversei com Marcelo Oliveira e Nil César sobre o trabalho, até ser aprovada no processo de Mestrado da UFMG e começar a acompanhar o grupo, aconteceu a integração com a oficina “O afeto na melhor idade”, conforme narrei no capítulo anterior. Com isso, de seis agora eram quinze mulheres engajadas no fazer teatral, na convivência semanal e nas partilhas de vida.

Enquanto pesquisadora do teatro, interessava-me, além de acompanhar e observar, contribuir de alguma maneira para com o trabalho. Além de achar que seria justo efetuar uma troca, uma vez que as portas foram abertas com tanta disponibilidade, entendi que isto era uma demanda também. Já em primeiro contato com os gestores, eles me narraram que há sempre estudantes das diversas áreas, maioria do social, interessados em estagiar, em observar, mas poucos são os retornos para o espaço, tanto em devoluções reflexivas dos produtos gerados, quanto de trocas.

Com muita cautela e respeito para não ser invasiva, fui chegando e me inserindo entre elas, mergulhando no campo e nesse percurso, pude conhecer as particularidades, tanto artísticas quanto individuais, dessas mulheres inspiradoras e guerreiras que integram o Teatro

Entre Elas. Encontro após encontro, fui sentindo-me cada vez mais em casa e pude viver a experiência de, também, ser uma Entre elas naquele período.

Era abril de 2018 e o grupo estava ensaiando uma coreografia de uma música chamada “A Rede”, interpretada pelo grupo Meninas de Sinhá, quando encontrei com elas pela primeira vez enquanto pesquisadora. A coreografia feita por Liliane já estava sendo trabalhada e, nesse dia, o objetivo do ensaio era para apresentar na casa de D. Vilma, a moradora que teve ordem de despejo de sua casa por parte da prefeitura de Belo Horizonte, conforme narrado no capítulo 1 (ver página 32), para quem seria feita uma visita de apoio na próxima semana. A coreografia tinha interações em duplas com um lenço e na ausência de número par, fui logo sendo chamada para compor o trabalho também. Em registro de diário de bordo saliente: “Já cheguei interagindo de forma prática com elas, achei isso bom, já fui me sentindo dentro” (Diário de Bordo, 16/04/2018).

A visita à casa de D. Vilma foi muito emocionante. O movimento de solidariedade experimentado naquela visita já me mostrava marcas fortes daquele trabalho: o teatro como espaço do encontro e do afeto. Entre muitas conversas e gargalhadas, Liliane conduziu um bate-papo de entendimento do processo pelo qual D. Vilma passava. Ainda, para que esta pudesse conhecer um pouco do trabalho desenvolvido pelo grupo, foram narradas um pouco da história de cada uma delas com o teatro e foi feito um convite especial para que ela pudesse também fazer parte do grupo. D. Vilma estava com um problema sério no joelho na época, o que estava lhe causando dificuldade de locomoção e, por isso, ela não aceitou o convite prontamente. Tempos depois ela fez uma participação no grupo, mas não chegou a se inserir efetivamente.

Foi o primeiro momento em que pude ouvi-las falarem de suas histórias dentro do percurso de pesquisa. Além das narrativas que apresentei no capítulo anterior (ver páginas 32 e 33), em que elas falaram da chegada ao teatro nos primórdios do trabalho, conheci também a caçula da turma, Adriana, hoje mãe de oito filhos, moradora do Bairro Castanheiras/BH. Adriana foi convidada por Liliane para integrar o grupo, uma vez que ao se encontrarem após Adriana bater em sua porta para vender doces e ser indagada sobre o que ela mais desejava fazer, a mulher respondeu: teatro. Liliane, então, um tempo depois, a convidou para ir assistir à peça “Quando eu vim para um Belo Horizonte” que seria apresentada na sala João Ceschiatti, no Palácio das Artes. Sobre o momento do convite, Adriana contou que, quando o telefone tocou e uma de suas filhas perguntou se podia atender, ela recusou dizendo que ela mesma atenderia, pois deveria ser importante. A filha brincou se era algum namorado e ela respondeu: “muito melhor, pode ser o meu teatro”.

Fui aos poucos notando que, para além dos benefícios em torno da saúde, existe um amor pelo fazer artístico. O fazer teatral é para elas um espaço libertador, de alegria, de realização.

Naquele encontro, além da apresentação da coreografia ensaiada para tal, Liliane contou ainda a história dos mil Tsurus (ave sagrada do Japão) e ensinou uma canção em um momento de união e fortalecimento entre pares. Era um encontro de mulheres batalhadoras, com histórias de vida similares. A filha de D. Vilma salientou a alegria em recebê-las em sua casa, principalmente por essa identificação de elas serem mulheres como ela, do povo, que dividem as mesmas questões sociais.

Após chegar nesse espaço de visita solidária, foi aberto um espaço para que eu pudesse me aproximar artisticamente do grupo. Para tanto, preparei um encontro em que pudessemos trabalhar a soltura corporal, interação coletiva, desenvolver um ato performativo e um jogo provocativo com perguntas diversas, que implicavam também alguns anseios de pesquisadora, tais como: ouvir suas histórias de vida e saber de seus desejos e trajetória com o teatro.

A primeira atividade que propus foi uma dança com pano. Coloquei uma sequência musical e comecei a dançar com o pano preto no centro da roda e passei para outra pessoa que dançava e passava para outra, nisso outros panos foram inseridos na dança e um clima de descontração e alegria começava a ser instaurado. Na pausa para água, amarrei alguns panos em círculo e inseri o ato performativo: nós fomos convocadas para uma missão ao espaço. Vamos partir?

Nessa experiência, corpo e imaginação decolaram até um planeta que Júnia nomeou de “Verossímil”, sendo ratificado por Paula, local em que aconteceu uma explosão envolta de muita fumaça e cheiro de enxofre e por isso usamos máscaras também imaginárias. O espaço de trabalho é grande e todo o local estava sendo explorado, até mesmo o espaço da varanda que dá vista aos prédios e à barragem. A função de piloto da nave era revezada. Maurina propôs uma crise cardíaca e, com isso, após ela ser socorrida e se recuperar, amostras daquele planeta foram recolhidas para serem analisadas no planeta Terra. Quando partimos rumo a Terra, conduzidas por Maria das Graças, os panos se desprenderam sendo codificados como pane elétrica e, depois de reparados, surgiu ainda uma chuva de meteoros seguida de quedas de estrelas cadente, tendo Maurina cantolado uma música que falava de estrela. Tudo motivava a imaginação e a criação coletiva naquele jogo.

Foi bonito ver a disponibilidade e o envolvimento delas no trabalho, guiado por uma pessoa que elas ainda pouco conheciam. Notei uma generosidade em acolher a proposta e

um engajamento e abertura para viver as experiências, inclusive da professora Liliane que também participou a todo o momento.

Seguidamente sentaram-se em uma roda de cadeiras e perguntei se elas conheciam a brincadeira chamada de “batata quente”. Adeguimar disse que não. Então, após a explicação, começamos a rodada. Um baú ia passando de mão em mão e dentro dele havia perguntas diversas preparadas antecipadamente. Quando a música parasse, a pessoa deveria retirar uma pergunta e responder e, assim, o jogo ia caminhando.

Nesse jogo comecei a conhecer um pouco das individualidades e emergiram relatos como: Rita respondendo como foi sua juventude disse que era difícil de falar, pois aos 14 anos já precisou sair da roça e vir para Belo Horizonte e, com isso, ela foi trabalhar em casa de família. Narrou que era uma menina que não sabia nada da vida e que a patroa que ela teve foi muito boa, ensinando-a todos os afazeres domésticos. Lembrou-se de quando tinha cinco anos, que não tinha nada, não possuía sapato, que a maneira que se lembra de o pai demonstrar carinho era pegá-la e levá-la ao alto e colocar de volta ao chão. Disse, ainda, que naquele tempo não tinha “essa coisa de abraçar” e que a vida dela hoje é que está boa. Paula falou que o que ela mais gosta de fazer no teatro é o “meu Quando eu Vim para um Belo Horizonte, porque são as nossas histórias que estamos contando”. Júnia falou o que era o teatro para ela, algo que preenche a alma, que é o lugar onde a criança dela podia viver. Maurina narrou sobre sua infância de quando “brincava de verdade mesmo” de fazer comida para as bonecas e comentou que quando estas morriam ela e os amigos choravam de verdade, faziam o caixãozinho, saíam em procissão, alguns cantando, outros rezando e cantando e faziam o enterro delas. Essa lembrança de Maurina faz parte de uma cena da peça “Quando eu vim para um Belo Horizonte”.

A sequência de relatos instigados pelo jogo começava a desvelar os desejos, a vida dura, as preferências, as individualidades que compunham aquele conjunto. Por fim, falei de mim, de minha trajetória de vida e arte e dos meus interesses de pesquisa e de estar ali entre elas.

No final do encontro, Liliane me convidou para montar uma cena curta com elas, partindo da música coreografada “A Rede”⁵⁸, e assim eu começava a me inserir entre elas, vivendo uma experiência de pesquisa que foi sendo traçada em movimento de escuta, imersão e reflexão.

⁵⁸ A coreografia pode ser vista em gravação de ensaio disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_TytmRcYKJY.

2.1 Vivência de criação e afeto

CENA ENTRE ELAS

TÍTULO: A REDE

Cantam: Oi joga a rede oiê, oi joga a rede oiá...

JÚNIA - Não tem mar, mas ainda bem que temos essas lagoas tudo pra pescar.

RITA - É hoje! (*diz se preparando para pescaria*)

MAURINA - Seu Tião da Dalva vendeu um peixe que pesava mais de 5 kilos, ontem. Vocês estão sabendo?

PAULA - Tô sabendo sim. E hoje eu vou pegar um de 10 kilos.

(*risos*)

Som de cobra

MARIA DO CARMO - Vocês estão ouvindo?

ANA-Uai! Que isso?

A cobra passa ligeira e some.

MILTA - Foi. Sumiu.

ADEGUIMAR - É assim mesmo. Dizem que ela mora lá no bacião...

MARIA DAS GRAÇAS - É...e não mora sozinha não, é cheia de filhotes.

ANA - Mas ela mora é na biquinha gente, já contei para vocês essa história.

MERCÊS - Será que dá pra fazer silêncio agora, que eu vim aqui foi pra pescar.

ANA - Pois eu gosto mesmo é de papear.

TODAS - Shiiiiiii! (*pedindo silêncio*)

DIONISA - Peguei! (*grita*)

MILTA - O quê?

SUSETE - O que você pescou aí?

DIONISA - Piranha!

ROSA - Piranha? Credo! Eu não vou comer piranha não. Quem come piranha, fica piranhando depois.

MARIA DO CARMO - Uai! E quem come traíra? Fica é de traiagem?

MILTA - Gente! Então, eu vou querer pescar é um bagre, pra ficar pegando os bagos por aí...

SUSETE - Deus me livre e guarde então de eu chegar a pescar um baiacu!

ADEGUIMAR - Ai, meu pai! Sabe de uma coisa! Eu vou querer mesmo é pescar um peixe espada que é pra dar uma cortada nesta sem vergonhice de vocês! Onde é que já se viu?!

MARIA DAS GRAÇAS - Meu filho já pegou 50 traíras aqui nesta lagoa. Cuidado heim!

TODAS - Shiiiiiii! (*pedindo silêncio*)

PAULA - Hoje aqui tá fraco de peixe.

JÚNIA - É essa falação que esta espantando eles.

MERCÊS - Desiste não gente, joga a rede.

Cantam e fazem coreografia da Música "A Rede".

O fragmentado dramático apresentado acima é parte de um fragmento maior, que desenvolvemos a partir de um processo, e este foi criado para ser apresentado na Mostra da Casa do Beco, que foi realizada no dia 15 de setembro de 2018.

Após Liliane me convidar para desenvolvermos uma cena curta, começamos a traçar motes de improviso que dialogassem com a existência da barragem, elo de separação e de união entre o morro e o bairro. Mesmo não sendo apropriado, há um movimento de pescaria na lagoa da barragem e muitas histórias rondam aquele entorno.

Para um primeiro encontro com esse objetivo, eu havia sugerido para Liliane dois motes de improviso: 1) Vocês estão em uma pescaria e não conseguem pescar nenhum peixe.

Começam a ficar entediadas e para distrair começam a conversar, a contar casos e causos; 2) Estamos em alto mar. Começa uma tempestade e o barco está prestes a virar. Cada uma começa a lembrar da vida e a contar as coisas mais importantes dela, e dizer tudo que gostaria de dizer enquanto ainda há tempo. Fizemos nosso planejamento, combinamos de levar alguns panos azuis e uma radiografia para simular som de tempestade, buscando materialidades para ajudar a compor as cenas de improviso.

A essa altura eu começava a entender a rotina dos trabalhos. Liliane inicia os encontros fazendo aquecimento vocal e corporal pelo viés do cantoterapia, que é sua área de formação. Seus comandos conectam corpo e voz e percebi que a prática coloca os corpos em movimento de maneira orgânica, em uma relação de troca de energia e de afeto. De acordo com a professora, o trabalho cantoterapêutico “usa o canto não só como uma expressão artística para o belo, mas para acionar movimentos no corpo através de exercícios vocais, para um tratamento terapêutico do corpo, da voz e das emoções” (Liliane, 24/06/2019).

Em matéria para o jornal O Tempo⁵⁹, a professora avalia que “A introdução da cantoterapia no grupo das senhoras que já vinham fazendo teatro trouxe um refinamento na percepção auditiva delas, melhorando a atenção e afluindo um cuidado com a escuta do outro” (DINIZ, 2018, s/p).

Liliane salienta em entrevista para esta pesquisa que ela é antes de tudo terapeuta, e acredita que tudo pode curar, “acredito muito nesse poder da cura pelo coração, da cura pela emoção, da cura pelos sentimentos” (Liliane, 24/06/2019).

Dessa maneira o canto está sempre presente, tanto nos encontros quanto nas apresentações, trabalhado na perspectiva de que “Ele acalma, alegra, movimenta e desperta a alma para os diversos ritmos que a vida pode ter. A cantoterapia pode ser tanto curativa quanto preventiva, na medida em que o ato de cantar nos conforta emocionalmente enquanto atravessamos os desafios da vida”, ressalta Liliane (DINIZ, 2018, s/p).

Após o trabalho cantoterapêutico, inseri os comandos para um improviso em que partimos em excursão rumo a uma pescaria. Foi neste dia que surgiram os trocadilhos com os nomes de peixes, tais como “quem come traíra fica de traiagem; pescar um bagre pra pegar os bagos tudo”. Surgiu ainda a imagem da cobra, que existiu ou ainda existe no morro; lembrança da biquinha; das três lagoas que antes existiam ali e foram extintas; do caso de uma pescaria em que a pessoa pescou uma traíra que não queria subir e isso fez o pescador ficar se debatendo

⁵⁹ Matéria Cantoterapia estimula o cuidado com o outro: Casa do Beco trabalha a música com senhoras do Morro do Papagaio. Por Ana Elizabeth Diniz. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/interessa/cantoterapia-estimula-o-cuidado-com-o-outro-1.2010148>. Acesso em: jan. 2020.

e se entortando, até pegar um pau e começar a dar pauladas para matar a traíra; entre outras histórias. O segundo mote não deu tempo de trabalhar.

Para dar andamento ao processo, Liliane sugeriu que trabalhássemos as seguintes situações de improviso: 1 - a lagoa no passado; 2 - os bichos da lagoa e dos arredores; 3 - a lagoa no futuro; 4 - a lagoa como fronteira que divide as diferentes classes sociais. Dessa vez dividimos a turma em grupos e disponibilizamos um tempo para a troca de ideias e combinados. Neste dia trabalhamos com os motes 1 e 2, pois havia 8 mulheres presentes, sendo então dois grupos de 4 pessoas.

As improvisações revelaram uma potência imagética e corporal, como no grupo que trabalhou com os bichos, tendo a imagem de cobra experimentada chamado bastante minha atenção: “Adriana era uma cobra, tinha um andar encolhido e miúdo, as mãos unidas à frente como se fosse a cabeça da cobra em minha leitura” (Diário de Bordo, 21/05/2018). Du Carmo, que fazia um marreco falador, foi guiando essa cena por meio da narrativa.

O outro grupo trouxe a imagem da família, que construía suas casas com barro, da adolescência e o desejo de namorar. Para a construção das cenas de improviso, ouvimos referências como da biquinha, do bicão, do entorno da lagoa cheio de taboa (uma planta de brejo) e, com isso, Liliane e eu pensamos em fazer um passeio por esses lugares, uma caminhada no entorno da lagoa. Assim ficou combinado para o nosso próximo encontro.

Aos poucos, outras marcas da rotina iam sobressaltando aos meus olhos. Como o fato de Dionísia, Adeguimar e Maurina terem o costume de chegar mais cedo e sentarem em um banco de alvenaria localizado embaixo de uma árvore, que fica do outro lado da rua em frente à Casa. Na verdade, aquele espaço é um ponto de encontro, ali elas se reúnem enquanto não chega alguém para abrir a Casa do Beco, ou o horário de começo não se aproxima. Por muitas vezes, cheguei e fiquei conversando com elas nesse local: fala-se da vida, das questões familiares, da movimentação do fim de semana no morro. A presença nos encontros era flutuante embora tivesse um núcleo de mais ou menos oito pessoas que eram mais frequentes.

Da minha presença de um encontro ao outro houve um hiato. Precisei me ausentar por motivos de saúde, da greve dos caminhoneiros⁶⁰ (o encontro foi cancelado nesse dia) e por motivos de trabalho. Nesse meio tempo, Liliane trabalhou os outros dois motes de improviso traçados e receberam a presença de uma senhora que foi moradora do morro, contando algumas

⁶⁰ A greve dos caminhoneiros (2018) que aconteceu durante o governo Michel Temer, foi uma paralisação de caminhoneiros de extensão nacional, tendo se iniciado em 21 de maio e finalizado oficialmente em 30 de maio de 2018.

histórias de pescaria na lagoa da barragem. Foi feito um registro em áudio de alguns trabalhos que pude acessar posteriormente.

Quando retornei, fomos ao passeio na lagoa que havíamos programado. Foi um dia diferenciado. O movimento de sair da Casa do Beco provocou uma verdadeira animação. Quando passamos pela praça de esportes, Milta viu uma gangorra e saiu correndo para gangorrear. Ana e Rosa também sentaram no balanço, uma senhora de 81 anos e a outra de 70, e Milta as empurrou balançando alto e forte. A tentativa inicial era de caminharmos juntas, mas como éramos dez pessoas não era possível manter os mesmos interesses e as mesmas conversas.

Caminhei mais próxima de Maurina, que mora há quase 50 anos no Morro do Papagaio, tendo chegado aos 11 anos, vinda da cidade de Timóteo. Ela me contou que a lagoa lembrava morte para ela, que já teve uns sete mortos por ali. Disse que o morro era dividido: os lá de cima e os cá de baixo. Por causa da briga do tráfico, quem era de cima não podia descer, só as pessoas de bem, ela referenciou, podiam transitar entre as duas partes. Falou ainda que a parte de baixo do morro, abaixo da rua principal, pertence à barragem Santa Lúcia e a de cima à comunidade de Santa Rita. Lembrou ainda da nascente, que nasce no alto do bairro Belvedere e que foi canalizada e deságua ali, na lagoa da barragem. As taboas cobriam todo o entorno onde ficam os campos. Hoje elas ainda preenchem um trecho da lagoa.

Chegamos à biquinha, que já tinha sido citada várias vezes em nossas conversas e improvisações. Ela fica localizada no entorno da lagoa que pertence ao parque Jornalista Eduardo Couri⁶¹. Observei que esse parque é uma área preservada, com tudo bem limpo, arborizado e conservado do lado que se volta para o local que abriga os prédios de luxo, Já a área que fica dentro do morro está bem degradada, com os espaços de lazer precisando de manutenção. A biquinha é constituída por canos de onde sai uma água limpa, de mina ou nascente, e escorre por entre uma vala. Milta e Maurina contaram que, em época de férias de verão, o presidente de uma Associação local coloca uma lona azul bem grande para as crianças brincarem, se refrescar e divertir por ali. Maísa, que é colaboradora da Casa do Beco e nos acompanhou nesse dia, também moradora local, lembrou-se das moedinhas que jogavam ali, tal qual um poço dos desejos. Disse que quando ela era criança pegava as moedas para si.

⁶¹ De acordo com o site da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte: “De lugar degradado a referência de lazer e integração entre moradores de classes média e alta e de vilas e favelas, o Parque Jornalista Eduardo Couri, mais conhecido como Barragem Santa Lúcia, foi implantado em 1996 e possui uma área aproximada de 86 mil m²”. Fica localizado à Av. Arthur Bernardes, 85, Vila Paris.

Figura 1 - Na biquinha da esquerda para direita: Fabiana, Liliane, Maurina, Rosa, Vânia, Milta, Ana, Adeguimar, Júnia, Adriana e Dionísia. Passeio na barragem em 18/06/2018



Fonte: Produzida por Maísa da Silva.

Após realizarmos a foto acima, na biquinha, Ana saiu andando toda animada e disse, descendo a escada: “A vida é feita para viver”, com um grande sorriso no rosto. Era um simples passeio, mas que emanava uma alegria contagiante.

Milta me contou nesse dia que mora atrás da Casa do Beco, que lá já foi um lixão e que o portão dos fundos da Casa dava para os fundos da casa dela. Perguntei se ela então já conhecia o espaço desde os primórdios, se frequentava. Ela respondeu que sabia que existia, mas que só passou a conhecer e frequentar em 2014. Milta é sempre muito alto astral, fomos tirar mais uma foto perto dos dizeres do parque e, nesse momento, ela disse radiante: “O dia mais feliz da minha vida, estou com as minhas amigas, professoras, ô dia bão! Uhuuuu!” E todas bateram palma e completaram: “uhuuuu!”.

Figura 2 - Da direita para esquerda: Maurina, Dionísia, Ana, Júnia, Adeguimar, Adriana, Rosa e Milta. Momento em que Milta disse de sua felicidade em estar ali com essas pessoas. Passeio na barragem em 15/06/2018



Fonte: Produzida por Liliane Alves.

Nesse percurso encontramos um vendedor de mexerica, morador do Morro do Papagaio desde 1964, época em que só saíam três carros diariamente para o centro, disse ele. Susete nos encontrou no meio do percurso e encontramos um rapaz pescando na lagoa que, mesmo após solicitarmos uma conversa e ele concordar, ficou lá concentrado no exercício de sua pescaria. Para finalizar esse dia, após termos rodeado a lagoa saindo da Casa do Beco à esquerda e chegando por baixo, fomos fazer um delicioso café piquenique em uma grama próxima à lagoa, mais um momento de descontração e bate-papo.

Após alguns outros compromissos a serem cumpridos nos próximos encontros, o grupo fez o recesso de julho e retomamos as atividades em agosto. Nesse entretempo, continuei realizando pesquisas na internet, buscando saber histórias locais e pesquisando as reportagens que são divulgadas sobre a lagoa da barragem.

No encontro de retorno, elas haviam feito, no fim de semana anterior, uma oficina, ofertada na própria Casa do Beco, com o tema Teatro Documentário e Autobiográfico, com a artista Beatriz França/BH. Sempre que elas participam de eventos ou outras atividades, Liliane tem o cuidado de fazer uma avaliação, uma conversa sobre a experiência. Conforme narrei no capítulo anterior, meu projeto inicial de pesquisa fazia uma aproximação do trabalho que elas desenvolvem com o campo do teatro documentário, em diálogo com Soler (2015) que pontua três instâncias inerentes ao campo, lembrando: a intencionalidade em documentar, o trabalho com dados não ficcionais e a percepção por parte do espectador da natureza documentária do discurso. Assim pude contribuir de maneira significativa com o bate-papo, mesmo não tendo vivido a experiência de oficina junto a elas, em uma conversa mais teórica ou informativa. Seguidamente, fizemos um jogo proposto por Liliane, o telefone sem fio corporal, trabalho vocal pautado na cantoterapia e retomamos com a coreografia “A Rede”, que há muito não era ensaiada.

Durante o recesso eu havia esboçado um roteiro, a partir de um fragmento de Liliane, somado as nossas improvisações, áudios levantados tanto em sala de ensaio quanto no passeio a barragem. Liliane disse ter gostado muito e falou da Mostra da Casa do Beco que seria realizada em setembro, e indagou se eu achava possível desenvolver alguma coisa para este dia, uma vez que, de trabalho pronto até então, só havia a coreografia. Eu disse que sim, que podíamos recortar a cena e, assim, o esboço da cena curta foi fragmentado para uma cena-curtíssima, digamos assim, como conhecido no roteiro que introduz esse tópico.

Começamos a trabalhar com este objetivo, delinear uma cena curta junto à coreografia da ‘Rede’, para ser apresentada na Mostra da Casa do Beco/2018. Essa Mostra

acontece, anualmente, sendo o dia em que todos os grupos e oficinas que atuam dentro da Casa mostram seus trabalhos para comunidade, e o acesso é gratuito.

Fiz um planejamento para o próximo encontro, investindo em jogos de contação de história e experimentação do fragmento de texto. Como Liliane precisou se ausentar por motivos pessoais, conduzi esse encontro com a grata surpresa da visita de D. Vilma participando das atividades. Eram 12 mulheres presentes e comecei a perceber, a partir desse dia, que, quando há uma data de um trabalho para apresentar, as ausências diminuem. Elas se comprometem e passam a ser mais frequentes.

Os exercícios de contação de histórias foram experimentados, com um grau maior de dificuldades para elas, quando o comando era criar conjuntamente completando a ideia dizendo apenas uma palavra. Entretanto, quando o comando era inventar frases, o jogo ficou mais dinâmico passando a fluir melhor. Depois expliquei a ideia de concebermos a cena para a Mostra e fiz a leitura do trecho, tendo elas aprovado o roteiro.

Assim, organizamos o espaço com cadeiras e fizemos algumas experimentações de formatos cênicos. Conduzi ditando as falas e elas repetindo, distribuindo as frases no momento. Foi perceptível que algumas conseguiam memorizar rapidamente e outras tinham dificuldade em compreender o sentido e a sequência das falas e ações. Eu começava aqui a entender como efetivar uma cena para apresentação junto ao grupo, uma vez que agora queríamos amarrar um roteiro com falas. Eu sabia que o roteiro era apenas um guia, mas era necessário que elas compreendessem a sequência e se apropriassem daquele roteiro.

Com encontros semanais, o tempo já havia avançado e a data de apresentação se aproximava. Junto com Liliane, fizemos a distribuição de falas, em um dia em que todas as integrantes em atividade estavam presentes e se comprometeram em participar, com exceção de Cruzelina, que estava afastada há algum tempo por ter feito uma cirurgia no joelho e Adriana, que estava grávida de 7 a 8 meses nessa altura. Definimos também o figurino, que precisava ser simples: saia, blusa branca e sapatilha junto aos lenços que compunham a coreografia. Com 13 mulheres em cena, utilizamos os bancos de madeira da Casa, latas e banquetas que pertencem ao grupo, dispostos em semicírculo.

A cobra seria representada por uma pessoa, a Rosa, mas como a túnica com tonalidade de cobra que eu havia emprestado ficaria muito grande, decidimos trabalhar simbolicamente com o pano e, por fim, chegamos ao formato dele ser manipulado, estando enrolado e preso com gominhas amarelas, para adquirir contornos de cobra, arrastado pelo chão em passagem ligeira pela cena, tarefa que coube à Susete.

E o método era fazer, repetir, fazer em partes. Eu falava e elas repetiam do jeito delas e, assim, o roteiro ia se efetivando: as palavras a serem ditas são moldadas à maneira de cada uma, a partir da frase de origem que era lançada.

Investimos em trabalhar com os lenços durante a cena também, os colocamos sendo segurados à frente dos corpos e, como tínhamos uns peixinhos de pano anexados em palitos (que já haviam sido usados nas improvisações) e outros que Rosa fez para a apresentação, elas manipulavam os peixes atrás dos panos, trabalhando com a ideia de fundo do mar.

Aos poucos, busquei trabalhar o ritmo e o sentido das piadas, na parte da pesca que falava da piranha, traíra, bagre e baiacu. E nessa experiência percebi que Susete se destacava, trabalhando muito bem intenção e entonação da fala. Susete é muito expressiva e acabou se tornando uma referência, um tipo de liderança também para a turma. Ela tem a memória muito boa e, por isso, acaba pleiteada a puxar a cena, a ajudar as amigas, o que ela faz muito bem e com prazer, evidenciado um espaço de ajuda mútua e solidariedade.

Fomos então seguindo com nossos ensaios e preparativos, em meio a outros compromissos. A agenda do Entre Elas é sempre bem movimentada. Para logo após a Mostra, estavam programadas apresentações do espetáculo “Mãe, Raiz do Morro” e era preciso fazer ensaios após o horário com o elenco desse espetáculo.

Por fim, chegou o dia da apresentação na Mostra da Casa do Beco. Foi uma apresentação simples, rápida, bonita e divertida. Ficamos muito felizes com a experiência, e era a primeira vez em que elas trabalhavam em uma cena que foi construída em conjunto, após a integração com as remanescentes da oficina “O afeto na melhor idade”. Posteriormente, a cena foi apresentada em um evento no Parque Municipal com a temática da Longevidade, momento que não pude acompanhar. A outra oportunidade de apresentação foi na Comunidade dos Arturos, uma comunidade quilombola urbana localizada em Contagem/MG.

A experiência nos Arturos foi também um dia de imersão naquela comunidade. Passamos o dia acompanhando as celebrações tradicionais, em comemoração a Nossa Senhora do Rosário. Seguimos cortejo do Congado em uma experiência significativa para muitas delas. Milta, uma senhora negra de cabelos grisalhos, se sentiu muito emocionada naquele ambiente e, por várias vezes, dizia que estava sentindo uma coisa muito forte, um tipo de conexão por estar ali, com aquelas pessoas, e que não sabia explicar. Penso que ela se conectou com sua ancestralidade naquela experiência.

Figura 3 - Apresentação da cena “A Rede” na Comunidade dos Arturos, em 15/10/2018. Na foto da esquerda para direita: Dionisía, Maria das Graças, Liliane, Ana, Mercês, Júnia, Adeguimar, Du Carmo, Susete, Rosa, Rita, Maurina e Milta. Em pé Goretti (Rainha do Congado)



Fonte: Produzida por Daniane Reis.

Como planejamento de 2019, o grupo vislumbrava a remontagem da peça “Quando eu vim para um Belo Horizonte”, por isso, não foi possível dar continuidade ao trabalho da cena curta “A Rede”.

2.2 Entre atos: a potência dos bate-papos

“Vou ali, vou ver aquela alegria. Parece um raio de sool! (risos)”. Foi a frase dita por Milta em entrevista, quando indagada sobre qual era a sua maior alegria no grupo e o que a motivava a sair de casa para ir encontrar com o Entre Elas. Durante bate-papos, entrevistas e observações, aos poucos, fui compreendendo a importância do abraço, do afeto trocado, da roda de conversa, a importância do teatro em suas vidas e a potência da experiência artística desenvolvida naquela casa.

É tradição da Casa do Beco convidar o público para bate-papos após as apresentações e esses são momentos férteis de troca, de reflexão e de entendimento do trabalho. Foi perceptível o fato de que abordar as memórias locais mobiliza e emociona as pessoas. Quando as apresentações acontecem na própria Casa, os bate-papos tornam-se também prolongamento daquela história narrada, pontos de vista de outros moradores que também se instalaram naquela comunidade e constroem aquela história.

Na oportunidade de acompanhar a apresentação da peça “Quando eu vim para um Belo Horizonte” no Memorial Minas Gerais Vale, dentro da programação do projeto

Diversidade Periférica do Memorial Vale⁶², comecei a perceber a potência dos bate-papos: momento de transbordamento de arte e vida. A referida apresentação foi um marco importante para o grupo, uma vez que era a primeira vez que muitas delas pisavam em um palco. Diz Susete que para ela foi muito emocionante se apresentar ali e acrescenta que “(...) porque foi a primeira vez, né? Num lugar que pra mim era um local só de pessoas importantes, né? (risos).” (01/04/2019). E foi ainda a primeira apresentação com o elenco integrado às mulheres advindas da oficina “O afeto na melhor idade”, que acontecia no posto de saúde local. Percebo na fala de Susete que ela se sente emocionada em estar em um espaço em que ela nunca se viu ou se imaginou.

Nos bate-papos, há sempre uma fala inicial dos diretores sobre o processo de feitura da peça e sobre o histórico de existência do grupo. Depois se abre a palavra para o público. As perguntas mais recorrentes abrangem o como começaram e o que as motiva a fazer teatro. Os depoimentos de vida provocados por identificação daquelas histórias também são frequentes, além dos elogios que enchem as mulheres-atrizes de emoção e alegria. Não raramente foram registrados momentos, tais como: “Uma mulher da plateia disse que elas eram maravilhosas, que gostou muito de assistir ao trabalho delas. E Milta respondeu algumas vezes, quase explodindo de felicidade, eu senti, coisas como: Você nos fortalece. Eu vou estourar aqui” (Diário de Bordo, 21/06/2018).

Com sorriso largo no rosto elas contam suas histórias de vida e assim conhecemos relatos:

Cruzolina diz que desde o ano de 2013 não precisa mais ir ao psiquiatra e que não sabe o que é reclamar de doença. Para ela, estar no Entre Elas é estar em família, é lugar de dar e receber carinho e amor. Quando viveu um momento muito difícil com o falecimento de sua mãe e do cunhado, foi no grupo e nas pessoas da Casa do Beco que ela encontrou o abraço forte e as palavras de consolo que a fortaleceram para viver o processo.

Maria do Carmo, a Du Carmo, diz que ama o teatro, que é a realização de um sonho. Chegou para um grupo de mulheres, muito tímida, e hoje melhorou muito a sua capacidade de comunicação.

Adeguimar sempre compartilha com o público sua história de superação, após ter passado por cirurgias para retirada de tumor na cabeça, ter chegado à oficina usando cadeiras de rodas e, com a ajuda e o incentivo de Nil e das parcerias de grupo, ter conseguido se levantar e dar, literalmente, um passo de cada vez para continuar sua caminhada de vida. Em entrevista

⁶² Apresentação realizada dia 21 de junho de 2018. O projeto Diversidade Periférica do Memorial Vale pretende levar a periferia para o centro, buscando dar voz a essas manifestações que estão nas periferias da cidade.

ela afirma: “Acho que sem o teatro, hoje, pra mim vai ficar muito difícil de viver, de continuar. Assim, porque, aqui, pertinho, eu consigo expressar mais como eu sou” (Adeguimar, 01/04/2019).

Júnia pensa no seu processo de envelhecimento saudável e encontrou na Casa do Beco junto ao Teatro Entre Elas, um espaço para se desafiar, para não se acomodar e para continuar sonhando. “Sonhar é respeitando os limites do meu corpo numa boa, né? Então isso assim me estimula muito”. Acrescenta que o diferencial da Casa do Beco é que as pessoas que fazem parte dela são de uma humanidade muito grande e estão sempre pensando na inclusão. “Então ali o sonho da diversidade, da tolerância, ela é exercitada, né? Então eu acho que não teria um lugar é... mais privilegiado pra gente envelhecer sendo respeitada, né?”. E nesse sentido ela compreende o grupo como porta voz de um envelhecimento saudável, entendendo que:

(...) a proposta é envelhecer com a alma, né? Num deixar a alma envelhecer, entendeu? Então assim, eu acho que a arte te proporciona isso, você tá se renovando, e se reiventando, né? E, e com a mensagem do envelhecimento que eu acho que é um, que é um hiato na nossa sociedade, que tudo é pela juventude. Então esse diferencial da Casa do beco é muito precioso. (Júnia, 25/03/2019).

Susete relata que antes ela tinha muito problema em casa, que passou por muitos momentos difíceis no morro, embora tenha vivido momentos bons também, e que hoje a vida dela criou um novo sentido estando no Teatro Entre Elas. Pontua que, mesmo que não seja possível se livrar de problemas físicos, ela se sente emocionalmente curada e renovada, imersa nesse fazer e espaço. Salaria ainda que sua maior alegria é estar junto das amigas encenando e que a união, a conversa, o bate-papo, que a afastam dos problemas de casa, são uma alegria na sua vida.

Maurina costuma falar de sua chegada ao teatro em período que passava por uma depressão, que foi para oficina após ter sido convidada por Nil para fazer uma brincadeira e que, agora, “a brincadeira acabou virando realidade”. Entendo que ela diz que a atividade ficou séria e passou a fazer parte da sua vida. Ama estar junto das amigas, brincando, cantando, dançando, se divertindo e com elas “só não dá pra ficar parada”.

Milta também narra que tomava muitos remédios e, hoje, já não precisa deles, e sempre agradece muito ao público a presença e diz de sua alegria de estar ali apresentando. Como na frase que abre este tópico dita por ela, o grupo é uma alegria que ela encontra, um raio de sol que a aquece, ilumina e por este ela irradia sua felicidade. Diz ainda da importância do abraço e do acolhimento que sente ao ser recebida, a cada encontro: “É a hora que eu chego! Tá todo mundo sentado lá. Aí chega um, ou você, ou a outra chega e (grunhido mostrando

abraço), nossa! Aquilo é minha alegria. Parece que...ilumina tudo, sabe?” (Milta, 25/03/2019). E aborda ainda o momento do café, momento da partilha do alimento e das trocas de ideias, que para ela é como estar em família, é como acontecia na casa dela quando sua mãe passava o café e todos se sentavam em volta da mesa. “Então eu acho gostoso quando a gente tem aquele cafezão aqui. Mamãe tá aqui, pronto. (risos)” (idem), ela diz arrebatada pela memória e pela força do momento.

É a potência do abraço, do beijinho no rosto que Susete revelou em um encontro que tinha aprendido com o grupo, do afeto que é mencionado nesse lugar que entende que a arte cura, conforme explicitado no relato de Liliane:

Susete hoje falou, né? Aquilo me emocionou muito: eu aprendi a dar beijinho aqui. Então eu acredito nesse lugar de transformação, a partir do encontro que você tem com a verdade da sua alma. E eu acho que a arte traz isso. Então, por isso eu falo de cura. Porque elas reconstroem com alguma coisa muito profunda nelas, e muito genuína que é esse desejo de ser mais, esse desejo de ser melhor, esse desejo de...direito que todo mundo tem de brilhar. Então eu sinto isso sendo transformado dentro delas, eu sinto que esse trabalho, pra mim, no meu caso, só faz sentido por isso. Claro que é uma delícia assim, ser aplaudida, né?...mas honestamente...(...) Eu não sei fazer de outro jeito. (...) a arte pela arte, ela é legal, ela é bacana, ela é maravilhosa, mas uma arte que você assume que você pode transformar a pessoa e que você tem a liberdade de falar assim: o que interessa é transformar esse ser. Por mais que não saia perfeito. Aí meu olho brilha. O coração (movimento de coração acelerado). Aí é por isso que falo delas também como curadoras. Porque eu acho que quando elas podem ser tocadas nesse lugar, mesmo que elas não saibam, elas tão transmitindo isso pro outro. Eu acho que por ressonância esse outro também se surpreende, né? O olho delas brilha e eu acho que elas fazem o olho do outro brilhar quando elas foram tocadas e transformadas. (Liliane, 24/06/2019).

O desejo de ser mais já mobilizou Susete e Rita a voltarem a estudar. O foco em um trabalho transformador, conforme evidenciado na fala de Liliane, instaura um ambiente de sensibilidade, um espaço que faz Du Carmo dizer que se sente mais à vontade lá do que na própria casa, ou Adeguimar evidenciar que é neste espaço que ela pode expressar quem ela realmente é.

Paula e Maria da Graças fazem questão de dizer que elas saem do bairro Alto Vera Cruz (uma hora de viagem no ônibus) para fazer teatro na Casa do Beco. Assim como Adriana que mora no bairro Castanheiras e encontrou espaço para realizar seu sonho de fazer teatro no grupo.

Na apresentação feita no Centro Cultural Venda Nova, em dezembro de 2018, uma senhora fez questão de falar que ela não gosta de teatro, mas que daquele que elas tinham feito ela tinha gostado, pois teve uma identificação com a história e com as atrizes. Recorrente são esses processos de identificação com as mulheres e suas histórias de vida.

Os bate-papos na Casa do Beco tornam-se um compartilhamento de memórias locais. As pessoas rememoram o tempo em que não havia saneamento básico no morro, quando

a lagoa da barragem tinha peixe e era base de sustento para os moradores, entre tantas outras memórias.

Presenciei depoimentos, como de um senhor morador da comunidade, que disse que a luta de sua mãe, uma das primeiras moradoras do morro, tinha valido a pena, que ele sabe que não foi em vão, quando ele vê coisas lindas como aquela apresentação de teatro contando a história do morro. Uma mulher relatou que conheceu seu ex-marido quando buscava água na torneira, cena que é mostrada na peça “Quando eu vim para um Belo Horizonte”. Neste espaço:

(...) A memória individual torna-se um ponto de encontro entre as memórias coletivas ou entre as correntes de memória. Halbwachs mostra que a memória individual tem origem na sociedade, surgindo, inicialmente, na forma de memória dos outros. É a interessante idéia de memória-diálogo. São os outros que provocam nossa memória com suas questões, a legitimam e a completam. (VENANCIO, 2008, p.42).

De maneira que a pessoa assiste à apresentação, rememora uma experiência no morro e a compartilha. Isso faz outra se lembrar da sua vida naquele tempo e situação, e assim os depoimentos vão sendo instigados nessa ideia de memória-diálogo, que poderia render horas de bate-papos.

Foi se tornando potente para essa pesquisa, o entendimento que no Grupo Teatro Entre Elas o foco de trabalho é o teatro, é o trabalho artístico, elas se encontram para produzir teatro e nesse processo elas interagem umas com as outras, elas se desconectam do mundo lá fora como muitas afirmam, e isso reverbera em um bem-estar emocional e enfatiza a importância do processo, para além de toda emoção e satisfação ao se apresentarem. Foi percebendo essas particularidades do trabalho naquele espaço formativo e de convivência, que pude delinear o recorte de pesquisa, refletindo sobre a potência do fazer teatral que se apresentava ali e a dimensão política que perpassa a existência desse grupo de mulheres, que fazem teatro em uma favela de Belo Horizonte. Assim, dois campos teóricos se apresentaram com princípios fortes de aproximação àquele processo: a feitura de um teatro em comunidades, terminologia que abrange práticas teatrais em contextos comunitários e o atravessamento político pela noção de uma “partilha do sensível”, entendimentos que serão aprofundando no capítulo 3.

2.3 Remontagem da peça “Quando eu vim para um Belo Horizonte”

“Quando eu vim para um Belo Horizonte” é um espetáculo que desde sua estreia em 2014 é constantemente apresentado. Estreado com uma formação inicial de sete mulheres,

o trabalho foi resultado da oficina “O Teatro Entre Elas”, trabalho centrado nas histórias de vida que eram narradas e improvisadas, espetáculo que reflete as memórias individuais e coletivas de moradores do Morro do Papagaio.

As integrantes da oficina “O Afeto na melhor idade” passaram a integrar o elenco da peça, fazendo coro, figurações e substituições quando necessárias.

A primeira apresentação nesse formato aconteceu no Memorial Minas Gerais Vale, conforme já abordado, e depois houve outras, tanto na Casa do Beco, como em encontro com grupos de idosos e convivência, tal qual eu assisti no Centro Cultural Venda Nova.

No mês de outubro de 2018, o grupo foi convidado a apresentar no SESC Itaquera em São Paulo/SP, dentro da programação do Festival da Longevidade Lab60+⁶³, tendo sido uma experiência muito significativa para o grupo e para a vida das mulheres. A oportunidade de se apresentar em outra cidade foi também a oportunidade de muitas delas poderem viajar e conhecer esta cidade.

Para Maurina, foi uma felicidade poder viajar para apresentar. Além disso, foi ótimo poder ficar junto de tantas amigas. Maurina tem um inchaço crônico no tornozelo. Nessa viagem teve a situação agravada e precisou ser atendida no pronto socorro. Entretanto, sua preocupação era de que não poderia ficar internada, porque tudo que ela pensava era “sem apresentar eu não fico”. Ela relata: “a dor toda que tava, mas eu falei: vou apresentar custe o que custar” e completa que depois que a apresentação acabou ela sentia uma dor terrível e parecia ter piorado, mas se orgulha de ter ficado firme e cumprido com seu compromisso: “Então eu sinto como é uma responsabilidade, eu tenho que cumprir meu dever, com a minha obrigação, de tá ali, presente, junto com todo mundo” (Maurina, 15/04/2019).

Esse movimento de superação pessoal e o senso de responsabilidade que elas possuem com o trabalho, delineiam todo seu percurso histórico. Mesmo que sejam dependentes dos professores e gestores da Casa para seus projetos e planejamentos, elas têm sonhos, têm desejos e têm, principalmente, esse profissionalismo impactado pela responsabilidade de cumprir horários, agendas. Gostam de se desafiar a todo tempo e de pensar a longo prazo a sua permanência e a existência do trabalho.

Para Du Carmo, a viagem a São Paulo foi muito marcante: “Ai gente, eu num esperava. Fora de série, eu num esperava que nós podia sair daqui pra ir apresentar lá em São

⁶³ Saiba um pouco mais sobre o Lab60+ em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/12592_FESTIVAL+DA+LONGEVIDADE+LAB60. Acesso em: jan. 2020.

Paulo. (...) A primeira viagem minha filha, foi a primeira viagem. Foi uma coisa linda! Nó, essa aí vai ficar, ó, lembrança pro resto da vida, viu? (risos)” (Du Carmo, 08/04/2019).

Nesse período em que ficaram em São Paulo e puderam ter também um maior tempo para conversas, para se conhecerem melhor, as integrantes mais recentes demandaram um novo trabalho em que elas pudessem estar mais envolvidas na apresentação. Com a demanda apresentada, o entendimento dos gestores foi de remontar a peça “Quando eu vim para um Belo Horizonte”, por entenderem que, uma vez que elas já conheciam a dramaturgia, o processo seria menos moroso. Esse entendimento foi ainda pela dinâmica de agendas que elas cumprem devido a patrocínios via leis de incentivo. Sendo assim, era necessário pensar um tempo mais curto para realizar o trabalho. Outro motivo dizia respeito ao planejamento da Casa do Beco que prevê uma montagem anual, revezando entre os três grupos que integram o núcleo artístico da Casa. A previsão de montagem para o ano de 2019 era do Grupo do Beco, de maneira que a previsão de montagem nova para o Teatro Entre Elas era ainda longínqua.

O ano de 2019 começou com o objetivo da remontagem. Ensaios às segundas, sextas e, posteriormente, também sábados, domingos. Lá estavam elas, inteiras, entregues e imersas no processo. “Falar ó, se tiver ensaio umas 3 vezes, ou 4 vezes por semana eu venho, eu não importo, eu venho porque eu gosto” (Du Carmo, 08/04/2019).

O processo foi pautado por uma reconstrução do roteiro feito por Nil César e Liliane Alves, que agora assumia também a direção desse espetáculo. A partir do roteiro já construído eles iam estruturando em improvisos, junto com o grupo, as novas cenas. Nesse processo, elas foram desafiadas em aspectos da memória: deixar para trás a referência do que era antes e memorizar novas falas, novas sequências de ações, de músicas, de entradas e lidar com as constantes alterações que aconteciam de um encontro para outro.

Quando entrevistei Milta, o processo estava acontecendo e ela falou sobre a dificuldade inicial em esquecer as ações e falas executadas na primeira versão, bem como sobre as mudanças que aconteciam no processo atual, quando era feita uma marcação em um dia, que sofria mudanças em outro: “Então isso mistura a cabeça da gente, menina. É pra fazer assim, não é mais, agora já é (risos), então eu fico meia confusa” (Milta, 25/03/2019).

Seguindo a conversa ela diz que esse é um desafio que também a motiva porque depois que elas fazem duas ou três vezes, veem que está ficando bom, então ela se anima. Júnia relata dessa dificuldade de memorização que muitas delas enfrentam e diz que os detalhes que são esmiuçados pelos diretores exigem muito ensaio. Além disso, explica que, às vezes, a resposta é demorada, dando a impressão que o processo vai ficando mais lento. Isso acaba gerando uma insegurança. Entretanto, e pude perceber também como participante ativa do

processo, essa exigência de detalhes e esses desafios que elas enfrentam é uma das coisas que as fortalecem. A alegria que elas manifestavam a cada vez que realizavam uma cena, como havia sido combinada, era contagiante e motivadora, um movimento de elevação da autoestima individual e coletiva.

Por muitas vezes, percebi movimentos que dizem também de uma delicadeza, de uma solidariedade e de um respeito muito grande com cada pessoa e suas particularidades. Eu tentava estar atenta às minúcias do processo. Um dia de ensaio, eu observava Mercês. Ela usava aparelho auditivo, mas nem sempre ele ficava ligado e ela ficava em cena toda despreendida. Assim, quando não focava muito nas ações, acabava se adiantando ou deixando o momento de sua fala/ação passar. De forma que quando ela, ou outra pessoa que também estava com alguma dificuldade de ação cênica, agia no tempo e na sequência correta, todos aplaudiam. Conforme registrei em diário de bordo:

Esses momentos são muito bonitos, é uma energia lançada, um processo de autoestima, de superação e de valorização das mulheres que estão ali, desafiando seus limites mnemônicos, corporais, que embarcaram numa proposta de fazer teatro, mesmo que muitas vezes sem entender o que estão fazendo. Confiança total na mão dos professores/diretores, eu vejo muito isso. (Diário de Bordo, 03/05/2019).

Percebia que a importância dos processos e da convivência, da energia trocada, os movimentos de dedicação, de superação e a alegria coletiva de viverem juntas esses desafios delineavam e reverberavam nas práticas artísticas.

Eu acompanhava os ensaios sempre às segundas-feiras e foi nessa oportunidade que me aproximei de Nil César, uma vez que ele passou a trabalhar com elas nesse dia também. Tive ainda mais uma grata surpresa: ser convidada por Nil e Liliane para ser assistente de direção do trabalho. Mesmo não conseguindo estar presente em todos os dias de ensaio, fui colaborando como podia, ajudando a firmar uma cena, ensaiando determinados trechos, fazendo trabalhos de aquecimento, de concentração, jogos cênicos. Eu estava lá para colaborar e não era muito fácil, uma vez que aconteciam muitas mudanças cênicas de um dia a outro em que eu comparecia.

Com uma direção conjunta, Liliane e Nil trabalhavam ora juntos, ora separados. Nil desencadeava processos de improvisação das cenas e ia filtrando e buscando marcar com elas por meio da repetição. Ele vai organizando e memorizando a cena, ao mesmo tempo em que esta é repetida. Nunca as cenas são iguais, há sempre mudanças de falas, principalmente, uma vez que não há um texto pronto e escrito para ser estudado e decorado. É a memorização do processo, o registro do que faz sentido, a maneira como a atriz vai se apropriar daquele discurso,

daquela situação, tudo depende de cada uma. Uma vez que tenha chegado a um formato/caminho satisfatório, Nil tem essa cena registrada em sua memória e da próxima vez ele vai rememorando para elas repetirem e recriarem, a todo tempo, dentro da partitura física e vocal que foi desenvolvida. É uma metodologia bem singular. Liliane gravava também em vídeos facilitando a retomada e Nil guardava tudo na memória.

Eu pensava que esta metodologia de trabalho de Nil César era uma construção feita nos quase dez anos de existência do trabalho, devido ao fato de a maioria das integrantes serem pouco alfabetizadas e, por isso, terem construído esse processo de trabalho com a memória. Quer dizer, tudo tem que ser registrado e compreendido em cena, em vivência da cena, em memória corpórea. Percebia que as atrizes fixavam corporalmente o roteiro do espetáculo e que Nil, faz um trabalho de dramaturgia e direção, simultaneamente, e de maneira desapegada, como ele completa.

Quando refletimos sobre sua metodologia de trabalho em entrevista, Nil evidencia seu desejo em sistematizá-la, e, de fato, é um potente trabalho a ser estudado e enfatizado em um trabalho futuro. Ao contrário do que eu supunha, essa maneira de trabalho foi construída ao longo de sua experiência teatral, mas não é uma especificidade do trabalho com o Entre Elas. É uma construção que ele faz desde a montagem da peça “Consumidores a beira de um ataque de nervos”, época em que ele tinha 20 anos de idade. Já naquela experiência, em processos de improvisações coletivas, ele buscava entender o que era comum. “Então eu ficava assim: o que é comum? O que que é comum? O que que eu vou costurar? Da mesma forma esse trabalho com elas assim. O que é comum, né? Que que era comum na construção disso: memória. Né? Memória” (Nil, 10/06/2019).

Entendendo também que, para trabalhar com pessoas que pouco ou nada conhecem dos códigos da escrita, ele precisava investir no desenho da cena e na repetição, trabalhando com essa memória física e com aquilo que lhe tem afeto, quer dizer, o texto e as ações que fazem sentido para os atores, uma vez que seu trabalho é dialógico “eu escuto o artista, e o que eu trabalho muito é essa coisa da identidade” (Nil, 10/06/2019).

É de uma delicadeza e amor muito grande o engajamento de Nil com as “meninas”, como costumamos chamar carinhosamente as mulheres do Entre Elas. É como se ali ele se conectasse com sua mãe, sua avó. Singelamente ele saúda no programa da peça “Bença, Mãe! Bença, Vó!”. É um pouco da história de sua mãe que também foi moradora do morro, é a história de tantas mulheres que já atravessaram sua vida, são amigas, são parceiras, comadres que “brincam”, contam histórias e sonham juntas, artisticamente e na vida.

A presença de Nil é muito forte e ele se engaja junto com elas na cena. Sempre que há ausência de alguém, ele entra em cena e faz o papel. A presença dele é guia. Notei que elas gostam muito quando isso acontece, há um engajamento entusiasmado, uma alegria maior, uma admiração em vê-lo atuando e de estar atuando com ele.

Com uma jornada intensa de ensaios, a remontagem do espetáculo “Quando eu vim para um Belo Horizonte” estreou no dia 30 de maio de 2019. Nesta versão, quinze mulheres se revezam em cena entre cinco personagens guias, perpassando infância, adolescência e vida adulta destas. Elas se revezam ainda entre outras personagens tais como: adolescentes convidadas da festa e como próprias moradoras do Morro do Papagaio. A nova versão é assim apresentada por sua sinopse:

- Quinze mulheres se revezam no palco, a fim de darem vida a cinco personagens: Cotinha, Gertrudes, Mariana, Amélia e Jussara. A narrativa permeia a trajetória dessas personagens, desde a infância das brincadeiras e do trabalho a adolescência, construída a partir de sonhos de uma vida feliz no casamento. Em meio à trama das personagens, o público depara com as memórias das experiências reais das atrizes, que contribuíram para a dramaturgia, ao darem seus depoimentos de vida. Assim, entre sonho e realidade, acompanhamos a saga de Cotinha, descobrindo a mesma trajetória comum a milhares de mulheres que migraram para as capitais brasileiras, a fim de escaparem de uma realidade opressora – seja a de seus maridos violentos, seja a dos poderes oligárquicos ainda presentes nos grotões do país. Cotinha escolhe instalar-se, com os filhos, no Morro do Papagaio, em Belo Horizonte, na esperança de uma vida menos sofrida do que a vivida no passado, deixando-nos como mensagem a coragem de se recriar e de sempre recomeçar, pois “Pior do que está, não pode ficar”.

O roteiro inicia com uma cena em que são feitas brincadeiras de roda junto com o público, tal como um prólogo. Seguidamente, as “crianças” vão para área de cena e acontece a cena da infância: brincadeira com bonecas, morte e enterro das bonecas, trabalho infantil e uma criança que não trabalha que é Mariana, a filha do patrão que humilha as outras. Há um revezamento de atrizes porque agora a adolescência será abordada por meio do trabalho, dos sonhos e do desejo de arrumar um namorado/marido. Segue então para o baile de 15 anos de Mariana, em que algumas precisam trabalhar na festa.

O baile é divertido e pessoas do público são convidadas a dançar com as atrizes. Apenas uma, a Cotinha, não havia conseguido um par, entretanto ela narra como encontrou seu primeiro marido. Há uma quebra em que algumas mulheres narram suas experiências de vida com o casamento. É o momento em que Júnia, Maurina, Milta, Maria das Graças, Cruzelina, Paula e Du Carmo contam como conheceram seus maridos: são revelados anos de vida sofrida,

violência doméstica, morte de companheiros, separação, mas também anos de companheirismo, a alegria de ter filhos e uma família e de hoje algumas já serem até bisavós. São narrativas próprias em que elas se mostram abertas e verdadeiramente.

Após os depoimentos, os revezamentos das atrizes tornam-se mais frequentes entre diferentes personagens. Segue-se focando na história de Cotinha que casa, o marido é alcoólatra e bate nela, ela decide se separar e ir com seus três filhos para morar em Belo Horizonte, na oportunidade em que o Papa visita a cidade. Chegando a BH, ela se instala no Morro do Papagaio. O local começa a ser evidenciado na cena da lata d'água, em que elas formam uma fila de madrugada para pegar água em uma torneira que só disponibiliza água em poucas horas do dia.

Figura 4 - Cena da lata d'água na peça “Quando eu vim para um Belo Horizonte” (2019)



Fonte: Produzida por Carol D'Alessandro.

Aqui é inserida a cena de uma tentativa de assalto. É o jovem da favela que começa no crime, como relata Nil César:

A gente criou um bandido que entrou no crime há pouco tempo, e que a dona de casa na rua coloca a mão no rosto do menino e fala: eu conheço sua mãe. Cê tá novo. Cê entrou agora, dá tempo de sair. Ele deixa a arma cair, ela entrega a arma, ele é desastrado, ele é humano também, né? É...e aí ele fala: vaza daqui. E ela fala: vaza você, eu vim pegar água. Eu tenho o que fazer. Ah tá, então tá, vazo eu. Não que eu esteja, que a gente nessa construção esteja amenizando a violência, a criminalidade, mas em algum momento essas crianças começam, né? E são crianças que se não foi essa dona que viu o menino nascer, e que conhece a mãe, é filho de alguém. Já foi criança. Já teve um sonho. Que por algum momento, por algum motivo, ou por alguma ausência, deixou de sonhar. E tentou buscar uma forma mais rápida, eu não digo fácil porque eu não acho, não acredito que traficar, entrar na criminalidade, trocar tiro, correr de polícia seja fácil. Mas mais rápida de, de conquistar o sonho, né? (Nil, 10/06/2019).

Havia uma preocupação em humanizar esse bandido que ainda era um jovem inseguro, e de problematizar a inserção na criminalidade em um espaço também marcado por múltiplas vulnerabilidades sociais e falta de oportunidades e perspectivas.

Na sequência, a Cotinha se instala no morro e tem ajuda de várias pessoas para construir seu barraco. É enfatizada aqui a solidariedade inerente àquela comunidade. Susete lembrava a todo tempo durante os ensaios que aquilo aconteceu com ela, que ela foi muito ajudada, cada um colaborando com o que podia, seja uma madeira, um móvel que não usava mais. Nessa cena, um amontoado de caixas que a todo tempo ficava no fundo de cena e de onde eram também retirados elementos cênicos, é desfeito simbolicamente como a construção da casa e revela-se uma plotagem com a vista do morro. Trata-se de uma montagem de várias épocas diferentes. Adeguimar, logo quando viu a imagem pela primeira vez, disse que a vista que ela tem de sua casa é bem parecida com aquela. É a vista da janela de Cotinha, que agradece a ajuda de todos e já sozinha em cena olha para a mesma, suspira por ter chegado até ali e a peça acaba.

Durante o processo, foi experimentada uma cena a mais, que contaria histórias diversas da vida delas no morro. Liliane sentia a necessidade de ir um pouco além e mostrar como era a vida em Belo Horizonte, especialmente no Morro do Papagaio. Entretanto, esta e algumas outras cenas foram cortadas uma vez que o espetáculo estava durando quase duas horas. Com os cortes, a peça dura aproximadamente uma hora e meia. É importante salientar que não faltava nos ensaios prolongados e nem nas apresentações, principalmente nas ruas, fôlego e empenho para segurar a cena. Elas se entregam inteiras e prazerosamente ao ato teatral.

Houve uma preocupação e um cuidado em dar uma roupagem mais profissional para o espetáculo. No dia em que o cenário⁶⁴ foi montado pela primeira vez, as senhoras atrizes ficaram encantadas e emocionadas. Du Carmo literalmente pulando de alegria disse: “Agora, sim, nós somos artistas de verdade”!

Tendo estreado e feito temporada na Casa do Beco, o espetáculo também circulou por praças da cidade de Belo Horizonte, Betim e Contagem cumprindo agenda do Circuito Unimed BH.

O trabalho de divulgação do Núcleo para Comunicar, Desenvolver e Relacionar, sob o comando de Carol D’Alessandro, buscou dar uma maior visibilidade para o trabalho e a

⁶⁴ Uma equipe muito grande esteve envolvida no trabalho. Foi bonito ver que o grupo e a Casa do Beco possuem tantos parceiros. Um grupo de senhoras artesãs chamado Feito Vó se engajou na produção de figurinos e adereços, que, por sua vez, foram idealizados pela artista Fabiana Martins Mouchrek. O investimento financeiro feito nessa remontagem foi possível graças a ações de parceiros, que fizeram festas de aniversário e pediram de presente doações em dinheiro para a Casa do Beco.

existência do Grupo Teatro Entre Elas. Nesse percurso, elas gravaram programas como o Globo Horizonte⁶⁵, Gerações⁶⁶, Sou 60+⁶⁷ e realizaram entrevistas para o portal G1, o jornal Folha de São Paulo, entre outros. Era notável a emoção delas em participarem dos programas, mas também se percebia um desprendimento, uma abertura e um desejo de falar delas e do teatro. Há sempre interesse por parte dos jornalistas em saber das histórias de vida e penso que este seja um movimento muito significativo para elas, para além de poderem se expressar no teatro, terem também um espaço midiático para tal, pois como bem lembra Nil “elas viveram uma existência de invisibilidade, foram invisíveis a vida inteira” e agora têm espaço para falarem de si.

Vou citar duas experiências que eu acompanhei que foram mais marcantes no meu ponto de vista: a sessão fotográfica individual feita pela reportagem da folha de São Paulo e a gravação do programa Sou 60+.

A reportagem da Folha de São Paulo⁶⁸ optou em fazer entrevistas individuais, tendo escolhido algumas mulheres para isso. Dessa maneira, enquanto uma dava entrevista, os ensaios aconteciam normalmente. Solicitaram que fossem feitas fotografias individuais e coletivas e, nesse momento, o ensaio parou e elas foram se arrumar, com a minha ajuda e de Liliane. Elas são muito vaidosas. Inclusive, a certa altura do processo em que as visitas de jornalistas estavam sendo frequentes, elas passaram a ir sempre bem arrumadas para o ensaio e me diziam que tinham que estar preparadas, pois a qualquer momento poderiam ter que dar uma entrevista. O fotógrafo começou a sessão, fotografando uma a uma. E assim eu registrei aquela experiência em diário de bordo que também para mim foi muito significativa:

Todas foram se arrumar, passar batom, mas dois movimentos foram muito significativos para mim, até me emocionaram na verdade. Quando Liliane e eu entramos no camarim, Júnia estava arrumando o cabelo de Dionísia. Dionísia está sempre com lenço na cabeça e decidiu soltar seus cabelos curtos e crespos para tirar a foto. Foi lindo! Liliane também ficou muito feliz. Cruzelina virou para a companheira e disse: Você é linda! Solta mais esse cabelo. Não fica usando aquele lenço, não. Eu posso trançar ele pra você, faço trança embutida. E Dionísia sorriu e agradeceu a ela o elogio e a disponibilidade. Fui caminhando com ela para ser fotografada e ela me disse que queria que mandasse a foto dela para os seus meninos, seus filhos. E quando foi tirar a foto, incentivamo-la: linda! Sorria Dionísia. E ela ficou toda sorridente e alegre. Eu observava também Adriana, a caçula da turma, com apenas 39 anos, estava com uma roupa bem fechada, saia preta e blusa clara bem

⁶⁵ Globo Horizonte apresentado por Renata do Carmo foi ao ar dia 16/06/2019. Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/7693769/> (Último acesso em jan. 2020).

⁶⁶ Programa Gerações Casa do Beco disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EHEm6JRi1do>.

⁶⁷ Programa dentro da série “Sem Constrangimento” com o título: Sempre é possível mudar e melhorar a vida, inclusive na velhice!, veiculado pela Rede Minas e no canal do youtube Sou 60 por Roberta Zampetti. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qGx34Fe29Ls>. (Último acesso em jan. 2020).

⁶⁸ Matéria “Mulheres de Belo Horizonte recuperam autoestima em grupo de teatro” feita por Fernanda Canofre publicada dia 15/07/2019. As fotos foram realizadas por Alexandre Rezende. Para acessar a matéria: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/07/mulheres-de-belo-horizonte-de-40-a-80-recuperam-auto-estima-em-grupo-de-teatro.shtml>. (Último acesso em: jan. 2020).

fechada, cabelos presos para trás, eu perguntei a ela se passaria outro batom, ela já estava com um bem claro, ela disse muito séria que não. Eu então respeitei e não rendi muito. Ela estava com uma expressão muito fechada. Mas quando foi ser fotografada, colocou as mãos na cintura e deu um sorriso que irradiou luzes em seu olhar. Eu achei muito lindo e significativo aquele desabrochar de Adriana para ser registrada. Ela gosta muito de teatro, já falou muitas vezes que era o sonho dela. Interpretei que aquele momento estava sendo muito significativo para ela. (Diário de Bordo, 06/05/2019).

Senti que para Adriana era como se estivesse acontecendo à realização de um sonho. Ela que sempre enfatiza que ama o teatro, que sempre quis ser uma atriz e agora estava ali sendo registrada, pelas lentes de um fotógrafo interessado nela e no teatro que ela faz. Dionísia é uma senhora muito amável e gentil. Teve um câncer na língua e estar no teatro para ela é notadamente um movimento duplo de superação. Ela tem dificuldade na fala, mas, por vezes, quase gritava em cena e era muito emocionante para todos. Tem uma presença forte e se desafia a se expressar através do teatro: “a Dionísia veio completamente sem voz, né? Ela fez uma cirurgia na garganta, perdeu a voz e tá nesse processo de resgate da própria voz e resgatar a voz, resgatar a fala, resgatar a identidade, resgatar o direito de existir, né? De dizer, de falar...” (Nil, 10/06/2019).

Já a experiência de gravação do programa Sou 60+, com a apresentadora Roberta Zampetti, foram as entrevistas mais fortes e intensas que eu presenciei. As entrevistadas foram: Júnia, Adeguimar, Susete, Ana, Milta e Mercês. Nesse momento, foram evidenciadas histórias da infância, de trabalho infantil, de passar fome, do primeiro bolo de aniversário somente aos 30 anos de idade, de maridos violentos e que abandonaram a casa ou foram assassinados, a emoção em fazer teatro e a importância deste na vida delas, sonhos...Eu já conhecia grande parte daquelas histórias, mas dessa vez havia uma intensidade na fala, uma segurança e uma propriedade do discurso.

Nesse percurso eu presenciei vozes e histórias, que antes não eram ouvidas ou eram silenciadas, sendo evidenciadas, tanto no teatro quanto na mídia. Mulheres comuns, moradoras do morro, tendo a oportunidade de falarem de si, de se tornarem corpos vistos, rompendo com um sistema que comumente marginaliza e invisibiliza tais pessoas e discursos. Foi ficando cada vez mais evidente a força e a potência desse trabalho, por meio das lentes teóricas que eu, imersa naquele espaço de pesquisa e vivência, utilizava para exergar o fenômeno: uma feitura de teatro em comunidades e um espaço de partilhas desigualitárias, tomando espaço na “partilha do sensível”. Discussão que será evidenciada e tomará corpo no capítulo a seguir.

3 O TEATRO EM COMUNIDADES COMO PARTILHA DO SENSÍVEL

Foi em contato com o campo de estudo, entendendo sua complexidade em exercício de escuta, observação e reflexão, que pude delinear o ponto chave para a reflexão sobre o trabalho do Grupo Teatro Entre Elas. Entender o comprometimento daquelas mulheres em um grupo de teatro no Morro do Papagaio, a força e significância em suas vidas, perpassava o fazer teatral e sua dimensão política. Dessa maneira, as lentes teóricas que ampliaram a minha percepção deste fazer se atrelaram ao campo do Teatro em Comunidades e da noção de “partilha do sensível”, postulada pelo filósofo Jacques Rancière.

A seguir, abordarei o campo de Teatro em Comunidades, que abrange práticas diversas, mas que apresenta pontos em comum tais como: a colaboração, a ênfase na comunidade e a valorização da cultura local. Essa discussão será aberta a partir dos estudos da professora Márcia Pompeo Nogueira⁶⁹, uma das pioneiras a tratar desse tema no Brasil, sendo uma importante referência na pesquisa sobre a área. Ainda serão evidenciados os pensamentos de Rancière (2009), que funda a noção de “partilha do sensível”, em referência à formação da comunidade política e à associação entre arte e política.

Como já mencionado anteriormente, a existência e o trabalho artístico e pedagógico realizado na Casa do Beco têm o propósito de promover o desenvolvimento humano e a transformação social. O trabalho com as mulheres do “Entre Elas” nasce de uma perspectiva social entrelaçada ao trabalho artístico. Percebe-se que os trabalhos são realizados a partir de uma escuta dos anseios da comunidade. Nesse sentido, os espetáculos artísticos, embora evidenciem as memórias pessoais e locais das integrantes que o compuseram, também podem ser reconhecidos por um coletivo.

Contribuir para os estudos e reflexões do teatro feito em comunidades alavanca uma tentativa de valorizar, promover e difundir ações tais como a que a Casa do Beco desenvolve. Trata-se de um teatro, no morro, iniciado por jovens atores do Grupo do Beco, cuja reverberação se dá na existência de um grupo de mulheres envolvidas no fazer teatral, pelo uso de histórias pessoais e locais nas criações artísticas. Corresponde a um teatro que não ocupa os espaços dos circuitos profissionais do teatro belo-horizontino, mas que dialoga na periferia, com as periferias e se faz vivo e pulsante por tantos anos. Resistir nesse espaço construindo uma

⁶⁹ Márcia Pompeo Nogueira foi professora da Universidade do Estado de Santa Catarina, pesquisadora de temas como Teatro em Comunidades e Teatro para o desenvolvimento.

história de luta, rompendo com as barreiras impostas pelo *status quo*, me fez pensar aquele espaço como um movimento de ruptura na configuração do sensível “comum”.

O trabalho desenvolvido pela Casa do Beco diz para o resto da cidade: nós existimos. Este se faz presente e atuante por quase 25 anos, gerando emprego, fortalecendo o trabalho de artistas locais, efetivando a cidadania daqueles que têm a oportunidade de se reconhecer como pessoa capaz de romper com o sistema que lhe é imposto. “Aos 11 anos o teatro efetivou a minha cidadania”, diz Nil César, lembrando que o morador da favela já nasce com a sua cidadania negada. São pessoas que carregam o estigma de não ter como colocar seu endereço em um currículo, que enfrentam diariamente o racismo, o sexismo, o preconceito social, a precarização dos serviços básicos para garantir a dignidade humana. O morador de favela é diariamente invisibilizado, seja pelo poder público, seja pela sociedade como um todo. Entretanto a Casa do Beco reverbera um espaço de luta e de resistência contra esses dados de realidade e dissemina toda a potência que também é inerente a esse tipo de pessoa.

3.1 O campo Teatro em Comunidades: estudos e reflexões

A autora Márcia Pompeo Nogueira fomentou essa discussão no Brasil, bebendo nas fontes teóricas principalmente do teatro comunitário inglês, para refletir sobre as práticas nacionais. É sabido que o teatro em comunidades existe em todos os continentes do planeta, mas os entendimentos sobre seu significado são variados e, assim, vários são também os termos utilizados para nomeá-lo (NOGUEIRA, 2008b). Para se pensar a dimensão do trabalho realizado na Casa do Beco, especificamente com o Grupo Teatro Entre Elas, nesse heterogêneo campo do teatro em comunidades, tracei como ponto de partida os entendimentos comuns explicitados nessas práticas por Nogueira:

Trata-se de um teatro criado coletivamente, através da colaboração entre artistas e comunidades específicas. Os processos criativos têm sua origem e seu destino voltados para realidades vividas em comunidades de local ou de interesse. De um modo geral, mesmo usando terminologias diferentes, esboça-se um método baseado em histórias pessoais e locais, desenvolvidas a partir de improvisação. Cada terminologia, a seu modo, guarda relações com um processo educativo entendido ou não como transformador. Do meu ponto de vista podemos, no Brasil, chamar essas práticas de Teatro em Comunidades. (2008b, p. 4-5).

De imediato, reconheço princípios no trabalho desenvolvido no Entre Elas: o teatro criado com elas e entre elas respeita os desejos apontados pelas mulheres; é criado coletivamente; a realidade vivida individual e comunitariamente é a matéria prima do processo

de criação, sendo a improvisação o método privilegiado do trabalho criativo. Do ponto de vista educativo, é entendido como transformador, uma vez que o trabalho voltado para a transformação social é objetivo central nesse espaço de fazer artístico.

Entretanto, eu buscava entender os atravessamentos contidos em práticas tão diversas, como a discussão tem se ampliado no Brasil e questionava: Como o trabalho do Grupo Teatro Entre Elas se situa e contribui para a reflexão teórica desse campo no Brasil?

Para se pensar tais práticas há sempre uma discussão em torno do conceito de comunidade. Viganó (2006) nos lembra de que a palavra *comunidade* tem sua raiz no latim, *communis*, significando “aquilo que é distribuído entre todos, bem comum”, e *cum mununs* quer dizer “aquele que faz o que tem que fazer junto com outros” (p.139).

Talvez a primeira associação a ser feita pelo termo comunidade esteja vinculada às periferias, ou às áreas com baixa concentração de renda e urbanização, tais como as favelas das cidades. Quanto a essa discussão territorial, Clarice Libânio aponta:

Mais complexo do ponto de vista de sua conceituação, o termo comunidade é utilizado, nas favelas, para designar um espaço social de iguais, ou seja, é um conceito fundamentalmente de identidade coletiva. Fazem parte da comunidade não apenas aqueles que residem em seus limites físicos, mas aqueles com os quais se estabelece uma identificação, com os quais se partilham as dificuldades e cumplicidade da vida na favela. (LIBANIO, 2008, p.35-36).

Nota-se um conceito complexo que não se restringe à delimitação física do território, mas que contempla uma identificação social e de identidade coletiva.

O emprego do termo tem se mostrado bem abrangente, uma vez que não é incomum falarmos de comunidade negra, comunidade científica, comunidade virtual, comunidade brasileira, entre outros diferentes e diversos contextos em que é empregado.

O filósofo Zigmund Bauman, ao problematizar a comunidade nos dias atuais, acentua que a palavra em si sugere uma coisa boa: o que quer que “comunidade” signifique, é bom “ter uma comunidade”, “estar numa comunidade” (2003, p.7), evocando sensações boas que, de acordo com o autor, estão em falta atualmente, como se fosse um paraíso perdido. Sua discussão abrange a busca por segurança que tornou a realidade não comunitária, uma vez que a insegurança e as desigualdades levam cada vez mais à segregação e ao ódio, não conduzindo a uma comunidade que compartilha e se cuida mutuamente, mas que, a qualquer grau de diferença, busca erigir muros e atacar.

Entretanto, ao longo de suas reflexões acerca do tema, Nogueira e outros estudiosos do campo no Brasil, se apoiaram na definição proposta pelo autor inglês Baz Kershaw, que

identifica as *comunidades de local* e as *comunidades de interesse*. As comunidades de local são criadas por uma rede de relacionamentos formados por interações face a face, numa área delimitada, já as comunidades de interesse são formadas por uma rede de associações, caracterizadas por um comprometimento em interesses que são comuns, não necessitando estarem delimitadas por uma mesma área geográfica. Isso as faz serem explícitas ideologicamente, “de forma a que mesmo se seus membros venham de áreas geográficas diferentes, eles podem de forma relativamente fácil reconhecer sua identidade comum” (KERSHAW, 1992, p.31 *apud* NOGUEIRA, 2009, p. 8).

Dessa forma, comunidade de local são aquelas pessoas que vivem no mesmo território e compartilham de problemas e questões comuns, como os moradores do Morro do Papagaio. Já a comunidade de interesse traduz, como o próprio nome diz, uma comunhão de interesses, como por exemplo, um grupo de mulheres, de movimento negro, entre outros.

O Grupo Teatro Entre Elas abrange em sua base uma comunidade de local e se mantém aberto às comunidades de interesse. Ao mesmo tempo em que se fixa no Morro do Papagaio, e a maioria de suas integrantes são moradoras locais, recebe três mulheres de outras periferias da cidade e uma de outro estrato social, que se reconhecem nessa comunidade de mulheres e no desejo do fazer teatral.

Em publicação do artigo “Teatro e Comunidades: a experiência brasileira” (2017)⁷⁰, Nogueira assume também a conceituação do autor inglês Anthony Cohen:

Comunidade não se define apenas em termos de localidade. (...) É a entidade à qual as pessoas pertencem, é maior que as relações de parentesco, mas mais imediata do que a abstração a que chamamos de “sociedade”. É a arena onde as pessoas adquirem suas experiências mais fundamentais e substanciais da vida social, fora dos limites do lar. (COHEN, 1985, p.15 *apud* NOGUEIRA, 2017, p. 14).

Essa definição mostra-se também abrangente em termos de território e compartilhamento de interesse e dialoga com o conceito de Kershaw (1992). Uma vez que este último é amplamente adotado como referencial na literatura encontrada, será a partir dele que a reflexão sobre o campo será balizada nesta dissertação: entendendo as *comunidades de local* e as *comunidades de interesse*.

Mergulhando no campo teórico para buscar entender os contornos da teoria à qual me filio, encontro a informação de que no ano de 2008 foi realizado o 1º Seminário sobre Teatro

⁷⁰ Artigo que integra o *e-book* Práticas Artísticas Comunitárias (2017), uma compilação reflexiva organizada a partir da 1ª edição do Encontro Internacional de Reflexão sobre Práticas Artísticas Comunitárias (EIRPAC), que aconteceu de 9 a 10 de setembro de 2015, no Porto/Portugal, enquadrado no III MEXE Encontro Internacional de Arte e Comunidade.

e Comunidade em Florianópolis/ Santa Catarina, pela CEART/UEDESC⁷¹ e, a partir do evento, houve uma publicação organizada pela autora Márcia Pompeo Nogueira. O livro aborda as discussões levantadas em torno de práticas de teatro em comunidades, partindo da hipótese de esta ser umas das modalidades teatrais mais praticadas no Brasil, embora pouco refletida academicamente, até então. Atualmente, tais reflexões encontram-se em pleno desenvolvimento, podemos inclusive encontrar disciplinas com a nomenclatura teatro em comunidades, nos cursos de Licenciatura em Teatro em duas importantes universidades brasileiras: a UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e a UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina.

Os debates que seguiram nesse seminário nos apontam para experiências brasileiras que destacam uma riqueza e uma diversidade de atuações, tais como a experiência narrada pelo diretor da Cia do Latão⁷², Dr. Sérgio Carvalho, com um grupo de jovens do MST⁷³, em montagem de espetáculo trabalhando dialogicamente com moradores do assentamento. Ou ainda da “Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz”, grupo de Porto Alegre/RS⁷⁴, que desde 1978 desenvolve um Teatro de Rua entrando em contato com os bairros populares da cidade. O “Ói Nós” também acredita que o teatro tem um poder muito forte de transformação e com esse pensamento fomenta um projeto de oficina que formou turmas de atores até o ano de 2016, chamado *Teatro como Instrumento de Discussão Social*, utilizando o teatro como meio para fazer uma reflexão crítica sobre a vida na comunidade.

A presença de Tim Prentki⁷⁵ nessa oportunidade mobilizou um discurso sobre as formas de se construir narrativas alternativas às narrativas de poder que nos são impostas, quer dizer, produzir contranarrativas de resistência que possam se tornar narrativas alternativas, que têm como objetivo “a criatividade e imaginação; é, portanto, uma narrativa em que a arte tem papel importante” (PRENTKI, 2009, p.19-20). Nesse desafio, o artista precisa buscar práticas que irão fomentar meios de escapar das contradições da narrativa dominante, explorando formas saudáveis de existir.

O artista de teatro Zeca Ligiero narra que desenvolveu, no final da década de 1970 e início dos anos 80, uma experiência de teatro com a comunidade de São Gonçalo/RJ.

⁷¹ Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UEDESC).

⁷² “A Companhia do Latão é um grupo teatral de São Paulo, Brasil, interessado na reflexão crítica sobre a sociedade atual. Seu trabalho inclui espetáculos, atividades pedagógicas, edições, bem como uma série de experimentos artísticos”. Disponível em: <http://www.companhiadolatao.com.br/site/historico/>. Acesso em: jul. 2019.

⁷³ MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra.

⁷⁴ RS - Rio Grande do Sul.

⁷⁵ Tim Prentki é um autor britânico. Coordena o Mestrado em Teatro e Mídia para o Desenvolvimento, do King Alfred’s College, Winchester, Inglaterra.

Convidado à época pelo Departamento de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, Ligiéro evidenciou, ao tomar contato com os trabalhos artísticos durante um festival, que as produções artísticas locais estavam desvinculadas da realidade de sua comunidade. Partindo dessa observação, o professor delineou um curso chamado de “Curso de Preparação ao Teatro”, que acabou se transformando em processo de pesquisa sobre a história da cidade.

Dessa pesquisa originou-se o espetáculo “Realidades e Lendas de São Gonçalo”, que abarcou cenas históricas, lendas, exercícios e jogos desenvolvidos durante o curso. Entre os objetivos do trabalho estava o de possibilitar aos alunos-atores uma aproximação da sua prática com a sua comunidade. Essa experiência também é narrada por Zeca Ligiéro no livro “Teatro & Comunidade: uma experiência” (1983). Para além de refletir sobre uma prática de teatro vinculada com a comunidade local, o autor relata de maneira minuciosa o processo com planejamento das aulas, os emaranhados do percurso, culminando em um registro significativo sobre uma *práxis*. Aqui, um artista de fora buscou dialogar com os artistas de uma comunidade, para juntos investigarem as histórias locais e colocarem em cena um roteiro que pudesse ser reconhecido pelo público local. A criação do espetáculo “foi uma forma de identificar o ator com sua comunidade, focando o seu trabalho na revelação crítica da realidade” (LIGIÉRO, 1983, p. 41).

O livro “Teatro e Dança como experiência comunitária” (2009), organizado por Victor Hugo Pereira, Zeca Ligiéro e Narciso Telles, traz uma contribuição muito significativa revelando os diferentes pontos de vistas e a amplitude do campo do teatro em comunidades. Na obra, é possível conhecer também experiências de teatro na prisão com detentos da penitenciária Lemos Brito/RJ; o processo de criação utilizando o Teatro do Oprimido do Coletivo Estadual de Negros Universitários/RJ; teatro com idosos como a experiência de Beatriz Venancio em sua oficina de Teatro e Memória. Essas experiências são apresentadas por Nogueira como comunidades temáticas que estariam atreladas à *comunidade de interesse*.

A discussão aberta por Narciso Telles⁷⁶, entrelaçando cidadania e ensino de teatro, foi estabelecida a partir de outras duas experiências de teatro comunitário, desenvolvidas pelo diretor Zeca Ligiéro, sendo elas: a oficina do Tibery (Uberlândia/MG), projeto de extensão da Universidade Federal de Uberlândia, que trabalhava com histórias pesquisadas na comunidade para serem teatralizadas; e o Teatro Popular de Animação de Base na comunidade do Morro da Mangueira/RJ, cujo material cênico-dramático trabalhado era advindo do dia a dia local. Por

⁷⁶ Professor Doutor Narciso Telles é professor do Curso de Teatro e Música da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

essas experiências, o autor verificou alguns pontos norteadores nas práticas teatral-pedagógicas em comunidades.

Tais pontos seriam: 1- A utilização da oficina de teatro como recurso pedagógico e metodológico, onde o professor/oficineiro direciona o trabalho, provocando um exercício dialético entre seu conhecimento e o que os participantes trazem de seu universo sociocultural, sendo elas quase sempre estruturadas por exercícios de voz, corpo, improvisação e jogos; 2 - A formação de plateia objetivando uma comunicação com a comunidade; 3 - O aspecto político das experiências de teatro-comunidade que contribui para construção e percepção da cidadania, mostrando à sociedade uma versão do cotidiano dessas comunidades que “represente a voz dos excluídos, calada e manipulada pela mídia e pelos poderes instituídos” (TELLES, 2009, p. 129).

Esmiuçando as produções que abordam o campo, é notável a atuação do grupo Nós do Morro no Rio de Janeiro, sendo este um importante trabalho de teatro em comunidades no Brasil, que vem sendo pesquisado e teorizado, referência encontrada sempre que há uma reflexão sobre o tema. A autora Marina Henriques Coutinho fez um estudo aprofundado do grupo, fundado em 1986, pelo ator e diretor Guti Fraga ao lado de Fred Pinheiro, Fernando Mello da Costa, Luiz Paulo Corrêa e Castro e Maria José da Silva. O movimento do grupo nasceu do diálogo entre artistas do morro (Luiz Paulo Corrêa e Castro) e artistas externos à cultura da favela. Entretanto, a ideia de Fraga ganhou contornos que conquistou a comunidade, transformando-se em movimento próprio da comunidade/favela, passando a ser produzido por ela e para ela, sendo uma manifestação legítima dos seus moradores.

Preocupados com a formação do indivíduo/cidadão de um lado e do artista de teatro de outro, o trabalho do grupo do Vidigal⁷⁷ ganhou grandes dimensões ao longo dos anos, passando a receber muitos alunos entre crianças, jovens e adultos em uma estrutura organizada de trabalho pedagógico em teatro, transformando-se, assim, em uma escola de profissionalização de atores. O grupo de teatro também se profissionalizou e ganhou visibilidade para além do próprio morro. Os valores que são multiplicados pelo Nós do Morro transitam entre os terrenos do teatro e da vida real, ajudando os moradores da comunidade a ampliar sua capacidade de perceber e refletir sobre sua realidade.

Ao longo dos últimos trinta anos, de acordo com Correa e Castro – atual diretor do grupo – já passaram pelo Nós do Morro mais de seis mil pessoas, entre crianças, jovens e adultos. O grupo tornou-se uma referência entre as práticas teatrais desenvolvidas com moradores de favelas no Brasil. O pioneirismo, a longevidade da iniciativa, bem como a repercussão de suas realizações dentro e fora do Vidigal,

⁷⁷ Vidigal é um bairro da zona sul do Rio de Janeiro que abriga a favela do Vidigal, localizada entre os bairros mais nobres do Rio de Janeiro como Leblon e São Conrado.

reserva ao Nós um lugar de destaque na História do Teatro Brasileiro. (COUTINHO, 2017, p.79).

Os mais de trinta anos de atuação do Nós do Morro instaura dessa forma uma história singular, tonando-se referência para práticas desenvolvidas com moradores de favela e, assim, inspirando o surgimento de outros palcos comunitários, tanto no Rio de Janeiro quanto em outras comunidades do Brasil.

A reflexão teórica apresentada por Coutinho (2010) em sua tese de doutorado “A favela como palco e personagem e o desafio da comunidade-sujeito”, se aporta nos estudos britânicos acerca do tema e revela a face de um *teatro aplicado*, cujos processos criativos devam estar atrelados ao envolvimento de artistas e grupos comunitários, emergindo um teatro que responda à comunidade, onde os temas, as histórias, os interesses e formas estéticas da comunidade sejam levados à cena teatral. A autora argumenta que a proposição terminológica começou a ganhar destaque pelo mundo, como um termo mais abrangente e inclusivo para a diversidade de práticas que se identificam por algumas características comuns, tais como:

(...) todas acontecem longe do âmbito das salas tradicionais de espetáculo, além do território do *mainstream*, ou do *teatro comercial*; são iniciativas que levam o teatro a determinadas comunidades, que envolvem a participação de pessoas comuns, suas histórias, lugares, desejos, prioridades e que são motivadas pelo desejo político de transformar, por meio do teatro, realidades individuais e coletivas. (COUTINHO, 2012, p.113).

Destaca-se nessas características o termo “levam”, o que nos faz inferir que o teatro é realizado por pessoas de fora da comunidade, mas busca envolver os moradores e os anseios locais. Evidencia-se, ainda, o desejo político de transformação social.

No Brasil, o termo “teatro aplicado” ficou conhecido por se tratar de uma diretriz curricular das licenciaturas curtas em educação artística, propostas durante a ditadura militar (1964-1985). Esse tipo de formação buscava um professor polivalente, com entendimento superficial de cada área artística, o que foi amplamente discutido e combatido pelos movimentos de arte-educação. Porém, a autora resgata o termo buscando resignificar o seu uso com base nas discussões estrangeiras, na tentativa de extrapolar seus limites pejorativos.

Ao voltar o olhar para a cena belo-horizontina, encontrei a pesquisadora Renata Patrícia da Silva, que refletiu em sua dissertação⁷⁸ sobre a experiência desenvolvida pela Cia Zona de Arte da Periferia, conhecida como ZAP 18, salientando aproximações dos trabalhos desenvolvidos dentro do campo teatro em comunidades. A autora evidencia traços desse campo

⁷⁸ “Teatro em Comunidades: o encontro entre os artistas da Cia ZAP 18 e a Comunidade do bairro Serrano e entorno” (2012), defendida na UFMG.

na inserção e estratégia de aproximação dos artistas com a comunidade do bairro Serrano. As propostas de oficinas pedagógicas, por vezes, trabalham com temáticas oriundas dos desejos dos alunos/moradores e da relação dialógica estabelecida também nos processos criativos do grupo, em montagens de espetáculos que buscam abordar as realidades vividas na comunidade.

A história da ZAP 18 mostra a instalação de uma sede de artistas de teatro na região do bairro Serrano, em uma construção permanente de escuta, de processos dialógicos com os moradores. Esse processo foi se fortalecendo ao longo dos anos e se mantém em constante construção, na busca de fomentar produções que reverberem os anseios e as histórias daquele lugar, de modo a torná-lo espaço de expressão artística para os artistas locais que vão se formando e para as vozes da comunidade.

Por ser um campo muito vasto, as discussões terminológicas⁷⁹ reverberam o uso de preposições que buscam delinear características dessas práticas, que traçam entendimentos comuns. Três modelos são explicitados: O teatro *para* comunidade que é aquele feito por um grupo de artistas para se apresentar na comunidade sem conhecer a sua realidade, tal como um teatro de mensagem; o teatro *com* comunidade feito por um grupo de artistas respeitando às necessidades das pessoas, fazendo parte do processo de criação a escuta da comunidade, inspirado nas abordagens de Augusto Boal em o Teatro do Oprimido (2010) e de Paulo Freire e a Pedagogia do Oprimido (2005); e o teatro *por* comunidade que é aquele feito pela comunidade contando as suas histórias, é um processo que dá ao povo os meios de produção teatral, consolidando as ideias de Boal e Freire, e “ele seria, neste sentido, porta-voz de assuntos locais, o que poderia contribuir para expressão de vozes silenciosas ou silenciadas” (NOGUEIRA, 2017, p.18).

O labirinto de terminologias aponta ainda versões no Brasil para teatro *de* comunidade; teatro *e*; teatro *na*; teatro *em*; teatro comunidade; e, ainda, teatro *pela* comunidade, como é adotado por Coutinho, entendendo a partir de seus estudos da literatura inglesa que “Ele é preciso, reflete a dinâmica de um teatro que surge a partir da comunidade, que emerge dela e a ela pertence” (2012, p.123). Mesmo assim, a autora utiliza o termo Teatro em Comunidades em outros textos e nas disciplinas que ela leciona na UNIRIO.

Compreendendo as complexidades terminológicas e que as reflexões sobre o tema encontram-se em desenvolvimento, neste trabalho opto por adotar o termo Teatro em

⁷⁹ Para saber mais acesse: Teatro e comunidade: questões de terminologia em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1417>. O teatro aplicado em questão: abrangência, teoria e uso do termo em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvrouver/article/view/12498>. Último acesso em: nov. 2019.

Comunidades a partir do ponto de vista da pesquisadora Márcia Pompeo Nogueira, uma vez que este já advém de uma reflexão sobre práticas brasileiras, tem sido o mais aceito e utilizado atualmente e por entender o termo *em* indicativo de relação de lugar, como aquilo que está dentro, que pertence a. O teatro desenvolvido na Casa do Beco reflete uma história que emerge de moradores da comunidade e que é disseminada por ela e dentro dela, explicitando seu total pertencimento às suas práticas.

Movimentando o campo e os entendimentos teóricos acerca dele, a autora Terena Zamariolli Coradi (2017) problematiza em sua dissertação⁸⁰ o conceito Teatro em Comunidades, enfatizando que este é vago e impreciso, uma vez que a noção de comunidade não auxilia na compreensão da especificidade do trabalho teatral desenvolvido. Nessa perspectiva, ela argumenta que o entendimento de comunidade de local e de interesse engloba praticamente todas as práticas teatrais que acontecem fora dos espaços tradicionais do teatro, desde ações em ONGs⁸¹ e de instituições religiosas, até aquelas oriundas de políticas públicas, movimentos artísticos e mesmo teatros de grupo. Para a autora, “a tentativa de criar um termo inclusivo e abrangente tem como consequência um estado de indistinção que não contribui para compreendermos a especificidade de determinado trabalho teatral realizado” (CORADI, 2017. p.170).

A problematização conceitual levantada por Coradi busca esmiuçar e expandir o debate sobre esse campo no Brasil que, de fato, apresenta dificuldade em sua definição, como temos percebido nas diferentes abordagens relatadas até aqui. Os esforços dos autores brasileiros que se debruçaram sobre o tema até então, têm sido no sentido de compreender a vastidão do que se apresenta como um campo. As fontes estrangeiras, tais como o teatro aplicado conforme estudado por Coutinho (2012) e a Abordagem Dialógica do Teatro para o Desenvolvimento, objeto de estudo de Nogueira (2013), conforme abordaremos ainda neste tópico, foram servindo de base para se pensar as práticas brasileiras que certamente vão despontando suas particularidades. A multiplicidade e a imprecisão estão incutidas nessa discussão, que vem tomando corpo, pouco a pouco, sendo ampliadas a cada problematização, a cada tentativa de refletir sobre uma prática que possa ser entendida nesse contexto.

Vejamos que Nogueira (2017), ao mapear as práticas teatrais brasileiras em contextos comunitários, também se surpreendeu com a amplitude dessas práticas, uma vez que, por serem teatros feitos fora dos holofotes do teatro comercial, parece de fato terem se tornando

⁸⁰ Dissertação intitulada “Teatro e Comunidade: um campo emaranhado” desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes na Universidade de São Paulo (2017).

⁸¹ ONGs- Organizações não governamentais.

invisíveis para as editoras e as academias e, por isso, serem pouco pesquisados, evidenciados e, até mesmo, valorizados. O esboço apresentado inclui iniciativas propostas pelas ONGs, pela área específica da cultura, por políticas públicas de diversas áreas tais como da saúde, educação, de ação social, entre outras, que partem de instituições religiosas, de movimentos políticos e ainda de grupos artísticos, de artistas independentes e pessoas comuns, que se unem para fazer teatro. É possível que essas áreas se interpenetrem e que outras iniciativas, de diferentes naturezas, possam existir, mas esses primeiros apontamentos levantados no mapeamento de práticas em contextos comunitários, evidenciam as variadas, complexas e também ricas formas do campo.

Sabemos que algumas iniciativas de movimentos comunitários buscam suprir uma demanda que não é satisfatoriamente atendida pelo Estado, e/ou tornam-se meio para fomentar o acesso à arte e à cultura em áreas carentes.

Compreendo que um trabalho realizado *para* a comunidade, sem levar em conta a realidade local, apresenta uma oposição conceitual em seu fazer muito significativa em relação ao teatro feito *com/por/em/pela* comunidade. No primeiro a comunidade é entendida como recebedora, no segundo é entendida como geradora. Entretanto, Nogueira mapeia práticas que acontecem em *contextos* comunitários, penso que reside aí o ponto de encontro, mesmo que elas apresentem contradições entre si. Por hora, é nesse ponto que apoiamos a discussão, mesmo que estejamos cientes de toda gama de incertezas e questionamentos que lhe são atravessadas.

Cada experiência que foi narrada até aqui aponta suas particularidades: união de artistas externos e internos à favela formando o Nós do Morro; oficina de teatro que buscou investigar as histórias locais como conduzida por Ligiéro; atuação de grupo de teatro que contribui para o teatro comunitário; trabalho dialógico com o MST que, inclusive, mantém grupos de teatro em seus assentamentos, teatro na prisão, entre outros.

Como vimos anteriormente (capítulo 1), a Casa do Beco nasce da união de pessoas comuns, com o desejo de fazer teatro, que vão se tornando artistas independentes e, posteriormente, se organizam enquanto associação cultural, que passa a oportunizar a outros artistas e pessoas comuns a se unirem em prol do fazer teatral e da dança, atualmente com o apoio das leis de incentivo à cultura. O fomento a espaços e iniciativas comunitárias favorece a valorização da arte local, de manifestações populares e legítimas de um povo. O fazer teatral vai se construindo como um espaço em que os anseios e as histórias locais se fazem presentes, em um movimento dialógico na comunidade. A escuta e o diálogo são premissas importantes na feitura do teatro em comunidades. Entretanto, esses traços não são encontrados em todos os projetos e iniciativas artísticas e sociais.

Susana Viganó (2006), ao investigar a prática da arte teatral articulada a projetos de ação social, alerta para o crescimento do chamado terceiro setor, a partir de 1990, e do papel de algumas ONGs, que foram, ao longo dos anos, comportando-se como apaziguadoras das tensões sociais e atuando dentro dos padrões impostos pelo mercado.

Em seus estudos, a autora abordou a Associação Meninos do Morumbi, um projeto localizado no bairro do Morumbi/SP, que atua nos padrões impostos pelo mercado, pautados na ideologia de “salvar” através da arte, adolescentes que estariam fadados à delinquência juvenil, propondo trabalhos alheios à realidade dos alunos, com urgências e prazos de apresentações e divulgações, que desvirtuam os objetos educacionais e artísticos que tais propostas deveriam trabalhar.

Coutinho (2012) enfatiza que as alianças inevitáveis das ONGs com o segundo setor provocam tais adequações às demandas das corporações financeiras, uma vez que cada vez mais o empresariado cresce seus slogans de “responsabilidade social”, “nós fazemos a nossa parte”, “somos uma empresa cidadã”. O fato é que o que pode sim ter atuações significativas e intenções positivas, pode também ser distorcido, uma vez que as ações direcionadas a certas comunidades são criadas por pessoas, sentadas em seu escritório, completamente alheias à realidade local.

Viganó aborda ainda um segundo trabalho chamado Recanto da Primavera, também no bairro do Morumbi, em que ela mesma atuava como professora de teatro, cuja proposta se preocupava “com o desenvolvimento da consciência crítica e estética do aluno, bem como de sua capacidade de criação” (2006, p. 75). Durante o processo de trabalho, o projeto perdeu o patrocínio, expressando a completa instabilidade a que os trabalhos do terceiro setor estão sujeitos.

Assim como o Nós do Morro se constituiu como Associação Cultural para estar apto a receber apoios externos, a Casa do Beco também atua em consonância com os ditames das leis de incentivo à cultura. Muito discutidas pelo meio cultural, as leis de incentivo fiscal colocam os projetos artísticos e sociais à mercê das escolhas de empresas que buscam vincular seus nomes a propostas que irão lhe garantir algum tipo de marketing, sujeitando-os a adequações que favorecem os desejos e ideários da empresa, a atuarem na incerteza da continuidade. Vale ressaltar que é necessário também que as políticas públicas se efetivem, buscando redistribuir os benefícios sociais compreendidos como responsabilidade do Estado, para o desenvolvimento e a longevidade de ações de cunho comunitário, uma vez que estes atuam buscando atenuar os desníveis sociais causados pelo sistema econômico. É perceptível

que fatores complexos estão envolvidos nas práticas artísticas em contextos comunitários, acentuando a vastidão do campo e a necessidade de permanente reflexão.

Abrangendo o referido contexto é importante enfatizar ainda a pesquisa de doutorado⁸² desenvolvida por Nogueira, que buscou sistematizar o método do que ela chamou de Abordagem Dialógica do Teatro para o Desenvolvimento, “que visa ao fortalecimento de comunidades, contribuindo enquanto um meio de comunicação entre diferentes setores da comunidade e enquanto forma de identificação e solução de problemas” (NOGUEIRA, 2013, p. 186), a partir de dois workshops desenvolvidos em territórios africanos nos anos 80, um no Zimbábue e outro na Nigéria.

A abordagem Dialógica do Teatro para o Desenvolvimento representa um espaço de encontro, com ou sem a presença de um facilitador externo, para que explorem democraticamente a linguagem teatral, enquanto um dos passos possíveis para imaginar e criar as mudanças desejadas na comunidade. São projetos teatrais criativos, partindo sempre do ponto de vista de seus integrantes, que visam ao fortalecimento das comunidades e à ampliação do diálogo entre os seus diferentes segmentos. Nesses projetos, a perspectiva política é diferente das mensagens transformadoras, o foco aqui é descobrir, articular e dar forma para conteúdos, problemas ou histórias significativas para as pessoas da própria comunidade, como um passo importante na solução de problemas, no enfrentamento de dificuldades, e/ou na construção de um mundo melhor. (NOGUEIRA, 2013, p.189).

Percebe-se que nessa abordagem o espaço teatral é utilizado para levantar e debater questões significativas para a comunidade, buscando dar forma a possíveis soluções. Essa concepção crítica adotada se fundamenta nos princípios educacionais de Paulo Freire, que inclusive indica o teatro como uma forma para as chamadas codificações (processo metodológico para facilitar a apreensão do tema gerador) e é influenciada por Augusto Boal, principalmente com as práticas do Teatro Fórum. Os dois autores brasileiros são fortes referenciais nas práticas de teatro comunitário, principalmente no exterior.

A sistematização do método dialógico do teatro para o desenvolvimento divide em cinco etapas o processo de interação com a comunidade, começando pela identificação do problema até a apresentação final. Essas experiências buscavam selecionar o problema que mais afligia aquela comunidade, em um movimento conjunto com os moradores, focando o diálogo entre os facilitadores e os moradores locais envolvidos no projeto. Após identificar o problema, a dramatização era realizada por meios de improvisações em que os indivíduos buscavam, por meio da cena, possíveis soluções para o impasse colocado.

⁸² Doutorado realizado na Universidade de Exeter (Inglaterra) no ano de 2002 cujo título é “Towards a Poetically Correct Theatre for Development: a dialogical approach”.

Dessa maneira, as etapas de aproximação em processo dialógico com a comunidade alvo estão conectadas com a abordagem freiriana, aliadas à utilização do teatro como espaço para discussão concreta de temas ligados à realidade, como é proposto por Boal nas técnicas do Teatro do Oprimido. Uma vez que ambos os autores aparecem como base teórica para o campo estudado, abordarei brevemente a obra desses importantes estudiosos, no que tange às suas contribuições para se pensar o vasto campo Teatro em Comunidades.

3.2 As influências teóricas do campo Teatro em Comunidades: Augusto Boal e Paulo Freire

O Teatro do Oprimido, metodologia desenvolvida por Augusto Boal⁸³, une teatro e ação social e talvez seja o seu método mais conhecido. O TO é um teatro de luta. Nas palavras do autor:

É o teatro DOS oprimidos, PARA os oprimidos, SOBRE os oprimidos e PELOS oprimidos, sejam eles operários, camponeses, desempregados, mulheres, negros, jovens ou velhos, portadores de deficiências físicas ou mentais, enfim, todos aqueles a quem se impõe o silêncio e de quem se retira o direito à existência plena. (BOAL, 2010, p. 30, grifos do autor).

Boal defendeu que a arte é essencialmente política, e que os acessos à produção da arte deveriam ser democratizados. Para Boal, somos todos artistas em potencial. Todos podemos fazer teatro, basta querermos. Com suas técnicas múltiplas e multiplicadoras, o teatro extrapolou os palcos e a separação ator e plateia, trazendo um aspecto revolucionário com a concepção dos *spect-atores*.

No Teatro Fórum, técnica do TO, os atores começam mostrando uma situação, param para que as pessoas assumam a posição de determinado personagem e ajam de acordo com o entendimento que elas tenham sobre como tal personagem deveria agir perante a situação abordada. Daí serem chamados *spect-atores*, o espectador de Boal é protagonista e responsável pelos seus atos, é dramaturgo e roteirista de sua própria vida, sendo então despertado para a ação e a consciência de seus atos.

⁸³ Augusto Boal (1931–2009) foi diretor de teatro e dramaturgo brasileiro. Desenvolveu metodologias de trabalho em teatro que ficaram conhecidas internacionalmente. Em seus anos de exílio do Brasil por motivos políticos - em 1971 ele foi preso torturado e exilado -, Boal acabou por trabalhar em diversos países, deixando sua metodologia disseminada em diversas partes do mundo.

E aí está a chave da poética do oprimido: a ação. O teatro é uma arma que deve ser manipulada pelo povo, como espaço de pensamento, reflexão e ação. A proposição de Boal foi de dar ao povo os meios de produção do fazer teatral, sendo que o arsenal de jogos desenvolvidos pelo autor foi pensado para pessoas sem treinamento teatral expressarem-se na cena.

De acordo com o artista, o TO desenvolve-se em três vertentes principais: educativa, social e terapêutica (BOAL, 2002). O arsenal de técnicas do Teatro do Oprimido foi sendo desenvolvido ao longo da vida do teatrólogo em diferentes cidades e países em que ele morou, transitando então por técnicas como do Teatro Jornal, que transforma textos jornalísticos em cenas teatrais; o Teatro Invisível, sendo que neste há uma radicalização entre ator e plateia, pois não temos divisões, uma vez que a cena, realizada em espaços públicos diversos tais como praça, metrô, conta com a participação daqueles que não fazem parte da combinação da cena, tornando-se também atores; o Teatro Imagem onde o uso da palavra é dispensado evidenciando a imagem e fala corporal; e o mais difundido e praticado no mundo que é o Teatro Fórum.

Em seus anos de exílio, Boal desenvolveu ainda o “método Boal de teatro e terapia”, narrado em *O Arco íris do desejo* (2002), que são as técnicas introspectivas do TO, pois trabalham com as opressões ligadas à subjetividade de cada pessoa. Elaborado na Europa (1978-1986), Boal percebeu que as opressões encontradas ali eram muito diferentes das experimentadas na América Latina tais como fome, desemprego, abuso de poder, analfabetismo. O que ele detectou foram questões relacionadas ao vazio existencial, à solidão ou a uma incapacidade comunicativa, por exemplo. Entretanto, o objetivo é de mostrar que essas opressões internalizadas, subjetivas do sujeito, também estão relacionadas com a vida social.

Já em 1986, quando retornou ao Brasil⁸⁴, ele dirigiu a Fábrica de Teatro Popular que tinha como objetivo criar uma rede de grupos populares de Teatro do Oprimido no Estado, buscando tornar a linguagem teatral acessível a todos, estimular o diálogo e a transformação social. Foi nesse mesmo ano que ele criou o Centro de Teatro do Oprimido – CTO, buscando difundir o TO no Brasil, centro que se mantém atuante até os dias de hoje.

Embora seja uma grande referência para o campo, ao analisar o trabalho de Boal, Nogueira (2013) entende que sua obra dá poucas pistas sobre aspectos importantes para o teatro em comunidades, como o processo de aproximação e de consulta à comunidade do tema a ser

⁸⁴ Boal retornou ao Brasil a convite de Darcy Ribeiro, o então Secretário de Educação do Estado do Rio de Janeiro.

trabalhado. Considera, ainda, que apenas na abordagem com o Teatro Legislativo é que ele vai falar de trabalhos comunitários mais prolongados. Provavelmente, isso se deve ao fato de suas constantes mudanças de cidades e países, o que permitia a realização apenas de oficinas mais curtas.

É do Teatro Fórum, espaço de discussão democrática, que surge o Teatro Legislativo, sendo este “um conjunto de procedimentos que misturamos o *Teatro-Fórum* e os rituais convencionais de uma Câmara ou Assembleia, com o objetivo de se chegar à formulação de Projetos de Lei coerentes e viáveis” (BOAL, 2010, p. 20). Com o Teatro Legislativo, Boal conseguiu aprovar algumas leis que surgiram desse processo, na oportunidade em que foi vereador na cidade do Rio de Janeiro, pelo Partido dos Trabalhadores (PT), entre 1993 e 1996.

Atualmente, na cidade de Belo Horizonte, o mandato coletivo da Gabinetona, nome conhecido do mandato democrático, popular e coletivo das vereadoras eleitas em 2016, Cida Falabella⁸⁵ e Áurea Carolina⁸⁶ pelo Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), mantém o grupo teatral *AzDiferentonas!*⁸⁷ como um elo poético e artístico do referido mandato. O grupo nasce do desejo de utilizar “o Teatro do Oprimido como forma de participação e mobilização popular por meio dessa prática que alia o teatro e à política, no ambiente institucional” (CHIARI; BRAGA, 2019, p. 208). Criado em 2017, o grupo *AzDiferentonas!* atua em performances e na formação de núcleos de multiplicadores de Teatro do Oprimido dentro do projeto “TO na Cidade” com abordagem prática e teórica.

Já a influência do educador popular Paulo Freire⁸⁸, no campo do Teatro em Comunidades, está delineada por seu método dialógico, afinal Freire pensou uma educação horizontal, centrada na relação, no diálogo e no amor. “O diálogo, como encontro dos homens para a ‘pronúncia’ do mundo, é uma condição fundamental para a sua real humanização” (FREIRE, 2005, p.156).

A pedagogia do oprimido, como nos diz Freire (2005), é, no fundo, a pedagogia dos homens empenhando-se por sua libertação e precisa que o oprimido saiba e comece a saber-se criticamente oprimido. O educador entende que a *práxis* “é a reflexão e ação dos homens sobre

⁸⁵ Cida Falabella é o nome artístico de Maria Aparecida Vilhena Falabella Rocha, atriz e diretora de teatro, fundadora da ZAP 18.

⁸⁶ Áurea Carolina de Freitas e Silva é socióloga e cientista política. No ano de 2018 foi eleita deputada federal por Minas Gerais.

⁸⁷ Grupo formado por Gabriela Chiari, Evandro Nunes, Cristal Lopes, Ed Marte, Gilmara Souza e Julia Santos, que atuam como atores e multiplicadores de TO.

⁸⁸ Paulo Freire (1921-1997) foi um educador e filósofo brasileiro. Fora exilado do Brasil na época da ditadura militar brasileira e acabou por desenvolver seus pensamentos e práticas educacionais em contextos estrangeiros. Sua obra de maior destaque, o livro *A Pedagogia do Oprimido* desenvolvido nos anos 60, foi forjado na resistência à opressão e seu pensamento sempre compreendeu a educação e a política de maneira indissociável.

o mundo para transformá-lo. Sem ela, é impossível a superação da contradição opressor-oprimido” (FREIRE, 2005, p.42). Para Boal, a chave da poética do oprimido é a ação e Paulo Freire defende que “num pensar dialético, ação e mundo, mundo e ação, estão intimamente solidários” é um fazer que não se dicotomiza da reflexão.

Em seu livro *A Pedagogia do Oprimido*⁸⁹, Paulo Freire propõe uma pedagogia em que seja trabalhada a educação da pergunta, da pesquisa, do problema, em uma relação horizontal e dialógica entre aluno e o mediador do conhecimento, em uma *práxis* pedagógica que possibilite codificar e decodificar os elementos de dominação cultural, construindo uma cultura crítica. Uma massa popular pensante tem a oportunidade de se reconhecer oprimida pelo sistema e, assim, adquirir o que se chama de “consciência de classe”, o que é indispensável à revolução. De maneira que a pedagogia do oprimido propõe uma concepção problematizadora e libertadora da educação. Pedagogia entendida como:

(...) aquela que tem de ser forjada *com* ele e não *para* ele, enquanto homens ou povos, na luta incessante de recuperação de sua humanidade. Pedagogia que faça da opressão e de suas causas objeto de reflexão dos oprimidos, de que resultará o seu engajamento necessário na luta por sua libertação, em que esta pedagogia se fará e refará. (FREIRE, 2005, p. 34).

Vemos que o objetivo é que a pessoa reflita sobre sua situação de oprimido, para que assim possa lutar, de maneira consciente, pela sua libertação, não deixando a responsabilidade para outrem. Dentre os vários problemas a serem enfrentados nesse processo, está a dualidade presente naqueles que são oprimidos socialmente, quer dizer, os oprimidos que hospedam o opressor em si, que introjetam ideias opressoras, mas que também são oprimidos e que precisam superar essa contradição para, nesse reconhecimento, encontrar o motor de sua ação libertadora.

Apostando na dialogicidade e no amor, sua metodologia propõe a investigação da temática que será trabalhada entre educador e educando. A pesquisa de encontro aos temas geradores implica a busca por um número significativo de pessoas, que aceitem uma conversa informal com os investigadores externos, buscando estabelecer uma relação de confiança e, ainda, identificar moradores locais que desejem ser auxiliares no processo de investigação, para juntos recolherem informações que serão necessárias à compreensão da realidade que se

⁸⁹ A referida obra aborda questões referentes ao sistema educacional e critica o que o autor chamou de “educação bancária”. Esse tipo de prática é entendido como aquela em que o professor é o detentor do conhecimento e tem o papel de depositá-lo no educando, supondo que o mesmo não tem conhecimento nenhum sobre o tema que está sendo abordado. Essa concepção entende o aluno como um ser vazio que precisa ser preenchido pela narração, quer dizer, pela transmissão dos conteúdos feita pelo professor. E dessa maneira vão sendo perpetuadas as ideias dominadoras e mantendo as relações opressoras arraigadas na sociedade, a manutenção do *status quo*, anestesiando as massas populares para que não pensem.

apresenta. Os investigadores então iniciam suas visitas como observadores simpáticos, com atitudes compreensivas em face do que observam (FREIRE, 2005). De maneira que a situação codificada, apreendida da realidade, será descodificada em processo de análise crítica.

O próximo passo será cada investigador apresentar, em um seminário, a visão que cada um fez da realidade no processo particular de sua descodificação, chegando coletivamente à apreensão de um conjunto de contradições, sendo algumas delas selecionadas para elaborar as codificações, que irão servir à investigação temática.

Dessa forma, a codificação é feita de situações de vida, mas permite que os dados da realidade sejam observados de maneira distanciada, transformados em objetos a serem analisados coletivamente de maneira objetiva e subjetiva.

O processo teatral em comunidade, baseado nesse processo educativo, substitui a preocupação do conteúdo programático educativo para o conteúdo do processo teatral, conforme evidenciado por Nogueira (2013) em seu artigo: “Boal e o teatro em comunidades: Contribuições da experiência africana”. Coutinho (2006) também identifica pontos de equivalência na relação dialógica estabelecida entre os artistas fundadores do Nós do Morro e os jovens da favela.

Enfatizando aspectos das obras e dos pensamentos de ambos os autores, no que diz respeito às suas influências teóricas para o campo Teatro em Comunidades, e refletindo sobre estes nas abordagens brasileiras que destacamos nesta pesquisa, percebo que a influência de Boal consiste na apropriação da linguagem teatral por pessoas comuns e, por vezes, em práticas que utilizam das técnicas do Teatro do Oprimido. Já a presença de Paulo Freire estaria nos processos dialógicos com a comunidade, quer dizer, naqueles projetos comunitários que buscam conhecer a realidade local e construir uma obra artística a partir dos anseios, desejos e histórias pertencentes àquela comunidade ou, ainda, em propostas que emergem da própria comunidade.

3.3 Tecendo reflexões sobre o campo

Refletindo a partir dos três modelos explicitados (ver página 76) dentro do campo, penso que um trabalho realizado *para* a comunidade, sem levar em conta a realidade local, compreende a comunidade como recebedora desse trabalho; já nos modelos que abrangem o teatro feito *com/por/em/pela* comunidade, esta é entendida como geradora do processo.

De maneira que se apresentam neste emaranhado conceitual duas vertentes que se separam em pontos cruciais, relativos à sua *práxis*. Uma vertente que forja um trabalho de cima para baixo, quer dizer que mantém as ideias dominantes e, nesse sentido, se opõe à prática dialógica inspirada em Freire. Estão contidos aqueles contextos em que uma instituição pensa um trabalho a ser inserido em determinada comunidade, um grupo de artistas que prepara apresentações com mensagens entendidas por eles como importantes, que retratam o cotidiano comunitário a partir do ponto de vista externo, ou até como ensinamentos para os outros. E outra vertente que se constrói em diálogo entre artistas externos e a comunidade local, ou com as próprias comunidades sendo protagonistas de seus projetos, que utilizam das histórias pessoais e locais em seus processos criativos e que pode ser entendido como transformadora para quem vive essa experiência. Percebo que as marcas do campo, conforme delineadas por Nogueira (ver página 69) estão contidas nessa segunda vertente apresentada e é nela que situo o trabalho da Casa do Beco com o Grupo Teatro Entre Elas.

O teatro em comunidade desenvolvido no referido grupo é marcado em diálogo com as características do campo apresentado: o trabalho artístico é criado coletivamente a partir das histórias pessoais e coletivas, quer dizer, vinculados à realidade local; a improvisação é o método privilegiado enquanto disparador do processo criativo; há relação com processo educativo uma vez que começa alojado em oficina pedagógica da Casa do Beco e é entendido nesse sentido como transformador por seus idealizadores; se alicerça em uma *comunidade de local*, embora abranja a *comunidade de interesse*. E uma marca importante do meu ponto de vista é a presença de não atores em cena, embora as mulheres que integram o grupo já se reconheçam enquanto atrizes: “Eu acho que eu sou atriz da minha própria história”, diz Adeguimar; “Pretendo ainda um dia ser uma atriz consagrada”, afirma o desejo de Maurina. O entendimento de não atores está atrelado a pessoas comuns que praticam o teatro, mas não possuem registros profissionais ou se inserem na lógica do teatro comercial. Apresentam-se fora dos holofotes do teatro comercial embora já tenha ocupado espaços que abrigam esse teatro.

Nota-se que o teatro em comunidades implica processos educativos, pedagógicos e artísticos. Assim, temos a presença de não atores em cena ou inseridos em processos artísticos. Além disso, tais práticas podem também disparar processos de profissionalização, sendo por vezes a oportunidade de artistas locais despontarem e se inserirem no mercado de trabalho.

Nos estudos que vislumbrei neste percurso de pesquisa, percebo que os teóricos anteriormente apresentados - Boal e Freire - citados como influências teóricas para o campo teatro em comunidades, se fazem presentes de maneira potente nas práticas estrangeiras, como

na abordagem Dialógica do Teatro para o Desenvolvimento ou no Teatro aplicado. Nas experiências brasileiras, evidenciamos traços em práticas que buscam dialogar com a comunidade para construírem seus projetos e práticas artísticas e na democratização do acesso aos meios teatrais, ao colocar pessoas comuns em contato com esse fazer. Trabalhos diretamente ligados às técnicas do TO são mais raros de serem encontrados, evidenciando que o campo se utiliza de variadas e diferentes técnicas inerentes ao fazer teatral.

O trabalho técnico e pedagógico no Entre Elas está atrelado primeiramente a uma inspiração nas técnicas do TO e do psicodrama e, como Nil César sempre responde quando indagado sobre, ele utiliza uma miscelânea de técnicas, alimentado por suas experiências diversas. Além do Cantoterapia abordado por Liliane Alves, há a instauração de um espaço de experimentação e de encontro com diversos profissionais e modos de fazer arte/teatro, que vão alimentando e enriquecendo as experiências ao longo do tempo, tais como os diferentes professores/diretores que já trabalharam no grupo e mesmo a minha presença enquanto pesquisadora e colaboradora de seus trabalhos artísticos.

A marca da dialogicidade inspirada pelas ideias de Freire está contida, seja nos processos criativos que partem da escuta e dos anseios das integrantes, seja nas construções de atividades que buscam entender as demandas da comunidade enquanto público.

Como já relatado, o trabalho no Entre Elas é delineado a partir de improvisações que evidenciam as histórias pessoais e locais. Cada narrativa perpassava as experiências de vida das mulheres que, muitas vezes, nunca tiveram a oportunidade de serem ouvidas. Minúcias, detalhes, pequenas mudanças, oportunidade de ser, instaurando o teatro como sendo o espaço encontrado para “alguma coisa que eu fizesse pra que eu voltasse a ter vontade de continuar vivendo”. Representa a chance de falar das desigualdades vividas e vistas tendo o “teatro como incentivo para chegar até essas condições de eu poder falar sobre isso e as pessoas me ouvirem e entenderem o meu lado, como mãe que mora numa favela (...) essa é a chance e eu vou à luta”, como expresso por Adeguimar de Jesus.

O percurso do Teatro Entre Elas é marcado pelos desejos das integrantes de se expressarem através do teatro, de contar as suas histórias e a de outras moradoras do morro, de tomarem a palavra: “Tomar a palavra, como parte deste processo de subjetivação política, não significa ocupar um espaço discursivo já existente, mas escavar e conformar este próprio espaço ao mesmo tempo em que nele se instala” (PALLAMIN, 2010, p10).

Libânio (2008) destaca que:

Ao longo da história, foi através de suas manifestações artísticas, endêmicas ou importadas, que a favela teve algum tipo de reconhecimento e aceitação. Primeiro,

pelo samba e o carnaval; depois, pelo rap e pelo funk. Hoje, por sua multiplicidade e diversidade cultural, é por intermédio da arte que o morador de favela encontra seu lugar e seu valor nas representações sociais. (p.33).

Nesse sentido, é no teatro que essas mulheres têm encontrado seu valor e lugar nas representações sociais.

Enfatizando marcas importantes desse vasto campo e do fenômeno de estudo apresentado, tais como: ser entendido como transformador; disparar processos artísticos a partir dos anseios da comunidade, utilizando suas histórias e realidade local, espaço dialógico que trabalha com pessoas não atores, o atravessamento político de sua existência faz-se pulsante. Ao indagar: Qual dimensão política atravessa o trabalho com o Grupo Teatro Entre Elas? Como a vivência nesse grupo atravessa a existência dessas mulheres com histórias de vida tão áridas?, vislumbrei a feitura do teatro em comunidades na vertente que dialoga ou emerge da própria comunidade, como uma partilha do sensível.

Foi então nesse lugar - o espaço em que vozes, corpos, falas, histórias, que até então não eram consideradas, aparecem e são percebidas, fazendo emergir como tomam sua parte e tornam-se parte perceptível neste *comum* -, que pude aproximar os contornos políticos que atravessam esse fazer artístico em encontro profícuo com os pensamentos do filósofo Jacques Rancière.

3.4 Configurações políticas: a partilha do sensível em Jacques Rancière

O filósofo francês Jacques Rancière apresenta, em uma vasta e complexa obra publicada, o seu pensamento de uma filosofia política. Tecerei por aqui os entendimentos básicos que constroem a noção de uma partilha do sensível, visando ao diálogo com a reflexão proposta.

Para configurar tal noção, o autor parte do pensamento da *Política* de Aristóteles, em diálogo com a *República* de Platão. Aristóteles aborda o caráter eminentemente político do animal humano, atestado pelo indício da “posse do *logos*, ou seja, da palavra que *manifesta*, enquanto a voz apenas *indica*. O que a palavra manifesta, o que ela torna evidente para uma comunidade de sujeitos que a ouvem, é o útil e nocivo e, *por consequência*, o justo e o injusto” (RANCIÈRE, 2018, p.15-16). Na publicação de “A partilha do Sensível” o autor exemplifica:

O animal falante, diz Aristóteles, é um animal político. Mas o escravo, se compreende a linguagem, não a “possui”. Os artesãos, diz Platão, não podem participar das coisas comuns porque eles *não têm tempo* para se dedicar a outra coisa que não seja o

trabalho. Eles não podem estar em *outro lugar* porque o *trabalho não espera*. (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

Nesse sentido, existe uma dualidade entre voz (*phoné*), a expressão do útil e palavra (*logos*), expressão do justo. Algumas pessoas teriam apenas *phoné* e outras teriam *logos*. Rancière vai defender que todos possuem *phoné* e *logos* e, portanto, há uma igualdade de pensamento. De maneira que a política pressupõe a igualdade como um ponto de partida, quer dizer, todos os seres humanos são iguais em competências, todos são capazes de aprender e de ensinar, é a igualdade das inteligências.

É a ideia de desentendimento que pauta a filosofia política discutida por Rancière, contrário à ideia do entendimento entre os indivíduos e de que o estado deve garantir o consenso. O desentendimento seria então característica essencial de uma base estética da política, que abrange a criação de dissensos, quer dizer ações de resistência que buscam transformar o que é tido como fixo e imutável. Nas palavras do autor:

Por “desentendimento” entenderemos um tipo determinado de situação de fala: aquela em que um dos interlocutores ao mesmo tempo entende e não entende o que o outro diz. O desentendimento não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. É o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco mas não entende a mesma coisa, ou não entende que o outro diz a mesma coisa com o nome de brancura. (RANCIÈRE, 2018, p. 10).

Observe que não se trata de mal-entendido ou de desconhecimento, trata-se de um paradoxo em que os dois interlocutores não entendem a mesma coisa nas mesmas palavras. Quer dizer, um sujeito diz a mesma coisa que outro, mas não dá a mesma significação “porque, embora entenda claramente o que o outro diz, ele não vê o objeto do qual o outro lhe fala, ou então porque ele entende e deve entender, vê e quer fazer ver um objeto diferente sob a mesma palavra, uma outra razão no mesmo argumento” (idem, 2018, p.11). O desentendimento não diz respeito apenas às palavras, mas incide sobre a situação dos que falam.

O autor então propõe chamarmos de *polícia* aquilo que até então era entendido como *política* e restringe este último conceito. A organização dos poderes, o processo de hierarquização que organiza cargos e funções, o que determina a ordem social é chamado pelo filósofo de *polícia*, entendimento que é contrário à política. A *polícia* congrega as hierarquias, organiza lugares, exclui uns e outros e é da ordem do consenso. O consenso é certo regime do sensível em que as “partes” já estão dadas *a priori*, a comunidade já está constituída e já está definido quem tem direito à palavra, pressupondo assim o desaparecimento de toda distância entre a “parte” de um litígio e a “parte” da sociedade, em suma, o desaparecimento da política (RANCIÈRE, 2018).

A *política*, por sua vez, seria um acontecimento, algo incomum, uma raridade, e estaria instaurada em processos de luta, de conflitos, quando a palavra é tomada pelos que não têm parte, ela é “aquela atividade que rompe a configuração sensível em que as ‘partes’⁹⁰ e as partes ou sua ausência são definidas com base em um pressuposto que, por definição não tem lugar: a de uma parte dos que não tem parte” (RANCIÈRE, 2018, p. 43).

A atividade política então faz ver aquilo que não era visto, faz emergir discursos antes só ouvidos como ruídos. “A política ocorre quando a lógica promovida pelas partilhas desigualitárias ou a ordem da dominação que é tida como natural, são perfuradas por lutas e conflitos empenhados na atualização do princípio da igualdade” (PALLAMIN, 2010, p.8).

A noção de partilha do sensível é criada para pensar a relação entre *polícia* e *política*, para se pensar a partilha deste mundo como movimento para que o sensível seja repensado e os lugares sejam ampliados. Essa noção tem sua origem no pensamento de Foucault⁹¹ a respeito de como as coisas podem se tornar visíveis, dizíveis e capazes de serem pensadas.

O conceito “partilha do sensível”, define a existência de um comum que é dividido em partes respectivas. Dessa forma, o autor aponta que temos um comum que é partilhado e ao mesmo tempo dividido em partes exclusivas. Funda-se uma partilha de tempo, espaços e tipos de atividades que estabelece como um *comum* é partilhado e como uns e outros tomam parte nessa partilha. O filósofo nos coloca ainda que um mundo comum “é sempre uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das “ocupações” num espaço de possíveis” (RANCIÈRE, 2009, p. 63).

Fala-se então de desigualdades, de corpos que são visíveis ou invisíveis, de vozes que são ouvidas ou silenciadas, dos espaços que cada um ocupa nesse comum. O autor alerta que o termo partilha [*partage*] deve ser entendido no sentido duplo da palavra: comunidade e separação e que é a relação de ambas que define uma partilha do sensível. Nesse sentido, haveria aqueles que são vistos e ouvidos e aqueles que são invisíveis, que são reconhecidos apenas como animais ruidosos, apontando as controversas relações sociais.

⁹⁰ Penso que seja importante colar a nota de rodapé apresentada na publicação da obra no Brasil para o entendimento do termo: O autor explora ao longo do livro as múltiplas implicações entre *part* (parte enquanto pedaço ou fração de um todo) e *partie* (parte enquanto sujeito socialmente reconhecido, como se diz, por exemplo, de um contrato assinado por várias “partes”). Como os dois termos em francês encontram sua correspondência mais direta no português na palavra *parte*, e esta guarda corretamente as duas acepções, esta edição optou – com a concordância do autor – por não recorrer a um terceiro termo (como *parcela* ou *quinhão* para verter *part*). Com o intuito de preservar as relações presentes no texto original, *part* será vertido sempre como *parte*, e *partie*, como parte entre aspas: “parte”. (Nota de rodapé, O desentendimento, 2018, p. 17).

⁹¹ Filósofo francês Michel Foucault.

É importante entendermos que “política e polícia não são dois modos de vida, mas duas partilhas do sensível, duas maneiras de dividir um espaço sensível, de ver e de não ver os objetos comuns, de ouvir ou de não ouvir os sujeitos que os designam ou argumentam em seu favor” (RANCIÈRE, 2010b, p.76). Implica que, apesar de serem opostas, política e polícia estão juntas e precisam uma da outra.

A política só pode existir com democracia, uma vez que elas nascem juntas, elas são sinônimas e nascem de um litígio, de um dissenso. O entendimento de democracia não está ligado a um regime parlamentar ou ao Estado de direito, mas sim como um modo de subjetivação política, como uma interrupção dessa ordem de distribuição de corpos em comunidades que foi conceituada como polícia. “A democracia institui portanto comunidades de um tipo específico, comunidades polêmicas que põem em jogo a própria oposição das duas lógicas, a lógica policial da distribuição dos lugares e a lógica política do traço igualitário” (RANCIÈRE, 2018, p. 112).

O dissenso acontece quando os lugares e as identidades da sociedade são postas em questão, é um conflito sobre a própria configuração do sensível:

Dissenso quer dizer uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos sua evidência. (...) Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do comum. (RANCIÈRE, 2012, p. 48-49).

Percebe-se que o dissenso rompe com aquilo que é entendido como comum na ordem estabelecida. Tomemos como exemplo Rosa Parks⁹², a ativista norte-americana do movimento dos direitos civis dos negros. Quando ela, no dia 1 de dezembro de 1955, época em que vigorava uma lei de segregação, em que os primeiros assentos dos ônibus eram reservados para passageiros brancos, se negou a se levantar e ceder o seu assento em um ônibus em Montgomery, no Alabama, para um branco, pedido feito pelo motorista, embora ela não estivesse sentada nos primeiros assentos como determinava a lei, ela colocou em questão aquilo que fazia parte do mundo comum dos que têm “parte”. Ela teve uma atitude política ao romper com o sistema, ela colocou em questão aquilo que estava posto. O que exemplifica ainda que a política pode acontecer também no nível da individualidade, ela não precisa ser sempre coletiva.

⁹² Saiba mais em: https://www.ebiografia.com/rosa_parks/.

Vejam os que, para Rancière, a política e a arte possuem uma origem comum, pois a política para ele é essencialmente estética, quer dizer, a formação da comunidade política funda-se em um mundo sensível, subjetivo, assim como a expressão artística.

Há na base da política uma estética que não deve ser confundida com a “estetização da política” de que fala Benjamin⁹³, mas ser entendida como “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

Para o autor, a arte política não é simplesmente aquela que passa mensagens, aborda temas sociais ou se diz militante e panfletária de alguma causa, mas sim aquela arte que cria tensão entre uma vida e o que ela pode vir a ser. Para ele, a arte faz política antes mesmo que os artistas pensem em fazê-la, ou como que contradizendo a vontade de um artista de fazer ou não fazer política em sua arte.

Dessa maneira, a arte é política “(...) antes de mais nada pela maneira como configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de...” (RANCIÈRE, 2010a, p. 46). Quer dizer, uma arte que reinventa a vida, que mistura os tempos e as ocupações, que liberta os corpos de suas condições históricas.

Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc. Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política. (RANCIÈRE, 2010a, p. 46).

A dimensão política da arte estaria na medida em que esta provoca um deslocamento e/ou uma reestruturação em uma determinada forma de partilha do sensível. Exemplo muito usado pelo filósofo é a obra de sua autoria “A Noite dos Proletários: arquivos do sonho operário”. No texto, o autor narra um estudo sobre o movimento de operários que aconteceu no séc. XVIII em que os trabalhadores se reuniam à noite, depois de exaustivas horas de trabalho, para ler literatura. Os textos literários faziam muito mais sucesso entre os operários

⁹³ Walter Benjamin foi filósofo, ensaísta, tradutor e crítico literário alemão. A “estetização da política” de que fala Benjamin, diz de uma difusão, por parte do movimento fascista, em escala industrial, de imagens que representassem a massa popular (de maneira acrítica) ou que fossem resultados de expressões delas. Dessa maneira, promoveria uma alienação estética nas massas de operários, levando-os a esquecerem de sua consciência de classe e a apoiarem os interesses políticos e econômicos do sistema capitalista.

do que aqueles ligados às questões de classe. O ato de lerem literatura e de se reunirem para isso ganha uma função política, uma vez que estes estavam recusando o lugar que lhes era determinado no sistema, rompendo com aquilo que era esperado deles.

Os operários se lançavam então numa outra atividade produtiva, isto é, para Rancière a dimensão política estava não no fato tradicionalmente visto como político, qual seja, o de assumir completamente a sua condição, mas no fato de recusar a sua condição tornando-se outra coisa do que o papel social que lhes era imposto, ocupando assim um outro posto na partilha do sensível. (GUÉRON, 2012, p. 37).

De maneira que a arte e a política produzem ficções, no sentido de construir novas relações entre “a aparência e a realidade, o visível e o seu significado, o singular e o comum”. A ficção não seria a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real, mas um tipo de trabalho que realiza dissensos.

Rancière não pensa o ato artístico em uma relação de causa e efeito, quer dizer, para ele “o que a política da arte produz não é a passagem de uma ignorância a um saber e de uma passividade a uma atividade” (RANCIÈRE, 2010a, p.52). Ela produz ficções ou dissensos, agenciando relações de regimes heterogêneos do sensível e isso acontece no seio de sua própria política, produzindo “formas de reconfiguração da experiência que são o terreno sobre o qual podem se elaborar formas de subjetivação políticas que, por sua vez, reconfiguram a experiência comum e suscitam novos dissensos artísticos” (idem, 2010a, p.53).

Enfim, as práticas artísticas possibilitam forjar contra o consenso outras formas de sentido comum, operar possibilidades de vozes e rostos desconsiderados serem vistos e recriados, dando a ver uma parte dos sem parte e, assim, transformar a realidade mesma das coisas.

3.5 Teatro Entre Elas: o teatro em comunidade como partilha do sensível

“As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”
(RANCIÈRE, 2009, p. 17).

Com o princípio de que as práticas artísticas são formas que intervêm nas maneiras de fazer, de ser e de dar visibilidade a um povo, quando o trabalho de teatro em comunidade realiza espetáculos que colocam em cena as histórias pessoais, que se fundem com as histórias

coletivas, as pessoas da comunidade se reconhecem dentro de algo que é partilhado por um coletivo.

Propõe-se uma nova “partilha do sensível” ao fornecer esquemas de linguagens, seja pela música, teatro, dança, entre outros, e dar voz às particularidades e as experiências das pessoas. Dessa maneira, a participação e atuação no Grupo Teatro Entre Elas colocam em evidência a vida e história das suas integrantes. Reverbera um espaço em que aquelas mulheres podem se expressar, interagir e construir outros modos de existência. Aproximar a existência desse trabalho a uma reconfiguração do sensível diz de corpos, vozes e fatos, que antes só eram tidos como ruídos e passam a ser ouvidos e percebidos por meio da cena teatral. A marca dialógica do teatro em comunidade, que busca enfatizar os anseios da comunidade, caminha no sentido de fazer emergir tais vozes e discursos. E nessa brecha, as pessoas encontram um espaço em que podem narrar suas histórias e em que se reconhecem na história do outro.

Nesse ponto, entendendo que a comunidade política é uma comunidade de experimentação, de tentativas, em que realidades não imaginadas ou percebidas passem a ser vistas, em que aqueles discursos percebidos apenas como ruídos passem a ser ouvidos, que é um espaço que reconfigura aquilo que é tido como “comum” em uma comunidade, compreendo uma maneira de referenciar esse grupo e essa experiência de teatro em comunidade.

A existência da própria Casa do Beco dentro do morro evidencia um processo de fissura no sistema, ao instaurar um equipamento cultural atuante de maneira longínqua dentro de uma favela. Mesmo que amparados pelas leis de incentivo à cultura, estas não suprem todas as necessidades do trabalho e é fato que, por vezes, ainda hoje, há trabalho voluntário por parte dos trabalhadores e gestores da Casa. A existência de um espaço cultural dentro do morro possibilita que pessoas que não teriam condições de acessar os grandes teatros da cidade - ou mesmo espaços públicos e equipamento culturais por serem distantes, ou por não entenderem que são bem-vindos, por acharem que “não é para eles”, reverberando ainda a visão elitista que se instaura sobre o fazer artístico -, se insiram e fruam de atividades de cunho artístico-cultural.

Liliane Alves, quando indagada sobre a relação da Casa do Beco com a comunidade, diz da importância desse espaço para a afirmação da identidade local, para elevação da autoestima daqueles moradores e de ser um espaço que porta a voz da comunidade para o resto da cidade, lembrando e afirmando sua existência, saindo de um anonimato próprio dos sem parte.

(...) eu acho que a Casa do Beco é uma porta voz da comunidade nesse sentido de falar assim: “Nós existimos, né?” pro resto da cidade. Assim, essa invisibilidade que a gente vê, esse anonimato que a gente vê, eu acho que a Casa do Beco preenche esse lugar do anonimato e comunica, né, pra outros

lugares, pra outras pessoas, é...uma qualidade de pensamento que existe aqui dentro das comunidades, uma qualidade artística que também existe dentro da comunidade. É...aí nesse sentido eu acho que tem sim uma afirmação da identidade daqueles que estão aqui. (Liliane, 24/06/2019).

Os espetáculos do Entre Elas não focam em sofrimento, pobreza, embora reflitam seus áridos cotidianos. Os espetáculos colocam em cena suas vidas, aspectos de suas infâncias, sonhos, acontecimentos reais, não como um peso, mas como mais uma história de vida como tantas outras, em um jogo musical, brincante, poético. É interessante notar que os públicos, independentemente de sua classe social, nos bate-papos após as apresentações, começam a falar das suas histórias também. Surgem depoimentos de vida e, de acordo com Nil César, “essas mulheres promovem isso assim, o desejo de falar de sua existência”.

(...) a maioria, eu digo que 4 em cada 5 perguntas, não é pergunta. É uma narrativa de uma contação de histórias. Ou um agradecimento, uma gratidão por não deixar morrer a história delas que também é a história deles. E quando não é de comunidade, é a história da minha vó, é a história da minha mãe. Isso que eu falo dessa questão de sair dessa invisibilidade. (Nil, 10/06/2019).

Para Nil, as integrantes do Entre Elas saem de uma situação de invisibilidade vivida até então e passam a ser vistas e ouvidas através do teatro. Dessa maneira, as agora atrizes passam a ocupar outro posto na partilha do sensível.

Uma pessoa como Du Carmo que diz “Aí é, eu num conversava com ninguém gente, nossa! Fazia até vergonha pra mim. Eu tinha a maior vergonha de conversar com os outros. Eu achava que às vezes eu ia tirar pergunta, falar alguma coisa, o pessoal não ia dar importância pro que eu falava né”, mas agora conta feliz que conversa com todo mundo. Narrando sua inserção no teatro acrescenta que “num esperava que podia né, que a gente podia ter esses encontros com outras pessoas”. Complementa dizendo que quando chega em casa após uma apresentação “parece que é um sonho. Depois, cê chega em casa, fica pensando: gente, será que foi eu? Que tava contando aquelas histórias? Será que é? (risos). Aí ficava naquela cê tá entendendo? A e... eu nossa! Eu amei, eu amo demais, num pode, nossa! Às vezes se for falar muito eu até choro (emocionada)”. E continua: “aqui (referindo-se a Casa do Beco), aqui é mais do que minha casa eu falo, aqui é mais do que minha casa. (...) Aqui eu tenho direito de falar tudo, sabe, e eu rio, eu brinco, entendeu? Tem toda liberdade do mundo. E se, e na casa da gente num, num, é difícil demais né?”

Nos trechos apresentados, podemos perceber a resignificação dada a sua própria existência a partir de sua experiência com o teatro, arte que ela afirma, categoricamente, que é tudo para ela “Tudo de mais importante na minha vida. Tudo. Eu amo gente, adoro, eu sou apaixonada, eu sou tudo na vida com o teatro”. É no espaço do teatro que ela descobre que é

capaz de se comunicar, que pode ser ouvida, que sua história tem significância, é um espaço ainda de liberdade maior que de sua própria casa. Foi com o teatro que ela pôde se expressar e se reconhecer como ser falante.

Adeguimar, como já abordamos anteriormente (ver páginas 38 e 39), diz que precisa usar esse espaço para falar do que eles passam perante a luxúria que tem lá embaixo, diz “gente, eu tenho também que entrar nessa luta, apesar de que agora eu não tenho tanta força, mas talvez agora eu tenha que alcançar meu...a minha vez de voz e falar sobre o assunto”. Além disso, entende que o teatro é uma oportunidade:

(...) de falar dessas desigualdades que a gente vê. Porque que o ladrão, o...o... favelado que rouba lá um...uma, um par de chinelo pra calçar é preso e porque que um governo, um governante, um político, rouba milhares, milhões, trilhões, e nem sequer é rogado de ladrão? Porque que o outro só porque roubou o chinelo é ladrão? Essa desigualdade eu pude sentir e agora dá pra falar sobre isso. Eu não entendo, eu não consigo entender, ah, o porquê essa injustiça toda. Entendeu? Mas aí o incentivo, o teatro como incentivo para chegar até...até essas condições de eu poder falar sobre isso e as pessoas me ouvirem, e entenderem o meu lado, como mãe que mora numa favela, e que criei meus filhos ali graças a Deus, são todas pessoas normais. Pecador? Todos nós somos. Errar? Todos nós erramos. Mas é o menos grave do que a gente tá vendo lá em cima, os bacanas, os que são poderosos. Muito menos grave, né? Aí eu comecei, falei assim: não, essa é a chance e eu vou à luta. (Adeguimar, 01/04/2019).

Adeguimar compreende que fazer teatro é uma oportunidade de ser ouvida, ou de, ao menos, poder expressar sua indignação perante as desigualdades sociais, as injustiças, a um sistema consensual de ordem policial como vimos expresso nas ideias de Rancière.

Milta e Rita, ao se apresentarem no espaço do Memorial Minas Gerais Vale, se emocionam, pois ambas trabalharam naquele lugar no setor de lanchonete e no setor de limpeza, respectivamente. Milta narra sobre a experiência em que servia as pessoas e não tinha direito de falar nada:

(...) eu entrei lá, aquilo pra mim foi uma emoção muito grande. Eu entrei lá pra limpar. Aí eu falei isso lá também/ (...) a gente não tinha direito de falar nada. Era só levar o cafezinho pra eles, limpar a mesa deles, já ia murcinha, vontade de falar e não podia. A menina, tinha ó, boca calada. E aquele dia eu entrar lá pra fazer um/quer dizer, foi um pequeno gesto, mas foi ótimo né. Ai, nó, mas foi bom demais (risos). (Milta, 25/03/2019).

Em bate-papo após a apresentação, elas relataram essa experiência e Nil assim rememora e reflete sobre o peso da invisibilidade na fala de Rita:

(...) Teve a história da Rita, por exemplo, que, quando a gente apresentou lá no Memorial da Vale, a gente não sabia, a gente descobriu na hora do bate-papo, que ela vira e fala: eu trabalhei durante anos aqui, limpando esse palco, limpando esse prédio, eu limpava, o povo só me chamava pra limpar,

nunca me chamou pra sentar na plateia, nunca me convidou pra poder participar de uma palestra. Ali não era o Memorial da Vale era uma secretaria do estado que eu não me recordo qual era a secretaria e...ninguém nunca viu ela. (...) e ela ficou muito emocionada. (...) Mas a Rita pra mim foi mais forte porque ela falou com mais emoção. Tava assim como mais, esse peso da invisibilidade dela, dentro daquela estrutura, daquele lugar, e qual a utilidade que ela tinha ali. E ela falou mesmo: eu nunca pensei que eu voltaria aqui como artista. Que eu pisaria nesse palco como artista e seria aplaudida. Então, elas dizerem na entrevista quem são elas e a Milta dizer eu acho, é, eu não morri e já estou no céu. Ela repetiu isso várias vezes. Eu nem morri e já estou no céu. Tem a ver com essa existência mesmo, deixar de ser invisível. (Nil, 10/06/2019).

Percebo que esse conjunto de narrativas “faz aparecer sujeitos que até então não eram contados ou considerados como interlocutores, traz à experiência sensível vozes, corpos e testemunhos que até então não eram vistos como dignos de respeito e estima”. (MARQUES, 2011, p 34).

Ao acompanhar a remontagem da peça “Quando eu vim para um Belo Horizonte”, conforme narrei no capítulo 2, o setor de comunicação conseguiu articular uma divulgação ampla do trabalho. É perceptível o que se torna mais evidente na abordagem midiática do trabalho: as histórias de vida dessas mulheres e o movimento de superação. Para além de falarem do histórico do grupo e da peça que será apresentada, os jornalistas se interessam em ouvir os depoimentos individuais, em entender o que o teatro representa na vida delas. Evidencio uma atitude curiosa e instigante, afinal quem espera que mulheres pobres, idosas em sua maioria, se tornem atrizes de teatro? E quando essas mulheres teriam chance de relatar para a mídia e tornar evidentes as suas histórias de vida?

A oportunidade de serem entrevistadas pelo Programa Sou 60+, apresentado pela jornalista Roberta Zampetti, que aborda o envelhecimento de forma aberta, corajosa, com seriedade e otimismo, de acordo com a divulgação da Rede Minas, evidenciou as narrativas de vidas duras, percursos sofridos, relatos de ter passado fome, de marido assassinado, de violência doméstica, mas também revelou a força feminina, a capacidade de superação e de se reinventar, sendo a oportunidade de fazer teatro um espaço significativo em suas vidas.

Ao colocar em evidência essas mulheres e suas histórias de vida, que são reconhecidas por outras mulheres em um espaço de escuta e visibilidade, o teatro em comunidade provoca uma reconfiguração dos olhares sobre o cotidiano da favela e de seus moradores. O estigma de que na favela há muita criminalidade, muita dor, muito sofrimento é contraposto a sonhos de vida, à alegria genuína de ser quem se é, de se relacionar com o outro. Dessa maneira, essas experiências particulares vão ganhando voz, e desafiam a visão hegemônica sobre o que é ser um morador de favela, propondo uma nova “partilha do sensível”, evidenciando uma prática de teatro em comunidade como partilha do sensível.

E, nesse sentido, podemos perceber o trabalho de teatro entre elas, jogando novamente com palavras e com o conceito apresentado, como uma partilha sensível de teatro em comunidade, em que o encontro comunitário é movido pelo diálogo, pela troca, sensibilidade e pelos afetos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: REVERBERAÇÕES DE UMA VIVÊNCIA ENTRE ELAS

Esta narrativa foi uma maneira de organizar a experiência prática e reflexiva, desenvolvida em processo de aproximação ao Grupo Teatro Entre Elas. Procurei discorrer de maneira que o leitor pudesse adentrar a Casa do Beco, fosse ao encontro Entre Elas e conhecesse um pouco do trabalho que é realizado em teatro, percorrendo sua rotina, em diálogo com as mulheres, professores e gestores. Dessa forma, foi essencial evidenciar as vozes de quem constrói essa história. Para tanto, optei em transcrever trechos de entrevistas e, até mesmo, o registro mais fresco da vivência feito em meu diário de bordo, buscando um movimento de aproximação e compartilhamento.

Quando realizei as entrevistas com as mulheres escolhidas e com os professores/diretores Nil e Liliane, percebi uma abertura e uma confiança que transformaram a entrevista semiestruturada em uma conversa fluida e em momento de reflexão conjunta. Atribuo essa sensação, que facilitou muito a feitura da pesquisa, à aproximação e ao convívio experimentados anteriormente.

Em tom de finalização, mas esperando que esse movimento inicial de reflexão, de compreender o Teatro Entre Elas no campo do Teatro em Comunidades e este como uma partilha do sensível, possa se expandir futuramente, retomarei algumas ideias levantadas para alinhar apontamentos pautados nas minhas indagações iniciais: *Como o trabalho desenvolvido no Grupo Teatro Entre Elas situa-se e contribui para os estudos e as práticas artístico-pedagógicas do Teatro em Comunidades? Como se estabelecem as configurações políticas na existência desse trabalho?*

O panorama de como o conceito Teatro em Comunidades vem sendo desenvolvido no Brasil foi traçado a partir dos entendimentos de Nogueira (2008b), sobre os pontos comuns que abrangem tais práticas, quais sejam: teatro criado coletivamente, em diálogo entre artistas e a comunidade local ou de interesse; método pautado na utilização das histórias pessoais e locais em processos de improvisação; relações com um processo educativo que pode ou não ser entendido como transformador.

Os autores que se debruçaram sobre o campo até então, utilizam como referência o conceito de comunidade de Baz Kershaw, que identifica *comunidade de local* e *comunidades de interesse*. Nesse sentido, compreendo que o Grupo Teatro Entre Elas abrange em sua base uma comunidade de local e se mantém aberto às comunidades de interesse.

Ao debruçar sobre as práticas que abrangem o campo, encontramos uma diversidade de trabalhos, desde atuações como a do grupo Nós do Morro, pioneiro e longínquo trabalho de teatro com moradores na favela do Vidigal/RJ, projetos universitários que trabalham em diálogo com a comunidade, teatros de grupo que fomentam um teatro na comunidade, teatro na prisão, entre outros. Tal abrangência e diversidade marca a amplitude do campo, que se problematiza ainda no emaranhado terminológico levantado.

Para efeitos dessa reflexão, compreendi, a partir dos três modelos explicitados dentro do campo, duas vertentes que se distinguem em pontos cruciais relativos à sua *práxis*. Uma vertente que forja um trabalho de cima para baixo, quer dizer que mantém as ideias dominantes, contextos que abrange projetos impostos e sem entendimento da realidade local, ou ainda de grupos de artistas que preparam apresentações com mensagens entendidas por eles como importantes, que buscam retratar o cotidiano comunitário a partir do ponto de vista externo. E outra que se constrói em diálogo entre artistas externos e a comunidade local, ou com as próprias comunidades sendo protagonistas de seus projetos, utiliza das histórias pessoais e locais em seus processos criativos, e que pode ser entendido ou não como transformadora para quem vive essa experiência. E é nessa segunda vertente que as marcas comuns ao campo delineadas por Nogueira são por mim identificadas.

Talvez, para uma reflexão futura, seria possível pensar em uma dissociação dessas vertentes, discussão que abrangeria um aprofundamento no emaranhado terminológico que hoje atravessa o campo Teatro em Comunidades, pensando ainda novas propositivas conceituais.

Nessa segunda vertente, predominam as influências teóricas de Augusto Boal e Paulo Freire. Tais influências aparecem de maneira expressiva nas práticas estrangeiras, tais como as que abordamos nesta pesquisa: Teatro aplicado e Abordagem Dialógica do Teatro para o Desenvolvimento. No Brasil, percebo que tais influências teóricas podem ser evidenciadas nos trabalhos que dialogam com a comunidade na construção ou produção de seus projetos e na democratização do acesso aos meios teatrais, ao colocar pessoas comuns em cena.

Ao compreender a importância do contexto comunitário, o fazer teatral pautado na improvisação e no uso das histórias pessoais e locais, o teatro desenvolvido prioritariamente fora do circuito comercial, o trabalho com não atores, situei o trabalho desenvolvido no Grupo Teatro Entre Elas no campo do Teatro em Comunidades. Na concepção que adoto, ele faz parte da segunda vertente, que é aquela que se constrói em diálogo com a comunidade local, que evidencia e torna a comunidade protagonista de seus projetos e obras teatrais, e que aposta no potencial educativo e transformador da experiência.

Conforme evidenciado, o grupo é integrado por mulheres antes invisíveis, que trabalhavam em lugares em que não podiam falar e onde não eram ouvidas, e se emocionam ao retornar àquele local agora como artistas. São mulheres que têm a oportunidade de se reconhecer enquanto seres falantes, cuja opinião tem importância e cuja história tem valor, podendo até virar roteiro de teatro. Foi entendendo esse espaço, onde vozes e corpos antes silenciados e invisíveis tornam-se evidenciados através do teatro, que me aproximei dos pensamentos de Rancière e sua noção de uma partilha do sensível, que faz ver quem toma qual parte nessa partilha, quem é visto ou invisível, quem tem voz ou quem emite apenas ruídos dentro do comum estabelecido.

Ao evidenciar a ordem estabelecida e organizada do sistema como *polícia* e dar ao entendimento de *política* uma restrição ao nível da raridade e do acontecimento, o filósofo coloca em questão o sistema dominante e evidencia as brechas e rupturas nesse sistema, que fazem emergir aqueles que não têm parte nesse comum. Fazer política está na ordem de provocar rupturas, de sair da ordem do que é esperado. Trata-se de romper com as estruturas impostas pela ordem dominante, que enxergam o morador de favela como marginal, que acham que naquele espaço só tem violência e ausências, que não são capazes de perceber e ouvir as histórias e potencialidades daquelas pessoas.

Compreendendo que as práticas artísticas são formas que intervêm nas maneiras de fazer, de ser e de dar visibilidade a um povo, percebo que os espetáculos do Grupo Teatro Entre Elas são espaços onde vozes dissonantes são ouvidas e corpos antes invisíveis tornam-se visíveis. Dessa maneira, quando os espetáculos colocam em cena a história do morro e de seus moradores, evidenciando histórias de pessoas comuns, eles tornam visíveis aquilo que não era visto. Quando um grupo de mulheres fazendo teatro se torna ativo em atividades ininterruptas no morro, apresenta espetáculos, torna-se objeto de estudo e de curiosidade, a mídia se interessa em conhecer aquelas mulheres e suas histórias e entender como é possível a viabilização desse trabalho.

Essa dimensão política atravessada, ao romper com o tido comum na ordem dominante, fazendo emergir tais corpos e vozes antes silenciados e ignorados; ao colocar em evidência essas mulheres e suas histórias de vida, que são reconhecidas por outras mulheres em um espaço agora de escuta e visibilidade, contribui para pensar o teatro em comunidade como uma partilha do sensível. O Grupo Teatro Entre Elas se apresenta no campo teatro em comunidades e como uma partilha do sensível, ao produzir arte/teatro e evidenciar a parte dos sem parte e, assim, provocar uma reconfiguração dos olhares sobre o cotidiano da favela e de seus moradores.

Penso que práticas como esta que foi narrada ao logo desta dissertação, que fazem visíveis histórias antes invisíveis ao *comum* partilhado por alguns, instauram novas formas de pertencimento social e contribuem para um regime político mais democrático.

Refletir sobre o campo do teatro em comunidades se apresentou como um espaço potencial para se pensar a riqueza e diversidade das práticas artísticas, marcadas por espaços dialógicos e de fortalecimento da identidade e da comunidade local, o que apontou para a importância dessa pesquisa no sentido de contribuir para fomentar essa discussão no Brasil, e traçar reflexões particulares que possam fortalecer e colaborar para o entendimento da área.

A existência da Casa do Beco enquanto ponto de cultura, dentro de uma favela, reverberou ainda a marca da resistência e da importância de sua existência naquela comunidade. Representa um espaço que fomenta a produção cultural do Morro do Papagaio a quase 25 anos, que proporciona o acesso a bens artísticos e culturais àqueles moradores, que contribui para elevação da autoestima e o reconhecimento de uma identidade local, ao colocar em cena seu povo e suas memórias, ao valorizar o que há de melhor e fazer emergir histórias de luta e superação, contrapondo aos estereótipos comumente evidenciados.

Foi perceptível que a convivência artística, o espaço do teatro como espaço do encontro, da troca de ideias, da criação coletiva, favorece o desenvolvimento pessoal e coletivo. Falar de um espaço que já tem como pressuposto a transformação social, demanda um cuidado em entender suas diretrizes e atuações. Vimos que a Casa do Beco não é uma associação que atende demandas sociais, mas que está voltada para o trabalho artístico e acredita no potencial transformador intrínseco ao mesmo. Isso ocorre na medida em que a experiência com o fazer teatral, e/ou ainda ao ver-se espelhado em uma obra artística, pode possibilitar uma ressignificação da vida mesma. E, nesse sentido, existe possibilidade de se transformar na sua maneira de ver o mundo, de entender sua história e de se reconhecer enquanto ser com o outro no mundo.

Ao longo dos capítulos, busquei delinear o histórico de existência da Casa do Beco, que abriga o Grupo Teatro Entre Elas, e evidenciar as histórias de vida que compõem o todo. Dentre tantos recortes evidenciei: a entrada no grupo de teatro por uma expectativa de viver com saúde e de pensar um envelhecimento saudável; a sensação de como são respeitadas e valorizadas naquele espaço; os processos de recuperação da autoestima; o espaço de troca e afeto, entre tantos discursos fortes e emocionantes. Adentrar ao universo Entre Elas é perceber a emoção em fazer teatro e a importância daquele espaço artístico, formativo e de convivência na vida de cada uma delas.

Preciso reafirmar que esse percurso de pesquisa foi recheado de muito afeto e alegrias, ao ter a oportunidade de estar entre elas, em movimento artístico e de convivência. A generosidade, o amor e a solidariedade que dali emana, foram também alimento para enveredar pela criação destas páginas, na tentativa de reverberar a existência de um trabalho tão significativo.

Ao compartilhar a criação da cena “A Rede”, com Liliane Alves, foi possível conhecer um pouco mais do contexto comunitário, ouvir histórias locais passadas e presentes, provocar artisticamente o grupo e entender suas maneiras de relacionar-se e inserir-se em um processo teatral. E foi possível perceber que, além da importância da convivência, quando o compromisso de criação e apresentação é firmado, elas se entregam ao máximo, passam a ser mais frequentes, se apropriam e se divertem com o processo. Há também uma emoção e uma satisfação evidentes ao se apresentarem publicamente.

Na oportunidade de acompanhar a remontagem de “Quando eu vim para um Belo Horizonte”, pude me aproximar de Nil César, fundador de toda essa história, e presenciei e dialoguei com sua maneira de trabalho, pude compreender as tessituras que atravessaram essa criação e evidenciar a força do trabalho, pautado nas histórias pessoais e locais, pois, mesmo tendo muitas novatas no elenco, elas se reconheciam naquele roteiro, se identificavam com as situações vividas, tanto no morro quanto em outras fases da vida. Foi um movimento muito significativo essa remontagem, que integrou o elenco em um espetáculo, trouxe uma nova roupagem para o trabalho e fez as senhoras atrizes se sentirem emocionadas e imersas no fazer teatral, com dedicação intensa e verdadeira.

Embora eu estivesse disposta e disponível para contribuir significativamente com o grupo desde o começo, foi inesperado e altamente satisfatório ter a oportunidade de criar uma cena curta e fazer uma assistência de direção de um espetáculo que é emblemático na história do grupo.

Do início dessa jornada de pesquisa até aqui, me enveredei por essas rotas de ação e reflexão, tentando manter o foco no outro, quer dizer, no fenômeno de estudo que se apresentava. Perpassada pelos atravessamentos do eu, da trajetória de vida e arte que me fizeram encontrar com o Grupo Teatro Entre Elas, espero ter salientado nessas páginas um pouco da experiência que é viva e pulsante no Morro do Papagaio. Desejo, ainda, que esta reflexão possa se desdobrar ao longo do tempo. Longe de ter a pretensão de mostrar um caminho, esta pesquisa buscou abrir possibilidades de trajetórias e de revelar um olhar sobre o fazer do grupo em questão.

Encerro esta etapa, no desejo de que a Casa do Beco e, conseqüentemente, o Grupo Teatro Entre Elas e todas as atividades artísticas que a Casa abriga, possam manter suas portas e braços abertos para a sua comunidade. Existindo e resistindo hoje e sempre.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Josemeire. Entreato I. *In*: CÉSAR, Nil; ALVES, Josemeire; LIBÂNIO, Clarice (Orgs.). **Grupo do Beco e Casa do Beco: 20 anos de trajetória artística e comunitária**. Belo Horizonte: Favela é isso aí, 2016.
- BARBIER, René. **A pesquisa-ação**. Tradução de LucieDidio. Brasília: Liber Livro Editora, 2007.
- BAUMAN, Zigmund. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Sahar, 2003.
- BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 10.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CÉSAR, Nil; ALVES, Josemeire; LIBÂNIO, Clarice (Orgs.). **Grupo do Beco e Casa do Beco: 20 anos de trajetória artística e comunitária**. Belo Horizonte: Favela é isso aí, 2016.
- CHIARI, Gabriela Serpa; BRAGA, Bya. A performatização da política institucional: Teatro do Oprimido e resistência estética hoje. **Revista Sala Preta**. v. 19, n. 1, 2019. p. 206-216. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/11251>. Acesso em: nov. 2019.
- CORADI, Terena Zamariolli. **Teatro e Comunidade: uma travessia em campo emaranhado**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017. 180 p. Disponível em: https://www.teses.usp.br/index.php?option=com_jumi&fileid=17&Itemid=160&id=07A586C335F0&lang=pt-br. Acesso em: jul. 2019.
- COUTINHO, Marina Henriques. O uso da Abordagem Dialógica do Teatro em Comunidades na experiência do grupo nós do morro, da favela do Vidigal, no Rio de Janeiro. **InterAÇÕES - Cultura e Comunidade**. v. 1, n. 1, 2006. p. 108-123. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/interacoes/article/view/6755>. Acesso em: dez. 2019.
- COUTINHO, Marina Henriques. **A favela como palco e personagem e o desafio da comunidade-sujeito**. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2010. Disponível em: <http://pct.capes.gov.br/teses/2010/31021018003P0/TES.PDF>. Acesso em: jul. 2018.
- COUTINHO, Marina Henriques. O teatro aplicado em questão: abrangência, teoria e o uso do termo. **Ouvirouver**. Uberlândia v. 8 n. 1-2 p. 110-127 jan./jun. - ago./dez. 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/12498>. Acesso em: jan. 2019.
- COUTINHO, Marina Henriques. Nós do morro: 30 anos de uma turma de bamba no Vidigal. **O Percevejo Online**. v. 9, n.1, p. 76-88 jan./jun. 2017. Disponível em:

<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/6884>. Acesso em: mar. 2018.

DINIZ, Ana Elizabeth. Cantoterapia estimula o cuidado com o outro: Casa do Beco trabalha a música com senhoras do Morro do Papagaio. **Jornal O Tempo**. Publicado em 07/08/2018. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/interessa/cantoterapia-estimula-o-cuidado-com-o-outro-1.2010148>. Acesso em: jan. 2020.

FERNANDES, Silvia. Teatros pós-dramáticos. *In*: GUINSBURG, J. e FERNANDES, Silvia (Orgs.). **O Pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2010.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

GRAZIANO, Valéria Teixeira; ULIAN, Eduardo Salles. **Arte, política e resistência: análise da formação e atuação da rede latino-americana de teatro em comunidade**. São Paulo. s/d Disponível em : https://www.academia.edu/12667465/ARTE_POL%C3%8DTICA_E_RESIST%C3%8ANCIA_AN%C3%81LISE_DA_FORMA%C3%87%C3%83O_E_ATUA%C3%87%C3%83O_DA_REDE_LATINO-AMERICANA_DE_TEATRO_EM_COMUNIDADE. Acesso em: jul. 2019.

GUÉRON, Rodrigo. Arte e Política: estudos de Jacques Rancière. **AISTHE**, v. VI, n. 9, p. 34 – 46, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/Aisthe/article/view/289>. Acesso em: jul. 2017.

KOUDELA, Introdução à edição brasileira. *In*: SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Tradução e Revisão Ingrid Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LIBÂNIO, Clarice de Assis. **Arte, Cultura e Transformação nas vilas e favelas: um olhar a partir do Grupo do Beco**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008. Disponível em <https://pt.slideshare.net/favelaeissoai/dissertao-grupo-do-beco>. Acesso em: jul. 2017.

LIGIÉRO, Zeca. **Teatro e comunidade: uma experiência**. Uberlândia: UFU, 1983.

MACHADO, Maria Marcondes. O diário de bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas. **Sala Preta**, Brasil, v. 2, p. 260-263, nov. 2002. Disponível em: www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57101. Acesso em: jul. 2017.

MACHADO, Maria Marcondes. **Fenomenologia de Merleau-Ponty e as relações entre educação, arte e vida na pequena infância: rumo a uma Abordagem Espiral no ensino de arte**. Texto premiado Concurso Mario Pedrosa, Fundação Joaquim Nabuco. 2012a. (Cópia xerox – inédito).

MACHADO, Maria Marcondes. **Um cemitério vivo: Memória de infância em espiral para reativar a experiência estética**. Comunicação no Evento “X Colóquio sobre Questões Curriculares / VI Colóquio Luso Brasileiro de Currículo”. UFMG. 2012b. (Cópia xerox – inédito).

MACHADO, Maria Marcondes. Só Rodapés: Um glossário de trinta termos definidos na espiral de minha poética própria. **Revista Rascunhos/Caminhos da pesquisa em artes cênicas**. Uberlândia, UFU. v. 2, n. 1, 2015. Dossiê Teatro e Escola: ações e reflexões. Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/28813>. Acesso em: mar. 2020.

MARQUES, Ângela. Comunicação, estética e política: a partilha do sensível promovida pelo dissenso, pela resistência e pela comunidade. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 22, p. 25-39, dez. 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/7047>. Acesso em: jul. 2018.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. **Buscando uma interação teatral poética e dialógica com a comunidade**. Revista Urdimento. Florianópolis, Dezembro, 2002 – nº 4, p. 70 – 89. Disponível em <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101042002070/6740>. Acesso em: jan. 2019.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. A opção pelo teatro em comunidades: alternativas de pesquisa. **Revista Urdimento Especial**. Florianópolis. n. 10, dez. 2008a, p. 127-136. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101102008127/8867>. Acesso em: jan. 2019.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. **Teatro em Comunidades: Questões de Terminologia**. Anais do V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2008b. Disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1417/1530>. Acesso em: jan. 2019.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. (Org). **Teatro na Comunidade**. Interações, poéticas e possibilidades. Anais do I Seminário Teatro e Comunidade: interações, dilemas e possibilidades. Florianópolis: Ed. Da UDESC, 2009.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. Boal e o teatro em comunidades: Contribuições da experiência africana. **Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies**, v. 26, n. 26, 2013. Disponível em: <https://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1318&context=teatro>. Acesso em: mar. 2020.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. Teatro e Comunidades: a experiência brasileira. In: CRUZ, Hugo; BEZELGA, Isabel; RODRIGUES, Paulo Simões. (Coordenação). **Práticas artísticas comunitárias**. Livro digital/PDF. Porto, junho de 2017. Disponível em: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/21519/1/Praticas%20artisticas%20Comunitarias%20E-Book.pdf>. Acesso em: jul. 2019.

PALLAMIN, Vera. Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière. **Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo Programa de Pós-graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo EESC - USP**. SP, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44800>. Acesso em: jun. 2017.

PEREIRA, Victor Hugo; LIGIÉRO, Zeca; TELLES, Narciso (Orgs). **Teatro e dança como experiência comunitária**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

PRENTKI, Tim. Contranarrativa – ser ou não ser: esta não é a questão. *In*: NOGUEIRA, Márcia Pompeo. (Org). **Teatro na Comunidade**. Interações, poéticas e possibilidades. Anais do I Seminário Teatro e Comunidade: interações, dilemas e possibilidades. Florianópolis: Ed. Da UDESC, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. 2.ed. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Política da arte. Trad. Mônica Costa Netto. **Urdimento**, Santa Catarina, Florianópolis (UDESC), v. 1 n. 15, p. 45-59, 2010a.

RANCIÈRE, Jacques. Biopolítica ou Política? Tradução Edécio Mostaço. **Urdimento**, Santa Catarina, Florianópolis (UDESC), v. 1 n. 15, p. 75-79. 2010b.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: ed. WMF Martins Fonte, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**: política e filosofia. 2.e.d. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2018.

SILVA, Renata Patrícia da. **Teatro em Comunidades**: o encontro entre os artistas da Cia ZAP 18 e a Comunidade do bairro Serrano e entorno. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes. Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-967NH7>. Acesso em: jan. 2019.

SILVÉRIO, Vânia Pereira. **Memórias flutuantes e atos performativos**: narrativas teatrais de um grupo de sonhadores. 46f. Monografia (Graduação em Teatro-Licenciatura). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013.

SOLER, Marcelo. **Teatro Documentário**: a pedagogia da não ficção. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Linha de pesquisa Pedagogia do Teatro na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, Abril, 2008. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-13072009-184640/pt-br.php>. Acesso em: jul. 2017.

SOLER, Marcelo. **O campo do Teatro Documentário**: morada possível de experiências artístico-pedagógicas. Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Linha de pesquisa Pedagogia do Teatro na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, abril, 2015. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-24112015-104357/pt-br.php>. Acesso em jul. 2017.

TELES, Narciso. Cidadania e ensino do teatro: apontamentos sobre a pedagogia teatral dos atores Ói Nós Aqui Traveiz. *In*: PEREIRA, Victor Hugo; LIGIÉRO, Zeca; TELLES,

Narciso (Orgs). **Teatro e dança como experiência comunitária**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

URIARTE, Urpi Montoya. O que é fazer etnografia para os antropólogos. **Revista Ponto Urbe**, 2012. Disponível em <https://journals.openedition.org/pontourbe/300>. Acesso em: fev. 2019.

VENANCIO, Beatriz Pinto. **Pequenos espetáculos da memória**: registro cênico-dramatúrgico de uma trupe de mulheres idosas. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

VIGANÓ, Suzana Schmidt. **As Regras do Jogo**: a ação sociocultural em Teatro e o ideal democrático. São Paulo, Hucitec, 2006.

Sites

<http://www.casadobeco.org.br/> Acesso em: jul. 2019.

<https://www.favelaeissoai.com.br/> Acesso em: jul. 2019.

<http://www.muquifu.com.br/>. Acesso em: jul. 2019.

https://www.youtube.com/watch?time_continue=294&v=bCIsVfogDtM. Acesso em: jul. 2019.

<https://globoplay.globo.com/v/7693769/>. Acesso em: jan. 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=EHEm6JRi1do>. Acesso em: jan. 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=qGx34Fe29Ls>. Acesso em: jan. 2020.

<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/07/mulheres-de-belo-horizonte-de-40-a-80-recuperam-auto-estima-em-grupo-de-teatro.shtml>. Acesso em: jan. 2020.

Obras citadas pelos autores consultados

COHEN, Anthony. **The symbolic construction of community**. London: Routledge, 1985.

KERSHAW, Baz. **The Politics of Performance**: radical theatre as social intervention. Londres: Routledge, 1992.

SILVA, Jailson de Souza. **Favela, alegria e dor na cidade**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005.