

Universidade Federal de Minas Gerais

Escola de Belas Artes

Renata Patrícia da Silva

**Teatro em Comunidades: o encontro entre os artistas da
Cia ZAP 18 e a Comunidade do bairro Serrano e entorno**

Belo Horizonte

2012

Renata Patrícia da Silva

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 em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Maurílio Andrade Rocha

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2012

RENATA PATRÍCIA DA SILVA

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.

Prof. Dr. Maurílio Andrade Rocha (Orientador) – EBA/UFMG

Profa. Dra. Marcia Pompeo Nogueira – UDESC

Prof. Dra. Marina Henriques Coutinho – UNIRIO

Prof. Dr. José Simões de Almeida Júnior – FAE/UFMG

Silva, Renata Patrícia da, 1987-

Teatro em comunidades [manuscrito] : o encontro entre os artistas da Cia ZAP 18 e a comunidade do bairro Serrano e entorno / Renata Patrícia da Silva. – 2012.

123 f. : il.

Orientador: Maurílio Andrade Rocha

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

1. ZAP 18 (Grupo teatral) – Teses. 2. Teatro e sociedade – Teses. 3. Representação teatral – Teses. 4. Teatro brasileiro – Teses. I. Rocha, Maurílio Andrade, 1963- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 792.0981

Aos meus pais, por me ensinarem que a simplicidade é cativante.

À Comunidade de Serra Negra, por me ensinar a “escutar”.

A todos os artistas comprometidos em “fazer a diferença”.

Agradecimentos

Este trabalho marca uma etapa de muitas mudanças nessa trajetória que venho construindo na Terra. Nesta terra de mulheres e homens, onde cada dia nos surpreendemos com o que nos rodeia. Este trabalho reflete um pouco do meu desejo de mudança, diante das relações que se dão nessa terra, por isso ele ultrapassa seu valor acadêmico, tendo, para mim, um valor social e também artístico.

Por isso, agradeço a Deus, por me dar força e coragem para seguir o meu caminho, por colocar em minha vida pessoas de bem e que contribuíram para que eu terminasse minha escrita, são eles...

Meus pais, Alfredo e Maria Antônia, eu não tenho palavras para agradecer o apoio ao longo de toda a vida. É por vocês que eu resisto, é por vocês que eu caminho, é por vocês que eu desejo que este mundo NÃO permaneça na mediocridade. Vocês me ensinaram a “ser” e não só a “ter”. A simplicidade, a garra, a inteligência com que fazem suas trajetórias é o que me motiva a “fazer a diferença”. Amo vocês, obrigada, muito obrigada.

À minha família, Vô Harry, meus tios e primos, pelo apoio e orações. Gilsinho e Erasmo, os primos que dividem comigo e status de “estranhos” da família. Vocês são especiais, seus devassos.

Meus amigos e eternamente mestres, Neide e Ricardo. Neide, a primeira leitora de um projeto louco, que nada tem a ver com isso, mas que me possibilitou chegar até aqui. Foram aquelas reuniões maravilhosas, regadas a pizzas e tortas que me instigaram a seguir o caminho da academia. Querido Rick, amado, sempre amado, além de estar sempre ao meu lado e ensinar-me tantas coisas, me ofereceu casa, comida, roupa lavada, carinho e tudo mais que um grande amigo ou talvez um irmão, não tem obrigação de oferecer. Mas ele fez, pelo simples fato de ter um coração infinito. Obrigada, meus queridos.

Aos irmãozinhos lindos, que sempre estiveram comigo, fazendo de cada momento um tempo especial. Danilo, meu irmão e primeiro parceiro de trabalho com o Teatro em Comunidades, quantos aprendizados, quantas emoções, viagens, Teatro, comilanças, tranquilidade e amor. Xantina e Lu (esta, recém-chegada). Quantos momentos bons, hein! Espumantes, pipoca,

cinema, baladas, mais comilança e, principalmente, amizade. Obrigada por ouvirem minhas loucuras e remediarem minhas crises.

Aos queridos amigos que deixaram BH um pouco mais aconchegante, Kmu, Eric, Yano, Claudia e Eberth, a companhia de vocês fez toda a diferença. Às amigas que, mesmo longe, sempre aquecem o coração, Josy, Paloma, Nunu e Rafa, minhas lindas. Às doces da República Bombocado, em Ouro Preto, obrigada pelas mensagens de saudade e os paparicos a cada visita.

Ao meu orientador Maurílio Rocha, pela parceria desde a re-elaboração do projeto até os últimos detalhes da versão final. Obrigada por tornar nossos encontros um pouco mais tranqüilos.

Ao querido professor e amigo, Davi Dolpi, sempre atencioso e inteligente em suas contribuições. Ao professor Antônio Hildebrando pela sinceridade e conhecimento, que permeavam suas aulas. À secretaria da Pós, Zina, Sávio e Paulo Henrique, obrigada pela cordialidade com que sempre recebem a todos.

Aos professores da Faculdade de Educação com quem tive o prazer de compartilhar aprendizagens, em especial, ao querido José Simões, sempre presente, atencioso, inteligente, acolhedor, incisivo. Obrigada querido, por me possibilitar experiências, você tem grande participação nesta etapa. Agradeço imensamente.

Aos artistas da Cia ZAP 18, Cida, Elisa, Gustavo, Thiago, Wesley e Lucas. Obrigada por me acolherem neste espaço e contribuírem significativamente para que eu conseguisse desenvolver este trabalho. Wesley e Lucas, obrigada por me incluírem em suas oficinas e compartilharem tantas aprendizagens. À querida Rose, que me recebeu em sua casa, dividindo comigo um pouco de sua história.

Aos alunos da ZAP, quanto acolhimento. A vontade de vocês é contagiante, obrigada Gunther, Raiane, Vítor, Brenda, Marina, Dalton, Leoni, Priscila, Nathália, Thaís, Marília, Raul e todos os outros que me ajudaram a construir este trabalho. Sem suas vozes, eu jamais saberia o que realmente se passa.

Aos meus alunos, queridos, que me ensinam a cada dia que a docência é um espaço de troca, amor e descobertas. Dos pequenos, na escola do SESI CILF e ESNASP, onde um abraço gratifica todo o nosso trabalho. Os médios, adolescentes, que testam minha paciência, mas me

surpreendem a cada encontro. E, por fim, os grandões, turma R e S do curso de Pedagogia da FAE, aprendi demais com vocês. Turma S, sempre acolhedora, descontraída. Turma R, continue questionando. Vou sentir saudades.

Aos amigos e amigas do SESI, Maria Hermínia, Rossana, Célia, Terezinha, Andréia, Douglas e Victor, vocês tornam este espaço mais divertido e acolhedor. Obrigada pelo apoio e o ombro sempre amigo.

Às professoras Márcia Pompeo Nogueira e Marina Henriques Coutinho, pela atenção e inúmeras contribuições à realização deste trabalho. É um prazer compartilhar com vocês um assunto tão gratificante.

Por fim, agradeço à Cristiana pelo profissionalismo com que me ouve a cada encontro e ao meu psiquiatra, Dr. Sotírios, que me apresentou o “elixir da concentração”.

Este trabalho tem um pedacinho de cada um de vocês. Sou muito grata a todos.

*Quem construiu Tebas, a das sete portas?
Nos livros vem o nome dos reis,
Mas foram os reis que transportaram as pedras?
Babilônia, tantas vezes destruída,
Quem outras tantas a reconstruiu? Em que casas
Da Lima Dourada moravam seus obreiros?
No dia em que ficou pronta a Muralha da China para
onde
Foram os seus pedreiros? A grande Roma
Está cheia de arcos de triunfo. Quem os ergueu? Sobre
quem
Triunfaram os Césares? A tão cantada Bizâncio
Só tinha palácios
Para os seus habitantes? Até a legendária Atlântida
Na noite em que o mar a engoliu
Viu afogados gritar por seus escravos.*

*O jovem Alexandre conquistou as Índias
Sozinho?
César venceu os gauleses.
Nem sequer tinha um cozinheiro ao seu serviço?
Quando a sua armada se afundou Filipe de Espanha
Chorou. E ninguém mais?
Frederico II ganhou a guerra dos sete anos
Quem mais a ganhou?*

*Em cada página uma vitória.
Quem cozinhava os festins?
Em cada década um grande homem.
Quem pagava as despesas?*

*Tantas histórias
Quantas perguntas*

Perguntas de um operário letrado
Bertolt Brecht

Resumo

O Teatro em Comunidades é uma prática desenvolvida no mundo inteiro, o que lhe confere conceitos e terminologias diversas. Contudo, apesar dessa diversidade, alguns aspectos se fazem comuns nesta discussão, o que possibilita um entendimento dos propósitos que guiam estas práticas e, conseqüentemente, as caracterizam. Logo, este trabalho se propõe a discutir como as práticas desenvolvidas pela Cia Zona de Arte da Periferia – ZAP 18, em parceria com a Comunidade do bairro Serrano e entorno dialoga com aspectos característicos do Teatro em Comunidades e contribui para a ampliação dessa discussão no Brasil. Assim, foram privilegiados alguns momentos da história do coletivo, após sua mudança para o bairro Serrano, periferia da cidade de Belo Horizonte, em 2002. Estes momentos destacam, primeiramente, as interferências geradas nas ações do grupo, em decorrência de sua mudança para a periferia, uma vez que o entorno exerce forte influência em uma prática que busca uma parceria entre um grupo de artistas e pessoas da Comunidade do local. Posteriormente, este encontro do grupo com a Comunidade do bairro Serrano e entorno é discutido, tomando como referência as ações que o grupo promove em parceria com a mesma, como oficinas e espetáculos teatrais, que serviram como referência para a identificação desse diálogo com aspectos que caracterizam o Teatro em Comunidades. Portanto, trata-se de um trabalho que se propõem a destacar algumas conversas e proximidades, a fim de contribuir para a expansão deste assunto e não enquadrar as ações do grupo em padrões pré-estabelecidos, apontando resultados.

Palavras-chave

Teatro em Comunidades – Pedagogia do Teatro – ZAP 18

Abstract

The Community Theatre is an established practice worldwide, which gives various concepts and terminologies. However, despite this diversity, some aspects are common in this discussion, which enables an understanding of the purposes that guide these practices and thus characterize them. Therefore, this paper aims to discuss how the practice developed by Cia Art Zone Periphery - ZAP 18, in partnership with the Community of the neighborhood environment Serrano and dialogues with the characteristic features of the Theatre in communities and helps to expand this discussion in Brazil . So few were privileged moments in the history of the collective, after his move to the neighborhood Serrano, outskirts of Belo Horizonte in 2002. These moments stand out, first, the noise generated in the actions of the group, due to his move to the periphery, since the environment exerts a strong influence on a practice that seeks a partnership between a group of artists and people from the local Community. Later, this group meeting with the Community of the neighborhood environment Serrano and is discussed, with reference to the actions that the group promotes in partnership with it, such as workshops and theatrical performances, which served as reference for the identification of this dialogue with aspects that Theatre featuring Communities. Therefore, it is a work that they propose to highlight some conversations and close in order to contribute to the expansion of this issue and does not fit the group's actions on pre-established standards, pointing results.

Keywords

Community Theatre - Theatre Education - ZAP 18

Lista de Figuras

Figura 1 - Fachada do edifício Palácio das Artes.....	11
Figura 2 - Grande Teatro do SESC Palladium.....	11
Figura 3 – Sede da Cia ZAP 18 no bairro Serrano.....	27
Figura 4 - Grafite de uma das paredes do galpão do grupo.....	28
Figura 5 - Alunos da oficina de Cordel em cena no espetáculo <i>Ei você, eu vou tocar seu coração</i>	70
Figura 6 - Ensaio do espetáculo <i>Ei você, eu vou tocar seu coração</i>	72
Figura 7 - Ensaio do espetáculo <i>Ei você, eu vou tocar seu coração</i>	74
Figura 8 - Cena do espetáculo <i>Esta Noite Mãe Coragem</i>	88
Figura 9 - Cena do espetáculo <i>Esta Noite Mãe Coragem</i>	89
Figura 10 - O ator Thiago Macedo em cena no espetáculo <i>Esta Noite Mãe Coragem</i>	90
Figura 11 - Comemoração dos 10 anos da ZAP 18. Rose cantando uma canção do espetáculo <i>Esta Noite Mãe Coragem</i>	92
Figura 12 - Cena do espetáculo <i>Esta Noite Mãe Coragem</i>	93
Figura 13 - Cena do espetáculo <i>Esta Noite Mãe Coragem</i>	94
Figura 14 - Cena do espetáculo <i>Esta Noite Mãe Coragem</i>	95
Figura 15 - Cena do espetáculo <i>Esta Noite Mãe Coragem</i>	96
Figura 16 - Cena do espetáculo <i>1961-2009</i>	98
Figura 17 - Cena do espetáculo <i>1961-2009</i>	99
Figura 18 - Cena do espetáculo <i>1961-2009</i>	100
Figura 19 - Cena do espetáculo <i>1961-2009</i>	103

Sumário

Introdução.....	01
01 – <i>Capítulo I – A prática teatral em Comunidades e as interferências do entorno</i>	06
1.1 - Belo Horizonte: um contorno de separações.....	07
1.1.1 - Movimento Teatro de Grupo de Minas Gerais – MTG.....	13
1.1.2 - Centros Culturais.....	14
1.2 – “Um espaço nas bordas da cidade”: A trajetória da ZAP 18 rumo à periferia de Belo Horizonte.....	16
1.2.1 – Atual formação.....	19
1.2.2 – Projetos.....	21
1.2.3 – Bairro Serrano: Região Noroeste de Belo Horizonte.....	22
1.3 - O entorno: a influência do espaço.....	24
1.4 - Zona de Arte da Periferia ou Zona de Arte na Periferia?.....	29
02 – <i>Capítulo II – Teatro em Comunidades</i>	38
2.1 – Os estudos em Teatro em Comunidades no Brasil e suas influências.....	39
2.2 – O percurso da prática teatral em comunidades e seus formatos.....	44
2.3 – A práxis do Teatro em Comunidades.....	48
2.4 - A influência de Boal e Freire nas práticas em Teatro em Comunidades.....	53
03 – <i>Capítulo III – O encontro entre artistas e a Comunidade</i>	59
3.1 – ZAP Teatro Escola & Afins.....	60
3.1.1 - ZAP Monta – Oficina de Cordel.....	64
3.1.2 - Oficina de Teatro Épico para adolescentes.....	78
3.2 - Os espetáculos: mais uma forma de encontro com a Comunidade?.....	86
3.2.1 - <i>Esta Noite Mãe Coragem</i>	87

3.2.2 - 1961 – 2009 (2011).....	97
04 - <i>Capítulo IV – As vozes da Comunidade</i>	107
05 - Considerações Finais.....	112
06 – Referências.....	120

Introdução

A experiência [...] requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.

Jorge Larrosa Bondía

A intenção de realizar esta pesquisa é fruto de um encontro que ocorreu em 2008, quando cursava Artes Cênicas em Ouro Preto – MG e fui convidada para trabalhar em uma Comunidade¹ rural no interior de Minas, chamada Serra Negra. Chegar a um lugar que não conhecemos com o propósito de ensinar Teatro, este foi o primeiro pensamento que veio à minha mente, ainda inexperiente! Preparamos o plano de aula e seguimos rumo a Serra Negra, após quatro horas de viagem chegamos a um vilarejo carente de muitos recursos, mas cativante por sua simplicidade.

As aulas do projeto, intitulado *Luz que Anda*², aconteciam no salão da igreja, onde passamos o dia todo preparando nossas atividades para o primeiro encontro. Ao entardecer, um ônibus parou à porta do salão e muitas crianças desceram eufóricas, estavam chegando da escola. Com a curiosidade aguçada (o que de fato é maravilhoso) correram até o salão para saber quem eram aquelas pessoas e se as aulas de Teatro estavam de volta. Foi o tempo de irem a suas casas deixar o material e aquele pequeno local estava repleto de crianças, que se espalhavam pelo chão, subiam nos bancos e algumas, ainda receosas, olhavam pela janela. Elas nos surpreenderam com a simplicidade e seriedade com as quais faziam Teatro. Não

¹ O conceito de Comunidade utilizado neste trabalho tem como referência o autor Baz Kershaw, que o classifica utilizando de duas formas, “Comunidade de local” e “Comunidade de interesse”. Para o autor, “Comunidade de local é criada por uma rede de relacionamentos formados por interações face a face, numa área delimitada geograficamente. Comunidade de interesse, como a frase sugere, são formadas por uma rede de associações que são predominantemente caracterizadas por seu comprometimento em relação a um interesse comum. Quer dizer que estas comunidades podem não estar delimitadas por uma área geográfica particular. Quer dizer também que comunidades de interesse tendem a ser 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: 1992:05 apud NOGUEIRA, 2008: 130)

² Para maiores informações acerca do Projeto Luz que Anda, Cf.

VÖLTER, Bettina. Teatro e pesquisa etnográfica da práxis como métodos para a mudança: reflexões de um projeto de cooperação teuto-brasileiro. Civitas – Revista de Ciências Sociais, v. 7, n. 2, jul.-dez., 63 p., 2007.

SILVA, Renata Patrícia da. Teatro-Educação: Múltiplos Caminhos. Trabalho de Conclusão de Curso. Orientador: Davi de Oliveira Pinto. UFOP: Ouro Preto, 2009. (trabalho não publicado)

éramos os primeiros a chegar naquela localidade e trabalhar com eles, já que o projeto tinha alguns anos de história, ou seja, eu não estava ali somente para ensinar, tinha muito a aprender.

Foi neste momento que iniciei minha busca por aportes teóricos que possibilitassem desenvolver uma prática consistente naquela Comunidade. Então, tive oportunidade de conhecer os escritos de Márcia Pompeo Nogueira, que me apresentou o Teatro em Comunidades. Assim, comecei a entender que meu propósito naquele lugar não era ensinar Teatro, mas fazer Teatro junto com aquelas pessoas. Deste modo, iniciamos uma ação pautada na “escuta”³, pois se tratava de uma criação conjunta, em que todas as vozes se misturariam.

Portanto, meu desejo de pesquisar o Teatro em Comunidades nasceu com este projeto, uma vez que o Teatro que se fazia ali tinha em cada elemento a presença daquele local e de seus moradores. As apresentações aconteciam na escadaria da igreja, onde se realizavam também algumas aulas, quando não estava chovendo. Os objetos de cena faziam parte do cotidiano da Comunidade e, alguns eram até recolhidos pouco tempo antes das apresentações, como flores, frutos e ervas de cheiro, vindas das hortas da vizinhança. As histórias contadas apresentavam questionamentos daquela localidade e traços de sua cultura. Tal “escuta”, o compartilhamento e toda a simplicidade que envolvia essas ações é que me movem a pesquisar o Teatro em Comunidades. A delicadeza e o fervor com que Paulo Freire e Augusto Boal tratam a Educação e o Teatro faz com que o encontro entre os artistas e a Comunidade seja inquietante, visto que este fazer compartilhado possibilita uma troca de experiências que nos modifica de alguma forma.

Este trabalho, que se configura como um relato permeado por reflexões teóricas, se propõe a discutir como as práticas desenvolvidas pela Cia Zona de Arte da Periferia (ZAP 18) - companhia teatral belohorizontina - em parceria com a Comunidade do bairro Serrano e entorno dialoga com aspectos característicos do Teatro em Comunidades e contribui para a ampliação dessa discussão no Brasil. O interesse em discutir essas práticas, apesar de contar com alguns aspectos referenciais, não objetiva enquadrar as ações do grupo em determinados padrões, mas apontar proximidades acerca do trabalho destes artistas e este campo de estudo. Para tanto, a pesquisa se desenvolveu por meio da observação de oficinas, apreciação de

³ Este termo é utilizado por Paulo Freire em suas obras. Deste modo, diante das reflexões geradas a partir da leitura do autor, visto que esta palavra implica não só em ouvir, mas na relação dialógica estabelecida em uma prática que privilegia a “fala e a escuta”, utilizarei o mesmo entre aspas no decorrer deste trabalho.

espetáculos, entrevistas e conversas informais com membros do grupo e pessoas envolvidas em suas ações, principalmente no projeto *ZAP Teatro Escola & Afins*, que oferece oficinas para adolescentes e jovens da Comunidade.

O primeiro capítulo se propõe a discutir as interferências geradas pelo entorno nas ações de artistas que buscam se estabelecer em determinadas áreas da cidade, visto que este é um aspecto determinante na prática do Teatro em Comunidades. Para tanto, toma-se como referência a localização da sede da Cia ZAP 18 no bairro Serrano, região Noroeste da cidade de Belo Horizonte. Assim sendo, faz-se um breve panorama das delimitações geográficas da cidade e, conseqüentemente, seus reflexos sociais, que implicam em uma desigualdade de acesso, principalmente a bens artísticos, entre o centro da metrópole e a periferia. Desta forma, toma-se como referência a definição de lugar, proposta por Milton Santos (2004, 2006), em que “o lugar é espaço vivido e território usado”.

O segundo capítulo pretende destacar alguns estudos em Teatro em Comunidades no Brasil, a fim de mostrar como as práticas realizadas vêm sendo discutidas no âmbito acadêmico e, se tornam referenciais para as reflexões tecidas neste trabalho. Assim sendo, tal revisão inicia-se com os estudos de conceitos e terminologias atribuídos a ações desta natureza, visto que este campo abriga uma diversidade de práticas, que podem ser compreendidas na apresentação do percurso feito por esta modalidade teatral e possibilita estabelecer algumas diferenças entre os trabalhos desenvolvidos e os propósitos que os guiam. Por fim, diante dos aspectos destacados como característicos do Teatro em Comunidades, tece-se uma breve discussão acerca das influências de Augusto Boal e Paulo Freire nas ações e estudos deste campo.

O terceiro capítulo se compromete a mostrar o encontro entre artistas e a Comunidade, tendo como pano de fundo as ações que a Zona de Arte da Periferia (ZAP 18) desenvolve, na tentativa de inserir a Comunidade e a realidade do entorno em sua sede. Para tanto, são apresentados o projeto *ZAP Teatro Escola & Afins*, onde são discutidas as práticas realizadas em duas oficinas: *ZAP Monta – Oficina de Cordel* e *Oficina de Teatro Épico para adolescentes*. Alguns espetáculos produzidos pelo grupo, após sua mudança para a periferia, também fomentam este encontro, por serem considerados uma forma de inserção da Comunidade nas ações do coletivo. Deste modo, a fim de analisar o diálogo das ações descritas, oficinas e espetáculos, com as práticas do Teatro em Comunidades, e apontar como o trabalho do grupo contribui para sua discussão no Brasil, estabeleceu-se como referência quatro aspectos que caracterizam essas ações resultantes da parceria entre artistas e

comunidades específicas, que são destacados pela pesquisadora Márcia Pompeo Nogueira em seu artigo, *Teatro em Comunidades: questões de terminologia* (2008).

O quarto capítulo não pretende desenvolver nenhuma análise ou apresentar conteúdos teóricos, sua existência se dá em decorrência do desejo de “escutar” a Comunidade. Portanto, o mesmo reúne depoimentos de pessoas envolvidas nas ações oferecidas pelo grupo, que muito contribuíram para a realização desta pesquisa.

Por fim, são tecidas as considerações finais acerca de todo o conteúdo apresentado ao longo deste trabalho. O que se pretende com essa discussão é estabelecer diálogos, tecer reflexões, destacar como essa colaboração entre artistas e pessoas de uma Comunidade periférica contribui para que o Teatro não seja um espaço distante do povo e seus artistas, meros reprodutores de um discurso que não lhes pertence, mas um espaço onde se trocam experiências e todos são fazedores.

Portanto, me atrevo a dizer que este trabalho é uma experiência que resulta de um encontro. Primeiro de um encontro dos artistas da ZAP 18 com a Comunidade do bairro Serrano e entorno, depois, do meu encontro com essas pessoas, onde foi preciso “olhar mais devagar”, “escutar mais devagar”, dar-me ao tempo para “sentir” e “pensar” sobre este encontro e, por fim, ousar a relatá-lo de forma acadêmica.

CAPÍTULO I

*A prática teatral em Comunidades e as
interferências do entorno*

Capítulo I – A prática teatral em comunidades e as interferências do entorno

“É certo que mulheres e homens podem mudar o mundo para melhor, para fazê-lo menos injusto, mas a partir da realidade concreta a que “chegam” em sua geração. E não fundadas ou fundados em devaneios, falsos sonhos sem raízes, puras ilusões.”

Paulo Freire

O Teatro em Comunidades é um trabalho desenvolvido ao redor de todo o mundo, o que lhe confere uma diversidade de práticas, conceitos e terminologias. No entanto, apesar das distinções, a maioria dessas ações apresenta pontos em comum, como a colaboração, ênfase na comunidade e valorização da cultura local. Esse último aspecto é o que dá início a essa discussão, tendo em vista que boa parte destes trabalhos se dá em contextos periféricos ou regiões carentes de recursos financeiros e oportunidades artísticas.

Assim, ante esta proposta de subversão da geografia, em que artistas buscam desenvolver seus trabalhos em espaços “menos lotados”⁴, este capítulo se propõe a discutir as interferências geradas pelo entorno nas ações que buscam se estabelecer em determinadas áreas geográficas da cidade. Para tanto, toma-se como referência a localização da sede da Cia ZAP 18 no bairro Serrano, região Noroeste da cidade de Belo Horizonte. Diante deste propósito, é pertinente discorrer acerca das delimitações geográficas da capital mineira e, conseqüentemente, seus reflexos sociais, que implicam em uma desigualdade de acesso, principalmente a bens artísticos – aspecto destacado, tendo em vista a proposta desta investigação - entre o centro da metrópole e a periferia. Desta forma, toma-se como referência, a definição de lugar, proposta por SANTOS (2004: 218):

No lugar - um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições - cooperação e conflito são a base da vida em comum. O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade.

⁴ Expressão utilizada por Cida Falabella em sua entrevista. Cf. FALABELLA (2012)

Assim, pode-se considerar que o lugar é o espaço em que se dão os encontros, é o meio que possibilita as vivências em comum, a cooperação entre as pessoas e a troca de experiências, por isso SANTOS (2004, 2006) o define como “espaço vivido” e “território usado”:

O lugar é espaço vivido, isto é, de experiência sempre renovada, o que permite, ao mesmo tempo, a reavaliação das heranças e a indagação sobre o presente e o futuro. A existência naquele espaço exerce um papel revelador sobre o mundo. (SANTOS, 2006: 56)

Uma perspectiva do *território usado* conduz à idéia de *espaço banal*, o espaço de todos, todo o espaço. Trata-se do espaço de todos os homens, não importa suas diferenças; o espaço de todas as instituições, não importa a sua força; o espaço de todas as empresas, não importa o seu poder. Esse é o espaço de todas as dimensões do acontecer, de todas as determinações da totalidade social. [...] O *território usado* constitui-se como um todo complexo onde se tece uma trama de relações complementares e conflitantes. Daí o vigor do conceito, convidando a pensar processualmente as relações estabelecidas entre o lugar, a formação socioespacial e o mundo. (SANTOS, 2004: 104)

Sendo a existência em um determinado espaço geográfico um aspecto de tamanha relevância, principalmente para uma ação em Teatro em Comunidades, é importante salientar como estes laços que se estabelecem em uma localidade e a realidade do entorno interferem nas práticas desenvolvidas pela ZAP 18, em sua sede, na região Noroeste de Belo Horizonte. Logo, diante desta interferência e do conceito de lugar como “espaço vivido” e “território usado”, é pertinente uma problematização acerca do nome adotado pelo coletivo, ao se estabelecer na periferia da cidade: Zona de Arte **da** Periferia. A utilização do termo **da**, ao invés de **na**, sugere certa intenção destes artistas em que este lugar (a sede) se configure como um espaço da Comunidade. Pode-se considerar que há, nesta nomenclatura, a construção de uma identidade do grupo e também um desejo de pertencimento.

1.1 - Belo Horizonte: um contorno de separações

A cidade de Belo Horizonte foi fundada em 12 de dezembro de 1897, quando se tornou capital do Estado de Minas Gerais. No período de sua inauguração, sua população somava cerca de 10000 habitantes, hoje a metrópole abriga 2.375.151⁵ (dois milhões trezentos e setenta e cinco mil cento e cinquenta e um) em uma área de 331 km², o que lhe confere o status de 6^a maior cidade do país, sendo a região metropolitana constituída por 34 municípios (Instituto Brasileiro de Geografia Estatística - IBGE, 2007). Assim, dado o interesse desta

⁵ População da cidade de acordo com o Censo realizado pelo IBGE em 2007. Fonte: <<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/painel/painel.php?codmun=310620#>> . Acesso em 20/06/2012.

pesquisa, privilegiaremos apenas a cidade de Belo Horizonte e, principalmente, o bairro Serrano e entorno, onde se localiza a sede da Cia ZAP 18.

Um fato curioso e que merece destaque é a delimitação geográfica da cidade, pensada desde sua construção. A separação entre as áreas urbana e suburbana, tendo como justificativa o progresso da metrópole, é delimitada pela Avenida do Contorno onde - na época - em sua área planejada, residiam profissionais liberais, comerciantes e funcionários públicos. Às suas margens foram surgindo os bairros populares, fora do planejamento oficial, onde moravam as classes menos favorecidas, os pobres. (IBGE, 2007)

Essa separação evidencia as relações de domínio que se estabelecem em determinados espaços, por meio da chamada “dependência regional” (SANTOS, 2004). Sendo o centro, espaço hegemônico, dotado de recursos e a periferia, as margens, o espaço da carência e da escassez, no sentido atribuído por Milton Santos⁶. Diante da dependência é que se estabelecem as relações de cooperação entre estes dois pólos, porém, tendo por interesse o domínio exercido pelas classes mais abastadas sobre os pobres. Milton Santos (2006: 51) nos fala acerca do poder exercido pelo dinheiro nas relações de domínio:

O dinheiro regulador e homogeneizador agrava heterogeneidades e aprofunda as dependências. É assim que ele contribui para quebrar a solidariedade nacional, criando ou aumentando as fraturas sociais e territoriais e ameaçando a unidade nacional.

Desta forma, é considerável afirmar que a cidade de Belo Horizonte nasce com uma separação entre ricos e pobres, geograficamente demarcada. Sendo a área planejada da cidade destinada às classes média e alta, que usufruíam de boa parte dos recursos disponíveis, visto que sua condição financeira e a localização na região central da cidade favoreciam este acesso. Aos arredores, na periferia da cidade, a classe popular ocupava um espaço ainda carente de recursos, consequência do descaso do poder público que, por sua vez, desenvolvia programas que beneficiavam a classe média, como nos aponta SANTOS (2006: 66):

Vale realçar que no Brasil do milagre, e até durante boa parte da década de 1980, a classe média se expande e se desenvolve sem que houvesse verdadeira competição dentro dela quanto ao uso dos recursos que o mercado ou o Estado lhe ofereciam para a melhoria do seu poder aquisitivo e do seu bem-estar material. Todos iam subindo juntos, embora para andares diferentes. Mas todos das classes médias estavam cientes de sua ascensão social e esperançosos de conseguir ainda mais.

⁶ Para o autor “a carência dos “pobres” é entendida como uma situação de luta, ou seja, a “carência de todos os tipos de consumo, consumo material e imaterial, também carência do consumo político, carência de participação e de cidadania” é o que impulsiona essas pessoas a lutarem para que esta carência seja satisfeita”. (SANTOS, 2004: 221)

Daí sua relativa coesão e o sentimento de se haver tornado um poderoso estamento (*sic*). A competição foi, na realidade, com os pobres, cujo o acesso aos bens e serviços se torna cada vez mais difícil, à medida que estes se multiplicam. Vale a pena lembrar as facilidades para a aquisição da casa própria, mediante programas governamentais com que foram privilegiados, enquanto os brasileiros mais pobres apenas foram incompletamente atendidos nos últimos anos do regime autoritário. A classe média é a grande beneficiária do crescimento econômico, do modelo político e dos projetos urbanísticos adotados.

Estes privilégios atribuídos à classe média beneficiaram boa parte de seus integrantes, enquanto os pobres conviviam em precárias condições e, conseqüentemente, dependentes dos recursos que dispunha a classe mais abastada. Contudo, estes benefícios não estiveram assegurados por muito tempo, o que possibilitou à classe média a experiência da escassez, já que sua expansão se dava em todo país, de certa forma, descontrolada. A cidade de Belo Horizonte, por volta da década de 1970, se deparou com o crescimento desordenado, decorrência do êxodo rural, já que boa parte das pessoas do campo via nas cidades uma possibilidade de ascensão financeira. Entretanto, nem todos tinham a mesma sorte de integrar o circuito econômico superior. Logo, a população da capital chegava a 1000000 de habitantes, o que acarretou algumas mudanças, principalmente, em sua arquitetura, já que a verticalização era o recurso mais adequado, diante do aumento da população. A expansão do subúrbio também foi uma decorrência de tal crescimento, visto que as classes populares procuravam às margens espaços mais acessíveis às suas condições financeiras. (IBGE, 2007)

O crescimento também impulsionou transformações políticas na metrópole, uma vez que aos arredores da Avenida do Contorno, as ocupações se expandiam e, diante da escassez de recursos, enfrentada pelas classes menos favorecidas, algumas ações foram reivindicadas por seus integrantes, um reflexo da desaceleração econômica, descentralização do poder e a participação popular vivida após os governos militares no país. Deste modo, nos anos de 1980 a cidade foi palco de reivindicações dos movimentos sociais urbanos, que pediam melhorias na infra-estrutura, transporte público, saúde e educação de qualidade. Assim, no início da década de 1990, Belo Horizonte se tornou um espaço de significativas experiências no âmbito das políticas públicas municipais, sendo criados programas que objetivavam melhorias urbanas, sociais e uma efetiva participação popular, como: Orçamento Participativo, a Escola Plural, o Programa Bolsa-Escola Municipal e o Programa Saúde da Família. (IBGE, 2007)

Seria esta, uma maneira de mostrar que a cidade se tornara um espaço de inclusão e as fronteiras delimitadas pela Avenida do Contorno não exerciam mais sua função de separar ricos e pobres?

Diante do interesse desta investigação, tomaremos como referência para essa discussão o acesso a bens culturais em Belo Horizonte. Pretende-se apontar como se distribui a produção artística, em especial o Teatro, na cidade e quais as estratégias encontradas para a descentralização dessas produções.

O que se destaca ao longo dos anos e nos dias atuais é que a produção teatral em Belo Horizonte, bem como ações de formação artística, ainda concentra-se fortemente na região Centro-Sul da capital, onde se localizam, também, os maiores edifícios teatrais da cidade e, possivelmente, os de maior prestígio, uma vez que a maioria traz em sua estrutura física e em sua trajetória um *glamour* que confere certo status àqueles que os freqüentam e, conseqüentemente, se configuram como espaços ainda distantes (geograficamente e socialmente) das camadas populares.

Entre estes edifícios, pode-se destacar o Palácio das Artes, que abriga salas multiuso, galerias de Arte, uma sala de cinema, um teatro de pequeno porte e o Grande Teatro, que dispõe do mais alto padrão técnico e possui capacidade para cerca de 1700 pessoas⁷.



Figura 1 - Fachada do edifício Palácio das Artes. Foto de Marcelo Máximo. Arquivo: <http://mmaximo.musicblog.com.br/tag/foto+marcelo+maximo/>

⁷ Cf. Fundação Clóvis Salgado. Disponível em: <<http://www.fcs.mg.gov.br/conteudos/default.aspx?IdCanal=37>>. Acesso em 20/06/2012.

Outro espaço que se destaca é o SESC Palladium, recentemente reinaugurado, que dispõe de salas multiuso, galeria de Arte, um teatro de bolso e o Grande Teatro, que possui capacidade para cerca de 1321 espectadores⁸. Ambos apresentam estrutura de palco italiano e dispõem de todo aparato necessário para a realização de grandes montagens, sendo também os dois maiores da cidade.



Figura 2 - Grande Teatro do SESC Palladium. Foto de Gustavo Werneck.

Tendo em vista a presença que estes espaços, bem como outros edifícios mais antigos, marcam na arquitetura de Belo Horizonte e em sua vida cultural, é considerável tratar da representação que exercem, uma vez que sinalizam a presença da atividade Teatro para a sociedade. Por isso, muitos deles ganham o caráter de monumento, pela intervenção visual na arquitetura urbana, tornando-se uma referência simbólica do espaço teatral no imaginário dos habitantes. (ALMEIDA JR, 2007: 152)

Por outro lado, há aqueles lugares que se caracterizam pela pouca visibilidade ou até mesmo pela invisibilidade. Muitas vezes, trata-se de espaços que privilegiam outra espacialidade cênica, que não à italiana, ou se localizam fora do eixo central. ALMEIDA JR. (2007: 108) nos esclarece acerca da soberania do lugar teatral à italiana e a invisibilidade atribuída a outros espaços.

Apesar de o *lugar teatral* dito à italiana não ser o único tipo de edifício teatral, é difícil fugir da polarização sobre o seu modo de ocupação, mesmo nos dias de hoje. [...] Seu modelo de construção é a característica arquitetônica mais durável dos meios urbanos da cultura ocidental (McAULEY, 1999, p.45), de tal forma que se tornou o espaço convencional para a representação teatral. [...] O espaço dito à

⁸ Cf. Sesc MG. Disponível em: < <http://www.sescmg.com.br/index.php/espacos/grande-teatro> >. Acesso em 20/06/2012

italiana sempre teve sua imagem vinculada à cidade como um marco urbano. Encontramos poucos edifícios teatrais com lugar cênico múltiplo como um marco urbano. Efetivamente, eles se instalam de modo "invisível" no tecido urbano.⁹

Ante essas “visibilidades” e “invisibilidades” e suas implicações na sociedade, é possível considerar a cidade um espaço que abriga áreas “luminosas” e “opacas”, como destacado por SANTOS (2004: 221):

Na cidade "luminosa", moderna, hoje, a "naturalidade" do objeto técnico cria uma mecânica rotineira, um sistema de gestos sem surpresa. Essa historicização da metafísica crava no organismo urbano áreas constituídas ao sabor da modernidade e que se justapõem, superpõem e contrapõem ao uso da cidade onde vivem os pobres, nas zonas urbanas 'opacas'. Estas são os espaços do aproximativo e da criatividade, opostos às zonas luminosas, espaços da exatidão. Os espaços inorgânicos é que são abertos, e os espaços regulares são fechados, racionalizados e racionalizadores.

Como salientado pelo autor, estes espaços “luminosos” são restritos, por sua distância física e social. Assim, as “zonas opacas” tornam-se um espaço mais aberto, sendo, muitas vezes, a preferência daqueles que não se enquadram nas “zonas luminosas”. Logo, as tentativas de descentralização das oportunidades artísticas em Belo Horizonte são um aspecto que merecem destaque, pela iniciativa de artistas e da população em criar espaços efetivamente abertos ao povo. Para tanto, destaca-se a atuação do Movimento Teatro de Grupo de Minas Gerais – MTG e a criação dos Centros Culturais, iniciativa da Prefeitura, impulsionada pela população.

1.1.1 - Movimento Teatro de Grupo de Minas Gerais - MTG

O MTG foi fundado no final do ano de 1991 pelos grupos mineiros: Armatrix Grupo de Teatro, Grupo Galpão, Cia. Absurda, Cia. Elétrica de Artes Cênicas, Cia. Sonho e Drama – atual ZAP 18, Grupo Oficcina Multimédia, Grupo Teatral Encena, Grupo de Teatro Kabana, Grupo Teatro de Boneco Patati & Patatá e Grupo Teatro Andante. Trata-se de uma associação que tem por objetivo a defesa dos interesses de coletivos teatrais por meio de uma atuação artística, política e cultural (Movimento Teatro de Grupo e Minas Gerais - MTG, 2012)¹⁰. Guiam as ações do movimento duas diretrizes básicas:

Articulação político-cultural: visava atuar junto aos órgãos públicos para garantir o fazer artístico em Minas Gerais e a descentralização dos bens culturais.

Atuação artística: troca de experiências entre os grupos e promoção de eventos de intervenção cultural (MTG, 2012).

⁹ Grifos do autor.

¹⁰ Movimento Teatro de Grupo de Minas Gerais. Disponível em: <<http://movimentoteatrodegrupomg.blogspot.com.br/p/o-mtg.html>>. Acesso em 20/06/2012.

A atuação do movimento marca algumas conquistas do teatro de grupo frente ao descaso do poder público e entidades privadas com o fazer teatral no Estado de Minas Gerais. Em 1992 o MTG lançou o documento *Em busca do tempo perdido* que denunciava este descaso. Outra conquista da associação foi a representação na comissão de avaliação de concorrência para ocupação dos teatros públicos, na avaliação de projetos da Lei Estadual de Incentivo à Cultura de Minas Gerais, incluindo o Prêmio Cena Minas¹¹. Em 1996, o movimento se tornou co-realizador do FIT – Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte¹², a convite da Secretaria Municipal de Cultura, uma parceria que se deu até o ano de 2002. Outras ações que se destacam são os projetos *Estação em Movimento* (2001) e o *Minas de Grupos* (2005). O primeiro tinha por intento a formação de público, exibição de produções teatrais recentes, exposição de materiais cênicos dos coletivos e o intercâmbio entre os participantes, o que se tornou, mais tarde, a mostra teatral de grupos. O segundo contou com a participação de vários grupos do Estado, com o objetivo de descentralizar as ações do MTG, uma vez que o encontro possibilitou o intercâmbio desses coletivos, a discussão de políticas culturais vigentes e a potencialidade dos grupos do interior. (MTG, 2012)

Atualmente, a Associação é composta por dezessete grupos: Cia. Acômica, Cia Candongas, Cia. Drástica, Cia. Forte, Cia. Pierrot Lunar, Cia. Produz Ação Cênica, Cia. Reviu a Volta, Grupo Atrás do Pano, Grupo Farroupilha, Grupo Fibra, Grupontapé, Grupo Luna Lunera, Grupo Olho da Rua, Grupo Olho de Gato, Grupo Perna de Palco, Teatro Negro e Atitude, Grupo ZAP18. (MTG, 2012)

Apresentar brevemente as atuações do Movimento e os objetivos que guiam suas intervenções tem como intento mostrar que a descentralização do acesso a bens culturais em Belo Horizonte tem grande participação dos artistas locais, interessados em ocupar outros lugares

¹¹ O Prêmio Cena Minas é dedicado às Artes Cênicas no Estado de Minas Gerais. Lançado em 2007, “com o intuito de fomentar, incentivar e fortalecer as produções cênicas do Estado, com foco em teatro, dança e circo. É realizado pela Secretaria de Estado de Cultura, com patrocínio da Copasa (Companhia de Saneamento de Minas Gerais), através de recursos da Lei Rouanet, e em parceria com o Instituto Cultural Sérgio Magnani. Dentre seus objetivos, o Cena Minas pretende garantir a manutenção de espaços culturais, a aquisição de novos equipamentos e ampliar o acesso pelo público à arte, com a realização de espetáculos voltados aos alunos e professores da Rede Pública Estadual de Ensino. O projeto também tem como tônica possibilitar melhores condições de trabalho aos artistas cênicos, incentivar pesquisas de linguagem e experimentação, favorecer a troca de experiência entre os grupos e contribuir para a formação de novos públicos, especialmente crianças e jovens das diversas regiões do Estado.” Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/cena-minas>>. Acesso em 20/06/2012.

¹² Para mais informações Cf. MORAIS, Bia: FIT-BH: a História. Disponível em: <<http://primeirosinal.com.br/sites/default/files/artigo-publicacao/FIT%20BH%20A%20hist%C3%B3ria.pdf>>. Acesso em 20/06/2012.

da capital, fora da região Centro-Sul. Essa descentralização é reflexo da procura destes coletivos por “lugares menos lotados”, com ênfase Cida Falabella (2012), lugares que, conseqüentemente, interferem nas ações que estes grupos desenvolvem, uma vez que esse movimento de sair do centro, subvertendo a geografia, está atrelado a um fazer artístico guiado por propósitos distintos da maioria daqueles que ocupam “as zonas luminosas”. Portanto, dentre os grupos que hoje compõem o MTG, ressalto a atuação da Cia ZAP 18, sujeito de interesse desta investigação.

1.1.2 - Centros Culturais

Outra iniciativa de descentralização das oportunidades artísticas foi a criação de Centros Culturais em regiões periféricas da capital, tendo como objetivo - possibilitar espaços à fruição, circulação e criação de bens culturais e artísticos, que contribuam com a formação social local. Esses centros oferecem várias atividades, como oficinas, apresentações artísticas e sessões cinematográficas gratuitas, acessíveis a todos os públicos (Fundação Municipal de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte - FMC/ PBH, 2012)¹³.

O primeiro Centro Cultural foi implantado em 1992, o Centro Cultural Lagoa do Nado (CCLN), resultado de uma mobilização da comunidade, que tentava impedir a transformação do espaço verde em uma área habitacional. O espaço contribui com as iniciativas da Zona Norte, incluindo a regional Pampulha e Venda Nova (FMC/ PBH, 2012).

Atualmente, a cidade conta com 16 Centros Culturais, espalhados por várias regiões da capital: Centro Cultural Vila Santa Rita, Centro Cultural Padre Eustáquio, Centro Cultural Alto Vera Cruz, Centro Cultural Liberalino Alves de Oliveira, Centro Cultural Pampulha, Centro Cultural São Bernardo, Centro Cultural Ziláh Spósito, Centro Cultural Venda Nova, Centro Cultural Lindéia Regina, Centro Cultural Jardim Guanabara, Centro Cultural Salgado Filho, Centro Cultural São Geraldo, Centro Cultural Lagoa do Nado, Centro Cultural Vila Marçola, Centro Cultural Urucuia, Centro Cultural Vila Fátima. (FMC/ PBH, 2012)

Portanto, o que se evidencia é que Belo Horizonte ainda concentra a maioria das oportunidades artísticas na área central da cidade, o que pode ser comprovado pelos veículos de divulgação, como cartazes, guias culturais, entre outros. Por outro lado, muitas iniciativas

¹³ Fundação Municipal de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte. Disponível em: < http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento=portlet&pIdPlc=ecpTaxonomiaMenuPortal&app=fundacaocultura&tax=6782&lang=pt_BR&pg=5520&taxp=0 >. Acesso em 20/06/2012.

têm contribuído para que essa descentralização aconteça, como as ações dos artistas do MTG e também da população, que impulsiona a atuação do poder público na criação de espaços que possibilitem o acesso à formação e apreciação artística, bem como a valorização de uma cultura local.

1.2 - “Um espaço nas bordas da cidade¹⁴”: A trajetória da ZAP 18 rumo à periferia de Belo Horizonte

A ZAP 18 se originou da Cia Sonho & Drama, fundada em Belo Horizonte em 1979, por Carlos Rocha, Adyr Assumpção, Luís Maia e Hélio Zollini. Registrada como Cia. Sonho & Drama Fúlias Banana, “sendo o segundo nome uma tradução jocosa e literal dos shows para turistas americanos, os *banana’s folies*, sintonizada com uma postura antropofágica via movimento tropicalista que, nos fins dos anos 70, ainda pairava no ar.” (ROCHA, 2006: 18-19).

Com o intento de se dedicar exclusivamente ao fazer teatral, o grupo tinha como objetivo desenvolver um trabalho de pesquisa acerca de técnicas corporais e interpretativas, sendo seus primeiros dois anos dedicados a esta proposta, sem resultar em nenhum trabalho público. Seguindo esta linha, o grupo estreou seu primeiro espetáculo em 1981, *O Processo*, adaptação do livro de Franz Kafka. Espetáculo que afirma a preferência do grupo pela adaptação de textos não dramáticos, opção pelo não realismo e a utilização de espaços não convencionais em suas montagens (ROCHA, 2006).

Dentre as principais montagens da Cia Sonho & Drama, destaca-se *Grande Sertão Veredas*, adaptação da obra homônima do escritor mineiro Guimarães Rosa. Montagem que possibilitou ao grupo uma projeção nacional e convites internacionais. No entanto, dadas as dificuldades encontradas no período, o espetáculo não conseguiu transformar-se em repertório, como destaca ROCHA (2006: 31)

Esta é uma tônica desse período: as montagens não conseguiam se transformar de fato em repertório, devido à falta de uma estrutura maior, que envolvia questões como espaço próprio, elenco coeso, agenda contínua de espetáculos e a preservação da qualidade técnica das montagens. A falta de apoio aos grupos que tentavam se manter estáveis era a regra e não a exceção. Sobreviver como coletivo significava naquela época um esforço infinitamente maior do que poderiam supor os grupos de hoje. Não havia quase ninguém a se recorrer. E assim muitos grupos morriam de inanição.

¹⁴ Esta expressão é utilizada por Elisa Santana. Cf. FALABELLA e SANTANA (2009: 18)

Estas palavras mostram as dificuldades encontradas pela maioria dos grupos desta época, sendo a instabilidade do elenco e a falta de um espaço próprio, aspectos que merecem consideração, dado o interesse deste trabalho. Como destacado por ROCHA (2006), a trajetória da Cia Sonho & Drama é marcada por idas e vindas de muitos artistas, o que interfere nos objetivos do grupo. Tanto que a pesquisadora (ROCHA, 2006:18) divide em fases a trajetória do coletivo, até se transformar em ZAP 18:

Para fazer esta retrospectiva e compreender uma trajetória de 25 anos, cheia de fases distintas, que culmina com a conquista da sede e mudança do nome para ZAP 18, podemos destacar as seguintes fases:

- 1ª fase (1979 a 1989) - De sonhos & dramas - Surgimento e consolidação do grupo
- 2ª fase (1990 a 1998) - A era do feminino - Criação do MTG, Estação Santa Luzia
- Fase de transição (1999 /2000) A torre ou o casulo construindo a sede
- 3ª fase (2001 até hoje) - A lua ou como se metamorfosear em borboleta.

A segunda fase do coletivo, marcada pela saída de seu diretor Carlos Rocha, traz algumas mudanças, dentre elas a ênfase em um trabalho pedagógico realizado internamente - tendo como objetivo a formação de ator e o aprofundamento da pesquisa de cada integrante. O espetáculo *A Casa do Girassol Vermelho* (1990) possibilitou a busca por outros públicos, na periferia da cidade. Segundo ROCHA (2006: 44):

Com a Casa do Girassol Vermelho tivemos a oportunidade de amadurecer o trabalho de forma privilegiada: realizando apresentações na periferia e tendo contato com um público de olhar diferenciado, que não tinha costume de frequentar o teatro. As lições aprendidas com esta vivência foram fundamentais para o grupo, que buscava se firmar no sentido artístico e no sentido de forjar uma ética nas relações extra cena. Buscar um público fora do costumeiro público de teatro (formado em parte pelos próprios fazedores da cidade) tornou-se um dos grandes objetivos da companhia, refletindo-se em iniciativas pioneiras como experimentar horários inusitados, locais pouco comuns e ingressos a preço de banana. Nesse sentido, [...] *A Casa do Girassol Vermelho*, traz junto com a montagem outras questões importantes como o treinamento e formação do ator, a questão do espaço cênico e do espaço do grupo e o questionamento: *Como, Porque e Para quem queremos fazer teatro?*¹⁵

Esta fase também é marcada pela participação do grupo na fundação do Movimento Teatro de Grupo de Minas Gerais em 1992 e a produção de algumas peças infantis, dentre elas, *Aníbal Machado, quatro, oito, sete* (1994) e *A Bonequinha Preta* (1996). Após esta fase, o grupo¹⁶ se instala na periferia, na cidade de Santa Luzia – região Metropolitana de Belo Horizonte – um espaço ainda provisório, mas que possibilitou definir a linha de trabalho que desejava seguir, fora do eixo central e das exigências do mercado, como afirma ROCHA (2006: 63):

¹⁵ Grifo meu.

¹⁶ Composto apenas por Cida Falabella e Elisa Santana.

Por apostar nesta força coletiva, que de tempos em tempos é redescoberta, acreditamos nessa possibilidade de união e de trocar experiências (que incluem o público) como um caminho, não só para resolver os nossos problemas enquanto artistas, mas também como cidadãos comprometidos com uma sociedade mais justa.

Assim sendo, é possível considerar que a Cia Sonho & Drama teve grande destaque no cenário teatral mineiro e é considerado um dos grupos mais importantes da capital, seja por sua produção artística, sua participação como uma das fundadoras do Movimento Teatro de Grupo de Minas Gerais (MTG), integrante do Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo e do Movimento Cultural Redemoinho, ou por suas iniciativas de intervenção em espaços carentes de oportunidades artísticas.

Ainda assim, apesar de toda trajetória, faltava algo para o grupo - uma sede própria - onde pudessem desenvolver seus processos de criação e ações de formação artística. O coletivo caminhou por muitos lugares da cidade de Belo Horizonte, a maioria localizada na região central, o que impossibilitava o desenvolvimento de um trabalho mais consistente com a comunidade, dada a imprevisibilidade de ocupação e a demanda da produção artística, que este âmbito exigia.

Em 2000, um lote vago no bairro Serrano, periferia da cidade de Belo Horizonte, se configurou como uma possibilidade para um grupo que não queria se render aos mesmos artifícios do Teatro comercial. Foi então que este optou por construir ali, às bordas da cidade de Belo Horizonte, o espaço que abrigaria seu fazer artístico. (ROCHA, 2006)

A sede da ZAP 18 está localizada na Região Noroeste da cidade de Belo Horizonte, no bairro Serrano. No entorno localizam-se os bairros Sarandi, Urca, Tijuca, São Mateus e Confisco, entre outros. O grupo percorreu vários espaços da cidade antes de montar sua sede nesta região e, tendo em vista essa escolha, faz-se pertinente perguntar: Por que sair da região central de Belo Horizonte rumo à periferia? Por que o bairro Serrano? Cida Falabella, diretora e fundadora do grupo, fala um pouco acerca desta escolha:

“O bairro Serrano foi questão de uma oportunidade, porque a minha família tinha lotes aqui, que ao longo do tempo foram distribuídos. Esse lote ele ainda pertence à minha mãe, é um lote que sempre deu muito problema, ele vivia sendo invadido. Como eu sempre morei nessa região, eu que tomava conta desse lote, da limpeza, conservação e chegou uma hora que resolvemos fazer um muro ao fundo, por que já tinha muro dos dois lados, quinze dias depois o portão já estava arrombado. Então, não adiantava muito! Nesse período, a gente estava sendo expulso de sei lá, do décimo lugar que a gente ocupava, que era a Estação de Trem de Santa Luzia. Então, calhou assim, de estarmos em um período de crise novamente e ter um lugar, que era esse lote e precisava ser ocupado. O lance de ficar na periferia é porque o próprio trabalho de Santa Luzia já

“tinha mostrado muito pra gente essa possibilidade de ocupar um lugar menos lotado. E a tradição do grupo já era trabalhar na periferia, com projetos da prefeitura. Então, nós fomos flertando com essa idéia de sair do Centro e calhou com a possibilidade de ter um lugar na periferia.” (FALABELLA, 2012)

O desejo de ocupar um “lugar menos lotado” mostra o objetivo do grupo em levar o Teatro para áreas desfavorecidas de oportunidades artísticas, bem como outros coletivos teatrais de Belo Horizonte, que na mesma época construíram suas sedes fora da região Centro-Sul. Deste modo, a oportunidade de ocupação do espaço, além de possibilitar a construção da sede própria, ainda atendia aos objetivos de trabalho do grupo que, naquele momento, iniciava uma nova fase e, conseqüentemente, a construção de uma identidade.

1.2.1 - Atual formação

Com a mudança para o bairro Serrano, o coletivo foi ganhando novos integrantes e colaboradores, atualmente, sua composição fixa conta com seis artistas:

Cida Falabella (42 anos): Uma das fundadoras da Cia Sonho & Drama (1979), permanece no coletivo e atua como diretora dos espetáculos, professora da oficina de capacitação de atores e coordenadora dos projetos realizados pelo grupo. É graduada em História e Mestre em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais. Como destacado em seu depoimento, Cida sempre morou na região do bairro Serrano, porém o início de sua carreira artística e boa parte da mesma aconteceram na região central de Belo Horizonte, onde estavam, praticamente, as únicas oportunidades na época.

Elisa Santana (54 anos): Uma das fundadoras da ZAP 18, passou a integrar a Cia Sonho & Drama em 1986 e, atualmente, atua como atriz e diretora dos espetáculos do grupo, e coordena projetos pedagógicos realizados em conjunto com a Comunidade. É graduada em Letras e desenvolve estudos em Antroposofia ligada a Arte. Elisa é da cidade de Santa Luzia e atualmente reside na região Centro-Sul de Belo Horizonte.

Gustavo Falabella Rocha (30 anos): Integrante da ZAP 18 desde 2002, é ator do grupo, produtor e acessor de imprensa. Atua também como diretor nas montagens resultantes de projetos desenvolvidos pelo coletivo em cidades do interior de Minas Gerais. É graduado em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e Mestrando em Alcalá de Henares, Espanha. Em parceria com o grupo desenvolve pesquisas acerca dos desdobramentos do Teatro Épico. Gustavo é filho de Cida Falabella e Carlos Rocha (fundador da Cia Sonho & Drama) e também reside no bairro Serrano.

Lucas Costa (24 anos): Integrante da ZAP 18 desde 2010. É ator nos espetáculos do grupo e professor da oficina Teatro Épico para adolescentes. Licenciado em Teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais, desenvolve pesquisas acerca do Teatro Épico Brechtiano, Teatro Negro e Etnocologia aplicados ao ensino de Teatro. Lucas reside na mesma região, mas em um bairro mais distante do Serrano e próximo do Centro de Belo Horizonte.

Thiago Macedo (19 anos): Participante das oficinas oferecidas pelo grupo desde 2002. Em 2006 passou a integrar o elenco profissional do coletivo, no espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*. Sua formação de ator vem das oficinas realizadas com o grupo e atuação nos espetáculos. Atualmente, cursa Design Gráfico na Universidade Estadual de Minas Gerais. Thiago é morador do bairro Serrano, sendo sua família uma das primeiras a residir no local.

Wesley Rios (34 anos): Integrante da ZAP 18 desde 2000. É ator dos espetáculos do grupo e atua como professor e coordenador do grupo ZAP MONTA (oficina de Cordel), onde realizou as montagens: *Um Tal Biu, um Tal Pavão* (2009); *O Reino da Princesa da Pedra Fina* (2010) e *Ei você, vou tocar seu coração!* (2011). Possui formação em Teatro no Curso Técnico da Universidade Federal de Minas Gerais (Teatro Universitário). Wesley também reside em um bairro mais afastado do Serrano, mas que pertence a região Noroeste.

É considerável destacar que a diversidade presente na composição do grupo é um aspecto que exerce forte influência sobre suas ações neste novo espaço. Essa consideração se dá pela convivência com alguns membros do coletivo, a observação de seus trabalhos e as entrevistas realizadas. Assim, é possível afirmar que o contexto em que cada um se insere é determinante na forma como conduzem suas práticas.

Cida e Elisa trazem a experiência de toda a trajetória da companhia, que inicia seus trabalhos na região central e no decorrer do tempo busca outros espaços de atuação. Wesley e Gustavo possuem idades próximas, porém suas formações e o contexto em que se inserem influenciam em suas percepções e atuações. Thiago, pode-se dizer que cresceu dentro do grupo e traz a experiência da Comunidade, porém também se distingue de Cida e Gustavo, apesar de morarem na mesma localidade. Lucas, ante outros integrantes, é o que está a menos tempo no coletivo e traz em sua formação e pesquisa propósitos pedagógicos. De que forma essas experiências interferem no trabalho desses artistas? Como essa diversidade responde a esse espaço?

1.2.2 - Projetos

Dentre os projetos desenvolvidos pelo grupo em sua sede no bairro Serrano, destacam-se:

ZAP Teatro Escola e Afins - Projeto que compreende todas as ações formativas oferecidas pelo grupo, como oficinas e ações externas que tenham como propósito a formação artística e social.¹⁷

Teatro Imediato: Teatro X Realidade – Realizado em 2007 e 2008, através de apoio do Fundo Estadual de Cultura, este projeto promoveu o intercâmbio do coletivo com os artistas de dois grupos teatrais do Estado de Minas Gerais: Cia. Averso de Teatro (Contagem) e Grupo Olho de Gato (Montes Claros). A interação dos três coletivos tinha como intento investigar, através da teoria e prática, as relações entre teatro e realidade, produzindo montagens e intervenções abertas ao público. O resultado do processo de trabalho foi apresentado em dezembro de 2007, na Zona de Arte da Periferia - ZAP 18 e em abril de 2008, na cidade de Montes Claros (FALABELLA e SANTANA, 2009)¹⁸.

Cena Coletiva: Realizado em 2010 e 2011 com o fomento da Lei Estadual de Incentivo a Cultura do Estado de Minas Gerais, o projeto reuniu três grupos mineiros: ZAP 18 (Belo Horizonte), Grupo Trama de Teatro (Contagem) e Atrás do Pano (Nova Lima). A proposta possibilitou que os coletivos realizassem apresentações em cidades do interior de Minas Gerais – Carbonita, Senador Modestino e Santos Dumont – e também na região metropolitana – Belo Horizonte, Nova Lima e Contagem. (ZAP 18, 2012)¹⁹.

Balança ZAP: Inaugurado recentemente (2012), o projeto promove shows musicais no espaço do grupo e conta com a presença de artistas convidados.

Por fim, é relevante salientar que o grupo conta com recursos das Leis de Incentivo à Cultura – Federais, Estaduais e Municipais – e projetos promovidos pelo setor público, lançados por meio de editais anuais. Tais apoios sofrem determinadas alterações a cada ano, sendo a captação de recursos um aspecto instável. É por meio destes fomentos que o mesmo realiza a

¹⁷ Este projeto será abordado com mais profundidade no terceiro capítulo deste trabalho – O encontro entre artistas e a Comunidade.

¹⁸ Para mais informações ou um estudo aprofundado do projeto, cf. FALABELLA e SANTANA (2009).

¹⁹ Fonte:< www.zap18.com.br>. Acesso em 01/09/2012.

manutenção de seu espaço, a remuneração de seus membros e as atividades que oferece à população.

1.2.3 - Bairro Serrano: região Noroeste de Belo Horizonte

A região Noroeste da cidade de Belo Horizonte, com destaque para o bairro Serrano, em relação a outras áreas da cidade, possui uma ocupação recente, bem como o desenvolvimento da região na qual ele está localizado. Na época de seu surgimento, o bairro era uma área tipicamente rural ocupada por imigrantes e operários que vieram trabalhar na construção da capital. Suas ruas não possuíam asfalto e os serviços de iluminação e saneamento básico eram precários. Os moradores contavam com o serviço de apenas uma venda, onde compravam pão e leite, para outras coisas era necessário se deslocar até o Centro da cidade.²⁰

Hoje, trata-se de outro contexto, o bairro Serrano cresceu e se desenvolveu, todas as ruas são asfaltadas e uma de suas principais Avenidas é via de acesso para muitas áreas da cidade. Também dispõe de muitos recursos, como comércios, escolas, postos de saúde, garantindo à população maior facilidade no acesso a estes bens necessários à sua manutenção. Apesar de todo desenvolvimento, é importante destacar que se trata de um bairro com muitas casas, o que difere do centro da cidade, onde a verticalização predomina e reflete o resultado de sua expansão²¹.

Outro aspecto que também se destaca, diante do atual cenário das grandes cidades, é a proximidade das pessoas. É possível ver crianças brincando na rua, vizinhos conversando nas portas de suas casas, boa parte das pessoas se conhece, sabe onde moram seus vizinhos, o que não é exclusividade do Serrano, mas também de outras áreas periféricas das grandes cidades, onde o cotidiano parece seguir um tempo diferente da “rapidez” que rege outros espaços e deseja se expandir. Trata-se de um tempo em que as relações são privilegiadas, “há maior dinamismo intrínseco, maior movimento espontâneo, mais encontros gratuitos, maior complexidade, mais riqueza (a riqueza e o movimento dos homens lentos), mais combinações”. (SANTOS, 2006: 72)

²⁰ Fonte: <<http://bairrosdebelohorizonte.webnode.com.br/bairros%20da%20regi%C3%A3o%20noroeste/>>. Acesso em 26/10/2011

²¹ Fonte: <<http://bairrosdebelohorizonte.webnode.com.br/bairros%20da%20regi%C3%A3o%20noroeste/>>. Acesso em 26/10/2011

Pode ser espantoso este destaque, mas em muitos lugares da cidade encontramos pessoas que estão tão próximas fisicamente, porém não conseguem reconhecer o vizinho que mora no apartamento ao lado ou até mesmo fazer o esforço de desejar-lhe “bom dia”. A proximidade tem se tornado inexistente, o que reflete a velocidade que rege o cotidiano de grande parte da sociedade, enfraquecendo as relações entre os pares.

Assim, diante da importância da proximidade, da colaboração, dos conflitos e encontros para a construção de um “lugar vivido” e “território usado” (SANTOS: 2004, 2006), sendo o uso social que se faz dele o que determina sua significação ante as pessoas (ALMEIDA JR. 2007). A relação com o entorno e a abertura às suas interferências é um aspecto que possibilita entender a presença exercida pela sede da ZAP 18, naquela localidade. Por isso, é importante destacar como o grupo respondeu às interferências do lugar, que se constituiria como a sede fixa do coletivo, já que a saída do centro de Belo Horizonte rumo à periferia trouxe outras perspectivas para a Cia ZAP 18, possibilitando, inclusive, a construção de uma identidade do coletivo, como destacado por Cida Falabella em sua dissertação (ROCHA, 2006).

1.3 - *O entorno: a influência do espaço*

O estabelecimento do coletivo neste novo espaço, “nas bordas da cidade” é um fator que interferiu no trabalho do grupo, uma vez que as demandas das bordas são outras, distintas daquelas da região central. A fim de apontar essa interferência do espaço e como o grupo respondeu a ela, toma-se como referência as palavras de Elisa Santana *in* FALABELLA e SANTANA (2009: 18) que discorre acerca da interferência local no trabalho do grupo:

Ao ocuparmos um espaço nas bordas da cidade, nos vimos sempre voltados a pensar na realidade que nos propõe o entorno deste espaço. Uma realidade social não muito diferente de outras periferias e que nos mostra a ponta de um iceberg por trás desta grande geleira chamada Brasil, criada pelo caos econômico, político e social de uma macroestrutura falida.

A partir desta constatação, nos dias atuais – e o artista é fruto do seu tempo – passamos a querer um teatro, pois ele é nossa ferramenta de trabalho e lucidez, que nos ajudasse a questionar e a pensar nas quebras dos paradigmas criados pelo sistema que nós mesmos criamos e com isso vislumbramos possibilidades de uma mudança. Ainda é possível voltar a humanizar o humanizado? O que levar a cena e como deveria ser levado para ajudar a levar luz onde não há?

As palavras da atriz deixam claro o interesse do grupo em considerar a realidade do entorno e desenvolver um Teatro que se comprometa com essa realidade, lançando questionamentos acerca da mesma, a fim de transformá-la. Por outro lado, seu discurso ainda é carregado de

certa hegemonia, uma vez que o grupo é colocado como o responsável por salvar aquelas pessoas, levando-lhes luz e humanidade.

Considerando a diversidade, mencionada anteriormente, Elisa Santana reside na região Centro-Sul de Belo Horizonte e, até aquele momento, é possível afirmar que suas experiências ainda traziam uma perspectiva “de cima pra baixo”²², talvez por atuar durante muito tempo no eixo central - onde as demandas são distintas - e os trabalhos que realizou na periferia acontecerem de forma pontual, espetáculos e oficinas que visitavam aqueles espaços, com o objetivo de abarcar outros públicos, promover o acesso a bens artísticos, mas sem uma convivência próxima com as pessoas. Por isso, ao chegar a um lugar, muitos destes artistas atuam como “imigrantes” (SANTOS, 2004).

Dado o caráter de cooperação das práticas teatrais em comunidades e a construção de uma política “de baixo pra cima”, como discutida por Milton Santos (2004, 2006), é considerável afirmar que as palavras de Elisa refletem sua condição de “imigrante” (SANTOS, 2004), o que lhe confere um olhar ainda desconhecido sob aquele espaço - que acabara de chegar - faltava-lhe o entendimento que “o entorno vivido é lugar de uma troca, matriz de um processo intelectual” (SANTOS, 2004: 223). Por isso, não se tratava de “levar a luz” àquelas pessoas, por meio de um Teatro que indicasse a elas o que fazer, como acontecia em boa parte das produções dos coletivos Arena, Oficina, Opinião e também do CPC da UNE. Estar naquele espaço implicava em criar proximidades, estabelecer diálogos, em existir e adquirir uma “consciência **pelo** lugar, que se sobrepõe a consciência **no** lugar.”²³ (SANTOS, 2004: 224)

A troca de experiências é um dos aspectos ressaltados por Cida Falabella (ROCHA, 2006) como propósito do grupo ao buscar outros espaços. A permanência naquele local, o convívio com a vizinhança, a cooperação e socialização é o que possibilitaria que o grupo e, conseqüentemente, seu fazer artístico, conseguissem apreender a realidade proposta pelo entorno. Ainda faltava-lhes a experiência de viver aquele espaço e tecer diálogos com o mesmo, compreendendo que ao propor uma atuação conjunta, as relações não acontecem “de cima pra baixo”, mas em um processo que se dá “de baixo pra cima”.

²² Milton Santos (2006) nos fala dos vetores “de cima”, em que as classes mais abastadas exercem uma dominação sobre as classes desfavorecidas, e dos vetores “de baixo”, em que estas classes produzem sua própria política, sem que haja dominação. Desta forma, um teatro feito “de cima para baixo” é uma ação que deseja apontar às pessoas o que fazer, sem contar com sua efetiva participação. Enquanto uma prática “de baixo para cima” privilegia a participação de artistas e colaboradores como participantes efetivos, ou seja, trata-se de uma criação conjunta.

²³ Grifos meus.

A importância de abrir-se para o diálogo com o entorno e estabelecer proximidades com as pessoas que lá residem, criando laços e promovendo trocas, é um aspecto que se evidencia em outro discurso da atriz (Elisa Santana), escrito um ano depois da citação anterior, mostrando a necessidade do grupo em criar parcerias antes de intervir na realidade daquela localidade. Havia um desejo de não parecer “estrangeiro colonizador”. Segundo Elisa Santana *in* HILDEBRANDO, FALABELLA e SANTANA (2010: 10 – 11):

Ao chegar e bater nossos sinos para nos fazermos anunciar e fazer nossas trocas – uma das coisas com as quais sempre nos preocupamos é de não parecermos e agirmos como estrangeiro colonizador na terra do outro – conhecemos associações, grupos de teatro, escolas... E nos demos conta de que passamos a habitar uma comunidade relativamente pobre, principalmente de possibilidades culturais [...] Foi a partir da constatação da realidade da comunidade na qual estávamos nos inserindo (e pensando que alimentos são vários), que nós resolvemos abrir nossa casa para abrigar essas crianças e adolescentes através da arte do teatro e, pensamos ainda, em oficinas para jovens atores que quisessem aprofundar os conhecimentos do teatro que porventura possuíssem.

A convivência neste espaço exerceu forte influência sobre o trabalho destes artistas. A sede do coletivo não seria apenas um espaço destinado à produção artística do grupo, aquele galpão deveria ser, também, âmbito de formação aberto à Comunidade do bairro Serrano e entorno. Para tanto, ante estes propósitos, é possível considerar que a sede do grupo recebe interferências da região onde se localiza, desde sua construção.

Sua arquitetura é um aspecto que merece destaque, pois sua configuração busca uma proximidade com o cotidiano da margem. Trata-se de um grande galpão cor de terra, com janelas e portões verdes, sendo um deles, voltado para a rua. Trata-se de um espaço multiuso, visto que no mesmo ambiente acontecem as oficinas; os ensaios do grupo; apresentações teatrais dos alunos, artistas convidados e do coletivo; e shows musicais. É lá também que se localiza o escritório do grupo e o “Bar da Rose”²⁴. É um espaço dotado de simplicidade, que conta com os recursos básicos, em relação aos grandes edifícios teatrais, para a realização de montagens artísticas.

²⁴ Espaço que trataremos com mais detalhes no 3º capítulo.



Figura 3 - Sede da Cia ZAP 18 no bairro Serrano. Julho de 2012. Arquivo pessoal.

Outro aspecto que chama a atenção na sede são as paredes do galpão, todas grafitadas com imagens e frases, reflexo de uma arte marginal, seja pela significação de vandalismo atribuída por alguns, ou por sua origem, que se dá na periferia, onde os artistas transformam a rua numa galeria de arte. A presença do grafite nas paredes do coletivo pode ser entendida também como um desejo de que aquele espaço seja um lugar de inclusão de todas as manifestações artísticas, um lugar público, bem como a rua, para onde seu portão se volta. ALMEIDA JR. (2007: 152) discorre acerca deste aspecto:

A rua, segundo Lefebvre (2004, p. 29-31), não é somente o lugar da passagem e da circulação, mas um topos dialógico, referencial de localização, transferência e transporte de matérias que animam a vida urbana; é ao mesmo tempo, o local da organização capitalista, dos perigos, da violência nas grandes cidades, do descontrole. Um teatro com suas portas para a rua, simbolicamente se abre para a cidade.

Logo, para que este espaço se abrisse para a cidade, eram necessárias algumas ações, que o tornasse um espaço de convívio entre estes artistas e a Comunidade do entorno. Desta forma, foi criado o primeiro projeto do grupo: *ZAP Teatro Escola & Afins*, que oferecia oficinas de formação para adolescentes e jovens da Comunidade, o que, de certa forma, se mostra como uma concretização do desejo do grupo em possibilitar à Comunidade oportunidades de apreciação e fazer artístico.



Figura 4 - Grafite de uma das paredes do galpão do grupo. Julho de 2012. Arquivo pessoal.

Os espetáculos seriam outra forma de integrar a “vizinhança” ao espaço. Na nova sede, foram realizadas as montagens: *Sonho de uma Noite de Verão* (2001); *A menina e o vento* (2004); *SuperZéroi* (2005), *Esta Noite Mãe Coragem* (2006) e *1961 – 2012* (2009). Os dois últimos ainda permanecem em cartaz e tratam-se de produções que abordam questões de cunho sócio-político, sendo o primeiro uma discussão acerca da guerra do tráfico nas favelas do Brasil e o segundo a retrospectiva de acontecimentos políticos que marcaram a história do país a partir do ano de 1961 até os dias atuais. As temáticas destes últimos espetáculos também refletem a identidade assumida pelo coletivo - fazer um Teatro que vislumbre mudanças, sendo o artista fruto de sua época e um cidadão comprometido com a realidade - como destacado por Brecht (2005), Boal (2005) e lembrado por Elisa Santana (2009).

Diante das iniciativas adotadas com o intuito de promover uma integração com a Comunidade, é considerável destacar que a significação do espaço se dá pelo uso social que se faz dele, um espaço que busca a periferia, com a intenção de oferecer oportunidades artísticas e culturais para a sua Comunidade e não se abre às interferências do entorno, é um espaço fechado. ALMEIDA JR. (2007: 74) discorre acerca desta significação do espaço:

O processo de significação que se desenvolve no *lugar teatral* deve ser percebido como um fenômeno cultural, visto que ele se dá pelo uso social do lugar. É pela noção de uso de um lugar, então, que temos a denominação lugar teatral. O uso do espaço é o fator responsável pela sua delimitação e distinção. Revela uma ação e, ao mesmo tempo, o comprometimento de um coletivo artístico com os valores sociais vigentes. Um comprometimento que não significa submissão, nem concordância, mas tão somente uma atitude de relação sócio-cultural.²⁵

Portanto, é considerável afirmar que as ações desenvolvidas pela companhia em sua sede no bairro Serrano, na tentativa de possibilitar uma integração com as pessoas daquela localidade, seja por meio das oficinas, que atendem membros da Comunidade, possibilitando a formação artística, ou por meio dos espetáculos, que instauram a discussão acerca de questões presentes na sociedade contemporânea e proporcionam o acesso a manifestações artísticas, refletem a interferência do entorno nas ações do grupo e a “relação sócio-cultural” que este vem buscando na tentativa de responder às mesmas e estabelecer-se neste espaço.

1.4 - Zona de Arte *da* Periferia ou Zona de Arte *na* Periferia?

Dentre as interferências geradas por essa mudança do coletivo, pode-se destacar a escolha de um novo nome para o grupo, que é ressaltada por Cida Falabella ROCHA (2006: 74) em sua dissertação:

Nesse período definiu-se também a mudança do nome do grupo. Não dava mais para carregar na nova formação o peso do nome Sonho & Drama. A inspiração veio da guia de IPTU, o código do lote era ZAP, e logo se transformou na sigla da associação, fundada legalmente em 2001, como Associação Zona de Arte da Periferia - ZAP 18. Existia o desejo de que o novo nome refletisse tanto este outro lugar do fazer teatral, quanto a mudança do foco, que se amplia, englobando não só a produção de espetáculos como também a formação e o viés social. O número 18 refere-se ao número do lote. No Tarot ele representa a carta da Lua, do feminino, da intuição.

A mudança da companhia para uma região mais distante do centro determina a construção de uma nova identidade para o grupo, o que, de certa forma, se reflete no trabalho que desenvolve em sua sede e pelas transformações ocorridas após essa mudança.

A princípio, é importante discutir a utilização do termo PERIFERIA que, de acordo com ROCHA (2006: 79) “foi intencionalmente provocativo o uso da palavra periferia, ganhando uma dimensão simbólica de um outro lugar, nas beiradas da grande cidade, onde pode se fazer teatro de outro modo”. Seria uma tentativa do grupo, de subverter a geografia e driblar o

²⁵ Grifos do autor.

discurso hegemônico, decorrente de uma globalização que, em virtude da unificação, produz desigualdades?

Com a globalização, algumas promessas como a informação ao mesmo tempo para todos, a diminuição das distâncias, como se o mundo tivesse se tornado uma unidade, foram realizadas e hoje tentam se estabelecer como realidade. Contudo, este é apenas o modo como as forças hegemônicas desejam que o mundo seja visto, a “globalização como fábula”, como denominado por Milton Santos (2006). A realidade é que as desigualdades permanecem e são reforçadas, na forma do desemprego, baixos salários, precariedade na saúde e na educação, entre outros males, o que o autor (SANTOS, 2006) denomina de “globalização perversa”, ou seja, o mundo como ele realmente é.

Assim, diante de um compromisso do cidadão com a mudança, muito enfatizado ao longo deste trabalho e o destaque para iniciativas que buscam contribuir para que transformações aconteçam, é considerável destacar a presença do fazer artístico na construção de uma política “de cima para baixo”.

O número de iniciativas que desejam uma construção compartilhada, em que as diferenças sejam respeitadas e se garanta a sobrevivência das relações locais, vem aumentando em vários campos, principalmente nas Artes, onde a periferia tem ganhado notoriedade por suas produções, que privilegiam a cultura local, uma Arte que traz a identidade das pessoas, sem se submeter ao discurso hegemônico. Marina Henriques Coutinho (2010: 71), ao discorrer sobre estas iniciativas, destaca o espaço que as mesmas vêm conquistando:

Em comum a todos esses eventos e ações, que aos poucos encontram mais lugar nos veículos de comunicação, está o fato de que todas elas, por meio de diferentes linguagens, alteram, mesmo que ainda discretamente, a perspectiva hegemônica que aprisiona a imagem da favela a noções negativas. São vozes que se manifestam e falam por si mesmas, que procuram tornar a favela mais autora de sua história. Gradualmente, elas vêm forçando uma mudança no discurso da mídia, que muitas vezes preferiu associar o jovem favelado como um indivíduo “carente”, ou altamente suscetível a cooptação pela criminalidade.

Em relação ao centro das grandes cidades, a periferia poderia ser considerada um espaço que convive com a escassez de alguns recursos - apesar de esta disparidade ser questionada, dado o crescimento das mesmas²⁶ - o que não lhe impossibilita de construir seu próprio discurso. É essa carência que faz com que estes espaços sejam também espaços de luta, em que a política

²⁶ Diante da proposta, a discussão deste questionamento não se faz oportuna, uma vez que merece um estudo mais aprofundado.

“dos de baixo” ganha força e a Arte encontra possibilidades de construir sua identidade. (SANTOS, 2006)

Tomando a região periférica em que a ZAP 18 está localizada, é possível considerar que a escassez de oportunidades artísticas é um dos aspectos que se destaca no entorno. Gustavo Falabella, ator do grupo, tece algumas reflexões acerca dessa escassez e a noção de periferia:

“Periferia ou periférica (o) trazem uma noção engraçada. A gente geralmente tende a pensar no extremo da periferia, ou seja, uma região ou bairro de uma metrópole completamente desprovida dos serviços e necessidades básicas. Mas existem várias periferias. Eu não preciso ficar aqui discorrendo sobre o assunto, mas isso é apenas pra dizer que o tipo de periferia presente no nome da ZAP não é essa que vem imediatamente às nossas cabeças quando ouvimos a palavra.

O Serrano é um bairro de classe média empobrecida (ou média baixa) e sua principal deficiência é de oportunidades artísticas para seus moradores. Isso não é exatamente exclusividade do Serrano. Qual bairro de Belo Horizonte - que não esteja na Regional Centro-Sul - pode ser considerado um bairro com boas oportunidades para apreciação de arte? Difícil resposta”. (FALABELLA, 2012)

O ator chama a atenção para um aspecto: “sua principal deficiência é de oportunidades artísticas para seus moradores. Isso não é exatamente exclusividade do Serrano”. Belo Horizonte ainda guarda no centro da cidade a maior concentração de oportunidades artísticas e culturais. Este fato, exposto por Gustavo, é também uma ocorrência na fala dos alunos da oficina de Cordel. Na entrevista realizada com a turma, quando questionados acerca da importância da ZAP 18 na Comunidade, a maioria apontava a falta de oportunidades na região:

“Eu acho que a importância é justamente trazer novas opções, novas coisas diferentes pra Comunidade, porque aqui tinha muito pouca coisa e se tinha, tinha que ser pago e tem muita gente aqui que não tem condições pra isso.” (Catalunha, 14 anos)²⁷

“Oferece oportunidades para a Comunidade, com a oferta de oficinas, espetáculos e outras manifestações artísticas. Desde quando eu nasci, eu moro aqui e eu nunca vi outra oficina de teatro, a não ser a ZAP.” (Helia Ricaldoni Freitas, 13 anos)

”Ah, eu acho que mais, igual eu falei, questão de lazer dos moradores. Questão até mesmo social. Acho que ajuda bastante e que não deveria ser só aqui, mas em outros lugares também.” (Castro Alves, 17 anos)

O que se evidencia no discurso dos alunos é que o coletivo proporciona à Comunidade possibilidades de apreciação e fazer artístico, algo que não acontecia com frequência antes da

²⁷ Tendo em vista preservar a identidade dos alunos, antes da realização das entrevistas foi acordado que os nomes não seriam divulgados neste trabalho. Deste modo, os depoimentos serão identificados com nomes de ruas do bairro Serrano e proximidades.

chegada do grupo à região. Assim, a expressão Zona de Arte da Periferia não identifica apenas o grupo, mas o espaço ocupado por ele naquela localidade. ALMEIDA JR. (2007: 72) traz contribuições a essa discussão, ao afirmar:

O nome do lugar é o modo como ele é identificado por toda a sociedade no tecido urbano. É por meio desse nome que se estabelece o "achar" e, a partir dele, as possibilidades de troca, e toda uma série de associações materiais e simbólicas que envolvem a atividade teatral e o conjunto social.

A mudança no nome do grupo, além de sua identificação para as pessoas daquela localidade, pode ser considerada como um desejo de pertencimento àquela Comunidade, uma vez que a expressão é “Zona de Arte **da** Periferia” e não “Zona de Arte **na** Periferia”. Assim, tendo como referência a denominação de lugar como “espaço vivido” e “território usado”, atribuída por Milton Santos (2004, 2006). Este espaço tem atingido a Comunidade a ponto de se caracterizar por algo **da** periferia e não **na** periferia?

Wesley Rios, ator do grupo, e Cida Falabella, diretora, apresentam olhares distintos acerca do nome do coletivo e sua relação com o entorno:

*“A meu ver, parece que **da** já é “da periferia” e não algo que acontece na periferia. Eu não concordo não, eu acho que não porque a gente está aqui e muita gente não conhece o grupo. [...] Vizinhos, aqui mesmo, são poucos que conhecem a ZAP, [...] eu acho que é **na** periferia e não **da** periferia. [...] Não é uma iniciativa que nasceu da Comunidade, foi o grupo que veio pra cá e muita gente não conhece. O fato de sair do Centro, a maioria do público que vem assistir as peças é do Centro.” (RIOS, 2012)²⁸*

*“A questão do **da** e do **na** não é simplesmente estar só na periferia, é estar com a periferia, dialogando com a periferia. Acho que o **da** é por isso, né! [...] Aproveitar uma experiência que nós já estávamos tendo e fazer com as pessoas e não sozinhos.” (FALABELLA, 2012)²⁹*

No primeiro depoimento, é exposto que não se caracteriza como uma ação da Comunidade, por ser um grupo de pessoas que, em sua maioria, vieram de fora daquela localidade e por abarcar um número ainda pequeno de pessoas, diante da população da região. O depoimento de Cida afirma que o fato de desenvolver um trabalho conjunto é o que confere ao grupo e ao espaço a expressão “da periferia”.

Apesar de se tratarem de artistas que pertencem a outro contexto social e a maioria do público não ser da Comunidade, a tentativa do grupo em promover ações que envolvam essas pessoas em seu espaço, tornando-o público, não demonstra um desejo de pertencimento? Por outro

²⁸ Grifos meus.

²⁹ Grifos meus.

lado, “estar com a periferia”, não implica em conviver com ela, em atuar neste espaço? De que forma a ZAP tem buscado essa convivência?

Nas entrevistas realizadas com os alunos da oficina de Cordel, boa parte do grupo tinha iniciado suas atividades neste ano (2012). Quando questionados acerca da forma como ficaram sabendo da oficina, a maioria respondeu que foi através de amigos que já faziam aulas na ZAP e os convidaram para conhecer o projeto. A divulgação efetiva do trabalho se dá por meio da própria Comunidade, visto que os membros do grupo já relataram que a divulgação das oficinas e espetáculos é feita por meio de carro de som, que percorre toda a Comunidade, mas o número de integrantes das oficinas só aumenta quando a divulgação é feita pelos alunos, no “boca a boca”.

Essa constatação reforça a importância da proximidade das relações, das trocas que se estabelecem, dos conflitos, da cooperação, quando se deseja pertencer a um lugar. Desta forma, é possível dizer que talvez o carro de som ainda não seja uma motivação para que as pessoas conheçam o espaço e participem de suas atividades. É possível que este meio de divulgação demonstre certa distância entre estes artistas, a sede e a Comunidade, dado o seu caráter informativo, desprovido de vivências. Por isso, a efetividade da divulgação feita pelo “boca a boca”, são pessoas que convivem naquele espaço e desejam que outras também o conheçam.

Essa tentativa do grupo em se aproximar da Comunidade, por meio das ações que oferece em seu espaço, oficinas e espetáculos, entre outras ações, já chega aos dez anos e pelo que se evidencia nos depoimentos de membros do grupo e alunos, trata-se de uma conquista que acontece dia a dia, como relata Gustavo Falabella e Cida Falabella:

“Em quase dez anos de atuação no bairro Serrano, não temos um público cativo. Conquistamos alguns fiéis parceiros que nos são muito caros. Não sei dizer se é por conta de nossa “incompetência” ao cativá-los ou se é pela falta de hábito dos brasileiros em geral de ir ao teatro. Talvez uma combinação dos dois fatores. De toda maneira, o trabalho segue. Estimulado, inclusive, por um horizonte em que o teatro (a cultura como um todo) seja fundamental na vida de cada cidadão brasileiro.” (FALABELLA, 2012)

“A relação com a Comunidade é uma relação que a gente brinca que tem que dormir com um olho fechado e o outro aberto, parece que você não pode descuidar um minuto dessa relação, que é como se tudo que você construiu durante um ano de atividade, de público, no ano seguinte você pode perder. Acho isso porque como não fazemos um teatro comercial, esse trabalho com a comunidade ele é diário, ele é constante, a Comunidade nunca está ganha totalmente, porque as outras formas de concorrência, principalmente essa questão do crescimento brasileiro, que é muito legal, as pessoas progredindo economicamente, mas elas não entenderam ainda que educação é um bem,

não educação que se compra, mas educação num sentido mais amplo, se educar, se preparar, querer crescer como pessoa, melhorar a sua formação, que tem que ser ampla e, principalmente, porque a cultura e a arte não fazem parte do dia a dia das pessoas absolutamente. Então, neste sentido, a nossa luta, ela é eterna! Nós temos uma relação interessante com as escolas públicas do entorno e já tivemos uns parceiros legais, como no conjunto Sarandi, que não temos mais, só no conjunto moram 5000 pessoas e tem gente que nunca veio à ZAP, temos o apoio de alguns vizinhos e a meninada, que se liga na ZAP.” (FALABELLA, 2012)

Os dois discursos se aproximam bastante e chegam quase a dizer a mesma coisa – a conquista da Comunidade se faz a cada dia e não se trata de uma tarefa fácil – as parcerias são fruto do cotidiano, que se estabelece pelas relações e pela proximidade. Assim, a presença da Comunidade, pode estar relacionada a essa proximidade com as pessoas do entorno e também aos fatores de uma sociedade capitalista, expostos por Cida.

A “incompetência” na conquista de um público cativo, pode estar ligada à proximidade, à troca de experiências, à transformação daquele lugar em “espaço vivido” e “território usado” (SANTOS: 2004, 2006). Por mais que as temáticas dos espetáculos busquem se aproximar da realidade local e realizem-se atividades gratuitas, é possível que este espaço ainda permaneça fechado para algumas pessoas. Como estes artistas tem se relacionado com o entorno? O empenho de ir até a Comunidade ainda permanece, como aconteceu na época em que se instalaram no bairro?

Acompanhando o trabalho da ZAP 18 e ouvindo os depoimentos de alunos e membros, é possível considerar que o grupo tem buscado atuar **com** a Comunidade, seja por meio das oficinas que oferece aos jovens da região ou dos espetáculos e outras manifestações artísticas, que são promovidos na sede do coletivo. Ainda assim, é pertinente considerar a importância da proximidade nesta relação com o entorno, o cuidado, destacado por Cida, pode ser entendido como um esforço para que estes vínculos não sejam rompidos, ou seja, que estes artistas não retornem à condição de “imigrantes”.

Preservar essa proximidade é colaborar para que este espaço seja identificado como “**da** periferia”, por seu uso social. Tanto que os parceiros já conquistados como alunos, espectadores e outros colaboradores da Comunidade contribuem significativamente para que a proximidade do grupo (artistas e espaço) com os moradores do entorno seja reforçada. Logo, a atuação destas pessoas, por meio de suas divulgações “boca-boca”; sua convivência no espaço do grupo e sua participação nas produções artísticas é o que contribui para que este espaço seja um lugar “**da** periferia”, aberto a ela.

Esta parceria com uma parcela da Comunidade é um aspecto que merece consideração, dada a assiduidade dessas pessoas nas ações do grupo e o interesse em trazer outros moradores do entorno. É possível considerar que este empenho em aproximar-se das pessoas tem partido, principalmente, da Comunidade, ficando o grupo, muitas vezes, restrito ao carro de som e aos cartazes. Portanto, um lugar que se autodenomina Zona de Arte da Periferia, precisa afirmar-se como “espaço vivido” e “território usado” (SANTOS: 2004, 2006)

Diante disso, o que se evidencia é que o grupo ainda não conseguiu atingir uma parcela tão significativa da Comunidade, visto que, em relação ao número de pessoas residentes no bairro Serrano e entorno, a quantidade de frequentadores da ZAP 18 ainda é pequena. Entretanto, alguns vínculos já foram estabelecidos, o que é reforçado pelas ações dos alunos que, ao participarem das atividades das oficinas, levam novos amigos para compor o grupo. Assim, o empenho em reforçar os vínculos e fazer da sede um “espaço vivido e usado” precisa partir, também, dos artistas que, em parceria com a Comunidade, legitimam o nome dado a este lugar: *Zona de Arte da Periferia*. Além de possibilitar que o desejo de uma prática conjunta, expressado por Elisa Santana, seja concretizado:

“As pessoas já têm suas problemáticas e a necessidade de colocar o que sabem para fora. Então, seria necessária uma troca de problemáticas, por isso fizemos uma apresentação do grupo e das organizações do bairro. Nosso objetivo era agregar pessoas da Comunidade aos fazeres do grupo, oferecer espetáculos que tivessem a ver com a realidade delas e inseri-las no jogo. Hoje o grupo continua com esse objetivo, nós queremos companhia, por isso buscamos falar com as pessoas e não falar às pessoas.”
(SANTANA, 2012)

Portanto, é possível considerar que o desejo de aproximação da Comunidade é um dos propósitos do grupo. Para tanto, são promovidas iniciativas que possibilitem essa integração, seja por meio de ações que proporcionem o acesso a manifestações artísticas, cursos de formação, a temática dos espetáculos e até mesmo uma mudança de nome, o que implica na construção de uma identidade e a interferência exercida pelo entorno. Logo, é pertinente salientar que essa aproximação se dá, efetivamente, a partir do momento que o lugar se torna um “espaço vivido e usado” (SANTOS: 2004, 2006), ou seja, quando o uso que se faz daquele espaço torna-se significativo para as pessoas que o frequentam.

CAPÍTULO II

O Teatro em Comunidades

CAPÍTULO II – O Teatro em Comunidades

“Eu sou melhor do que eu, melhor do que penso que sou, posso vir a ser melhor do que tenho sido, mais amplo, generoso, menos circunscrito a mim. Eu, o sentenciado; eu, o agente, o funcionário, o artista. Artistas somos, todos nós.”

Augusto Boal

O Teatro em Comunidades não é uma prática recente, seja em âmbito nacional ou internacional, várias ações vêm sendo desenvolvidas tendo como propósito a colaboração entre artistas e comunidades específicas. No Brasil, a atuação artística em comunidades tem se expandido significativamente, seja por meio do Teatro ou de outras linguagens como Dança, Música, Circo, etc³⁰.

A pesquisa neste campo é outro aspecto que merece destaque, dado seu fortalecimento e legitimidade conquistados no âmbito acadêmico, sendo referência para a produção de novos trabalhos. Tal notoriedade é reflexo da contribuição de pesquisadores e artistas para que este campo se fortaleça e a pesquisa acerca do assunto se amplie. Em Florianópolis, na UDESC³¹ temos os estudos da professora Márcia Pompeo Nogueira, uma das pioneiras do estudo no Brasil, sendo uma importante referência na pesquisa do Teatro em Comunidades. Na UNIRIO³² destacam-se as pesquisas da professora Marina Henriques Coutinho, que recentemente defendeu sua tese de doutoramento intitulada: *A Favela como Palco e Personagem e o Desafio da Comunidade-Sujeito* (2010); e do professor Zeca Ligiéro que, junto com os professores Narciso Telles (UFU)³³ e Victor Hugo Pereira (UERJ)³⁴, organizaram o livro *Teatro e Dança como Experiência Comunitária* (2009), entre outras publicações do pesquisador. Ainda neste grupo, cita-se a investigação realizada na dissertação de Mestrado da pesquisadora Maria Amélia Gimmler Netto, intitulada *Ética, Boniteza e Convívio Social entre Grupos e Comunidades* (2010). Tais produções, dentre outros escritos,

³⁰ O início do mapeamento de ações que trabalham com Arte e Cultura em Comunidades pode ser acessado em: <<http://www.juventudearte.org.br/banco-de-experiencias/o-banco-de-experiencias/index.shtml>>.

³¹ Universidade do Estado de Santa Catarina.

³² Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

³³ Universidade Federal de Uberlândia.

³⁴ Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

têm possibilitado o fortalecimento da pesquisa em Teatro em Comunidades no âmbito acadêmico.

Assim sendo, este capítulo pretende destacar alguns estudos em Teatro em Comunidades no Brasil, a fim de desenvolver uma revisão bibliográfica do assunto e mostrar como as práticas realizadas vêm sendo discutidas no âmbito acadêmico. Para tanto, toma-se como ponto de partida os estudos realizados por pesquisadores acerca de conceitos e terminologias atribuídos a essas práticas e suas influências estrangeiras. A discussão segue com o percurso percorrido por esta modalidade teatral e a reflexão de artistas/pesquisadores acerca das práticas que desenvolvem em comunidades e de coletivos artísticos que realizam ações desta natureza. Enfim, diante dos aspectos comuns que se destacam nestas práticas e produções teóricas, aponta-se a influência da *práxis* de Augusto Boal e Paulo Freire neste campo.

2.1 - Os estudos em Teatro em Comunidades no Brasil e suas influências estrangeiras na discussão de conceitos e terminologias

O Teatro em Comunidades é uma prática desenvolvida em vários lugares do mundo, o que lhe confere definições diversas. Contudo, essas definições convergem em alguns aspectos, trata-se de uma ação em uma comunidade específica, que tem como objetivo colocar em foco questões sociais e culturais daquela localidade ou grupo social, por meio do fazer artístico, sendo as pessoas da comunidade, muitas vezes, participantes ativos em todo o processo de criação (NOGUEIRA, 2008). Assim sendo, vale destacar que a maioria dos propósitos que guiam estas ações privilegia uma prática dialógica, que envolva a colaboração de artistas e membros da comunidade em suas produções artísticas. Tais aspectos vão ao encontro dos ensinamentos de Paulo Freire e Augusto Boal, principais referências da prática teatral em comunidades no Brasil e no mundo.

Dada a diversidade de propostas abarcadas pelo Teatro em Comunidades em todo o território mundial, pode-se considerar que esta ainda é uma modalidade teatral de complexa conceituação, uma vez que os diferentes formatos com que se dão suas práticas possibilitam que lhes sejam atribuídos conceitos e terminologias que variam de acordo com o contexto na qual estão inseridas.

As terminologias “Teatro na Comunidade” (KERSHAW, 1992), (Van ERVEN, 2001); “Teatro baseado na Comunidade” e “Performance baseada na Comunidade” (COHEN CRUZ, 2005) são discutidas pela professora Márcia Pompeo NOGUEIRA (2008), tendo como referência estudiosos britânicos e americanos, que definem estas práticas da seguinte forma:

Baz Kershaw (1992: 05 *apud* NOGUEIRA, 2008: 130) propõe como definição o termo “Community Theatre” - Teatro na Comunidade - para o autor:

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

Eugene Van Erven (2001: 02 *apud* NOGUEIRA op. cit.: 131) também utiliza o termo “Community Theatre” – Teatro na Comunidade – e o define como:

Community Theatre (Teatro na Comunidade) é um fenômeno mundial que se manifesta de diferentes formas, produzindo uma ampla gama de estilos de representação. Elas se unem, eu penso, por sua ênfase em histórias pessoais e/ou locais (no lugar de peças prontas) que são trabalhadas através de improvisação e ganham coletivamente uma forma teatral sob a direção de um artista profissional – que pode ou não estar ativo em outros tipos de teatro profissional – ou de um artista amador que reside com o grupo que, por falta de um termo melhor, pode talvez ser chamado de “periférico”.

Jan Cohen Cruz (2005: 02 *apud* NOGUEIRA, op. cit.: 131 - 132) se refere a uma prática teatral com comunidades específicas, mas o termo utilizado pela autora é “Community-based performance” – Teatro baseado na Comunidade ou Performance baseada na Comunidade - sendo sua definição:

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

Cohen CRUZ (2008: 108) também discorre acerca do papel do artista em um trabalho de Teatro baseado na Comunidade:

Os artistas baseados na comunidade utilizam as suas ferramentas estéticas junto ao grupo de pessoas que tem experiência de vida sobre um assunto e com quem eles trabalham para moldar uma visão coletiva. A expressão comum é enraizada no reconhecimento de que muito da criatividade e do significado vem do grupo. O teatro, claro, já é uma arte colaborativa. A estrutura hierárquica da maioria dos teatros, porém, dá a maior parcela de poder ao produtor, ao dramaturgo, e ao diretor, enquanto a performance baseada na comunidade, pelo menos teoricamente, defende

um modelo de poder compartilhado entre os vários artistas e parceiros da comunidade.

Tais termos e definições concordam em determinados aspectos, como o privilégio da comunidade – suas histórias pessoais e locais – e a colaboração que permeia seus processos de criação, possibilitando uma prática coletiva e não hierarquizada.

Outra terminologia atribuída à prática teatral em comunidades é o “Teatro Aplicado” (NICHOLSON, 2005), (PRENTKI, 2009), presente nas pesquisas da professora Marina Henriques Coutinho que, em sua tese de doutoramento, faz um aprofundamento do conceito, trazendo os estudos dos pesquisadores britânicos, Helen Nicholson e Tim Prentki.

Helen Nicholson (2005: 02 *apud* COUTINHO, 2010: 82) considera os termos Teatro Aplicado e Drama Aplicado e, acerca destes a autora afirma:

Esses termos começaram a ser utilizados a partir dos anos noventa, e aceitos por acadêmicos, práticos do teatro e elaboradores de projetos como uma espécie de abreviação para descrever formas de atividades dramáticas que existem prioritariamente fora do mainstream convencional das instituições teatrais e que estão especificamente destinadas a beneficiar indivíduos, comunidades e sociedades.

Tal afirmação revela é que estas práticas se desenvolvem em locais não convencionais, como comunidades periféricas; prisões; igrejas e seu foco está nas pessoas envolvidas no processo.

Tim Prentki (2009: 09 *apud* COUTINHO, 2010: 86) faz sua opção pelo termo Teatro Aplicado e o define da seguinte forma:

Um amplo leque de práticas teatrais e processos criativos que levam os participantes e as audiências além do teatro convencional e *mainstream* para o mundo de um teatro que responde a pessoas comuns, suas histórias, suas localidades e prioridades. O trabalho que acontece, quase sempre, em espaços informais, em lugares não teatrais, numa variedade de ambientes geográficos e sociais: escolas, rua, prisões, centros comunitários, conjuntos habitacionais, ou qualquer outro lugar que possa ser específico ou relevante aos interesses da comunidade.

É possível considerar que as colocações de Tim Prentki são muito próximas do que afirma Helen Nicholson, tratam-se de processos criativos que envolvem pessoas que não possuem um conhecimento técnico do fazer teatral - não são atores profissionais - e são realizados em espaços não convencionais, fora do âmbito tradicional ou comercial do Teatro. Tais aspectos contribuem para que sejam realizadas produções cuja identidade privilegie a cultura local e as experiências pessoais dos envolvidos.

O termo “Teatro Comunitário” (BIDEGAIN, 2007) é discutido nas pesquisas de Maria Amélia Gimmler Netto, sendo a terminologia proposta pela pesquisadora argentina, Andréa Bidegain (2007: 18 *apud* NETTO, 2010: 29), que o conceitua como:

Cultura teatral que está fora das exigências do teatro comercial e desenvolve-se por um caminho diferente do teatro independente (ou experimental) atual. Ela parte de criações coletivas próprias e estabelece um olhar diferente ao fazer estético. Suas características têm semelhanças com o chamado teatro popular e com o teatro de rua. Pois vem das camadas populares e a elas é destinado e não tem a ver com o teatro de elite que reproduz textos dramáticos

Diante de tal definição e os demais estudos destacados, compreende-se que o privilégio de uma cultura local, a parceria existente em todo processo criativo e a valorização da comunidade, possibilitam que o Teatro em Comunidades seja uma prática que possui uma estética própria, sendo feito pelas classes populares e para elas, ou seja, não faz parte de uma elite teatral, visto que suas apresentações se dão fora de espaços tradicionais, como grandes edifícios teatrais.

Dada a diversidade das práticas compreendidas por este campo, é possível considerar que todas convergem em um aspecto: a ênfase na comunidade. O Teatro em Comunidades é uma prática que privilegia a colaboração em seus processos de criação, a valorização da realidade local e das pessoas envolvidas, podendo ser considerada uma ação de caráter pedagógico. Por isso, práticas como o Teatro Comunitário Religioso, a prática teatral em ONGs, os Movimentos Sociais, a prática teatral enquanto política pública e o Teatro de Grupo podem ser considerados modalidades do Teatro em Comunidades. (NOGUEIRA, 2008)

Assim sendo, é considerável afirmar que os conceitos e terminologias utilizados propõem ações que tenham a comunidade como foco de seu trabalho, trazendo a tona questões de interesse de seus membros, o que pode se caracterizar como um processo que visa à transformação social ou não. Essa comunidade também pode servir como tema de um espetáculo ou estar envolvida no próprio processo como atores ou espectadores. Logo, apesar das diferentes definições que lhes são atribuídas, salvo suas particularidades, todas compartilham de pensamentos próximos. Esses referenciais estão interligados e se configuram como um coletivo que deseja legitimar a pesquisa acerca do Teatro em Comunidades no Brasil e no mundo. Desta forma, Márcia Pompeo Nogueira (2008: 04) destaca:

Não podemos dizer que as definições das diferentes terminologias são idênticas, mas podemos identificar entendimentos comuns. 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.

Tendo em vista o destaque feito pela autora, elegeram-se alguns aspectos que caracterizam as práticas do Teatro em Comunidades, a fim de tecer um diálogo com o trabalho realizado pela Cia ZAP 18 na Comunidade do bairro Serrano e entorno. Desta forma, o objetivo deste diálogo está na identificação da proximidade do trabalho do coletivo com as práticas desta natureza, e de que forma o mesmo contribui para a discussão do tema no Brasil. Para tanto, toma-se como referência os seguintes aspectos:

1. Teatro criado coletivamente, através da colaboração entre artistas e comunidades específicas.
2. Os processos criativos têm sua origem e seu destino voltados para realidades vividas em comunidades de local ou de interesse.
3. Esboça-se um método baseado em histórias pessoais e locais, desenvolvidas a partir de improvisação.
4. Guarda relações com um processo educativo entendido ou não como transformador.

Assim, é considerável afirmar que o Teatro em Comunidades apresenta, em sua *práxis*, o objetivo de desenvolver um trabalho conjunto, que se caracteriza por uma abertura à aprendizagem, resultante do encontro entre artistas e comunidades e, também, da possibilidade de “dar voz” a essas pessoas, sendo elas autoras de seus próprios discursos. Para tanto, a fim de possibilitar um entendimento dos propósitos que guiam estas práticas, é relevante apontar o caminho percorrido pelo Teatro em Comunidades.

2.2 - O percurso da prática teatral em comunidades e seus formatos

O Teatro em Comunidades, entre outros aspectos, tem sua origem atrelada à proposta de democratizar o acesso ao teatro, atingindo as classes menos favorecidas e cumprindo a principal função de levar cultura e educação a essas pessoas. Diante do exposto, destaca-se que a prática teatral em comunidades parte de ações decididas “de cima para baixo” até

chegar em um trabalho que privilegia a colaboração de todos na construção do processo artístico. (NOGUEIRA, 2007 *in* FLORENTINO & TELLES, 2009).

Frente ao percurso do Teatro em Comunidades, a professora Márcia Pompeo Nogueira o classifica em três modelos, resultantes de uma “evolução histórica. Entretanto, este percurso não é o único, pois todas essas etapas podem ser encontradas ainda hoje. O que existe de comum entre todos esses modelos é que “são representados fora dos holofotes metropolitanos”³⁵ (NOGUEIRA, *op. cit.*: 177).

Desta forma, as três modalidades apresentadas são:

- Teatro *para* comunidades

Esta modalidade privilegia o Teatro apresentado por artistas profissionais ou amadores em comunidades periféricas, em que o Teatro tem o caráter de mensagem, caracterizando-se como uma abordagem “de cima para baixo”, por tratar-se de uma intervenção em um espaço e uma realidade da qual os artistas não fazem parte.

No teatro *para* comunidades os artistas atuam como porta-vozes do povo, que em suas montagens teatrais trazem um discurso revolucionário e abordam assuntos de interesse das camadas populares. No Brasil, a atuação de três coletivos teatrais - Arena (1953), Oficina (1958), Opinião (1964) - e do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (1961), possibilitam a compreensão desta modalidade do Teatro em Comunidades, uma vez que suas ações tinham como intento criticar o sistema social vigente e levar o teatro para espaços não convencionais, cruzando as fronteiras do teatro comercial. Tais iniciativas possibilitaram que o fazer teatral ocupasse outros espaços, privilegiando contextos sociais distintos e aproximando-o das camadas populares. (GARCIA, 1990)

Por outro lado, por mais que estas ações procuraram colocar questões das camadas populares em cena e levar o Teatro até elas, não possibilitaram às pessoas discutir seus próprios problemas. Ao representarem tais situações, os artistas proclamavam seus discursos e, ao povo era reservado, muitas vezes, o espaço da platéia e não o do palco. Julián Boal (2000: 23) corrobora com esta idéia ao fazer a seguinte afirmação a respeito da atuação do CPC da UNE:

O Povo (e, particularmente, os Explorados) deve, antes de poder se expressar politicamente, aprender a fazê-lo com os ensinamentos dos que proclamam serem

³⁵ VAN ERVEN (2001: 243)

sua vanguarda e o seu porta-voz; antes de aprender a falar, o Povo tem que aprender a repetir a mensagem do CPC, de forma tão idêntica que o direito individual de pensar parece ter sido abolido, por que as palavras que vêm naturalmente aos seus lábios, antes desse aprendizado, são desprovidas de consciência, são a simples reprodução do que lhes foi ensinado pela alienação produzida por seus Exploradores e são, por consequência, anti-revolucionárias.

Portanto, ações desta natureza, apesar de se configurarem como iniciativas que seguiram na contramão dos holofotes do Teatro comercial e da representação tradicional, procurando inserir o povo em suas temáticas através de questões de seu interesse, ainda se caracterizavam como uma abordagem “de cima para baixo”. Em tais produções, atores pertencentes a um outro contexto social, apontavam soluções aos problemas enfrentados pelo povo, sem que houvesse uma colaboração entre as partes, visto que o público apenas assistia.

- Teatro *com* comunidades

Esta modalidade privilegia o estudo mais aprofundado de uma comunidade específica para a construção de um espetáculo teatral. Não se trata de uma abordagem frágil, como se evidencia nas práticas *para* comunidades, visto que a especificidade com que se dá o processo de criação possibilita que a montagem atinja resultados mais eficazes.

Tal eficácia pode ser atribuída à proximidade da obra artística com o universo cultural da comunidade, fruto de uma pesquisa verticalizada acerca daquele contexto social. Logo, apesar de se tratar de uma prática que não envolve os membros da comunidade em seu processo de criação artística, atribui à mesma um papel significativo, uma vez que privilegia sua especificidade. Jan Cohen Cruz (2008: 103) corrobora com esta reflexão ao discorrer acerca da democracia e a valorização das pessoas no Teatro em Comunidades:

Os adeptos da democracia, tanto na política quanto na performance baseada na comunidade, vêem um papel tanto para profissionais como para os constituintes ativos. [...] Comparativamente, os artistas baseados na comunidade valorizam o engajamento profundo com os participantes da comunidade, a despeito de quem irá para o palco atuar. À medida que os participantes da comunidade tenham um papel significativo, este papel não tem que ser no palco.

Deste modo, é considerável destacar que a representação da Comunidade, levando em consideração sua especificidade e atribuindo-lhe um papel significativo é o que possibilita a eficácia desta modalidade do Teatro em Comunidades, visto que sua abordagem se dá de forma particular em cada contexto em que se realiza.

- Teatro *por* comunidades

Nesta modalidade, as pessoas da comunidade são inseridas no processo de criação teatral. Aspectos específicos da realidade local, bem como questões de interesse de seus membros são discutidos em cena pelas próprias pessoas que, ao invés de receberem um texto pronto, atuam em colaboração com os artistas na construção de suas próprias narrativas. Tal prática está fortemente ligada aos princípios do Teatro do Oprimido de Augusto Boal e à Pedagogia Libertadora de Paulo Freire.

Para Boal (2005: 182), é dever de cada grupo de artistas, comprometido com a revolução, possibilitar ao espectador a ação por meio do Teatro:

Penso que todos os grupos teatrais verdadeiramente revolucionários devem transferir ao povo os meios de produção teatral, para que o próprio povo os utilize, à sua maneira e para os seus fins. O Teatro é uma arma e é o povo quem deve manejá-la.

Paulo Freire (1987: 30-31) destaca a importância da ação e reflexão acerca da realidade, resultante da colaboração entre os homens, para a sua libertação e independência:

A ação libertadora, pelo contrário, reconhecendo esta dependência dos oprimidos como ponto vulnerável, deve tentar, através da reflexão e da ação, transformá-la em independência. Esta, porém, não é doação que uma liderança, por mais bem intencionada que seja, lhes faça. Não podemos esquecer que a libertação dos oprimidos é libertação de homens e não de "coisas". Por isto, se não é autolibertação - ninguém se liberta sozinho, também não é libertação de uns feita por outros. [...] Educador e educandos (liderança e massas), co-intencionados à realidade, se encontram numa tarefa em que ambos são sujeitos no ato, não só de desvelá-la e, assim, criticamente conhecê-la, mas também no de re-criar este conhecimento.

As modalidades apresentadas, além de possibilitar um entendimento da evolução histórica do Teatro em Comunidades, evidenciam a diversidade das práticas – e os propósitos que guiam sua realização – que compõem este campo. Apesar desta heterogeneidade, todas privilegiam a ênfase na comunidade e procuram subverter a geografia, buscando zonas menos iluminadas (SANTOS, 2004).

Assim sendo, algumas destas ações – Teatro *para* comunidades - se caracterizam por uma abordagem “de cima para baixo”, onde a mensagem é transmitida por atores, que muitas vezes fazem parte de outro contexto social e, conseqüentemente, transmitem um discurso se colocando como porta-voz do povo. Enquanto outras, partindo de um trabalho mais específico acerca do contexto em que se insere aquele grupo social – Teatro *com* comunidades – chega a uma prática compartilhada entre artistas e membros da comunidade – Teatro *por* comunidades – desenvolvendo um processo de construção “de baixo para cima”, em que o próprio povo

transmite sua mensagem, intervindo na cena teatral e expondo suas opiniões acerca dos problemas que fazem parte de sua realidade, o que se caracteriza por um processo mais democrático.

Sendo o Teatro *por* comunidades uma prática recorrente na maioria das ações teatrais em comunidades, por possibilitar às pessoas uma participação ativa em suas manifestações artísticas, colocando histórias pessoais e locais em cena, e atuando desde a criação do espetáculo até sua apresentação, é considerável destacar algumas pesquisas que fomentam os estudos do Teatro em Comunidades no Brasil por meio das reflexões teóricas que desenvolvem acerca de práticas desta natureza.

2.3 - A práxis do Teatro em Comunidades

A recente publicação brasileira acerca de práticas artísticas em Comunidades, organizada por Zeca Ligiero, Narciso Telles e Victor Hugo Pereira, intitulada *Teatro e Dança como Experiência Comunitária* (2009) reúne artigos de pesquisadores do assunto e entrevistas de profissionais de grupos comprometidos com o trabalho artístico em “comunidades de local e interesse”³⁶. Essa publicação se configura como um fortalecimento dos estudos em Teatro em Comunidades no Brasil, já que o assunto, durante muito tempo, esteve à margem da academia. Desta forma, coloca-se em destaque os artigos de Narciso Telles, Maria de Lourdes Naylor Rocha e Solange Caldeira, que trazem reflexões muito pertinentes acerca da prática artística em comunidades e fomentam a discussão deste trabalho.

Narciso Telles, em seu artigo intitulado *Cidadania e ensino do teatro: apontamentos sobre a pedagogia teatral dos atadores Ói Nóis Aqui Traveiz*, tece algumas discussões acerca das práticas pedagógicas desenvolvidas em comunidades, por meio do Teatro, e a sua contribuição para o desenvolvimento social. Para tanto, o autor estabelece como foco o trabalho desenvolvido pela tribo de atadores Ói Nóis Aqui Traveiz³⁷, de Porto Alegre.

³⁶ KERSHAW (1992) apud NOGUEIRA, 2008: 130)

³⁷ “A Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz surgiu em 1978 com uma proposta de renovação radical da linguagem cênica. Durante esses anos criou uma estética pessoal, fundada na pesquisa dramatúrgica, musical, plástica, no estudo da história e da cultura, na experimentação dos recursos teatrais a partir do trabalho autoral do ator. Não se limitando à sala de espetáculos, desenvolveu uma linguagem própria de teatro de rua, além de trabalhos artístico-pedagógicos junto à comunidade local. Abriu um novo espaço para a pesquisa cênica - a Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, que funciona como Escola de Teatro Popular, oferecendo

O principal aspecto destacado pelo pesquisador são os recursos pedagógicos utilizados em boa parte das atividades em Teatro em Comunidades, TELLES *in* LIGIÉRO, TELLES & PEREIRA (2009: 128-129) afirma:

Um primeiro ponto a ser discutido seria a utilização da oficina de teatro como recurso pedagógico. Ela é um recurso metodológico amplamente usado nas atividades de teatro-comunidade, é caracterizada como uma ação pedagógica ativista, em que o professor/oficineiro direciona as atividades para estabelecer um exercício dialético entre seu conhecimento e o que os participantes trazem de seu universo sociocultural. Nessa medida, a oficina torna-se um momento de experimentar, refletir e elaborar um conhecimento das convenções teatrais. Busca-se instrumentalizar os participantes de um conhecimento teatral básico, incentivando-os a desenvolver uma maior percepção da comunidade onde atuam; essa vivência de uma atividade artística permite uma ampliação de suas capacidades expressivas e da consciência de grupo.

A formação de platéia é outro aspecto a ser mencionado. As ações de teatro comunitário objetivam uma comunicação com a comunidade.

O autor aponta práticas que são corriqueiras nas ações teatrais em comunidades, principalmente quando o trabalho é conduzido por um coletivo teatral. Promover oficinas de formação e possibilitar às pessoas da comunidade o contato com espetáculos tem sido uma forma de aproximação entre grupos teatrais e as pessoas com as quais desejam desenvolver um trabalho artístico de cunho sócio-cultural.

A Cia ZAP 18 desenvolve seu trabalho utilizando dos recursos destacados por Narciso Telles. Logo, como ressaltado pelo autor, as oficinas se constituem como um exercício dialético, em que conhecimentos são compartilhados, além de possibilitar uma formação artística que permita a este participante desenvolver uma percepção mais atenta da comunidade onde vive. As oficinas da ZAP 18 têm possibilitado esse exercício dialético, proporcionando aos envolvidos uma troca de experiências e estimulando-os a desenvolver sua percepção acerca da Comunidade onde vivem? É uma possibilidade, diante da proposta defendida pelo coletivo, porém ainda não é o momento das respostas e sim das perguntas.

A respeito da formação de público, a promoção de espetáculos é outra prática incorporada pelo coletivo. Diante da discussão tecida no capítulo anterior, apesar de não contar com um público cativo - visto que a integração com a Comunidade está atrelada a outros aspectos - é possível afirmar que a ZAP 18 tem buscado uma comunicação mais próxima com a Comunidade ao possibilitar o acesso às manifestações artísticas promovidas em seu espaço.

Analisando as palavras de Narciso Telles, é possível considerar que as duas práticas apontadas se complementam quando se deseja um trabalho que objetiva uma relação com a comunidade, visto que o contato estabelecido nas oficinas possibilita a troca de experiências de artistas e pessoas do entorno, permitindo que haja uma criação compartilhada, enquanto a formação de público promove o acesso a bens culturais, dos quais, muitas vezes, a comunidade é carente, além de possibilitar um encontro entre os artistas e essas pessoas.

Maria de Lourdes Naylor Rocha no artigo *Teatro na prisão: um espaço de construção cênica*, apresenta uma ação desenvolvida com os detentos da penitenciária Lemos Brito, no Rio de Janeiro. O trabalho consistiu na construção de uma dramaturgia, que se inicia a partir da seleção de textos produzidos pelos participantes, em que a temática está vinculada ao cotidiano de um presídio.

Um aspecto ressaltado por ROCHA in LIGIÉRO, TELLES & PEREIRA (2009: 83), são os temas trabalhados nas atividades desenvolvidas com os detentos:

No teatro na prisão são introduzidos temas que atingem a condição humana e fazem sobressair o sentido de destruição, de isolamento e impotência possibilitando ao preso vivenciar, de forma lúdica, as experiências sofridas. [...] O teatro opera com o discurso simbólico, e este, quando introduzido na prisão, adquire a especificidade de apresentar ao preso outro universo de possibilidades existenciais, que não o do crime.

O desejo de mudança é muito forte no relato feito pela autora, visto que, por meio do Teatro, tem-se o objetivo de possibilitar novos olhares acerca da condição de ser humano no mundo e permitir àqueles detentos reviver suas experiências de outra forma, da qual não tiveram oportunidade em um dado momento. Assim, é possível considerar que tal proposta, reforça o caráter de compromisso social, presente na maioria das práticas teatrais comunitárias.

Outro ponto destacado por ROCHA in LIGIÉRO, TELLES & PEREIRA (2009: 85) é o espaço do presídio, onde acontecem as atividades com os detentos:

Os espaços institucionais, onde estamos processando o teatro, são fortemente carregados de sentido pelos participantes que ali vivem, trabalham e passam a maior parte do tempo. O jogo é um meio de recarregar os espaços. Permite dar novos sentidos a um determinado espaço, antes não percebido: há múltiplas possibilidades de o espaço redimensionar-se ficcionalmente.

O espaço é um ponto determinante no Teatro em Comunidades, principalmente quando se trata de “comunidade de local”, uma vez que o espaço em que se dá a convivência daquelas pessoas é carregado de significados para cada uma. Desta forma, lançar um olhar atento para

o espaço dessas pessoas é possibilitar a elas lançar novos olhares, a perceber coisas que antes não se evidenciavam, o que permite que este lugar ganhe novos significados e, possivelmente, se modifique. Portanto, tomando como referência a escolha da ZAP 18 pela periferia da cidade: Como seus artistas facilitadores, em suas práticas pedagógicas, tem se relacionado com a realidade do entorno?

O trabalho, relatado por Maria de Lourdes na penitenciária Lemos Brito, traz o exemplo de um projeto artístico comprometido com a formação humana e a transformação de realidades, trata-se de um trabalho em que a Arte exerce o papel de ato político, possibilitando às pessoas a experiência de ser autor de sua própria história e transformá-la, como acreditavam Paulo Freire e Augusto Boal.

Solange Caldeira em seu artigo, *No palco da cidade de Deus*, apresenta sua experiência no Programa Educação pelo Movimento (PEM) realizado com crianças da Cidade de Deus, no Rio de Janeiro.

O primeiro aspecto discutido por CALDEIRA *in* LIGIÉRO, TELLES & PEREIRA (2009: 135) é a realidade que circunda o projeto e a intenção do mesmo:

No último dos três andares do número 129 da Rua Israel, na entrada da Cidade de Deus, setenta crianças se espalham pelo chão. Na sala do terceiro andar, dançam, sem cenário e sem iluminação. A luz natural entra pela janela, assim como os ruídos da rua: latidos, buzinas e marteladas. No palco, a idéia é mostrar um certo ritual da vida, provando que há algo além da miséria e da violência no círculo urbano dessa cidade.

As ações em Comunidades se caracterizam, também, por cruzar as fronteiras do centro em direção à periferia, subvertendo a geografia, o que lhes confere qualidades distintas daquelas estabelecidas pelos padrões tradicionais. Os espaços onde acontecem as atividades, muitas vezes são adaptados, não possuindo todo o aparato necessário para uma montagem convencional.

O principal material encontra-se ali, pessoas interessadas em compartilhar experiências por meio da Arte, é com estes seres humanos que a proposta objetiva trabalhar, com eles e com o espaço que os circunda, que não se caracteriza pelo silêncio de uma sala de portas fechadas, mas por um espaço aberto às interferências da comunidade, que invadem o espaço de criação. Novamente o entorno exerce forte influência, visto que a própria localização confere às ações desenvolvidas traços peculiares daquele determinado “espaço vivido e usado” (SANTOS:

2004, 2006). As realidades ganham o palco e também novos olhares, distintos daqueles que, através do binóculo, só enxergam feiúra.

Acerca da proposta desenvolvida, CALDEIRA *in* LIGIÉRO, TELLES & PEREIRA (2009: 135) destaca:

Nessa proposta de ação educativa vive-se um processo de consciência corporal que busca recuperar a alegria, desenvolver novas formas de superação, (re)conquistar o sentido da vida humana, ultrapassando os preconceitos, as rejeições e os estigmas para a transformação de jovens em cidadãos úteis, autônomos e respeitados. [...] O trabalho do PEM é consciente; trata-se de uma pesquisa permanente. Uma busca constante para transformar e revitalizar corpos que interagem na comunidade: sujeitos-crianças mutáveis, subordinado às leis, às instituições e a tantos outros dogmas, frutos de um tempo histórico que nem sempre admite as propostas de vida de cada indivíduo.

Novamente a possibilidade de transformação se faz presente em uma ação artística na comunidade. O desejo de mudança é o que faz com que se cruzem as fronteiras em busca de outras realidades, de sujeitos, muitas vezes, negligenciados pelo tempo histórico, que não leva em consideração a experiência de cada um. Logo, buscando uma abordagem “de baixo para cima” o trabalho em comunidades se caracteriza pela ênfase dada a estas pessoas e suas histórias.

A promoção de eventos artísticos e oficinas na comunidade é outro ponto levantado por CALDEIRA *in* LIGIÉRO, TELLES & PEREIRA (2009: 146), visto que possibilitar apreciação estética e formação artística, é também uma forma de integração comunitária:

Atraindo a comunidade para participar das manifestações culturais, levando até ela espetáculos, o projeto resgata e desenvolve a sensibilidade artística, tão abandonada e esquecida, como fator de integração comunitária. Ao proporcionar à comunidade atividades corporais de forma lúdica e prazerosa, aborda a contribuição da dança contemporânea e das demais atividades que envolvem o corpo para o desenvolvimento de crianças e de adolescentes de áreas carentes, em que o acesso à cultura é precário.

Tais palavras reforçam as colocações de Narciso Telles (2009), quando discorre acerca de oficinas e formação de público como recursos pedagógicos utilizados nas ações realizadas em comunidades, que visam uma formação calcada no desenvolvimento social e construção da autonomia crítica de crianças, jovens e adultos. Além possibilitar o acesso a manifestações culturais e formação artística para comunidades, muitas vezes, carentes destes bens.

Este conjunto de *práxis* possibilita entender de que forma o trabalho artístico em comunidades vem sendo conduzido e quais propósitos guiam esta condução. Desta forma, é possível considerar que oficinas e apreciação de espetáculos têm sido recursos metodológicos

adotados, tendo como objetivo a integração com a comunidade, a formação e a troca entre estas pessoas e os artistas que desenvolvem estas ações. Outro ponto que se destaca é a interferência exercida pelo entorno nas práticas desta natureza, uma vez que a maioria busca dialogar diretamente com a localidade em que se realiza a ação.

Portanto, as práticas destacadas caracterizam-se como ações de Teatro *por* Comunidades, dado seu privilégio por um trabalho de colaboração entre artistas e membros da comunidade, em que histórias pessoais e locais fomentam a criação artística, que se dá em uma abordagem “de baixo para cima”. Tais propósitos guardam estreitas relações com os ensinamentos de Augusto Boal e Paulo Freire, acerca de uma prática dialógica, em que todos são fazedores e a “escuta” é o fio condutor de todo processo.

2.4 - A influência de Boal e Freire nas práticas do Teatro em Comunidades

O Teatro em Comunidades, como discutido ao longo deste capítulo, é um campo que abriga uma grande diversidade de práticas desenvolvidas em várias partes do mundo, sendo conceituadas e nomeadas de acordo com o propósito que as guiam e o contexto em que se inserem. Como destacado, esses diferentes conceitos e terminologias, salvo algumas particularidades, apresentam pontos comuns, dentre eles: a colaboração, a ênfase em histórias pessoais e locais, caracterizando-se como um processo pedagógico que pode ou não se definir como transformador (NOGUEIRA, 2008). Frente a estes aspectos, é considerável destacar que a presença dos ensinamentos de Augusto Boal e Paulo Freire é determinante na prática do Teatro em Comunidades, enquanto um processo dialógico que acontece “de baixo para cima”.

A colaboração entre artistas e membros da comunidade nos processos de criação, diante da Pedagogia Libertadora Freireana, pode ser entendida como uma prática dialógica, em que não haja dependência, por isso a “escuta” deve ser valorizada, uma vez que as pessoas envolvidas são seres humanos, capazes de intervir em sua realidade, e não “coisas” que necessitam ser manipuladas. Deste modo, desenvolver um processo de trabalho compartilhado implica em considerar os saberes dos envolvidos. Para Paulo Freire (1987: 38):

A educação que se impõe aos que verdadeiramente se comprometem com a libertação não pode fundar-se numa compreensão dos homens como seres "vazios" a quem o mundo "encha de conteúdos"; não pode basear-se numa consciência especializada, mecanicistamente compartimentada, mas nos homens como "corpos

conscientes" e na consciência intencionada ao mundo. Não pode ser a do depósito de conteúdos, mas a da problematização dos homens em suas relações com o mundo.

Artistas empenhados na atuação em parceria com a comunidade e no desenvolvimento de uma prática artística política, comprometem-se a “escutar”, visto que “somente quem escuta paciente e criticamente o outro, fala *com ele*”³⁸, mesmo que, em certas condições, precise de falar a ele. (FREIRE, 2006: 113)

A colaboração em Augusto Boal se dá a partir do entendimento de que todos são fazedores, sujeitos ativos no evento teatral. Para ele, todo ser humano é artista, por isso em uma prática teatral que se objetiva a cooperação, os artistas atuam como mediadores do processo artístico que pertence àquelas pessoas, logo, são elas que devem subir ao palco e decidir o rumo de suas histórias. Assim sendo, BOAL (2009:12) afirma:

Quando digo *teatro popular*, digo do *povo*: não são artistas – profissionais ou amadores – interpretando papéis do *povo*, mas o próprio *povo* revelando-se artista: são moradores de favela, negros ou brancos, trabalhadores nas indústrias e camponeses sem terra, gente de igrejas e de associações de bairro... Improvisam, escrevem e encenam suas obras – nós apenas os ajudamos a fazer o que querem.³⁹

O Teatro do Oprimido desejava dar voz ao povo, possibilitando a ele intervir na discussão de seus problemas, visto que, muitas vezes, esteve representado no palco, mas permaneceu calado diante das recomendações feitas pelos artistas que o interpretava. Portanto, o propósito de Augusto Boal era que o evento teatral funcionasse como um espaço onde o povo pudesse ser ouvido.

A ênfase em histórias pessoais e locais, na obra de Paulo Freire, pode ser considerada a partir do “reconhecimento e assunção da identidade cultural”, avaliado pelo autor como um dos saberes essenciais a uma prática educativa dialógica. Para FREIRE (2006: 42):

A experiência histórica, política, cultural e social dos homens e das mulheres jamais pode se dar "virgem" do conflito entre as forças que obstaculizam a busca da *assunção* de si por parte dos indivíduos e dos grupos e das forças em favor daquela assunção. [...] A solidariedade social e política de que precisamos para construir a sociedade menos feia e menos arestosa, em que podemos ser mais nós mesmos, tem na formação democrática uma prática de real importância.⁴⁰

Possibilitar que a experiência da comunidade seja compartilhada e fomenta o processo de criação artístico evidencia uma prática construída “de baixo para cima”, pois ao invés de

³⁸ Grifos do autor.

³⁹ Grifos do autor.

⁴⁰ Grifos do autor.

reproduzirem textos prontos, são propostas narrativas alternativas, que tragam em suas produções artísticas a identidade da comunidade.

Augusto Boal ao discorrer acerca da dominação exercida por determinados grupos sociais sobre outros, destaca que tal domínio se dá por meio da repressão. Deste modo, ao trabalhar com grupos oprimidos, objetivando a “quebra de repressão”⁴¹, o autor (2011: 228) salienta a importância de se partir de histórias pessoais:

Esse momento tem que ter um profundo significado pessoal; eu, proletário, sou oprimido! Nós proletários, estamos oprimidos! Portanto, o proletariado é oprimido! Deve-se partir do particular para o geral e não vice-versa; deve-se escolher alguma coisa que aconteceu a alguém particularmente, mas que, ao mesmo tempo, seja típico do que acontece com todas as demais pessoas nas mesmas circunstâncias.

Em um trabalho de Teatro em Comunidades, grupos de artistas que buscam contextos sociais periféricos – como a ZAP 18 - devem estar atentos a essa significação, visto que a realidade de cada um é o que possibilita sua compreensão do mundo. Logo, desenvolver uma prática artística política é abrir-se para o diálogo com a Comunidade de forma a entender quais símbolos são significativos para a mesma. Do contrário, tal ação permanecerá distante daquelas pessoas, como salientado por BOAL (op. cit: 186):

Ocorre muitas vezes que grupos teatrais bem-intencionados não conseguem conectar-se com um público popular porque utilizam símbolos que, para esse público, nada significam. [...] Um símbolo só é um símbolo se é aceito por dois interlocutores: o que transmite e o que recebe.

Assim, é por meio da colaboração, da abertura ao diálogo, que experiências são privilegiadas, possibilitando que identidades locais se evidenciem nos processos artísticos, sendo o mesmo um trabalho significativo para as duas partes, o que contribui para que tal particularidade atinja um contexto mais amplo.

Por fim, outro aspecto que se evidencia nas práticas teatrais em comunidades é o seu caráter pedagógico, entendido ou não como transformador. Diante do percurso feito pelo Teatro em Comunidades, este fazer teatral que busca outros espaços, até chegar a uma construção compartilhada, que valoriza uma identidade local e segue na contramão do Teatro comercial, demonstra o compromisso desses artistas com uma prática (trans)formadora.

Seu caráter pedagógico pode ser compreendido pela Educação Libertadora de Paulo Freire, uma vez que esta é permeada por um conjunto de saberes, advindos de educadores e

⁴¹ Acerca desta técnica, cf. BOAL (2011)

educandos, que no processo de ensino-aprendizagem não são mais ou menos importantes uns do que os outros, mas saberes diferentes que deverão ser socializados. Saberes esses que têm ponto de partida e, potencializados através das relações humanas e dialógicas, não possuem *a priori* ponto final, pelo contrário, são dimensionados em busca de uma transformação emancipadora e libertadora dos sujeitos.

O caráter transformador de tais práticas se dá a partir do comprometimento de seus artistas, visto que “o compromisso, próprio da existência humana, só existe no engajamento com a realidade, de cujas águas os homens verdadeiramente comprometidos ficam molhados, ensopados. Somente assim, o compromisso é verdadeiro” (FREIRE, 1979: 09).

Para Boal (2009: 84) “[...] o mundo é o que é. Não somos culpados pelo que é ou pelo que tem sido, mas teremos responsabilidade pelo que vier a ser”. Logo, o que se evidencia é um comprometimento verdadeiro com essa realidade na qual se está inserido. Para tanto, é preciso olhá-la com criticidade⁴² e não com a naturalidade do cotidiano, que muitas vezes impossibilita que vejamos o que está errado, só assim é possível transformá-la.

Assim sendo, é possível considerar que a mudança é um compromisso de homens e mulheres com sua realidade e se faz presente pela sua capacidade de mudança e reconhecimento dessa mudança (FREIRE: 1979, 1987, 2006). O Teatro é feito por homens e mulheres para outros homens e mulheres, assim, o compromisso do Teatro é falar desse ser humano comprometido com sua mudança e a construção de sua própria história, não de um ser imutável e vítima de um mundo desconhecido. Para tanto, para que possam refletir acerca de sua realidade, em busca da transformação, é necessário que se dê voz a eles. (BOAL, 2011)

Destacar a influência de Freire e Boal nas práticas do Teatro em Comunidades, é uma forma de mostrar como estas ações almejam o rompimento com o equilíbrio, ou seja, desenvolver uma prática de Teatro em Comunidades com um determinado grupo, muitas vezes, implica em mudanças, pois quase sempre tratam-se de realidades distintas que se cruzam e buscam, juntas, modificar determinadas situações. Montar uma sede de uma Cia teatral em uma região periférica e abrir suas portas a uma comunidade carente de oportunidades artístico-culturais é algo que modifica o cotidiano destes artistas e das pessoas que residem naquela localidade, principalmente, quando se busca um diálogo mais próximo com elas.

⁴² Este termo é utilizado por Paulo Freire, por isso o seu emprego neste trabalho. Cf. FREIRE (1987)

Para tanto, é necessário que estas portas estejam de fato abertas, possibilitando a essas pessoas que entrem e sintam-se a vontade para expressar suas idéias, ou seja, que a “escuta” seja o fio condutor dessa relação, como aponta Freire e Boal. Desta forma, grupos que buscam a periferia com o intuito de desenvolver seus trabalhos artísticos e pedagógicos, devem estar comprometidos com a comunidade na qual propõem suas atividades, de forma a entender que se trata de um ato artístico, pedagógico e político que se concretiza por meio da colaboração. A ZAP 18 tem conduzido seu trabalho de forma a “escutar” o contexto social em que se inserem os membros da Comunidade do bairro Serrano e entorno?

CAPÍTULO III

O encontro entre artistas e a Comunidade

CAPÍTULO III – O encontro entre artistas e a Comunidade

“O pai ou o educador não é aquele que ensina ao filho ou ao aluno como é o mar, mas o que, junto com o filho ou o aluno, leva-o a descobrir e a se apropriar do(s) mar (es) mundo que ele vê com os olhos, sente com o coração, deseja com a alma, constrói com a cabeça e as mãos, e sonha com os seus sonhos.”

Tião Rocha

Este capítulo se compromete a mostrar o encontro entre os artistas da Cia ZAP 18 e a Comunidade, tendo como pano de fundo as ações que o grupo desenvolve, na tentativa de inserir a mesma e a realidade do entorno em sua sede. Para tanto, serão apresentados o projeto *ZAP Teatro Escola & Afins*, onde são discutidas as práticas realizadas em duas oficinas: *ZAP Monta – Oficina de Cordel e Oficina de Teatro Épico para adolescentes*. Os espetáculos produzidos pelo grupo também são considerados uma forma de inserção da Comunidade nas ações do coletivo, por isso a discussão das duas últimas montagens: *Esta Noite Mãe Coragem* (2006) e *1961 – 2012* (2009). As práticas descritas vão ao encontro dos escritos de TELLES (2009) e CALDEIRA (2009), em que destacam as oficinas e a apreciação artística como recursos pedagógicos recorrentes nas práticas artísticas em comunidades, dado seu caráter de comunicação e integração com as pessoas daquela localidade.

Deste modo, a fim de analisar o diálogo destas ações - oficinas e espetáculos - com as práticas do Teatro em Comunidades e apontar como o trabalho da ZAP 18 contribui para sua discussão no Brasil, estabeleceu-se como referência quatro aspectos que caracterizam as ações resultantes da parceria entre artistas e comunidades: (1) Teatro criado coletivamente, através da colaboração entre artistas e comunidades específicas. (2) Os processos criativos têm sua origem e seu destino voltados para realidades vividas em comunidades de local ou de interesse. (3) Esboça-se um método baseado em histórias pessoais e locais, desenvolvidas a partir de improvisação. (4) Guarda relações com um processo educativo entendido ou não como transformador. (NOGUEIRA, 2008)

3.1 – *ZAP Teatro Escola & Afins*

A mudança para o bairro Serrano, como já mencionado, trouxe ao grupo novas perspectivas de trabalho, sendo uma delas, oferecer à Comunidade oportunidades de formação e apreciação artística. Este desejo estava atrelado a alguns objetivos do grupo - trabalhar em parceria com a Comunidade e possibilitar o acesso a bens culturais e artísticos - como relatado por Elisa Santana⁴³. Desta forma, desenvolver um projeto que oferecesse às pessoas do bairro Serrano e entorno o contato com o fazer artístico se configurava como uma ação pertinente, tendo em vista a demanda da localidade e os objetivos do grupo. Assim, foi criado o *ZAP Teatro Escola & Afins*. Escola? Mas esta ação não se caracteriza como algo que se desenvolve fora do sistema escolar? Afins?

Acerca da utilização da palavra escola destaca-se que, apesar de não seguirem os mesmos padrões do sistema escolar, o espaço do grupo e as oficinas se configuram como um ambiente de formação, bem como a escola. Outro fator que interfere neste termo é o cronograma das oficinas, estas acontecem de acordo com o calendário escolar, já que muitos dos alunos que participam são estudantes da Educação Básica. Desta forma, as oficinas têm início por volta de fevereiro, com um período de férias em julho e outro dezembro, quando termina o ano letivo.

Afins. A escolha dessa palavra se deu, em primeiro lugar, por uma brincadeira e em segundo, por se tratar de um projeto que pretendia trabalhar com outras manifestações artísticas e propostas que estivessem ligadas à Arte e Educação, como salientado por Cida Falabella:

“Acho que tem uma brincadeira aí, a gente às vezes é um pouco brincalhão com essa coisa dos nomes. Primeiro a gente batiza o filho, pra depois pensar no que significa. Quando a gente fala afins, é que a gente evitou, por exemplo, no nome do grupo colocar Zona de Teatro da Periferia, é Zona de Arte. O Teatro é o que a gente pratica, mas pensar a Arte de uma forma mais ampla. Então, a gente vai flertar com a Performance, a Música, que é algo muito forte em nosso trabalho e a gente quer muito investir na Música este ano. As Artes Plásticas, ainda não, mas neste ano a gente quer fazer alguma coisa relacionado com o Cinema. Então, tudo que se relaciona com essa questão cultural, do pensamento crítico. Enfim, pode se relacionar com um monte de coisa, tudo que é afim com a Arte, tem afinidade com a Arte, pra gente interessa. Então é uma forma de ampliar o espaço e não limitar. Teatro, Escola & Afins é tudo que se relaciona com o pensamento, com o Teatro, com a Arte nos interessa.” (FALABELLA, 2012)

O depoimento esclarece quais seriam os interesses do grupo ao desenvolver este projeto de formação. O desejo do coletivo era possibilitar à Comunidade um espaço de integração, em

⁴³SANTANA in HILDEBRANDO, FALABELLA e SANTANA (2010: 10 – 11)

que pudesse vivenciar múltiplas experiências artísticas. Deste modo, em 2002, quando o projeto foi idealizado, eram oferecidas as seguintes atividades⁴⁴:

Infante Zap – oficinas dedicadas a crianças de 07 a 12 anos, com o objetivo de trabalhar diversas técnicas da linguagem teatral, como jogos dramáticos, teatro de bonecos e sombras.

Zap teen - oficinas de iniciação teatral, oferecidas para adolescentes entre 13 e 18 anos.

Terceira grandeza – oficina dedicada à 3ª idade, com o objetivo de trabalhar diversas linguagens artísticas: teatro, música e artesanato.

Zarpar - oficina de capacitação teatral, com o objetivo de oferecer formação e aperfeiçoamento a jovens da Comunidade com alguma experiência no âmbito teatral.

Zaptraz - atividades de extensão e reflexão, como palestras, debates e encontros com profissionais da área artística.

A diversidade das propostas oferecidas no início do projeto reflete o interesse do grupo em proporcionar várias possibilidades de formação. Contudo, esta variedade de opções foi reduzindo ao longo do tempo e, atualmente, a ZAP conta com três oficinas, sendo elas:

ZAP MONTA (Oficina de Cordel): Oferecida a adolescentes e jovens da Comunidade, a partir de 12 anos.

Oficina de Teatro Épico: Destinada a adolescentes acima de 11 anos, em parceria com a Escola Municipal Maria de Magalhães Pinto.

Oficina de Capacitação: Destinada a jovens atores.

Diante dessa redução, alguns questionamentos se fazem pertinentes: Por que as outras oficinas não permaneceram ativas? Trata-se de falta de apoio financeiro? Qual o interesse da Comunidade em participar dessas ações? De acordo com Cida Falabella:

“O ZAP Teatro Escola & Afins ele é super dinâmico, a gente teve um formato inicial, claro que no início nós tínhamos oficinas de segunda a segunda, inclusive nos finais de semana a gente tinha atividade, depois a gente vai tentando regular também. Infelizmente, a gente poderia ter continuado assim, mas como você sabe, a gente vive num mercado capitalista, então todo ano os grupos vão ao mercado, como Brecht ofereceu os seus sonhos, eu sento-me entre os vendedores e tento vender o meu sonho pra

⁴⁴ ROCHA (2006)

algun patrocinador. Então, essa é a batalha! Essa descontinuidade do apoio, que ele é muito alternado também interfere diretamente e talvez este seja um dos principais fatores. Outro fator é tentar ler os resultados, tentando ajustar o que você tem, o que você está fazendo e o que você deseja. Por exemplo, no início, a gente trabalhava mais com crianças menores, de um tempo pra cá a gente tem focado mais nos pré-adolescentes e adolescentes, porque a gente acha que o perfil do trabalho que a gente tá fazendo, do próprio Teatro Épico e dos questionamentos, ele encontra um campo mais fértil em meninos já alfabetizados, que já estão com uma capacidade crítica maior. As oficinas para os menores nós queremos oferecer de forma esporádica e também espetáculos infantis que eles possam aproveitar. Os maiores ficam mais, eles assumem mais o compromisso, não depende dos pais pra trazer, eles tem uma vontade própria já maior. Outras, foi por causa mais de recurso mesmo, como a oficina de capacitação, ela não funcionou ininterruptamente nestes dez anos, vieram projetos que nasceram dentro dela. Então assim, tem uma certa dinâmica na coisa, ele não é um projeto fechado não, o principal é essa idéia da formação, do sujeito, do jovem, do cidadão, da arte como uma parte importante na vida deles, não pra todo mundo virar artista, mas para usufruir da arte. Nenhuma oficina aqui se destina a ensinar nenhum tipo de técnica puramente, mas sempre com um olhar de pensar, pra que isso me serve, o que isso tem a ver com o meu trabalho. (FALABELLA, 2012)

O depoimento de Cida traz respostas e também questionamentos. Deste modo, a fim de tecer algumas considerações, destacam-se três aspectos mencionados pela diretora, os recursos financeiros; a participação da Comunidade aliada à proposta do grupo e os objetivos quanto à formação.

Ao discorrer acerca da continuidade das ações oferecidas no início do projeto, Cida relata a busca por recursos financeiros que subsidiarão a realização das atividades e a inconstância dos mesmos. Como a maioria dos coletivos teatrais, a ZAP 18 se mantém por meio de recursos das leis de fomento federais, estaduais, municipais e programas de apoio a atividades artísticas e culturais. Logo, para que suas ações se desenvolvam é necessário ir ao mercado vender este desejo aos patrocinadores, como já destacado por Cida.

Seria este projeto de formação uma maneira de conquistar apoio de patrocinadores? Tendo acompanhado o trabalho do coletivo, é considerável afirmar que mesmo reduzindo o número de atividades – quando não houve captação de recurso financeiro - o grupo não deixou de oferecer algumas oficinas em seu espaço, o que mostra certo interesse destes artistas na realização do projeto e não apenas uma forma de conseguir recursos financeiros para a manutenção do grupo e de seu espaço.

Outro aspecto é a participação da Comunidade aliada à proposta do grupo. Após algum tempo trabalhando com os moradores do entorno, é possível identificar o que funciona e o que não é tão pertinente de ser trabalhado com determinado público, e é desta forma que o trabalho vai estabelecendo seu foco. No início havia uma grande oferta de oficinas para públicos variados,

porém, após algum tempo, já se tornaram restritas, dada a impossibilidade de manutenção de tantas atividades e a referência que o grupo foi estabelecendo para suas ações junto à Comunidade.

Atualmente, trabalha-se Cordel e Teatro Épico com adolescentes e a Capacitação de jovens atores. Um dos pontos destacados por Cida é a autonomia do grupo e sua capacidade de reflexão acerca das discussões tecidas durante as oficinas. Portanto, é considerável ressaltar a importância da “escuta” em um projeto desta natureza, uma vez que é por meio dela que se pode aliar o propósito dos artistas às demandas da Comunidade.

Por fim, são apontadas as intenções do grupo com este projeto de formação: “nenhuma das oficinas se destina a ensinar nenhum tipo de técnica puramente”. Aqui se destaca certa preocupação do grupo com a formação do sujeito: Como a Arte pode interferir na vida dessas pessoas, de forma a possibilitá-las um olhar crítico acerca da realidade que circunda sua Comunidade?

Considerando os propósitos do projeto *ZAP Teatro Escola & Afins* e as palavras de Cida Falabella, é possível estabelecer algumas proximidades desta ação com uma prática que “guarda relações com um processo educativo entendido ou não como transformador” (NOGUEIRA, 2008), dado o intento de desenvolver um fazer artístico comprometido com a formação social e artística de adolescentes e jovens da Comunidade. Contudo, esta é apenas uma consideração advinda das palavras de Cida Falabella a respeito dos propósitos que guiam o projeto, uma vez que é necessária uma análise mais aprofundada das práticas realizadas, para tecer reflexões acerca dessas proximidades.

3.1.1 - ZAP Monta – Oficina de Cordel⁴⁵

Este item busca discutir a prática desenvolvida na oficina de Cordel, a fim de tecer uma análise crítica acerca deste trabalho e apontar como o mesmo contribui para ampliação da discussão em Teatro em Comunidades no Brasil e os diálogos que esta ação estabelece com aspectos que caracterizam práticas desta natureza.

⁴⁵ O período de observação desta oficina foi de dezembro de 2010 a agosto de 2011. Sendo os meses de janeiro e fevereiro dedicados às férias dos alunos.

Para tanto, discorreremos acerca da escolha da literatura de Cordel, de forma a entender se a mesma é algo que parte do grupo ou da Comunidade. A metodologia utilizada na oficina: como é conduzido o trabalho de criação dos espetáculos? Como se dá a participação dos alunos neste processo? Assim, toma-se como referência a montagem do Cordel, *A História da Princesa da Pedra Fina* (2010) e o processo de criação do espetáculo *Ei você vou tocar seu coração*, que foi produzido no final de 2011. Outro aspecto considerável é a importância desta oficina para a Comunidade, de que forma ela dialoga com o entorno? Por fim, teceremos a relação dessas ações com os aspectos que caracterizam as práticas do Teatro em Comunidades.

A oficina acontece na ZAP 18 desde o ano de 2010 e é ministrada por um dos atores do grupo - Wesley Rios - e um colaborador do coletivo - Pedro Pedrosa - que é músico e educador. Os encontros acontecem duas vezes por semana, nas segundas e quartas, de 19:00h às 21:00h. Participam da oficina, jovens da Comunidade do bairro Serrano e entorno, numa faixa etária entre 12 e 21 anos.

O propósito desta prática é trabalhar a iniciação teatral por meio da literatura de Cordel. Por que Cordel? Trata-se de uma proposta dos artistas ou uma demanda da Comunidade? Segundo Wesley Rios:

“É um desejo meu, que eu aprendi com um professor no Teatro Universitário⁴⁶, que dava aula de interpretação e usava o Cordel. Eu achava legal, pela facilidade que dá pra entender e não tem uma construção de personagem, os versos que você tem que tirar rima, cada verso tem que falar diferente. Então isso é lindo para iniciação, pro garoto que está começando. Até pra poder falar um texto, quando ele for ler, pra ele tentar dar uma interpretação. Aí se ele pegar outro texto qualquer, ele vai ter uma noção de interpretação e não vai ficar apenas na fala mecânica. Eu optei pelo Cordel e por não usar muito a realidade do bairro e do entorno, acho que pelo Cordel também chega algum tipo de educação, não é só porque eu trabalho com a Comunidade que eu tenho que trabalhar com a realidade deles, eu quero trabalhar com outras coisas também. E eu acho que o Cordel chega perto deles por ser popular.” (RIOS, 2012)

O depoimento de Wesley mostra que a preferência pelo Cordel se dá, em primeiro lugar, por sua “beleza” e por se tratar de uma metodologia pertinente para se trabalhar a iniciação teatral com adolescentes, visto que o método privilegia outros aspectos que ultrapassam a construção de personagens.

⁴⁶ Curso técnico de formação de atores oferecido pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Num segundo momento, ele destaca o desejo de trabalhar com práticas que tratem de outro universo, que ultrapasse a discussão da realidade local. Segundo o ator, a ZAP já vem buscando esta vertente de trabalho na criação de seus espetáculos. Trata-se de uma prática já desenvolvida pelo grupo em outros trabalhos. Assim, o que se evidencia nas palavras do artista é a importância de se oferecer a esses jovens a oportunidade de vivenciar atividades que envolvam mais fantasia, o que é uma possibilidade oferecida pela literatura de Cordel que, como destacado, também se aproxima desses alunos pelo seu caráter popular.

Os objetivos de Wesley demonstram o desejo de possibilitar à Comunidade o contato com outras estéticas, distintas do Teatro Político que o coletivo vem desenvolvendo, o que pode ser entendido como uma intenção do artista em expandir o vocabulário estético destes adolescentes e abordar uma manifestação artística da cultura popular. Por outro lado, o propósito de não abarcar a realidade local demonstra certa disparidade – atribuída pelo artista – entre tal linguagem e a cultura da Comunidade. Estaria a abordagem da cultura local restrita aos seus problemas?

Sendo esta uma proposta vinda do artista responsável pela oficina, como os alunos têm recebido esta metodologia? Como se dá a participação destes jovens nos processos de criação? Estaria este processo tão distante da realidade que os circunda? Por que não transformar o universal em local e vice-versa? Desta forma, a fim de tecer algumas reflexões, é considerável apresentar como se dá o trabalho de criação dentro das oficinas.

Apesar de o foco do trabalho desenvolvido ser o Cordel a condução de Jogos Teatrais do Sistema de Viola Spolin⁴⁷ é a principal atividade realizada com os alunos, quando se inicia um processo de criação⁴⁸. Os jogos são conduzidos pelo artista facilitador e sua escolha se dá por seu caráter improvisacional e suas possibilidades interpretativas, que permite aos alunos uma criação mais espontânea. É por meio deles que os participantes entram em contato com

⁴⁷ A autora e diretora norte-americana, Viola Spolin, influenciou o trabalho de artistas da improvisação e idealizou o sistema de Jogos Teatrais. Através deste sistema de Spolin, é possível trabalhar desde a iniciação teatral de crianças, jovens e adultos até a formação de atores e criação de espetáculos. O sistema de jogos teatrais da autora consiste em jogos com regras bem definidas, que abordam a linguagem teatral e seus diversos componentes, como cenário, personagens e ação, através de atividades lúdicas e interativas.

⁴⁸ As observações realizadas durante a pesquisa aconteceram durante a finalização de uma montagem e o início de outro processo. Deste modo, foi possível acompanhar a finalização de uma etapa e o desenvolvimento de outra. Contudo, este trabalho discutirá com maiores detalhes o segundo processo, uma vez que o contato com a prática ocorreu de forma mais consistente.

elementos constituintes da linguagem teatral e desenvolvem aspectos de sua criação artística que, conseqüentemente, são subsidiados por suas vivências.⁴⁹

A improvisação permeia todo o processo de montagem. Durante os meses do primeiro semestre, a maioria das atividades envolve Jogos Teatrais e Musicais. Uma vez familiarizados com os elementos da linguagem teatral e musical, o grupo parte para o trabalho com o texto, que é escolhido pelo coletivo, já que cada aluno tem como incumbência pesquisar um Cordel e compartilhá-lo com o grupo. Escolhido o texto, retornam-se as improvisações, só que desta vez, tendo a literatura escolhida como referência:

“O Cordel é um texto pronto, só que vem muita coisa deles, as improvisações. Eles improvisam em cima do texto, então tem algumas coisas que eles colocam, que são idéias deles. Não fica preso, porque eu trabalho com improviso em cima do texto. Primeiro há uma discussão do texto, para que haja um entendimento. Não é um processo tão aberto, eles improvisam, mas tem a minha intervenção também para direcionar o trabalho, em cima do texto e eles buscam coisas de fora.” (RIOS, 2012)

Tais palavras permitem identificar uma colaboração dentro do grupo, que atua desde a escolha do texto. Por outro lado, ao afirmar que “não se trata de um processo tão aberto”, Wesley possibilita interpretações distintas, podendo este processo ser entendido como uma prática “de cima para baixo”, em que o artista interfere de forma impositiva ou uma criação “de baixo para cima”, em que sua intervenção subsidia a criação dos alunos. Diante de suas práticas, qual abordagem se aproxima do trabalho desenvolvido?

Em 2010, o espetáculo apresentado como fruto das atividades desenvolvidas durante o ano foi o Cordel *A História da Princesa da Pedra Fina*⁵⁰ que, inicialmente, aconteceu no galpão da Cia ZAP 18 e depois percorreu outros espaços, como a sede do Grupo Trama, em Contagem e do grupo Atrás do Pano, em Nova Lima. A adaptação da literatura de Cordel aproximava-se fortemente do texto original, mas trazia alguns elementos do universo dos alunos, como programas de televisão, episódios de luta – reflexo dos jogos eletrônicos - e as dificuldades encontradas ao longo da conquista de seus sonhos, que apontava a forma como estes jovens e

⁴⁹ Esta reflexão surge a partir das observações realizadas durante as oficinas.

⁵⁰ O Cordel de Leandro Gomes de Barros conta a história de José que, ao contrário dos seus irmãos que desejavam apenas saciar a fome, queria ver as pernas das princesas de um reino próximo. O pai, ao saber do atrevimento do menino, surra-o e ele foge de casa. No caminho, acha uma pedra preciosa que lhe traz muita encrenca, mas, ao mesmo tempo, leva-o a atender diversas outras coisas. O texto na íntegra está disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=5399. Acesso em 15/06/2012

adolescentes lidam com as situações que interferem em sua formação social, uma vez que as cenas, em sua maioria, eram resultado de improvisações e discussões acerca do texto.

Por outro lado, por mais que traga aspectos do universo destes alunos, a montagem não privilegia a identidade da Comunidade, não há uma presença da cultura local, que o caracterize como uma produção única que se amplie para outros contextos. Ao relatar que o trabalho com a Comunidade não envolve uma obrigatoriedade com a realidade daquelas pessoas, é possível considerar que o artista facilitador se isenta de tecer um diálogo com o entorno, restringindo a produção artística à adaptação de um texto pronto.

É relevante considerar que não se propõe que a oficina se destine a tratar de problemas do entorno e desenvolver um Teatro de manifestação. Diante das palavras do artista facilitador e da apresentação do espetáculo, destaca-se que a proposta da literatura de Cordel e a ludicidade podem dialogar com a realidade dessas pessoas, possibilitando que o universal seja local e vice-versa. Assim, é possível que se desenvolvam processos criativos que abordem de forma simbólica e lúdica, aspectos que permeiam as vivências da Comunidade, o que se configura como uma forma distanciada de discutir elementos presentes no universo dessas pessoas (NOGUEIRA, 2007).

É possível que esta não seja a intenção do artista facilitador, porém, diante da proposta defendida pelo grupo de atuar em parceria com a Comunidade, é relevante destacar que esta colaboração não se isenta da realidade local. A disponibilidade para o diálogo é o que possibilita este encontro, uma vez que a proximidade não é simplesmente uma questão geográfica. (FREIRE, 2006)

O reflexo da necessidade de um fazer artístico que privilegie a realidade destes alunos é um aspecto que se evidencia no interesse do grupo em experimentar outras formas de criação, além do Cordel. Tanto que, no início das atividades em 2011, eles sugeriram que não fosse realizada uma montagem de Cordel. Assim sendo, o grupo iniciou uma pesquisa acerca de temas que gostariam de colocar em cena.

Tais pesquisas se davam fora do horário da oficina, funcionando como tarefa de casa, em que cada aluno buscava temas que o interessasse e levava para o próximo encontro com o grupo. A exposição e a discussão desses assuntos acontecia em rodas de conversa entre os alunos e o artista facilitador. A maioria das pesquisas vinha da internet, da televisão ou do cinema americano e, em alguns casos, nem eram feitas, o que dificultava o início de uma criação

artística, uma vez que o grupo não conseguia atingir um aprofundamento nos assuntos escolhidos. Tanto que, o artista responsável pela oficina relatou que no início do processo o interesse era pequeno, muitos não pesquisavam, o que resultava em sugestões superficiais que não contribuíam muito para a escolha de um assunto.

Diante disso, Wesley optou por intervir nesta escolha levando um tema atual e que tem movimentado o país, a Copa do Mundo de 2014. No mesmo esquema da roda de discussão, o artista apresentou sua proposta que, a princípio, não foi contemplada pela maioria do grupo, mas diante da sugestão de realizarem pesquisas acerca do assunto e as discussões que resultavam dessas investigações, o tema foi eleito pelo grupo. Visto que o mesmo possibilitava a discussão de outros assuntos, além do futebol.

Todo o processo de trabalho se deu por meio de pesquisas relacionadas ao futuro acontecimento e a Copa de 1950, primeira Copa do Mundo realizada no Brasil. Tais pesquisas também se realizavam fora da oficina, porém o interesse do grupo parecia maior, vinham notícias de jornal, matérias da internet, relatos de vídeos que assistiram a respeito do assunto e até questões que envolviam a própria Comunidade.

Assim, foi por meio das pesquisas, discussões acerca de aspectos sócio-políticos e improvisações realizadas pelos alunos, que a dramaturgia foi se construindo, sendo Wesley Rios o responsável por reunir as informações e transformá-las em texto, que era sempre apresentado e discutido com o grupo. Logo, surgiu o espetáculo: *Ei você, eu vou tocar seu coração!*, cujo nome tem sua origem em uma música composta pelos alunos, em parceria com Pedro Pedrosa, utilizada no início da montagem.

A peça abordou alguns aspectos que circundam a realização do evento no Brasil, no ano de 2014. Para tanto, iniciam esta discussão no ano de 1950, quando foi realizada a primeira Copa do Mundo no Brasil, e a seleção brasileira não foi campeã, o que gerou grande insatisfação no país, principalmente com o goleiro Barbosa, considerado o responsável pela derrota. Muitas questões são apresentadas no decorrer da história, o sistema político brasileiro e sua interferência em todos os acontecimentos é o ponto que vai desencadear as discussões ao longo da peça. Assim, são abordadas a pressão das autoridades sobre os jogadores, a corrupção que rodeia todo o processo de preparação do país, as propagandas que tem como objetivo mostrar o crescimento da economia, enquanto educação, saúde e segurança

encontram-se em níveis críticos, a falta de respeito para com as classes desfavorecidas, os benefícios da realização do evento, entre outros aspectos.



Figura 1 - Cena do espetáculo *Ei você, eu vou tocar seu coração*. Dezembro de 2011. Arquivo ZAP 18.

Todos estes assuntos são apresentados ao longo do espetáculo e contam com intervenções dos atores, que opinam acerca do acontecimento, o que permite que esses jovens e adolescentes lancem ao público - que também é convidado a se expressar - questões que levem a uma reflexão crítica acerca deste evento. Qual a intenção do grupo ao propor esta discussão? De que forma os acontecimentos da Copa interferem na Comunidade? Poderia este espetáculo ser considerado como um propulsor de mudanças?

“Foi procurado chamar mais a atenção da população aqui em volta, mais pra pensar sobre a Copa. Por que hoje você vê muita gente aí feliz da vida: “Nossa, vai ter a Copa aqui no Brasil, vai ser bom demais”. Só que as pessoas parece que não lembram que a maioria dos investimentos está sendo feito com dinheiro público, isso vai mudar totalmente a nossa rotina e hoje, aqui mesmo na região, estão fazendo obras que já deveriam ter sido feitas há muito tempo, porque só agora que vai ter a Copa que eles estão fazendo? Isso causa uma revolta e a gente tentou chamar a atenção pra isso, pras pessoas ficarem mais ligadas pro que está acontecendo e não sejam feitas de bobas, como está acontecendo no nosso país, infelizmente!” (Exp. Jordelino Alves – 23 anos)

“Discutir sobre a Copa do Mundo, os benefícios que ela vai trazer pra cá, mas também sobre o que ela não pode trazer. O investimento que os políticos estão fazendo na Copa e esqueceram de fazer na escola. A importância do espetáculo para pessoas, que não estavam muito interessadas em saber sobre a Copa e puderam descobrir algo novo sobre

a Copa e os benefícios e o que ela não vai trazer para nós.” (Exp. Antônio Estêvão – 15 anos)

“Eu acho que o espetáculo buscou fazer as pessoas pensarem um pouco mais sobre isso. Porque elas não pensavam sobre isso, pensavam que a Copa do Mundo é só o futebol. Elas não sabiam que tinham toda uma história por trás daquilo, eu mesmo não sabia da situação dos moradores da minha rua, eu fiquei sabendo porque eu fui pesquisar, aí eu fiquei sabendo que ia perder um pedaço do lote, meus vizinhos iam perder a casa, que eles não queriam tirar um pedaço do zoológico, essas corrupções todas que tem por trás disso, eu fiquei sabendo através das pesquisas que a gente fez aqui. E eu pensava bastante sobre isso e sobre a Copa.” (Da. Carmem – 16 anos)

“O espetáculo buscou, pra mim, mais que a Copa do Mundo, foi uma história, o que tem por trás dela, as conseqüências, os benefícios. Acho que não foi só aquela coisa do futebol, foi o que aconteceu. A importância foi que aumentou nosso interesse, tipo eu, não tava muito animada, porque eu não gostava de futebol, mas fui me interessando aos poucos. Pra quem assistiu, a Copa do Mundo não é só o jogo, tem várias coisas aí, benefícios, construções e vem também as pessoas que perdem suas coisas por causa disso, buscou contar o por trás, que acho que as pessoas não pensam. Uma peça que faz você pensar, não é só aquela coisa que você assiste e vai embora, pra você pensar mesmo o que está acontecendo na atualidade.” (Serrana – 17 anos)

“A gente pretendeu discutir sobre o que a Copa do Mundo vai trazer pro Brasil, se vai trazer melhorias ou se vai trazer piores aí pro nosso país. Aí a gente utilizou de coisas que nós, atores, estamos vivenciando com isso, pra mostrar pro povo o que essa Copa vai trazer. O brasileiro, ele assiste na televisão aquilo que “os maiores querem mostrar”, então a gente mostra um outro lado pras pessoas refletirem mesmo se isso que a gente vê na televisão, isso que mostra na mídia é verdade e se vai trazer mesmo melhorias ou se vai afetar a gente de alguma forma ruim.” (Santa Terezinha – 18 anos)

Os depoimentos dos alunos, envolvidos em todo o processo de criação do espetáculo, mostram o comprometimento do grupo em instaurar a discussão acerca de um assunto que, apesar do destaque, é tratado de forma superficial pelas autoridades e veículos de comunicação, visto que apenas os benefícios são expostos, enquanto os prejuízos gerados à maioria da população são ocultados. Desta forma, o interesse do grupo ao apresentar “o outro lado da Copa”, como mencionado nos depoimentos, era possibilitar uma reflexão a respeito do que a Copa do Mundo de 2014 vai representar para o país e o comprometimento de todos, enquanto cidadãos, com estas questões.

Outro ponto destacado nos depoimentos é o descaso com a Comunidade do bairro Serrano e entorno. Obras que deveriam ter acontecido há algum tempo só estão sendo realizadas agora, em virtude da Copa. É evidente que a realização destas obras trará melhorias para a estrutura do bairro e sua população, independente do motivo pelo qual ela será realizada. Contudo, o que estes jovens problematizam é o descaso com a população, pois a realização de tais obras não tem como intento melhorar as condições das pessoas que moram na região, mas uma propaganda política para os estrangeiros que visitarão o país durante o evento. A realização da

Copa e suas obras possuem pontos positivos que beneficiarão uma parcela dos brasileiros, porém se o evento não acontecesse, a situação permaneceria a mesma.

A desapropriação é outro problema que atinge boa parte das classes menos favorecidas, principalmente em Belo Horizonte, onde várias comunidades já foram prejudicadas. A poucos metros dali, onde jovens e adolescentes discutem assuntos de interesse sócio-político por meio do Teatro, famílias vão perder suas casas em decorrência de um evento que terá a duração de pouco menos de um mês. A realização de um espetáculo desta natureza, em uma Comunidade que está sendo afetada pelas obras da Copa, possibilita por meio de um olhar mais atento às questões que envolvem aquela localidade, atingir um contexto mais amplo, uma vez que como ela, outras comunidades brasileiras enfrentam as mesmas dificuldades. Tal consideração vai ao encontro dos propósitos de Augusto Boal (2011: 229):

[...] é necessário fazer com que se estenda sempre o caráter genérico do caso particular. Neste tipo de experiência teatral, é necessário sempre partir do particular, mas é igualmente necessário chegar sempre ao geral. [...] Desde os fenômenos que são apresentados na trama até as leis sociais que regem esses fenômenos. Os espectadores-participantes devem sair da experiência enriquecidos com o conhecimento dessas leis, obtido através da análise dos fenômenos.



Figura 2 - Ensaio do espetáculo *Ei você, eu vou tocar seu coração*. Dezembro de 2011. Arquivo ZAP 18.

Diante disso, é possível considerar que estes jovens e adolescentes buscaram, com a montagem, despertar um olhar mais crítico para aspectos pouco discutidos ou até ocultados pelas autoridades e veículos de comunicação que, infelizmente, “diversifica temáticas no noticiário sem que haja tempo para a reflexão sobre os vários assuntos” (FREIRE, 1996: 139).

Portanto, é importante ressaltar que o espetáculo pode ser considerado um propulsor de mudanças, tanto para as pessoas envolvidas em seu processo de criação, quanto para seus espectadores. Durante todo o processo criativo, os participantes necessitaram aprofundar-se no assunto abordado e problematizá-lo, o que ultrapassa o caráter informativo e possibilita enxergar os fenômenos que regem tais acontecimentos. Logo, o envolvimento no processo de criação e as investigações realizadas é o que possibilitou que a peça apresentasse uma discussão ao público de forma a gerar reflexões e não produzir um discurso que apontasse soluções.

Assim, tendo em vista a realização desta oficina, como uma atividade formativa e a sede da ZAP 18, um espaço de criação artística, que possibilita o encontro destas pessoas. Qual a importância do mesmo para estes jovens e sua Comunidade?

*“A oficina proporciona um olhar diferenciado do jovem para o lugar onde se vive, a condição social em que se vive, como é estar nesse meio e, conseqüentemente, estimula a vontade de **transformação através da arte** [...] A ZAP foi e é, de suma importância no meu crescimento como cidadã, o gosto pelas artes que em mim já havia, durante esse tempo, desenvolvendo num meio onde isso é valorizado, somente contribuiu positivamente.”⁵¹ (Maria Felícia – 18 anos)*

*“A oficina tem uma importância incomensurável para os jovens, apresentar um novo mundo aos jovens, um mundo artístico, é o que faz dessa oficina tão importante. Eu agora me sinto com uma necessidade gostosa de ajudar ou de melhorar a vida de alguém porque a ZAP melhorou a minha, agora tenho vontade de **fazer alguma diferença** porque eles fizeram e fazem diferença, consegui me expressar!”⁵² (José Gomes – 18 anos)*

A interferência exercida por este espaço no cotidiano da Comunidade, envolvida com o mesmo, se manifesta nas palavras destes dois jovens, que encontram naquele lugar uma possibilidade de “transformação através da arte” e de “fazer alguma diferença”. Por isso, a importância da “escuta” na prática de artistas que desejam desenvolver seu trabalho em parceria com as pessoas de uma Comunidade. É preciso estar disposto a dialogar com as interferências que se dão ao longo desta colaboração, uma vez que é esta abertura que possibilita que este seja um “espaço vivido e usado”.

Sendo assim, diante das atividades apresentadas e a condução do artista facilitador, é considerável destacar que o trabalho desenvolvido ainda seja incipiente em termos de uma criação compartilhada e abertura à realidade local, o que possivelmente o aproxima de uma abordagem “de cima para baixo”. Contudo, sua postura diante das propostas do grupo

⁵¹ Grifos meus

⁵² Grifos meus

evidencia certa disponibilidade para o diálogo com estas pessoas, possibilitando que o trabalho seja fruto de colaboração e ocorra “de baixo para cima”. Tais aspectos é o que fomentam a significação atribuída pela Comunidade à Zona de Arte da Periferia, entendendo-o como um espaço aberto ou não. Por isso, não se propõe enquadrar o trabalho do artista facilitador em um único conceito, mas apontar os diálogos que estabelece com tais abordagens e seus reflexos.



Figura 3 - Ensaio do espetáculo *Ei você, eu vou tocar seu coração*. Dezembro de 2011. Arquivo ZAP 18.

Por fim, é pertinente apontar como as práticas desenvolvidas na oficina de Cordel dialogam e contribuem com a discussão do Teatro em Comunidades no Brasil, tendo como referência de análise os aspectos privilegiados nesta pesquisa.

É considerável afirmar que a prática descrita, salvo suas particularidades, tece um diálogo com os quatro pontos destacados por essa investigação: 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; Esboça-se um método baseado em histórias pessoais e locais, desenvolvidas a partir de improvisação; Guarda relações com um processo educativo entendido ou não como transformador (NOGUEIRA, 2008).

Como relatado, a criação dos espetáculos se dá de forma coletiva, onde artista e membros da Comunidade atuam juntos na concepção de um espetáculo teatral. Este aspecto se evidencia

com mais clareza no processo de criação do espetáculo: *Ei você, eu vou tocar seu coração!*, visto que o grupo não parte de um texto pronto e se mantém restrito a ele, como na montagem de *A História da Princesa da Pedra Fina*.

Na segunda montagem, a atuação das pessoas envolvidas se dá desde a escolha da temática até a sua apresentação, sendo todo o processo de criação realizado de forma coletiva e subsidiado por pesquisas. Assim, em um trabalho de parceria entre artistas e Comunidade, em que o objetivo está no fazer artístico atrelado à formação do sujeito, “educador e educando se transformam em pesquisadores que visam à identificação de temas geradores, universo vocabular e situações limite características de uma comunidade específica.” (NOGUEIRA, 2007: 72). Portanto, essa colaboração, que implica em uma troca de experiências, é essencial para que novos olhares sobre determinado contexto sejam lançados, tanto por parte do artista - que não pode se isentar da realidade das pessoas - quanto da Comunidade envolvida no processo.

A realidade da Comunidade é outro aspecto que se manifesta nos trabalhos desenvolvidos na oficina, mas ainda não aparece claramente em alguns trabalhos, como no espetáculo *A História da Princesa da Pedra Fina*. Por mais que estes jovens participem da concepção do espetáculo e tragam referência de sua cultura, o que se apresenta em cena dialoga pouco com o local. Quando Wesley destaca que o Cordel se aproxima destes alunos pelo seu caráter popular, é possível considerar que o popular é a cultura do povo, logo, incorporar traços da realidade desses alunos é um aspecto necessário para que esta metodologia, de fato, se aproxime destas pessoas. Deste modo, estabelecer uma polaridade entre o universal e o local é um ponto que não contribui para que esta cultura tenha seu espaço, é o diálogo entre estes dois universos que faz com que estes trabalhos artísticos tenham sua própria identidade. Marina Henriques Coutinho (2011:03) nos fala da importância do artista facilitador neste processo:

O palco promove o encontro, nele se apresenta uma estética particular que sintetiza na cena, na expressão, o diálogo entre os dois universos. Cabe ao artista facilitador utilizar uma “mão delicada”, que não exclui o seu conhecimento, mas que o põe a serviço de alguém cuja vez deve-se entender como prioritária. No campo do teatro em comunidades a maneira como age o artista facilitador é determinante

Na montagem de *Ei você, eu vou tocar seu coração!* este diálogo começa a ganhar espaço dentro do trabalho do grupo, uma vez que se discute um assunto de ordem nacional e, ao mesmo tempo, aborda questões de uma realidade local, que envolve a Comunidade e

privilegia a experiência dos jovens que vivem naquele espaço, dado o posicionamento dos mesmos no decorrer do espetáculo.

Nesta montagem, o ponto que dá início à discussão é a Copa do Mundo de 2014, quando o assunto vai se verticalizando, é possível identificar que essa discussão engloba situações que acontecem a poucos metros da sede da ZAP e, inclusive, afetam pessoas envolvidas nas ações do grupo. Tal processo tece relações com uma prática cuja origem e destino está voltado para a Comunidade, uma vez que seus membros participam de toda a criação artística e os espectadores, em sua maioria, são pessoas do bairro Serrano e entorno, além de abordar aspectos da realidade local. Portanto, diante de um trabalho que privilegia uma ação conjunta entre artistas e comunidade, é importante o reconhecimento do artista que, sozinho, não poderia mostrar em detalhes estas situações, que fazem parte do cotidiano daquele entorno.

Como é possível identificar, a improvisação é um recurso que permeia toda a criação artística, seja com base em um texto pronto, como na montagem de *A História da Princesa da Pedra Fina* (2010), ou tendo como referência um tema gerador, como a Copa de 2014, que resultou no espetáculo *Ei você, eu vou tocar seu coração!*, no ano de 2011. Tendo a improvisação como fio condutor do processo criativo, a possibilidade de que surjam histórias pessoais e locais é provável. Contudo, o texto, a temática e a forma como o artista facilitador conduz tais improvisações, é o que vai determinar a forma com que estas histórias se manifestarão.

Tendo em vista os dois espetáculos analisados, é possível considerar que o segundo – *Ei você, eu vou tocar seu coração!* – oferecia espaço para que estas histórias aparecessem, já que se tratava de um compartilhamento de reflexões críticas dos atores acerca de um tema gerador, que se aproximava da realidade do bairro Serrano e entorno e também implicava em aspectos de ordem nacional, possibilitando um diálogo entre o assunto e vivências pessoais e locais. Enquanto *A História da Princesa da Pedra Fina*, por mais que contasse com a contribuição de membros da Comunidade em seu processo de criação, não privilegiava uma identidade local, uma vez que todo o processo criativo esteve restrito ao texto.

Por fim, é considerável afirmar que todo este processo de criação artística é permeado pelo objetivo de formação do sujeito, o que “guarda relações com um processo educativo entendido ou não como transformador” (NOGUEIRA, 2008). A oficina possibilita um espaço, onde jovens e adolescentes iniciam um processo de formação artística por meio do Teatro e também abordam aspectos que consideram relevantes para sua formação social. Tal

abordagem pode ser caracterizada como um comprometimento deste grupo com a Comunidade, já que ao discutir questões de ordem sócio-política, suas produções artísticas podem se configurar como propulsoras de uma possível mudança. Tim Prentki (2011: 194), ao discorrer acerca da criação com grupos desprezados pela sociedade, nos fala da possibilidade de transformação social que permeia estes trabalhos:

A criatividade inata e imaginação de grupos desprezados situados na margem da margem demonstra mais uma vez as possibilidades de transformação social real quando os espaços são abertos para as intervenções lúdicas em termos de sua própria criação. Talvez os habituais definidores de pautas, que levaram o planeta ao seu estado atual, poderiam adquirir a humildade de ouvir essas vozes e agir de acordo com o que ouvem.

As palavras do pesquisador nos remetem à importância da “escuta” em trabalhos desta natureza. Logo, diante da prática desenvolvida por Wesley Rios junto aos alunos da oficina de Cordel, é relevante considerar que a “escuta” se faz presente no trabalho do artista, seja pela participação de todos nos processos criativos, pela discussão de assuntos de interesse do grupo ou pelos depoimentos dos alunos, entre outros aspectos.

Por outro lado, diante da dialogicidade que permeia a prática do Teatro em Comunidades e, conseqüentemente, a proposta de trabalho do grupo – como destacado pela maioria de seus membros – é possível afirmar que a “escuta” presente nesta ação necessita ampliar-se, é necessário “escutar” o entorno, estabelecer uma relação de troca, abrir-se ao diálogo, como enfatiza FREIRE (2006: 136):

Já sei, não há dúvida, que as condições materiais em que e sob que vivem os educandos lhes condicionam a compreensão do próprio mundo, sua capacidade de aprender, de responder aos desafios. Preciso, agora, saber ou abrir-me à realidade desses alunos com quem partilho a minha atividade pedagógica. Preciso tornar-me, se não absolutamente íntimo de sua forma de estar sendo, no mínimo, menos estranho e distante dela. E a diminuição de minha estranheza ou de minha distância da realidade hostil em que vivem meus alunos não é uma questão de pura geografia. Minha abertura à realidade negadora de seu projeto de gente é uma questão de real adesão de minha parte a eles e a elas, a seu direito de ser. *Não é mudando-me para uma favela que provarei a eles e a elas minha verdadeira solidariedade política*⁵³ sem falar ainda na quase certa perda de eficácia de minha luta em função da mudança mesma. O fundamental é a minha decisão ético-política, minha vontade nada piegas de intervir no mundo.

Deste modo, o simples fato de a ZAP 18 se localizar na periferia não reflete sua proximidade com a Comunidade e seu compromisso de interferência na realidade da mesma e vice-versa. Entretanto, o fato de se abrir a interferência desta localidade não está restrito a discutir seus problemas, mas a considerá-la de forma que o local ganhe outras dimensões e suas produções

⁵³ Grifos meus

artísticas evidenciem sua identidade. Na colaboração entre artistas e Comunidade é possível que esta realidade seja incorporada na criação artística pela ludicidade, a brincadeira, o jogo, a contação de histórias ou até pelos depoimentos inquietantes. Assim, abrir as portas para a Comunidade implica em “escutar” suas vozes e seu espaço, do contrário, mesmo abertas, elas permanecerão fechadas.

3.1.2 - Oficina de Teatro Épico para adolescentes⁵⁴

A análise do trabalho desenvolvido nesta oficina busca tecer uma reflexão crítica e apontar como o mesmo contribui para ampliação da discussão do Teatro em Comunidades no Brasil e dialoga com aspectos característicos de práticas desta natureza. Desta forma, pretende-se discutir acerca da preferência pelo Teatro Épico, de forma a entender se esta escolha é algo que parte do artista facilitador ou da Comunidade. A metodologia utilizada na oficina, a fim de identificar como se dá a participação dos alunos nos processos criativos, para tanto será feita uma breve consideração a respeito do primeiro exercício cênico apresentado pelos alunos, *Os sem luz*, produzido no primeiro semestre de 2011. Outro aspecto a se considerar é como a escola contribui para o desenvolvimento da atividade. Por fim, teceremos a relação dessas ações com os aspectos característicos das práticas do Teatro em Comunidades.

Destinada aos alunos do projeto Escola Integrada⁵⁵, da Escola Municipal Maria de Magalhães Pinto, de uma faixa etária entre 11 e 15 anos, a oficina é realizada no espaço do grupo desde o início de 2011. São realizados dois encontros semanais, terça e quinta de 13:30h às 15:00h, sendo Lucas Costa, ator do grupo e Teatro-Educador, o responsável pela condução das atividades, que tem como referência o Teatro Épico Brechtiano. Seria esta referência uma

⁵⁴ A observação do trabalho desenvolvido nesta oficina se deu de forma esporádica, ocorreram apenas três observações da prática realizada na oficina e a apreciação do espetáculo produzido. Logo, não é realizada uma descrição tão minuciosa das práticas, como aconteceu na oficina de Cordel.

⁵⁵ A Escola Integrada é um projeto da Prefeitura de Belo Horizonte que atende alunos do ensino fundamental de aproximadamente 90 escolas da rede municipal de educação, com a participação de diferentes setores governamentais, instituições de ensino superior e ONGs.

O objetivo é oferecer educação integral por meio da ampliação dos horários de atividades educativas e utilização de espaços físicos externos à escola. O programa pressupõe que o alargamento do tempo e do espaço é condição necessária à melhoria da aprendizagem e do ensino. Os estudantes das escolas participantes são atendidos pela manhã e à tarde. São garantidas nove horas diárias de ação educativa, por meio de acompanhamento pedagógico, atividades culturais e esportivas, lazer e formação cidadã. Para as atividades fora da escola, são organizados grupos de 25 alunos, acompanhados de um monitor, sob coordenação de um professor comunitário. Fonte: < http://ww2.itaub.com.br/itausocial/site_fundacao/Parcerias/EscolaIntegradaBH.aspx > Acesso em: 03/06/2012.

escolha do artista ou dos adolescentes envolvidos no trabalho? Quais propósitos guiaram essa escolha?

“O Teatro Épico é escolhido por mim, mas é claro que tem um diálogo. O Teatro Épico que eu trabalho é um Teatro Épico expandidíssimo, que talvez nem possa ser chamado de Teatro Épico. É um teatro que, nessa oficina, por exemplo, ele não pode ser tão enquadrado quanto o Teatro Épico, ele tem um pensamento de que as coisas podem mudar, mas também a gente não pretende elaborar sínteses, como Brecht fazia. A gente segue uma linha de que o teatro tem que mudar para cada tempo, por isso que eu falo que é brechtiano, por ser algo que sirva àquela comunidade. É o teatro que pretende não ser um teatro vazio, pretende ser um lugar de diálogo mesmo.” (COSTA, 2012)

Diante das palavras do artista, é considerável destacar que sua prática traz referências do Teatro Épico Brechtiano, o que não se configura como uma reprodução deste Teatro, mas de uma prática que acredita na mudança e “serve” à comunidade envolvida, o que se aproxima fortemente dos trabalhos de Teatro em Comunidades, que também tomam o dramaturgo alemão como referência, junto com Boal e Freire.

O depoimento também mostra o interesse em que o Teatro seja um espaço de diálogo e reflexões. Proporcionar uma prática artística aliada a estes propósitos implica considerar as vozes de todos os envolvidos no fazer teatral. Logo, como se trata de um espaço em que estas vozes se expressam por meio da criação artística, como o artista facilitador tem mediado este processo de diálogo com a Comunidade? Como se dá a participação desses alunos nos processos de criação?

A intenção de Lucas em desenvolver uma prática dialógica pode ser considerada na forma como este conduz as atividades de sua oficina. É por meio de rodas de discussão, em que o artista lança perguntas aos alunos, que os temas de interesse surgem e se tornam referência para o trabalho prático. O registro das atividades, por meio de protocolos⁵⁶, é outra forma utilizada para “escutar” estes adolescentes, visto que nos protocolos eles podem tecer reflexões a respeito da prática desenvolvida, oferecendo suporte ao artista no desenvolvimento de seu trabalho, já que se objetiva uma prática conjunta.

O processo de montagem do exercício cênico *Os sem Luz* é um exemplo de como essa criação compartilhada acontece durante as oficinas. A fim de identificar questões que interferem na realidade desses adolescentes e de sua Comunidade, Lucas Costa iniciou o processo de

⁵⁶ O protocolo é um registro feito pelos alunos a respeito das atividades realizadas durante a aula. Este registro, instrumento utilizado por Brecht e difundido no Brasil por Ingrid Koudela configura-se como “um apoio significativo na condução de uma prática educativa menos severa, sem deixar de ser eficiente” KOUDELA (1992: 94)

escolha do tema gerador com a seguinte questão: “O que você não gosta no seu bairro?” (COSTA, 2011)⁵⁷.

A pergunta gerou várias opiniões a respeito dos problemas que incomodavam aqueles adolescentes, de suas respostas surgiram outras perguntas, que possibilitaram a identificação de um aspecto que, por sinal, desagradava boa parte do grupo, a Escola. A partir dessa escolha, os alunos iniciaram o processo de montagem, que consistia em improvisações e jogos tendo como tema gerador a Escola.

A intervenção do artista facilitador no processo criativo de seus alunos, além da mediação do fazer teatral, se dava por meio de materiais que fomentassem a discussão proposta pelo grupo, como músicas, textos e imagens. Desta forma, a cada cena elaborada pelos alunos, eram feitas rodas de conversa em que o grupo analisava o conteúdo apresentado e sua correspondência com a realidade que estavam discutindo. A fim de problematizar essa criação, essas rodas possibilitavam aos alunos refletir, junto com o artista facilitador, acerca dos interesses que viabilizaram a elaboração de suas cenas, o que, por conseguinte, contribuía para que o grupo tivesse uma postura crítica diante de suas produções artísticas e de sua realidade.

Na montagem, a escola era apresentada como um espaço de conflito entre professores e alunos, uma vez que os dois grupos não pareciam falar a mesma língua, não existia “escuta” nessa relação entre educadores e educandos, segundo a visão apresentada por estes adolescentes. Outro ponto abordado é a escola como uma máquina reprodutora de robôs e animais, o que reflete o descontentamento destes alunos com o sistema escolar, que não considera a experiência de seus alunos enquanto seres humanos e, muitas vezes, trata-os como “coisas” (FREIRE, 1987). Por fim, foram realizados depoimentos, onde cada um apresentava ao público a “Escola dos seus Sonhos” que, por mais fantasiosas, expressavam o desejo daqueles alunos de que houvesse mudança e a instituição escolar se tornasse um lugar prazeroso.

A apresentação da montagem, gerada a partir das atividades desenvolvidas no primeiro semestre de 2011, foi realizada para turmas de alunos e profissionais que atuam no projeto Escola Integrada. É considerável destacar que tal processo privilegia o entendimento do Teatro como espaço dialógico, visto que tal produção artística possibilitou que estes adolescentes expressassem suas vozes, sem que fossem interrompidos ou ignorados, como

⁵⁷ Para uma pesquisa mais detalhada acerca deste trabalho, cf. COSTA (2011)

acontece muitas vezes dentro do espaço escolar, em que educadores ainda não aprenderam a “escutar” seus alunos.

A condução do artista facilitador, ao longo de todo processo criativo, evidencia sua disponibilidade ao diálogo, já que se colocava como problematizador das questões propostas pelo grupo, sem que houvesse imposição de seu discurso ou uma construção “de cima pra baixo”. Assim sendo, tal prática possibilitou a estes adolescentes um espaço de reflexão a respeito de questões que os afetavam e como se posicionariam diante das mesmas.

Desta forma, ao realizar apresentações para os alunos e funcionários da escola, além de possibilitar que estes adolescentes desenvolvam uma posição crítica a respeito do contexto social que se inserem, a oficina oportuniza que, por meio das apresentações, estes alunos-attores compartilhem suas idéias com a comunidade escolar, de forma a lançar questionamentos aos espectadores, o que reforça o caráter dialógico do fazer teatral proposto na oficina.

Diante desta prática, em que artista e comunidade escolar têm uma participação efetiva no processo de criação, qual a importância da mesma para estes adolescentes? É possível considerar que este fazer artístico tenha exercido alguma influência na formação ou transformação destas pessoas?

“O que é mais perceptível é a maneira com que eles vêem o próprio Teatro, porque todas as pessoas são muito influenciadas pela TV, a maneira de interpretação, a construção de cena, que o teatro tem um glamour, o que é muito comum na TV e eles chegam com muitas dessas idéias. Os alunos que participam desde o início, eles tem uma visão diferente do que é o Teatro. A participação deles nos eventos da ZAP, eles nunca tinham ido assistir a um espetáculo, por exemplo, e tem um grupo de alunos que vai em todos os espetáculos que é da faixa etária deles. Então eles podem ter experiências estéticas das mais variadas, porque assistindo os espetáculos eles aprendem muito, os que vão assistir são os que mais aprendem as questões relacionadas ao Teatro. A responsabilidade, eu vejo que eles vêem a Arte com mais responsabilidade, vêem as aulas com mais responsabilidade que os que iniciaram agora, por exemplo. Eles ganham uma maturidade legal, começam a se colocar mais nas aulas.” (COSTA, 2012)

As palavras de Lucas Costa apontam indicativos de como o fazer artístico tem influenciado na formação e, talvez, transformação destes adolescentes, uma vez que o artista destaca alguns pontos que são importantes para a formação do sujeito, como a criticidade, responsabilidade e o interesse pela arte. Augusto Boal (2009: 117) ao discorrer acerca da expansão do ser humano, corrobora com a importância da arte e o saber na construção do mesmo:

Nós, seres humanos, desde que somos concebidos, necessitamos nos expandir: para dentro e para fora. Para fora, buscando um território que seja maior do que o volume do nosso corpo – a casa, o jardim. Para dentro, a poesia. Todas as poesias. Para fora, a terra firme; para dentro, o saber e a busca.

Deste modo, considerando esta ação de formação artística e social, desenvolvida em parceria com a escola - como a instituição tem se posicionado diante da mesma?

O acompanhamento de algumas atividades da oficina e a entrevista realizada com o artista responsável possibilitou identificar certa distância entre as duas partes. A equipe da escola não se interessava muito pelo trabalho que era desenvolvido com os alunos, uma vez que a apresentação pública, muitas vezes, se configurava como o momento mais atraente do Teatro, o que faz com que todo o processo de criação não seja considerado. Assim, a presença dos profissionais da instituição, na maioria das vezes, se dava apenas nas apresentações.

Por outro lado, o artista destaca que sua presença na escola que, no início era mais assídua, talvez pelo interesse em entender aquele espaço, foi se perdendo ao longo do tempo, em virtude de um contato mais próximo com o grupo de alunos, a fim de se estabelecer uma relação com eles e, também, da liberdade conferida à condução do trabalho, quando não há intervenções por parte da instituição. Contudo, o mesmo ressalta o desejo de retomar este contato, pois, segundo ele: “a escola é um ponto de contato com a comunidade, muito importante” (COSTA, 2012).

Sua proposta é promover reuniões com os pais destes alunos, incluir as atividades da oficina no calendário da escola e desenvolver um projeto de apreciação teatral voltado para os professores da escola parceira e de outras instituições da região, a fim de oferecer suporte a esses educadores no trabalho com seus alunos. Portanto, o desenvolvimento dessas ações com pais, professores e outros profissionais da escola, mostra o interesse para que esta parceria se efetive e, assim como os alunos envolvidos na oficina, esses pais e profissionais da Educação desenvolvam um olhar mais atento às intervenções do fazer artístico na formação do sujeito.

Enfim, ante as ações que envolvem a realização desta oficina, é considerável apontar como este trabalho dialoga e contribui para a discussão do Teatro em Comunidades no Brasil, tendo como referência de análise os aspectos eleitos por essa investigação. Assim, acerca do trabalho desenvolvido pelo artista, junto com os alunos da oficina de Teatro Épico, é

considerável afirmar que sua prática está fortemente relacionada com o trabalho desenvolvido no Teatro em Comunidades.

Em primeiro lugar, tendo como referência o processo de criação do exercício cênico *Os sem Luz*, é pertinente afirmar que a montagem é o resultado de uma colaboração entre artista e comunidade, visto que todo o processo de criação contou com a intervenção dos alunos, desde a escolha do tema gerador até a encenação, e a mediação do Teatro-Educador, que contribuía com a criação dos alunos, fornecendo elementos que fomentassem a discussão do tema e problematizando as práticas realizadas. Trata-se de um compartilhamento de reflexões a respeito de um assunto significativo para aquelas pessoas, o que lhe confere o atributo de um “trabalho com base na comunidade”, como destaca COHEN CRUZ (2008). Desta forma, uma prática desta natureza “não indica o nível de universalidade ou qualidade artística, mas simplesmente colaboração entre artistas e um grupo de pessoas conectadas de alguma maneira contínua, que contribuíram significativamente para a criação de um trabalho.” (COHEN CRUZ, 2008: 96)

Outro aspecto que se evidencia no processo de criação da montagem é que o mesmo “tem sua origem e destino voltados para realidades vividas na Comunidade” (NOGUEIRA, 2008). A problematização do sistema escolar e o relacionamento entre professores e alunos são aspectos que surgem do cotidiano destes adolescentes dentro do espaço institucional. Assim, ao privilegiar essas experiências no processo de criação e apresentá-las aos alunos da escola que, provavelmente passam por situações muito similares, possibilitou-se que essas realidades ganhassem destaque e o Teatro cumprisse seu papel enquanto espaço dialógico.

Considerando que a montagem realizada surge do cotidiano desses atores no espaço escolar e as rodas de conversa, protocolos, jogos e improvisações desenvolvidas possibilitaram que essas experiências viessem à tona, é possível afirmar que o processo de trabalho realizado na oficina de Teatro Épico se configura como “um método baseado em histórias pessoais e locais, desenvolvidas a partir de improvisação” (NOGUEIRA, 2008). Já que foi por meio de jogos e improvisações que as vozes desses adolescentes encontraram uma forma lúdica de problematizar o sistema escolar e compartilhar essa inquietação.

Deste modo, alguns dos propósitos que envolvem a realização desta oficina: o Teatro como espaço de diálogo, um processo criativo compartilhado e a problematização de temas significativos para o grupo, entre outros, faz com que esta prática “guarde relações com um

processo educativo entendido ou não como transformador” (NOGUEIRA, 2008), uma vez que se trata de um espaço em que vozes silenciadas ou silenciosas ganharam notoriedade, por meio do Teatro. Segundo Paulo Freire (1996: 41):

Uma das tarefas mais importantes da prática educativo-crítica é propiciar as condições em que os educandos em relação uns com os outros e todos com o professor ou a professora ensaiam a experiência profunda de assumir-se. Assumir-se como ser social e histórico, como ser pensante, comunicante, transformador, criador, realizador de sonhos, capaz de ter raiva porque capaz de amar.

A intenção de Lucas Costa em afirmar o Teatro como um espaço dialógico possibilitou que essa oficina oferecesse condições a esses adolescentes para que, em colaboração com o artista, assumissem o compromisso de criticar o que lhes inquietava, a fim de que essa ação artística pudesse ser propulsora de transformações. Deste modo, o compromisso assumido por estes alunos reflete a abertura, encontrada no fazer teatral, para que suas vozes fossem ouvidas.

Por isso, é importante destacar como o artista facilitador privilegiou a “escuta” da Comunidade em sua oficina. A disponibilidade para o diálogo é um aspecto que se destaca desde o início da oficina, quando enfatiza que o Teatro é um espaço dialógico. Tal abertura vai se evidenciando ao longo do processo de trabalho em parceria com o grupo, uma vez que toda a criação do espetáculo foi subsidiada pelas experiências dos alunos e a realidade da instituição escolar, tema gerador da peça. É considerável salientar que Lucas não permaneceu distante do contexto destas pessoas, visto que ao iniciar esta ação em parceria com a escola, sua presença na instituição – tendo como objetivo aproximar-se do cotidiano da mesma – era recorrente. Logo, mesmo que esta proximidade tenha se enfraquecido após a finalização deste processo criativo, em virtude de outros aspectos – mencionados pelo artista em sua entrevista – sua proximidade com o espaço escolar durante todo o trabalho concretiza a “escuta” da realidade da Comunidade.

As iniciativas discutidas – oficinas de Cordel e Teatro Épico – salvo suas particularidades – estabelecem uma proximidade com as práticas do Teatro em Comunidades, uma vez que possibilitam um espaço para que a criação artística aconteça de forma compartilhada, realidades ganhem destaque neste fazer artístico, sendo a improvisação um recurso que possibilita esta ênfase e, por fim, um processo de trabalho que se configura como uma ação educativa, que pode ou não, ser entendida como transformadora, já que transformações não são acontecimentos instantâneos, mas reflexos de um processo.

Por outro lado, diante das duas práticas descritas é considerável destacar que o trabalho desenvolvido por Lucas Costa está mais próximo de uma abordagem “de baixo pra cima”, em que há uma colaboração efetiva de todos os participantes, a realidade local e experiências pessoais são privilegiadas nas produções artísticas e o processo formativo se dá pela problematização do contexto social e não na imposição de ideais. A prática realizada na oficina de Cordel não se isenta totalmente de tais aspectos, porém a “escuta” da Comunidade ainda é incipiente, visto que o artista não tem buscado um diálogo mais próximo com o contexto social em que se inserem seus alunos, impossibilitando que esta realidade ganhe contornos artísticos e sejam produzidos espetáculos teatrais que tragam uma identidade local. Ainda assim, dadas suas particularidades, as duas ações possibilitam o encontro entre o grupo e a Comunidade, sendo o envolvimento entre eles o que determina a significação daquele espaço para a Comunidade.

3.2 - Os espetáculos: mais uma forma de encontro com a Comunidade

Os espetáculos realizados na sede da ZAP 18 são considerados outra forma de encontro entre artistas e Comunidade, uma vez que possibilitam que os moradores da região visitem o espaço do coletivo e conheçam seu trabalho. Diante da importância atribuída à integração com a Comunidade, de que forma o grupo tem contribuído para que este encontro aconteça?

A carência de oportunidades artísticas foi um aspecto destacado pela maioria dos artistas da ZAP e por alguns alunos das oficinas. Logo, tornar a sede do grupo um espaço aberto à formação e apreciação artística era um dos objetivos do coletivo, o que implicou no desenvolvimento de ações que envolvessem a Comunidade, como oficinas e apresentações de espetáculos. Por outro lado, o desejo de encher a casa não se realiza apenas com as ofertas, é necessário que os artistas considerem todo o contexto daquela localidade e contribua para que estas ofertas sejam, de fato, acessíveis. Jan Cohen Cruz (2008: 108) acredita que o artista baseado na comunidade:

Ao invés de ser uma pessoa alienada e sensível, o artista é alimentado pelas pessoas com as quais ele escolhe viver e trabalhar e pelo lugar onde escolhe estabelecer-se. Ele está engajado na vida compartilhada da sua comunidade. Por sua vez, apresenta a sua arte da maneira mais acessível, como com custo de ingresso baixo, locais acessíveis, e contextos convidativos.

Algumas das iniciativas adotadas pelo grupo para que este encontro com a Comunidade aconteça e estas ações sejam, de fato, acessíveis, são: divulgação pelas ruas do bairro, por meio de carro de som e cartazes; espetáculos gratuitos ou a preços baixos; “levando conta de luz ou água paga meia” e a divulgação boca a boca, a mais bem sucedida das ações, uma vez que é promovida pelas próprias pessoas da Comunidade, que já conhecem o trabalho do grupo, frequentam a sede e acabam levando amigos, parentes ou vizinhos para as apresentações.

Desde que o grupo estabeleceu sua sede no bairro Serrano (2002), foram produzidos cinco espetáculos: *Sonho de uma Noite de Verão* (2001); *A menina e o vento* (2004); *SuperZéroi* (2005), *Esta Noite Mãe Coragem* (2006) e *1961 – 2012*⁵⁸ (2009). Sendo os dois últimos, espetáculos que ainda permanecem em cartaz e tem como privilégio uma abordagem de interesse sócio-político, elegeu-se tais produções para tecer uma discussão do diálogo que estabelecem com o Teatro em Comunidades.

Levando em consideração a proposta do coletivo em aproximar-se da Comunidade e da realidade deste espaço periférico, tendo como um dos recursos a apreciação de espetáculos, a discussão dessas produções privilegia duas questões: O contexto em que o grupo se insere exerceu alguma influência na criação destas peças? Em que aspectos estas produções dialogam com as práticas do Teatro em Comunidades?

3.2.1 - *Esta Noite Mãe Coragem*⁵⁹

Tendo como referência a obra *Mãe Coragem e seus Filhos*, do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, os ensinamentos de seu Teatro-Épico e o livro *Cabeça de Porco* de Luiz Eduardo Soares, MV Bill e Celso Athayde (HILDEBRANDO, 2010), o espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem* traz para o palco uma contextualização à realidade brasileira da obra *Mãe Coragem e seus Filhos*. A Guerra dos Trinta Anos dá lugar à guerra do tráfico, onde o campo de batalha

⁵⁸ Esta expressão será utilizada, tendo em vista que o espetáculo vem se atualizando à medida em que os acontecimentos políticos vão compondo a História do país.

⁵⁹ Para uma pesquisa mais aprofundada sobre este espetáculo. Cf. PINTO, Davi de Oliveira; ROCHA, Maurilio Andrade (orientador). *A Música-Gestus nos espetáculos Esta Noite Mãe Coragem, Um Homem é Um Homem e Nossa Pequena Mahagonny* (dissertação de mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008. Neste trabalho o autor tece uma análise da obra tendo como referência o conceito de “música-gestus” de Bertolt Brecht.

MENDES, Júlia Guimarães, Maurilio Andrade Rocha (orientador). *Teatralidades do Real: significados e práticas na cena contemporânea* (dissertação de mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2011. Neste trabalho a autora tece um estudo de caso do espetáculo tendo como referência a dimensão exercida pelo real na cena contemporânea.

é o morro, uma realidade que teima em acabar com a vida, chegando a ultrapassar o número de mortes em países atravessados por guerras (HILDEBRANDO, 2006 *in* HILDEBRANDO, FALABELLA & SANTANA, 2010).

A montagem problematiza a realidade do tráfico de drogas e, conseqüentemente, a violência que atinge a maioria da população brasileira. A proposta do grupo é que o espetáculo funcione como um espaço em que artistas e espectadores possam discutir a respeito destes problemas e compartilhem suas posições, confrontando realidades e experiências pessoais e locais.



Figura 4 - Cena do espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*. Arquivo ZAP 18.

A inserção neste novo espaço e o contato com as pessoas desta localidade exerceram certa influência na escolha da temática do espetáculo, Gustavo Falabella, ator do grupo, explica como nasceu *Esta Noite Mãe Coragem*:

“Quando a ZAP abriu as portas em 2002 e começou a oferecer oficinas de teatro para as crianças e adolescentes da região não só os professores entravam na vida dos alunos, mas também as temáticas das oficinas invadiam a ZAP. Um assunto recorrente era a violência e seus desdobramentos. Notamos que, apesar de não estarmos exatamente em um bairro aparentemente violento, essa rondava o bairro Serrano. Fosse através do tráfico e consumo de drogas, ou pequenos furtos nas ruas do bairro. Assim, nasceu Esta Noite Mãe Coragem, espetáculo decisivo na trajetória da ZAP. Com ele não só nos aproximamos da temática das pessoas da região (e por que não da maioria da população brasileira?), como também demarcamos geograficamente nosso espaço. A ZAP passou a ser a casa de nossos espetáculos e efetiva e paulatinamente passou a receber grupos parceiros.” (FALABELLA, 2012)

As palavras do artista mostram como o grupo se alimentou da realidade daqueles jovens e da localidade, que escolheu como a “casa de seus espetáculos”, para realizar a montagem teatral neste novo espaço. O que evidencia no discurso de Gustavo é que estes jovens e os problemas relacionados à violência e ao tráfico de drogas atuaram como subsídios para a criação dos artistas do coletivo. É considerável afirmar que se trata de uma proposta em que artistas profissionais atuam como representantes da Comunidade na discussão de um problema que os afeta, o que se relaciona com as práticas desenvolvidas *para*⁶⁰ comunidades que, em sua maioria, possuem uma abordagem de “cima para baixo”.

Seria pretensão do grupo, desenvolver um espetáculo que se propunha a apresentar soluções a essas pessoas acerca de aspectos que fazem parte de sua realidade?



Figura 5 - Cena do espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*. Arquivo ZAP 18.

No decorrer do processo de construção do espetáculo, a participação destes jovens foi cogitada pelo coletivo e Thiago, morador do Serrano e ator do grupo, que na época participava das oficinas, descreve como se deu essa inserção:

“Eles queriam pra cena, meninos adolescentes. Então a idéia era colocar todo mundo da oficina, por que eram pessoas que já estavam no caminho da ZAP e já tinham o entendimento da linguagem do Teatro e do Teatro Épico, que é a linguagem do “Mãe Coragem”. Uma cena curta, uma passagem, uma brincadeira, aí a gente fez algumas

⁶⁰NOGUEIRA in FLORENTINO e TELLES (2009: 177.).

coisas, umas conversas, mas acabou que restou só eu, ainda tentei puxar um último amigo, mas aí ficou só eu mesmo, fui aos ensaios, conversei com o pessoal. Daí surgiu a idéia de participar como um personagem mesmo, essa foi a minha participação no “Mãe Coragem” e minha primeira participação com o elenco profissional da ZAP.” (MACEDO, 2012)



Figura 6 - O ator Thiago Macedo em cena no espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*. Arquivo ZAP 18.

O depoimento do ator e a iniciativa do grupo em inserir estes adolescentes no espetáculo, demonstram certo interesse desses artistas em possibilitar que estas pessoas, que influenciaram na escolha do tema do espetáculo, tivessem uma participação dentro dessa produção, a princípio superficial, já que se tratava apenas de uma aparição curta. Apesar dessa iniciativa, o trabalho ainda guarda relações com um processo de trabalho, de certa forma, distante da Comunidade.

Dado o desinteresse da maioria dos alunos e a permanência de Thiago, a presença da Comunidade em cena ganha outra dimensão, tendo em vista que o jovem passa a fazer parte de todo o trabalho. Seria esta iniciativa do grupo, uma proposta de que a Comunidade se visse em cena, por meio da participação daquele adolescente e pela temática do espetáculo?

É uma possibilidade, já que a presença de Thiago, pode se configurar como a intenção do grupo de que seu espetáculo não fosse apenas uma representação da realidade, da qual uma parcela do grupo não conhece tão de perto, e se atreve a apontar soluções. Outra iniciativa, que também pode ser considerada uma tentativa do grupo em não produzir um Teatro de

mensagens e valorizar aspectos da realidade local, é a presença de um bar em cena, um espaço que até então, se localizava em uma das casas da vizinhança, o “Bar da Rose”.

O Bar da Rose – representações de si mesma

Outra forma de participação da Comunidade nesta produção é a presença de um bar em cena, “Bar da Rose”, que a princípio seria um espaço fictício dentro do espetáculo, mas que se transformou num ponto de encontro, onde artistas e espectadores podem se deliciar com salgados, bebidas e um legítimo tropeiro, enquanto acontece a encenação. Apesar disso, o “Bar da Rose” não se configura apenas como uma criação para o espetáculo, mas um espaço da Comunidade que é incorporado na sede do grupo. Rose Macedo, atriz no espetáculo e colaboradora da ZAP 18, relata um pouco da história do “Bar da Rose”:

“O bar da Rose é outra história também. Eu cá quase que de pára-quedas no espetáculo “Esta Noite Mãe Coragem”. Tinha um bar que seria só na ficção, aí como a gente já tinha aqui um bar, em que eu ajudava meu irmão, aí num dia de ensaio, o pessoal da ZAP veio aqui, comeu das guloseimas e gostou. Aí parece que o ator que ia fazer a parte do bar, teve um compromisso e não pode estar com o grupo, foi então que surgiu a idéia de me colocar na cena, somente pra poder fazer a ficção do bar. Aí no primeiro ensaio aberto eu propus a Cida de fazer uma comida mesmo, pro público comprar e ajudar, a partir daí todas as apresentações foram com bar e aí foi aprimorando a gastronomia e o público achando que o bar era algo constante ali. Foi também uma oportunidade que eu tive de me deslanchar, que até então eu tava só atrás, no público, e daí pra frente a Cida me deu um papel de um tchauzinho simples no espetáculo e eu passei a cantar também, que é uma coisa que eu gosto de fazer, que é uma arte, é um dom que eu tenho, e interagir com o público e os atores também.” (MACEDO, 2012)



Figura 7 - Comemoração dos 10 anos da ZAP 18. Rose cantando uma canção do espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*. Julho de 2012. Arquivo pessoal.

As palavras de Rose demonstram certa satisfação em poder colaborar com esta produção do grupo e, ao mesmo tempo, encontrar um espaço onde sua presença ultrapassasse a condição de espectadora. A presença do “Bar da Rose” no espetáculo, além de reforçar a relação entre artistas e Comunidade, possibilitou uma “representação de si mesma”, segundo ela:

“Foi uma surpresa pra mim, porque eu sou muito tímida e o espetáculo me ajudou a me mostrar esse lado meu artístico de representar. No espetáculo “Mãe Coragem” eu praticamente representei eu mesma, é uma história que mexeu muito comigo, me tocou muito e eu vejo que é um retrato meu essa história. Eu vejo que a vida é feita de luta, a gente não pode desanimar e a gente tem que ser correto nas coisas que a gente faz. Então, é isso que o espetáculo mostra, que fazer as coisas da forma errada só destrói o ser humano, mata o corpo e talvez até a alma.” (MACEDO, 2012)

Assim, é possível dizer que o “Bar da Rose” e sua participação no espetáculo em que, segundo ela, teve a oportunidade de representar a si própria, se caracteriza como uma ação em que a experiência da Comunidade foi privilegiada, visto que sua participação não se deu em virtude de habilidades artísticas, mas pela significação que aquele espaço não fictício e a figura de Rose - que não é uma personagem - teria para os espectadores da Comunidade e, conseqüentemente, para que o espetáculo tivesse uma identidade.



Figura 8 - Cena do espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*. Arquivo ZAP 18.

A iniciativa de levar o bar para o espetáculo foi tão bem recebida pelos visitantes do espaço que hoje o “Bar da Rose” faz parte da sede do grupo e todos os eventos realizados contam com a presença da mesma e de suas receitas, o que pode ser considerado um diferencial e até um atrativo para o público que frequenta a ZAP 18.

Portanto, tendo como referência a temática abordada pelo espetáculo e as relações que se estabeleceram durante seu processo de criação, em quais aspectos esta produção dialoga com a prática do Teatro em Comunidades?

Esta Noite Mãe Coragem é um espetáculo produzido pelos artistas do coletivo, tendo como inspiração uma temática vinda da Comunidade, sendo sua discussão ampliada para a realidade do tráfico de drogas e da violência no Brasil, por isso trata-se de uma realidade local, que se expande para discutir um problema geral. É possível salientar que o espetáculo se caracteriza como uma representação de artistas acerca de uma realidade que não convivem diretamente. Contudo, é relevante lembrar que Cida Falabella sempre morou na região, Gustavo Falabella também reside no Serrano e a presença de Thiago e Rose, conferem ao espetáculo uma identidade local e uma experiência dentro daquele contexto social.

Thiago Macedo relata como foi a experiência de discutir estes problemas em cena, estando tão perto deles:

“Mãe Coragem foi feito em 2006, eu tinha 13 anos, pra mim era muita loucura, porque ao mesmo tempo que eu tava na ZAP fazendo esse espetáculo, eu vinha pra casa, tomava banho e escutava algum acontecimento, tinha assassinado alguém e neste meio do caminho eu perdi um primo, que foi assassinado bem próximo aqui de casa. Então, o Mãe Coragem, ele teve essa missão de mostrar pro bairro o que era de fato aquela realidade, porque o grande problema do tráfico é que ele é grande demais e ele só é grande demais porque as pessoas pequenas é que estão trabalhando pra ele”.(MACEDO, 2012)



Figura 9 - Cena do espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*. Arquivo ZAP 18.

É possível salientar que o espetáculo - apesar de contar com um elenco constituído, em sua maioria, por artistas profissionais pertencentes a um contexto social distinto daquele que se propõem a discutir - a experiência de Cida, diretora do espetáculo, do ator Gustavo Falabella, Thiago e Rose, que residem no Serrano, exercem certa interferência para que este trabalho não seja apenas uma representação da Comunidade, produzindo um discurso vazio e apontando soluções aos seus espectadores, ao invés de lançar questionamentos acerca da situação.

Desta forma, *Esta Noite Mãe Coragem* pode ser considerada uma prática que atribui à Comunidade um papel significativo, pela influência exercida pela mesma na escolha da temática e pela participação de pessoas do bairro em sua montagem. O espetáculo também se aproxima de três aspectos característicos do Teatro em Comunidades: “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; podendo também ser considerado uma prática que guarda relações com um processo educativo entendido ou não como transformador” (NOGUEIRA, 2008).



Figura 10 - Cena do espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*. Arquivo ZAP 18.

A criação do espetáculo contou com a participação de artistas profissionais em seu elenco, direção e dramaturgia - sendo a diretora e um ator moradores do bairro Serrano - há alguns anos. A montagem também contou com a presença de um adolescente da Comunidade, que participou de todo o processo criativo. Assim, mesmo sendo uma produção realizada - em sua maioria - por artistas profissionais, a colaboração da Comunidade se dava, principalmente, pela presença de Thiago entre estes artistas, que trazia outra percepção sobre o espaço, seja pela pouca idade, por ter suas raízes naquele bairro ou por pertencer a uma classe social distinta da maioria do grupo. A experiência de Cida e Gustavo, enquanto moradores do Serrano, seria outra interferência no processo de criação, dada a proximidade com o cotidiano da região. Deste modo, é possível afirmar que este processo criativo envolve a colaboração entre artistas e membros da Comunidade.

Acerca da montagem de *Esta Noite Mãe Coragem*, é considerável afirmar que sua origem está atrelada à realidade da Comunidade, uma vez que sua temática surge a partir das oficinas realizadas com os adolescentes do entorno. Por outro lado, o assunto é tratado no espetáculo de forma ampla, não se atendo apenas à realidade daquela região, o que confere certa universalidade

ao assunto, não sendo seu destino apenas a Comunidade do bairro Serrano e entorno. Apesar desse caráter de universalidade atribuído ao espetáculo, é relevante destacar a influência exercida pelo entorno em sua criação e na construção de sua identidade, uma vez que sua discussão ultrapassa aquela localidade, mas as histórias que se apresentam, a presença de Thiago e o “Bar da Rose” contribuem para que a produção tenha uma identidade local.

A dimensão educativa do espetáculo pode ser considerada por dois fatores. Primeiro, pela participação de Thiago no elenco, o que implica em um aprendizado mais técnico, já que se tratava de uma montagem com artistas profissionais e, também, na possibilidade do desenvolvimento de sua criticidade, diante das discussões tecidas no processo de criação. Em segundo lugar, é relevante destacar a forma como o grupo conduz a discussão da temática no espetáculo, uma vez que não são propostas soluções, mas lançadas questões acerca do envolvimento daqueles atores, que representam a história, e dos espectadores, com estes problemas que fazem parte realidade brasileira.



Figura 11 - Cena do espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*. Arquivo ZAP 18.

Portanto, *Esta Noite Mãe Coragem* é uma montagem que parte de uma temática relacionada à realidade local, manifestada nas discussões realizadas pelos alunos durante as oficinas. A abordagem de tal realidade é apresentada de forma mais ampla, estendendo a discussão para outros contextos, que também convivem com a violência e o tráfico de drogas, o que faz do espetáculo uma produção que parte do particular para o geral ou local para o universal (BOAL, 2011). A proximidade que a montagem estabelece com aspectos do Teatro em Comunidades pode ser compreendida pela interferência exercida pelo contexto social local na

criação da peça; pelo envolvimento de pessoas da Comunidade no processo criativo e a discussão proposta pela mesma.

3.2.2 - 1961 – 2009 (2012)

O desejo dos atores mais jovens da ZAP 18 em realizar um espetáculo que tratasse da desilusão da juventude diante do mundo como “está sendo”⁶¹ deu origem ao último espetáculo do grupo, que estreou em 2009 e vem se atualizando ao longo dos acontecimentos políticos do país. *1961-2012* é um espetáculo que busca resgatar momentos importantes na História do Brasil, dirigindo o foco para aquele ator que foi fundamental na construção da mesma e, por muitas vezes, permaneceu esquecido, o povo. O espetáculo destaca toda uma história de lutas e resistência, caracterizando os brasileiros como cidadãos ativos e questionadores. Para tanto, foram escolhidos fatos importantes do cenário político brasileiro permeados por histórias pessoais dos atores e depoimentos de alunos da ZAP, que foram gravados em outro momento, e se fazem presentes por meio de projeções.

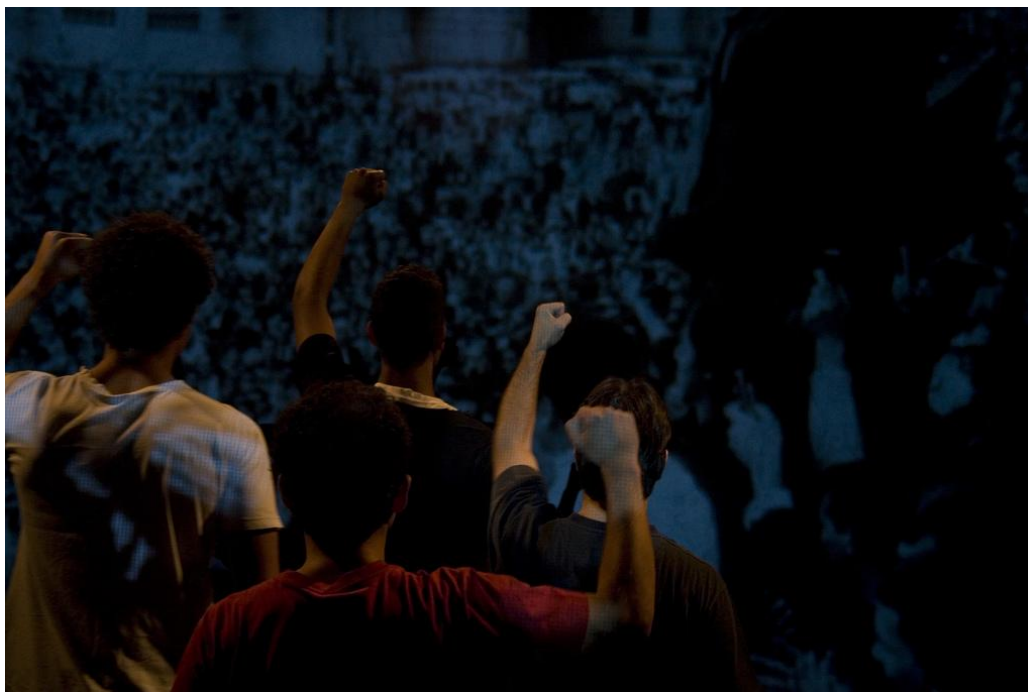


Figura 12 - Cena do espetáculo *1961-2009*. Arquivo ZAP 18.

⁶¹ “Por isso, não se pode dizer do mundo animal que ele está sendo: o mundo humano só é porque está sendo; e só está sendo na medida em que se dialetizam a mudança e o estático.” (FREIRE, 1979: 25)

A criação deste espetáculo tem sua origem a partir de uma inquietação dos próprios artistas do coletivo, enquanto jovens brasileiros. Assim sendo, é considerável destacar que a realidade local não interferiu na escolha de tal temática, visto que a mesma parte de um contexto geral. Por outro lado, a montagem não esteve completamente imune ao contexto local e sua Comunidade, visto que a presença de Thiago no elenco da peça traz experiências de uma juventude que cresceu naquele espaço, bem como Gustavo e Cida Falabella, que também moram no Serrano. A projeção de depoimentos de adolescentes, participantes das oficinas, também se configura como participação da juventude do entorno. Desta forma, levando em consideração tais presenças, Thiago fala de como o bairro interferiu em sua criação dentro da peça:

“Acho que a maior inspiração vinda daqui do bairro é falar pra quem tá aqui, pra juventude daqui, acho que esse era o ponto de interesse principal e, a partir disso, várias outras coisas foram surgindo como inspiração, principalmente pra mim, que moro aqui e tinha o compromisso de falar de uma juventude em que eu também estava inserido. Então, de uma certa forma, sou eu ali falando da juventude, mas tendo este compromisso de falar de uma juventude toda do bairro, que tenha crescido ou não, que tenha conseguido algum avanço ou não, que está parada, então eu também to parado. Acho que essas duas foram as inspirações maiores, primeiro pra mim, esse compromisso de falar dessa juventude que eu me identifico, tenho essa identidade plantada aqui e como público alvo.”(MACEDO, 2012)



Figura 13 - Cena do espetáculo 1961-2009. Arquivo ZAP 18.

Este “compromisso” assumido por Thiago com a juventude de seu bairro, pode ser entendido como um desejo do ator em não se afastar da realidade de sua Comunidade - mesmo abordando um contexto que ultrapassa a localidade – assumindo um discurso distante daquelas pessoas. Diante do depoimento considera-se que não se trata do Thiago - ator da ZAP – falando da juventude do bairro Serrano e entorno, mas do Thiago – jovem da Comunidade e ator da ZAP – falando de uma juventude da qual faz parte.

Outra interferência da Comunidade nesta produção são as projeções de depoimentos de alunos, participantes das oficinas, durante o espetáculo, em que os mesmos discutem sobre fatos da História do Brasil. Nas projeções, mostra-se o posicionamento desses adolescentes diante do contexto sócio-político do país e o desejo de que muitas coisas sejam mudadas.



Figura 14 - Cena do espetáculo *1961-2009*. Arquivo ZAP 18.

Acerca da utilização de tais projeções, Anita Leandro *in* HILDEBRANDO, FALABELLA, SANTANA e ROCHA (2011: 47-48) afirma que a montagem encoraja os espectadores e os

depoimentos exercem importante papel ao mostrar um espectador ativo, enquanto sujeito de sua própria história:

Sentado na platéia, com os muros do cenário ao fundo, o entrevistado ocupa o lugar do espectador ativo e participante que a montagem de 1961-2009 encoraja. [...] Os entrevistados são espectadores que fizeram um passo em direção à cena, tornando-se, diante da câmera, atores de sua própria história.

Desta forma, ao colocar estes adolescentes em cena, expressando sua visão acerca de diversos momentos da História do país, o espetáculo busca despertar no público a sua opinião a respeito das últimas décadas dessa História, bem como rever o passado, analisar o presente e buscar a mudança, já que na maioria dos depoimentos mostrados, todos desejam melhorias, só!⁶²

A realidade local, apesar de não exercer tanta influência na concepção do espetáculo, manifesta-se no compromisso assumido por Thiago em falar da juventude de sua Comunidade e nas projeções de depoimentos dos alunos das oficinas, que compartilham suas visões acerca de assuntos de ordem nacional, a partir de sua realidade, visto que o contexto em que se inserem é determinante na compreensão do mundo (FREIRE, 1996).

Desta forma, em quais aspectos essa prática dialoga com o Teatro em Comunidades e contribui para a sua discussão? Considerando algumas interferências da Comunidade, a discussão proposta pelo grupo e a forma com que problematizam a História do Brasil, é possível afirmar que esta produção estabelece certa proximidade com aspectos característicos do Teatro em Comunidades.

O processo de criação do espetáculo pode ser considerado uma colaboração entre artistas e membros da Comunidade, pela presença de Thiago que, apesar de integrar o elenco profissional do coletivo, é morador do bairro e enfatiza seu compromisso com a realidade local, fazendo questão de discuti-la, o que mostra sua contribuição na construção da peça. Os depoimentos de jovens da Comunidade também podem ser considerados uma colaboração ao processo criativo, dado o conteúdo que apresentam e, conseqüentemente, a interferência gerada pelos mesmos na construção de determinadas cenas.

⁶² Em um dos depoimentos projetados, um garoto lista uma série de mudanças para o Brasil, muito pertinentes por sinal, e ao final ele diz “só”, como se fosse só aquilo que tinha a dizer ou só aquilo que precisava ser feito para uma realidade melhor.

Acerca do processo criativo, não é possível afirmar que sua origem e destino estão voltados para a realidade da Comunidade, uma vez que este nasce de um desejo do grupo em discutir aspectos da realidade nacional. Contudo, a realidade local ganha destaque no depoimento de Thiago, que compartilha momentos de sua história e seu compromisso com a juventude da qual faz parte. Os depoimentos de jovens da Comunidade, por meio de projeções, também refletem a realidade daquele espaço e aproximam essa juventude dos assuntos discutidos. Thiago Macedo *in* HILDEBRANDO, FALABELLA, SANTANA e ROCHA (2011: 82) discorre acerca dessas proximidades:

Neste espetáculo trazemos para a cena a “rua”, que muito me lembra as ruas daqui do bairro. Estreita, aconchegante que convida a todo o momento as pessoas a se posicionarem e a protestarem sobre assuntos que reprecendem nossa sociedade. Foi assim em grande parte das manifestações populares, sejam elas de diferentes motivos e causas, e fazemos também aqui, desta “rua”, nosso ponto em comum, que é o nosso palco, onde estas inquietações ganhem vida e força. As pessoas se levantam, e se manifestam da forma que querem.

A presença de histórias pessoais é um ponto relevante dentro de *1961 – 2012*, visto que a mesmas permeiam os fatos Históricos apresentados no espetáculo. Gustavo Falabella *in* HILDEBRANDO, FALABELLA, SANTANA e ROCHA (2011: 74) discorre a respeito de tal diálogo histórico dentro do espetáculo:

Cada um de nós (eu, os integrantes da ZAP 18, você leitor) somos agentes históricos. Brecht já diria, “nunca diga as coisas são assim e, sim, as coisas estão sendo assim”. Esse pensamento coloca a ação humana como preponderante nos desfechos e eventos históricos. Pensando assim, chegamos a uma provocação, “o dia em que me tornei adulto”. Seria uma espécie de fato marcante na vida de cada um dos atores que marcaria a transição da infância/ adolescência para a vida adulta. Entendemos que isso também é um fato histórico.

O diálogo estabelecido entre fatos Históricos e histórias pessoais pode ser compreendido como uma aproximação entre o geral e o particular, possibilitando reflexões acerca da intervenção de cada um no contexto em que se insere. Logo, as histórias relatadas pelos atores mostram certa tomada de consciência acerca do compromisso com esta realidade e, em que momento, a mesma aconteceu. Assim, a afirmação de Brecht, trazida por Gustavo, reforça o compromisso com a mudança e as responsabilidades de cada cidadão.

Por isso, o envolvimento de Thiago nas ações do grupo e a defesa de aspectos ligados à sua Comunidade, mostram o comprometimento do artista com sua realidade. Este compromisso reforça o envolvimento, que deve partir da própria comunidade, no seu processo de desenvolvimento, uma vez que “o desenvolvimento comunitário significativo acontece só

quando pessoas locais da comunidade têm compromisso em envolver-se e em investir seus recursos neste esforço” (Kretzman e McKnight 1993: 5 *apud* Cohen Cruz, 2008: 113)

Dentre alguns pontos destacados pelo espetáculo, o compromisso ressaltado por Thiago, reforça a proximidade da peça com uma produção artística que “guarda relações com um processo educativo entendido ou não como transformador” (NOGUEIRA, 2008). A intenção de considerar a juventude do bairro em suas discussões, além do sentimento de pertencimento, tem como objetivo atingir os jovens presentes no público, de forma a estender a eles a problematização proposta pelo espetáculo. Assim, o desejo do ator, bem como dos demais artistas do grupo, era causar inquietações em seus espectadores e reforçar o compromisso de cada um enquanto seres humanos históricos, o que pode ser considerado uma prática pedagógica, propulsora ou não de mudanças.

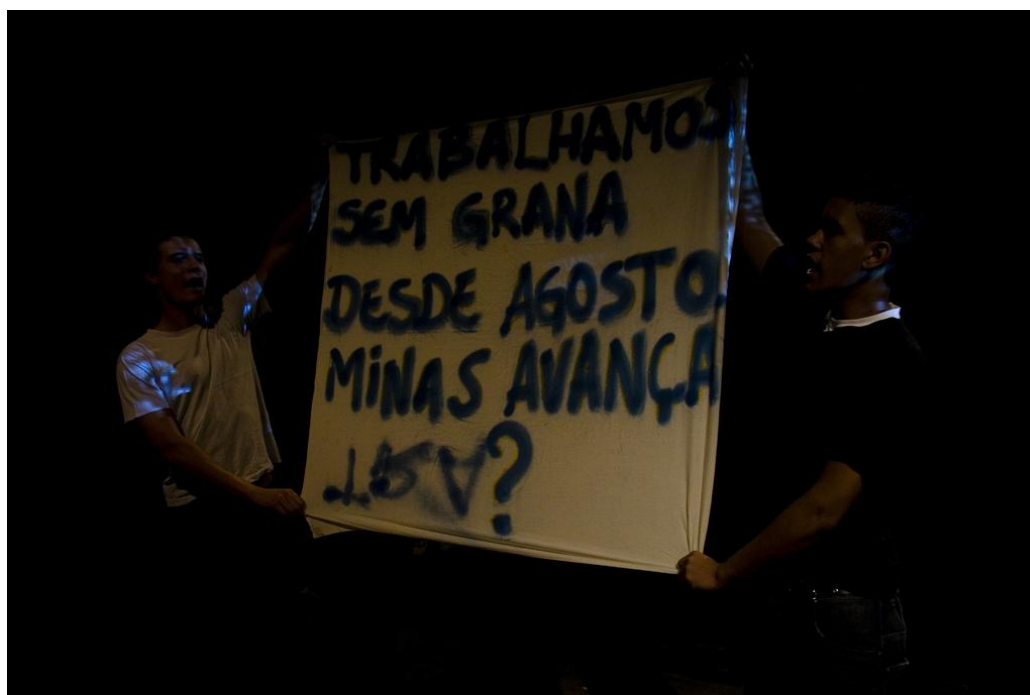


Figura 15 - Cena do espetáculo *1961-2009*. Arquivo ZAP 18.

Portanto, *1961 – 2012* é uma produção que nasce com o intuito de problematizar a atuação da juventude brasileira na construção Histórica de seu país e as proximidades da mesma com a história de cada um. Partindo de um contexto geral, os fatos expostos vão se aproximando do universo pessoal de seus atores e – em determinados momentos – da realidade local, visto que algumas histórias se passam no bairro. Assim, o que aproxima tal produção do Teatro em Comunidades é a intervenção de pessoas do entorno no processo criativo, o diálogo com a localidade e histórias pessoais dos atores, e a discussão instaurada pela temática abordada.

As iniciativas encontradas pelo grupo para sua inserção na Comunidade, oficinas e apreciação de espetáculos, recursos recorrentes nas práticas artísticas em Comunidades, demonstram a intenção destes artistas em fazer do espaço um lugar de encontro e, conseqüentemente, um espaço **da** Comunidade.

Tal intenção se manifesta por meio das ações que o grupo vem desenvolvendo ao longo desses dez anos. A tentativa de realizar práticas em parceria com os moradores do entorno está presente nas oficinas e espetáculos oferecidos na sede do coletivo. Tal colaboração, diante das práticas apresentadas, ainda é um aspecto que causa certa preocupação no coletivo, visto que a relação com as pessoas do entorno é fruto de convivência, em que as diferenças são consideradas, e não da conquista de adeptos de um discurso comum, como enfatiza Paulo Freire (1996: 135):

Nas minhas relações com os outros, que não fizeram necessariamente as mesmas opções que fiz, no nível da política, da ética, da estética, da pedagogia, nem posso partir de que devo "conquistá-los", não importa a que custo, nem tampouco temo que pretendam "conquistar-me". É no respeito às diferenças entre mim e eles ou elas, na coerência entre o que faço e o que digo, que me encontro com eles ou com elas.

Logo, a proximidade com os membros da Comunidade e a disponibilidade para o diálogo com o entorno é o que possibilitarão que este seja um "espaço vivido e usado", visto que o grupo tem o propósito de atuar com a Comunidade. Deste modo, o privilégio por uma criação compartilhada, levando em consideração o contexto em que se inserem os alunos e possibilitando a discussão de assuntos de seu interesse, é uma ação que proporciona a troca de experiências entre artistas do grupo e artistas da Comunidade, por isso é relevante que as práticas formativas oferecidas pelo grupo considerem tais aspectos.

Nos espetáculos também é possível identificar a intenção de uma proximidade com o entorno, seja pelas temáticas abordadas, pela abertura às intervenções do público ou pela presença de pessoas da Comunidade em cena.

Portanto, diante de tais ações e dos aspectos ressaltados como característicos do Teatro em Comunidades, é considerável apontar certa proximidade entre as práticas da ZAP 18 – considerando-se a particularidade de cada uma - e este campo de estudo, visto que o trabalho que o coletivo vem realizando a dez anos em sua sede na periferia de Belo Horizonte possui objetivos que dialogam com elementos do Teatro em Comunidades. Enfim, é possível destacar que a maneira como o grupo lida com tais objetivos, como a colaboração,

interferência do entorno, processo pedagógico, entre outros, é o que possibilita identificar a contribuição que o trabalho desenvolvido pelo coletivo traz para a discussão do assunto, dada a diversidade de práticas que o compõem.

CAPÍTULO IV

As vozes da Comunidade

CAPÍTULO IV – As vozes da Comunidade

Se, na verdade, o sonho que nos anima é democrático e solidário, não é falando aos outros, de cima para baixo, sobretudo, como se fôssemos os portadores da verdade a ser transmitida aos demais, que aprendemos a escutar, mas é escutando que aprendemos a falar com eles.

Paulo Freire

Diante do discurso, muitas vezes inflamado e carregado de ideologias, que permeia a escrita deste trabalho, fui tomada por uma inquietação ao chegar às últimas páginas e perceber que, mesmo destacando depoimentos das pessoas envolvidas nas ações da ZAP 18, essas palavras estavam sempre rodeadas de reflexões teóricas e apontamentos meus, o que é necessário quando se produz um trabalho acadêmico. Contudo, essa interferência ainda me inquietava, o que fazer?

Eu poderia colocar o que não foi exposto no corpo do texto nos anexos, juntamente com algumas imagens e estava resolvido o problema, o anexo funciona mesmo como um acréscimo ao assunto principal. Seriam minhas intervenções, juntamente com os aportes teóricos, mais importantes que as vozes dessas pessoas, para que a elas fosse reservado o espaço dos anexos? Tudo isso pode parecer irrelevante, mas eu não podia, diante de toda uma discussão que destaca “fervorosamente” a palavra colaboração, ou seja, “todos juntos somos fortes” – já diziam os Saltimbancos – não se trata de separar o que é importante e o que complementa essa importância.

Por isso, o objetivo de reservar este capítulo a essas vozes. Ele não traz em sua essência páginas e páginas de palavras bonitas e bem colocadas, para que um dia sirvam de referência bibliográfica. São poucas páginas, não é preciso falar muito, são palavras simples, mas carregadas de uma significação, para quem as proclamou e, para mim, que as escutei, em forma de entrevistas ou conversas informais, e tive o crucial dever de transcrevê-las, tirando-lhes toda a intenção.

Portanto, é possível dizer que este capítulo se propõe a “escutar” as vozes de pessoas da Comunidade, em sua maioria alunos das oficinas de Cordel e Teatro Épico, que muito

contribuíram para a realização deste trabalho e contribuem para que a ZAP 18 seja, legitimamente, um espaço artístico aberto à Comunidade do bairro Serrano e entorno.

Assim sendo, escutemos....

“Bom, comunidade para mim significa muitas pessoas vivendo em comum, em grupo, com um relacionamento bom, pacífico, o que hoje não se vê muito, as pessoas brigam por coisas bobas, matam só por vingança, só pra sentir o prazer disso, nem as escolas tem esse tipo de convivência.

O mundo já não tem comunidade, tem sim, tem lugares que são considerados comunidade mais não são, pelo menos pra mim.

Se todos os lugares tivessem uma convivência boa, sem preconceitos, sem separações, aí sim o mundo seria melhor, e todos viveriam em “comunidade”.

“Comunidade? Ah... comunidade pra mim é a ZAP 18, um grupo de pessoas que buscam as mesmas coisas e trabalhando em equipe, eu acho que se um grupo de pessoas se reúnem para fazer algo ou conviver mas se essas pessoas não se ajudam não veem as outras como amigos e não se gostam então eles são só um grupo não uma comunidade.”

“Comunidade é um local onde vivem vários tipos de pessoas com suas raças, suas crenças e seus costumes. Onde existem comércios, igrejas, áreas de lazer, teatros e outras coisas. Viver em comunidade é participar das atividades oferecidas por ela, é ajudar as pessoas mais necessitadas, é fazer favores sem esperar algo em troca e é também viver em harmonia com os outros sem brigas, sem desavenças, sem discussões, respeitando os limites e os espaços de cada um.”

“O termo comunidade representa um grupo de pessoas, famílias, que vivem muito próximos uns dos outros. Essas famílias após uns tempos formam um ciclo de amizades e se tornam mais próximas.

Vivo no bairro Serrano há 16 anos e pelo fato da minha família ser antiga no bairro muitas pessoas me conhecem. Mesmo um dia tendo que sair desta comunidade, sei que muitas coisas importantes da minha vida foram vividas aqui, além das amizades feitas por todos esses anos.”

“Comunidade são pessoas que trabalham em um hospital, são alunos que estudam em uma escola, são índios que vivem em suas aldeias, pessoas que vivem em um bairro, afinal comunidade é tudo isso e muito mais. Comunidade tem seus sentidos ecológicos, sentidos sociológicos, europeus e até mesmo virtuais.

A conclusão é que comunidades são ações de grupos geradas para lazer, convivência e outras citações, todas com vários motivos importantes para

sustentá-las. Para exemplo, uso nós todos aqui da ZAP 18 que somos um grupo que se ajuda e se adora.”

“Eu acho que comunidade é um modo de viver e várias pessoas gostam de estar em uma comunidade, pois pode compartilhar algo com pessoas, como um ente querido que morreu, danças, seriados etc”

*“Eu não sei o que eu to fazendo aqui. Mas eu sei que o Teatro representa a cultura para a minha comunidade. Mas se eu não estivesse aqui, eu estaria no vídeo-game. Eu acho divertido, interessante.
Nós fizemos uma peça para 120 pessoas sobre a escola. Tinha a música do Pink Floyd, agora nós estamos planejando fazer outra peça.”*

“É importante porque traz oportunidades culturais para o Serrano.”

“Além de beneficiar os jovens, a ZAP oferece à comunidade acesso à cultura”

“A ZAP 18 movimenta e alegra a comunidade, mas o mais importante é que através das peças que ali são apresentadas ela proporciona um refugio momentâneo da realidade atual, proporciona um pouco de magia a cada um.”

“Sem sombra de dúvidas ela privilegia a criação dos participantes, você se sente tão a vontade no meio de tanta gente estranha que se veste de maneira estranha que acaba por perceber que não seguir a imposição estética da sociedade é bom e que ser estranho é divertido, então você passa a moldar sua estética de acordo com o que você gosta e não com o que é conveniente a sociedade.”

“Olha, eu acho que é como eu falei, ajuda a pessoa a não ficar fazendo outra coisa em casa, ta aprendendo com o grupo, dividindo opiniões, isso aí!”

“Ah, eu acho que é uma aprendizagem, né! Que a gente ta aqui pra ir aprendendo como pessoa.”

“Eles deixam a gente pensar, deixam a gente opinar, deixam a gente falar o que a gente pensa, não é só porque ta certo, ta certo e é isso que tem que seguir. Eles deixam a gente pensar e ter as nossas próprias idéias.”

“A importância? Não sei, acho que pra juntar mais, ter experiências, a convivência com outros jovens.”

“Importância pra mostrar cultura pras pessoas, pra elas virem pra cá, ficar longe de coisas ruins que acontecem na comunidade. É uma coisa boa assim pra tirar os jovens de coisas ruins, mostrar, ficar mais unido um com o outro.”

“Eu acho que eles respeitam as criações assim, deixa a gente por nossas opiniões nos negócios.”

“A importância é que como já passou por vários lugares pode ter feito vários atores por aí, não sei muito bem, mas pode fazer vários atores aqui e ajudar a comunidade também.”

“Eu penso que é bom pra informar a pessoa de certos acontecimentos, que nem a Copa de 2014, da peça que teve o ano passado, “Ei você, eu vou tocar seu coração”, tinha muita coisa acontecendo que o pessoal não tava sabendo, que nem o pessoal do Bandeirantes que vai perder pedaço da casa. Além de interagir o pessoal que tem curiosidade, mas não tinha um espaço pra ir.”

“Naquele momento eu senti que a ZAP seria uma extensão da minha família e até hoje, eu chamo ZAP família, mesmo!!!”

“Eu fico muito feliz por poder fazer teatro. Sempre gostei. Se eu não estivesse aqui, provavelmente estaria no computador. É o único lugar onde eu posso expressar minha opinião, mas fazer teatro é às vezes bem chato. Mas no tudo é divertido!”

“Eu estava com problemas na escola e em casa e me indicaram fazer teatro. Comecei a fazer teatro por obrigação, mas aos poucos fui me soltando e gostando de fazer teatro. Hoje, teatro pra mim não é obrigação, é opção. Uma opção que eu escolhi fazer.”

“Teatro ele representa uma oficina da Escola Integrada em que fazemos peças sobre a sociedade, em que tentamos tocar as pessoas que podemos sair da caverna.”

“Bem, a presença da ZAP 18 é nos ensinar o que é o teatro e que ele pode nos ensinar outras coisas.”

“A presença da ZAP é ótima no bairro, porque é uma ótima forma de descontrair as pessoas, é bom para incentivar mais as pessoas a fazerem coisas diferentes, além da sua rotina. Eu faço e adoro, eu tenho muita vergonha e eu ali participando com as outras pessoas, me libero da vergonha.”

“A ZAP é uma porta aberta pras pessoas que se interessam, né! É um espaço que dá liberdade, que dá direito pra outras pessoas se chegarem, se achegarem e aproximar da comunidade. E a comunidade é isso aí, né! É o confronto, gente com gente, as pessoas poderem conversar, trocar idéia, criticar e com isso a gente vê onde que a gente pode ta melhorando, ta construindo mais esse lado, trazer profissionais da Arte para a periferia, é esse que é o papel da ZAP. Ela abre as portas dela, é tudo muito simples, sabe, mas muito natural!”

Considerações Finais

“Pode o teatro salvar o planeta? Não, certamente não, se ele é o teatro que aplica cosméticos no rosto sedutor do mundo inaceitável.”

Tim Prentki

É chegado o momento em que as idéias se reúnem com o propósito de concluir o caminho traçado ao longo de todas essas páginas. Neste momento, o que se deseja é compartilhar algumas reflexões geradas por esta investigação que, felizmente, é permeada de uma paixão curiosa, como já havia descrito na introdução deste trabalho.

O Teatro em Comunidades é um campo de estudo que vem se legitimando no Brasil, seja pelo crescimento das pesquisas envolvendo o assunto ou pela expansão das práticas artísticas voltadas para comunidades. Portanto, contribuir para que este campo se fortaleça e não seja colocado à margem da academia e do fazer teatral é um compromisso de nós artistas, educadores e pesquisadores que acreditamos que o Teatro é propulsor de transformações e, legitimamente, um espaço de diálogo e colaboração.

Por isso, diante de toda a discussão realizada no decorrer deste trabalho e a bibliografia que o referencia, é pertinente retomar que as práticas em Teatro em Comunidades se caracterizam por uma “criação coletiva que envolve a colaboração de artistas e membros da comunidade; os processos criativos têm sua origem e destino voltados para a realidade da comunidade; trata-se de um método baseado em histórias pessoais e locais, desenvolvidas a partir de improvisação, sendo suas práticas relacionadas a um processo educativo entendido ou não como transformador”. (NOGUEIRA, 2008)

Estes aspectos, destacados por Márcia Pompeo Nogueira, a partir de suas pesquisas acerca de conceitos e terminologias atribuídos a ações desta natureza, também se evidenciam nas práticas descritas no capítulo de revisão bibliográfica deste trabalho, em que Narciso Telles, Maria de Lourdes Naylor Rocha e Solange Caldeira *in* LIGIÉRO, TELLES e PEREIRA (2009) discorrem acerca de suas práticas artísticas e de grupos teatrais em comunidades. Os trabalhos expostos por estes pesquisadores destacam boa parte destes aspectos, como a colaboração entre artistas e pessoas da comunidade, a abertura às interferências do entorno e o

caráter formativo que permeiam suas atividades e, conseqüentemente, contribuem para a comunicação e integração destas pessoas.

Sendo assim, descrever as práticas desenvolvidas pela ZAP 18 e discuti-las diante deste referencial se dá, primeiramente, por sua intervenção no bairro Serrano e entorno e as iniciativas adotadas pelo grupo, tendo como propósito envolver a Comunidade em suas atividades e em sua sede. Logo, um primeiro contato, ainda superficial, despertou meu interesse em discutir o trabalho do coletivo, tendo como referência o Teatro em Comunidades. O aprofundamento, possibilitado pela pesquisa, contribuiu para o apontamento do diálogo que as ações desenvolvidas estabelecem com os aspectos característicos das práticas desta natureza.

Diante todas as reflexões teóricas que fomentam a discussão desta pesquisa e alimentam as práticas artísticas em comunidades, toma-se como ponto de partida para esta síntese o aspecto dialógico e, conseqüentemente, a “escuta” que caracterizam estas ações. Para tanto, perante a ampla discussão de uma prática dialógica realizada, em especial, por Augusto Boal e Paulo Freire (1996: 102), toma-se como referência este último, que nos fala a respeito da importância da “escuta” em uma comunicação dialógica:

No processo da fala e da escuta a disciplina do silêncio a ser assumido com rigor e a seu tempo pelos sujeitos que falam e escutam é um *sine qua* da comunicação dialógica. O primeiro sinal de que o sujeito que fala sabe escutar é a demonstração de sua capacidade de controlar não só a necessidade de dizer a sua palavra, que é um direito, mas também o gosto pessoal, profundamente respeitável, de expressá-la. Quem tem o que dizer tem igualmente o direito e o dever de dizê-lo. É preciso, porém, que quem tem o que dizer saiba, sem sombra de dúvida, não ser o único ou a única a ter o que dizer. Mais ainda, que o que tem a dizer não é necessariamente, por mais importante que seja, a verdade alvissareira por todos esperada. É preciso que quem tem o que dizer saiba, sem dúvida nenhuma, que, sem escutar o que quem escuta tem igualmente a dizer, termina por esgotar a sua capacidade de dizer por muito ter dito sem nada ou quase nada ter escutado.⁶³

Logo, a partir dessa reflexão, é considerável afirmar que uma prática dialógica se caracteriza pelo compartilhamento que permeia suas relações. Nas práticas do Teatro em Comunidades, este compartilhamento se evidencia na colaboração com que se dão os processos criativos, as interferências geradas pelo entorno, entre outros aspectos. Desta forma, “falar e escutar” são princípios de uma construção conjunta, ou seja, atuar **com** a Comunidade.

As transformações ocorridas com a mudança da Cia ZAP 18 para o bairro Serrano, periferia da cidade de Belo Horizonte, podem ser consideradas uma abertura destes artistas às

⁶³ Grifo do autor.

interferências daquele espaço. Essa “escuta” do entorno se evidencia na arquitetura da sede, que traz um espaço multiuso - onde são desenvolvidas diversas práticas artísticas – nas paredes grafitadas do galpão; na simplicidade dos equipamentos e também pela presença do “Bar da Rose”, que se localizava na casa da mesma, nas proximidades da sede, e hoje faz parte da ZAP 18.

A mudança do nome do coletivo é outro aspecto que demonstra esse diálogo, a expressão *Zona de Arte da Periferia* reflete o desejo daqueles artistas em estabelecer uma parceria com as pessoas do entorno, como destacado pela maioria de seus membros, e também que aquele espaço se tornasse um ponto de encontro da Comunidade. Diante destes propósitos, a construção de uma identidade se fazia pertinente, visto que, como destacado por ALMEIDA JR. (2007) o nome do lugar é sua identificação no tecido urbano e, por conseguinte, a significação que a sociedade lhe atribui. Logo, um espaço que se autodenomina **da** Periferia, de certa forma, sugere à Comunidade que se trata de um lugar que pertence também a ela.

Acompanhando a trajetória do grupo e estadia na periferia, é considerável destacar que estes artistas tinham muito a “falar” e fazer naquele novo espaço, visto que, num primeiro momento, colocam-se como responsáveis por modificar tal espaço e “levar luz” àquelas pessoas. Por outro lado, diante das transformações ocorridas, é notável que antes de “falar” foi necessário “escutar”, estabelecer um diálogo **com** o entorno. Deste modo, por meio deste diálogo, que aos poucos possibilitava relações mais estreitas entre os artistas e a Comunidade, que o espaço vem buscando legitimar sua identidade, Zona de Arte da Periferia, uma vez que, como destacado por Cida Falabella, “a conquista da Comunidade se dá a cada dia”. Logo, é no cotidiano, nas colaborações estabelecidas e “uso social” que este vai se tornando um “lugar vivido e usado” (SANTOS: 2004, 2006).

A promoção de oficinas e apreciação de espetáculos foram outras formas encontradas pelo grupo de se aproximar dessas pessoas e desenvolver uma prática dialógica, além de possibilitar o acesso à formação e apreciação artística, do qual a região ainda era carente. Os recursos adotados pelo grupo possibilitaram que o entorno e também as histórias de seus moradores interferissem nas produções artísticas do coletivo e das oficinas oferecidas à Comunidade, como se evidencia nas atividades desenvolvidas pelas oficinas e nas temáticas e processo de criação dos espetáculos. Entretanto, é possível destacar que tal interferência se manifesta em determinadas ações, não sendo uma ocorrência em todas as produções do

coletivo, visto que a disponibilidade para o diálogo com a realidade local pode ser ampliada, bem como as possibilidades de abordagem daquele contexto social.

Desta forma, em consonância com os aspectos que caracterizam as práticas do Teatro em Comunidades, pode-se considerar que, salvo as particularidades de tais práticas, todos eles permeiam o trabalho desenvolvido pelo grupo em parceria com a Comunidade do bairro Serrano e entorno.

A colaboração entre artistas e membros da Comunidade durante os processos de criação é um aspecto que se manifesta nas oficinas e também nos espetáculos do coletivo. Nas primeiras, os artistas da Comunidade e o artista facilitador trabalham juntos na construção de uma apresentação teatral, sendo a montagem resultado da contribuição de todos os participantes. Tal ocorrência se dá, com maior clareza, na prática desenvolvida no segundo espetáculo da oficina de Cordel – *Ei você, eu vou tocar seu coração!* – e na condução de Lucas Costa, na oficina de Teatro Épico, visto que, nestas produções, o artista responsável atua como um mediador de todo processo, oferecendo subsídios para a construção dos artistas da Comunidade.

Nos espetáculos, essa colaboração se dá, primeiramente, em *Esta Noite Mãe Coragem* pela influência exercida pelo entorno na escolha da temática da peça. Até então, é possível considerar que a Comunidade atuou apenas como inspiração para aquele grupo de artistas, todavia, ao solicitarem uma breve participação daqueles adolescentes em cena e, posteriormente, a integração de Thiago no elenco, bem como do “Bar da Rose” é considerável destacar a participação da Comunidade no processo de construção do espetáculo. Em *1961-2012* essa colaboração é reforçada também pela presença de Thiago durante todo o processo de criação, uma vez que integra o elenco do coletivo, e dos depoimentos projetados ao longo do espetáculo, que contam com a participação de jovens da Comunidade, que freqüentam o espaço do grupo.

Outro aspecto que dialoga com o trabalho desenvolvido pela ZAP 18 é a proximidade dos processos criativos com as realidades vividas na Comunidade, sendo sua origem e destino, aspectos que se dão de forma flexível. Nas oficinas ele pode ser considerado de duas maneiras, em determinadas produções as realidades são tratadas de forma específica, sendo a temática, quase uma exclusividade de seus atores e público. Enquanto outras, não possibilitam que a identidade local se manifeste em virtude de uma restrição a um texto pronto.

Na oficina de Cordel, sua origem e seu destino estão voltados para a Comunidade, uma vez que seus membros participam da criação artística e os espectadores, em sua maioria, são pessoas do bairro Serrano e entorno. Assim, as temáticas dessas produções podem se relacionar com o entorno, como na peça *Ei você, eu vou tocar seu coração*, que destaca problemas enfrentados por moradores da região e, conseqüentemente, de outras localidades, em virtude da realização da Copa do Mundo de 2014, possibilitando que se parta de um contexto geral para o local e vice-versa. Por outro lado, tal realidade pode não ser considerada, como na montagem de *A História da Princesa da Pedra Fina*, baseada na literatura de Cordel que, apesar de contar com a colaboração dos alunos, não traz uma identidade local para o espetáculo, permanecendo restrita ao texto.

Na oficina de Teatro Épico, tendo como referência o processo de criação de *Os sem luz*, o assunto tem sua origem e destino voltados para a realidade da Comunidade, uma vez que se propõe a apresentar situações que envolvem, diretamente, atores e espectadores, tendo em vista que se trata de uma comunidade escolar e o espetáculo é direcionado a ela.

Nos espetáculos do grupo, este aspecto se manifesta em um contexto mais amplo, ou seja, parte-se de uma realidade local para um contexto geral, como ocorre em *Esta Noite Mãe Coragem* ou vice-versa, como em *1961-2012*. No espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*, sua temática surge a partir das oficinas realizadas com os adolescentes do entorno. Apesar disso, o assunto é tratado no espetáculo de forma ampla, não se atendo apenas à realidade daquela região, o que se caracteriza por uma discussão que abrange outras realidades, não sendo seu destino apenas a Comunidade do bairro Serrano e entorno. Em *1961-2012*, a partir da discussão de fatos Históricos nacionais, histórias pessoais e a realidade da Comunidade são ocorrências nos depoimentos dos adolescentes que frequentam o espaço do grupo e, principalmente, na fala de Thiago, em que o ator compartilha um pouco de sua história pessoal e o compromisso com a juventude de sua Comunidade.

Acerca da utilização da improvisação como método de trabalho, em que a ênfase está em histórias pessoais e locais, este é um traço que caracteriza o trabalho desenvolvido nas oficinas, uma vez que a improvisação é um recurso que permeia toda a criação artística, seja com base em um texto pronto ou tendo como referência um tema gerador. As histórias pessoais e locais, bem como as experiências do grupo, vão se manifestando no decorrer do processo criativo. Em alguns trabalhos, elas atuam como alicerce de toda construção da peça, como nas montagens de *Ei você, eu vou tocar seu coração!* e *Os sem Luz*, que partem de

inquietações do grupo acerca de questões que desejam discutir em cena. Para tanto, se apropriam de suas experiências pessoais e locais para subsidiarem a criação artística e lançarem seus questionamentos. Enquanto outras montagens, como *A História da Princesa da Pedra Fina*, oferecem pouca possibilidade para que tais histórias se evidenciem, pois tem suas improvisações voltadas para o texto pronto.

Diante das iniciativas destacadas por esse trabalho e brevemente retomadas nesta síntese, como as transformações ocorridas no grupo com a sua mudança para a periferia, os recursos adotados para desenvolver um trabalho em parceria com os moradores do entorno e promover o acesso à formação e apreciação artística, que se configuram como a busca por uma prática dialógica e, por conseguinte, um desejo de atuar **com** a Comunidade. É considerável destacar que as ações que o grupo vem desenvolvendo em sua sede, em parceria com os moradores do bairro Serrano e entorno, estão atreladas a um processo educativo que objetiva ou não a transformação, outro aspecto característico da prática artística em comunidades, como destacado por NOGUEIRA (2008).

Nas oficinas, o propósito de formação artística e social, um dos objetivos de sua realização, se evidencia na abordagem de assuntos de interesse de seus participantes e na “escuta” privilegiada pelo artista facilitador. Deste modo, diante das práticas discutidas, é considerável destacar que na oficina de Cordel, a disponibilidade para o diálogo ainda é incipiente, visto que o artista facilitador não se propõe a abordar a realidade do entorno em uma estética que abarque outro universo, como o Cordel. No entanto, na oficina de Teatro Épico busca-se aproximar efetivamente do contexto dos alunos, tratando de assuntos que partem do cotidiano do grupo.

Nos espetáculos, tal propósito educativo pode ser compreendido nas temáticas e problematização proposta pelas montagens. As temáticas buscam gerar discussões acerca de assuntos de interesse sócio-político, como a violência e o tráfico de drogas em *Esta Noite Mãe Coragem* e a participação do povo nos acontecimentos políticos que compõem a História do Brasil, em *1961 – 2012*. O espaço aberto à manifestação dos espectadores, durante a encenação, é um aspecto que privilegia este caráter pedagógico, visto que a problemática é lançada ao público, ou seja, não cabe só aos artistas discutir um assunto que envolve a todos, por isso, a criação de um espaço de diálogo que, para FREIRE *in* FREIRE e SHOR (1986: 64), é um momento de reflexão acerca da realidade:

Penso que deveríamos entender o “diálogo” não como uma técnica *apenas* que podemos usar para conseguir obter alguns resultados. Também não podemos, não devemos, entender o diálogo como uma *tática* que usamos para fazer dos alunos nossos *amigos*. Isto faria do diálogo uma técnica para a manipulação, em vez de iluminação. Ao contrário, o diálogo deve ser entendido como algo que faz parte da própria natureza histórica dos seres humanos. É parte de nosso progresso histórico do caminho para nos tornarmos seres humanos. [...] Isto é, o diálogo é uma espécie de postura necessária, na medida em que os seres humanos se transformam cada vez mais em seres criticamente comunicativos. O diálogo é o momento em que os humanos se encontram para refletir sobre sua realidade tal como a fazem e re-fazem.

Portanto, sem a pretensão de gerar conclusões, é considerável dizer que o trabalho desenvolvido pelos artistas da Cia Zona de Arte da Periferia em parceria com a Comunidade do bairro Serrano e entorno possui uma especificidade em suas metodologias, processos de criação e integração com a Comunidade. Por outro lado, tais ações se aproximam de muitos aspectos incorporados nas práticas do Teatro em Comunidades, como salientado ao longo deste trabalho. Tendo em vista a diversidade de práticas que compõe este campo, os aspectos que se evidenciam em boa parte delas e também nos escritos dos estudiosos do assunto, a pretensão deste trabalho não foi enquadrar as ações da ZAP 18 nos aspectos destacados como característicos do Teatro em Comunidades, mas tecer reflexões acerca da proximidade entre eles e as práticas desenvolvidas pelo grupo.

Logo, as intervenções geradas pelo entorno na estrutura do coletivo, bem como em suas ações que objetivam incluir a Comunidade no fazer artístico e, por conseguinte, naquele espaço **da** Periferia, dadas as dificuldades apontadas, contribuem para a ampliação da discussão em Teatro em Comunidades no Brasil, seja pela busca de uma prática dialógica, subsidiada pelo envolvimento do grupo com as pessoas do entorno, seja pelo trabalho realizado com os alunos nas oficinas, que reforça essa colaboração e possibilita que outras pessoas se apropriem daquele espaço. E também na maneira encontrada pelos artistas de inserir a Comunidade nos espetáculos e ações que contribuem para que a Zona de Arte da Periferia seja um “espaço vivido e usado” (SANTOS: 2004, 2006).

Referências

ALMEIDA JR. José Simões. *Cartografia política dos lugares teatrais da cidade de São Paulo – 1999 a 2004*. São Paulo, 2007. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

_____. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *O Teatro como Arte Marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOAL, Julián. *As Imagens de um Teatro Popular*. São Paulo: Hucitec, 2000.

COHEN CRUZ, Jan. *Entre o Ritual e a Arte*. Revista Urdimento Especial. Florianópolis, Dezembro 2008 – nº 10, p. 95 – 125.

COSTA, Lucas Ferreira da. *Ensino de Teatro Épico Brechtiano para Adolescentes*. Trabalho de Conclusão de Curso. Orientador: Antônio Barreto Hildebrando. UFMG: Belo Horizonte, 2011. (trabalho não publicado)

COUTINHO, Marina Henriques. Beatriz Resende (orientadora). Márcia Pompeo Nogueira (co-orientadora). *A Favela como Palco e Personagem e o Desafio da Comunidade-Sujeito* (tese de doutorado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

_____. *O universo e a abrangência do teatro aplicado*. Anais do VI Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. São Paulo, Novembro de 2010. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/pedagogia/Marina%20Henriques%20Coutinho%20-%20O%20universo%20e%20a%20abrang%20ancia%20do%20teatro%20aplicado.pdf>. Acesso em 21/04/2011.

_____. *Considerações sobre o papel do “artista facilitador” no campo do teatro em comunidades*. Anais do VI Reunião Científica da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre, Setembro de 2011. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/memoria/vireuniaopedagogia.htm>. Acesso em 21/08/2012.

_____. *A favela como palco e personagem e o desafio da narrativa alternativa*. Revista Urdimento. Florianópolis, Setembro 2011 – nº 17, p. 123 – 129.

DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: Hucitec, 2006.

FREIRE, Paulo. *Educação e Mudança*. 12ª Edição. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1979.

_____. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. *Pedagogia do Oprimido*. 17ª Edição. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1987.

FREIRE, Paulo. SHOR, Ira. *Medo e Ousadia – O Cotidiano do Professor*. Tradução de Adriana Lopez. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GADOTTI, Moacir. *A Questão da Educação Formal/Não-Formal*. Sion (Suíça), 2005. Artigo disponível em: http://siteantigo.paulofreire.org/pub/Institu/SubInstitucional1203023491It003Ps002/Educacao_o_formal_ao_formal_ao_formal_2005.pdf. Acesso em 25/06/2012.

GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância: a Intenção do Popular no Engajamento Político*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

HILDEBRANDO, Antônio. FALABELLA, Cida. SANTANA, Elisa. *Cadernos da ZAP – Esta Noite Mãe Coragem*. Belo Horizonte: Emcomum, 2010.

HILDEBRANDO, Antônio. FALABELLA, Cida. SANTANA, Elisa. FALABELLA, Gustavo. *Cadernos da ZAP – Teatro e Sociedade*. Belo Horizonte: Emcomum, 2011.

KOUDELA, Ingrid Dormien (org.). *Um vôo brechtiano*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e Política: Arena Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982.

NETTO, Maria Amélia Gimmler. Clóvis Dias Massa (orientador). *Ética, Boniteza e Convívio Teatral entre Grupos e Comunidades* (dissertação de mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. *Buscando uma interação teatral poética e dialógica com a comunidade*. Revista Urdimento. Florianópolis, Dezembro 2002 – nº 4, p. 70 – 89.

_____. *Teatro e Comunidade: dialogando com Brecht e Paulo Freire*. Revista Urdimento. Florianópolis, Dezembro 2007 - Vol. 1, nº 9 – p. 69 – 86.

_____. *Teatro para o desenvolvimento e sua contribuição para o teatro em comunidade*. Mini-curso. Memória ABRACE VII. Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Florianópolis, Outubro 2003, p. 405 – 406.

_____. *A opção pelo teatro em comunidades: alternativas de pesquisa*. Revista Urdimento Especial. Florianópolis, Dezembro 2008 – nº 10, p. 127 – 136.

_____. *Teatro em Comunidades: Questões de Terminologia*. Anais do V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2008. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pedagogia/Marcia%20Pompeo%20Nogueira%20-%20TEATRO%20EM%20COMUNIDADES%20QUESTOES%20DE%20TERMINOLOGIA.pdf>. Acesso em 20/04/2011.

_____. *O método dialógico do teatro para o desenvolvimento e a recuperação de drogados*. Revista Urdimento. Florianópolis, Setembro 2011 – nº 17, p. 103 – 111.

PATRIOTA, Rosângela. *A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo*. Artigo disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/his/v22n1/v22n1a06.pdf>>. Acesso em: 15/04/2011.

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

PINTO, Alice Regina et al. *Manual de normalização de trabalhos acadêmicos*. Viçosa, MG, 2011. 88 p. Disponível em: <<http://www.bbt.ufv.br/>>. Acesso em: 03/11/2011.

PINTO, Davi de Oliveira; ROCHA, Maurílio Andrade (orientador). *A Música-Gestus nos espetáculos Esta Noite Mãe Coragem, Um Homem é Um Homem e Nossa Pequena Mahagonny* (dissertação de mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008.

PRENTKI, Tim. *Acabou a brincadeira: o teatro pode salvar o planeta?* Revista Urdimento. Florianópolis, Setembro 2011 – nº 17, p. 187 - 195

ROCHA, Maria Aparecida Falabella. *De sonho & drama a ZAP 18: a construção de uma identidade*. Dissertação (mestrado). Belo Horizonte: UFMG, Escola de Belas Artes, 2004. Escola Belas Artes da UFMG. Dissertação defendida em 03 de abril de 2006.

ROCHA, Maurílio Andrade. *Teatro, Música Popular e Violência Urbana: um estudo de caso*. Relatório de pesquisa e de atividades complementares de Licença Sabática - modalidade Pós-Doutorado. Relatório de Licença Sabática, 2009.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 14ª. Edição. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção*. São Paulo: EDUSP, 2004.

SILVA, Armando Sérgio. *Oficina: Do Teatro ao Te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SILVA, Gerardo. *O Meio Técnico-Científico Informacional e os novos territórios metropolitanos*. Revista Periferia. Rio de Janeiro, 2008 - Vol. 1, nº 2 – p. 132 – 145. Disponível em: < <http://www.febf.uerj.br/periferia/V1N2/06.pdf> >. Acesso em 20/05/2012.

STRECK, Danilo R. REDIN, Euclides, ZITKOSKI, Jaime José. *Dicionário Paulo Freire*. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

TELLES, Narciso. *Pedagogia do Teatro e o Teatro de Rua*. Porto Alegre: Mediação, 2008.

TELLES, Narciso. FLORENTINO, Adilson (org). *Cartografia do ensino do teatro*. Uberlândia, EDUFU, 2009.

Entrevistas realizadas

COSTA, Lucas Ferreira da: depoimento [mar. 2012]. Entrevistadora Renata Patrícia da Silva. Belo Horizonte. Formato MP3. Entrevista concedida para a pesquisa de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG.

FALABELLA, Gustavo: depoimento [mar. 2012]. Entrevistadora Renata Patrícia da Silva. Belo Horizonte. Formato MP3. Entrevista concedida para a pesquisa de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG.

FALABELLA, Maria Aparecida: depoimento [mar. 2012]. Entrevistadora Renata Patrícia da Silva. Belo Horizonte. Formato MP3. Entrevista concedida para a pesquisa de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG.

MACEDO, Thiago: depoimento [mar. 2012]. Entrevistadora Renata Patrícia da Silva. Belo Horizonte. Formato MP3. Entrevista concedida para a pesquisa de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG.

MACEDO, Rose: depoimento [mar. 2012]. Entrevistadora Renata Patrícia da Silva. Belo Horizonte. Formato MP3. Entrevista concedida para a pesquisa de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG.

RIOS, Wesley: depoimento [mar. 2012]. Entrevistadora Renata Patrícia da Silva. Belo Horizonte. Formato MP3. Entrevista concedida para a pesquisa de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG.

SANTANA, Elisa: depoimento [mar. 2012]. Entrevistadora Renata Patrícia da Silva. Belo Horizonte. Formato MP3. Entrevista concedida para a pesquisa de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG.