

COUTINHO, Marina Henriques. Considerações sobre o papel do “artista facilitador” no campo do teatro em comunidades¹. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); Professor Adjunto.

RESUMO

Este texto pretende refletir sobre as relações entre teatro e comunidades no âmbito dos projetos artísticos e sociais desenvolvidos em favelas do Rio de Janeiro, investigando, especialmente, o papel do “artista facilitador”. A partir de três estudos de caso, grupo Nós do Morro (Vidigal), Cia. Marginal (Complexo da Maré) e o grupo Código (Japeri), o texto lança luz sobre um aspecto fundamental para o desenvolvimento de um processo de criação baseado na dinâmica do teatro *pela* comunidade: a atitude dialógica adotada pelos “artistas facilitadores” na relação com os grupos comunitários. A intenção original dos três exemplos estudados partiu do desejo de criar uma cena comprometida com a ética e a estética das comunidades. Este compromisso foi materializado no palco em forma de obra artística, nascida do processo colaborativo estabelecido entre os “artistas facilitadores” e os jovens moradores da favela.

Palavras-chave: Teatro e Comunidade. Pedagogia do Teatro. Favela.

ABSTRACT

This paper considers the relationship between theatre and community in artistic and social projects developed in favelas of Rio de Janeiro with special attention made to the role of “artist facilitator”. Focusing on three case studies, the theatre group Nós do Morro (Vidigal), Cia. Marginal (Maré) and the group Código (Japeri), the paper attempts to shed light on a fundamental aspect of a creative process based on the concept of *theatre by the community*: the dialogical attitude adopted by “artist facilitators” in relating to community groups. The original motivation for the three groups studied arose out of a desire to create theatre concerned with the ethics and aesthetics of the communities. This concern materialized on the stage as a body of artistic work produced from a collaborative process established between the “artist” facilitators” and the young favela residents.

Key words: Theatre and Community. Pedagogy of Theatre. Favela.

O palco é um espaço que hoje faz parte da realidade de muitas favelas do Rio de Janeiro. Nele, a música, a dança e o teatro vêm ampliando as possibilidades de expressão da voz e do corpo dos moradores dessas comunidades populares. Diversas iniciativas, promovidas por atores sociais “de dentro” das comunidades,

¹ Os assuntos abordados neste texto estão aprofundados em minha tese de doutorado: *A favela como palco e personagem e o desafio da comunidade-sujeito*. (2010) Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. Orientação: Prof^a. Dr^a. Beatriz Resende (UNIRIO); Co-orientação: Prof^a. Dr^a. Márcia Pompeo Nogueira (UDESC).

por grupos ou organismos externos a elas, “de fora”, têm criado a oportunidade de a favela contar a sua própria história. Em contraponto ao discurso hegemônico que aprisionou a imagem da favela a uma representação negativa, as práticas e produções artísticas oriundas afirmam o seu território e, com muita frequência, elegem a própria favela como a personagem protagonista de suas obras. Nas letras do rap, nos versos da literatura marginal, ou em peças teatrais, constata-se a emersão de vozes que assinam a sua história.

Este texto traz como exemplo três grupos do Rio de Janeiro e pretende levantar uma discussão sobre o papel do “artista facilitador” no campo do teatro em comunidades. O primeiro deles, o grupo *Nós do Morro*, é uma referência entre as práticas teatrais comunitárias no Brasil. O pioneirismo, a longevidade da iniciativa, bem como a repercussão de suas realizações dentro e fora da favela do Vidigal, reserva ao grupo um lugar de destaque.

Em meados dos anos 80, o *Nós do Morro*, fundado por Guti Fraga, Fernando Mello da Costa, Fred Pinheiro e Luiz Paulo Corrêa e Castro, iniciou suas atividades. O grupo criou cena e dramaturgia próprias, para falar à sua comunidade, transformou os temas do cotidiano da favela em matéria artística, brincou com situações fantásticas do imaginário “vidigalense”, reverenciou no palco a sua comunidade-mãe. A cena do *Nós do Morro* seja a que revelou o Vidigal como protagonista, ou a que explorou universos distantes, como os de William Shakespeare, trouxe impregnada, no corpo e na voz dos atores, a “alma vidigalense”. Os processos de criação desenvolvidos pelo *Nós do Morro* favoreceram a emersão de uma cena própria do Vidigal, parida do diálogo estabelecido entre os artistas e a comunidade. Diálogo traduzido no palco em forma cênica materializada.

Parte do sucesso da iniciativa deve-se à atitude adotada pelos artistas que levaram a novidade do teatro para o Vidigal. Se por um lado não podemos afirmar que o grupo tenha surgido de um movimento espontâneo da favela, porque a ideia partiu dos artistas², por outro é possível afirmar que a abordagem dialógica adotada por eles em relação aos “vidigalenses” favoreceu e legitimou a sua colaboração.

Em outros pontos do Rio de Janeiro, bem mais jovens do que o *Nós do Morro*, nasceram dois grupos: a *Cia. Marginal* (Nova Holanda, Complexo da Maré) e o *Grupo Código* (Nova Belém, Japeri, Baixada Fluminense). A *Cia. Marginal* é composta por um grupo de atores, a maioria deles moradores da Nova Holanda, uma das 16 favelas que compõem o Complexo da Maré e faz parte das ações da Rede de Desenvolvimento da Maré (REDES). Em 2007, a Cia. montou o

² Nos anos 80, o Morro do Vidigal possuía diversos tipos de moradias. Nos edifícios, na parte inferior da encosta do morro, residiam muitos integrantes da classe artística. Os casarões, também na parte baixa do morro, eram ocupados por famílias mais abastadas; subindo a encosta, crescia a favela. Os moradores mais pobres ocupavam barracos nas partes média e alta do morro. O *Nós do Morro* surge da amizade entre alguns artistas de teatro e moradores da favela.

espetáculo *Qual é a nossa cara?*. Assim como nas primeiras montagens do *Nós do Morro*, em *Qual é a nossa cara?* a *Cia. Marginal* optou por falar de sua própria história, seus moradores, suas conquistas e tragédias, num processo de criação coletiva e autoral. O espetáculo tratou de temas como a convivência entre as diferentes religiões presentes na Maré, o conflito entre as tradições do Candomblé e a Igreja Evangélica, preconceito, homossexualismo, guerra entre traficantes e polícia. O grupo de jovens atores já desenvolvia com a orientação da atriz Isabel Penoni, um trabalho de seis anos. Juntos, eles embarcaram num processo de investigação cênica que resultou na criação da companhia e na estreia do espetáculo que contava com a própria comunidade, a Nova Holanda.

O *Grupo Código* é resultado de um encontro entre o *Nós do Morro* e jovens artistas da Baixada Fluminense³. O encontro entre o *Nós do Morro* e os jovens atores que hoje integram o grupo *Código* aconteceu durante oficinas teatrais num centro cultural em Nilópolis. A decisão de formar um núcleo teatral permanente em sua comunidade, Nova Belém, veio depois. Lá, eles alugaram o espaço de uma creche abandonada e mantêm, há cinco anos, o *Grupo Sociocultural Código*, realizando espetáculos e oferecendo atividades culturais para a comunidade. O espetáculo *Do lado de cá*, dirigido pela artista facilitadora do *Nós do Morro* Miwa Yanagizawa elegeu como protagonista da cena a própria comunidade de Nova Belém.

Assim como o veterano *Nós do Morro*, ou como a *Cia. Marginal*, o *Código* vem, por meio do teatro, abrindo espaços para a voz de sua comunidade. Uma espécie de relato teatral que ganha variadas formas, influenciadas não só pelos elementos da cultura local, que são incorporados à cena, mas também pela contribuição dos artistas facilitadores “de fora”. As trajetórias dos três grupos partem de um mesmo ponto. Suas intenções originais estavam voltadas para a criação de um teatro que respondesse e falasse para as suas comunidades; histórias, lutas, alegrias e dores transformadas em obra artística, por meio da parceria estabelecida entre os artistas facilitadores e os integrantes dos grupos, jovens moradores das comunidades. Nos três grupos, a parceria favoreceu o surgimento de um teatro baseado na dinâmica do *pela* comunidade, que assegura a participação das comunidades como coautoras dos processos teatrais. O papel dos artistas assume neste processo muita importância.

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

³ O *Código* é um dos projetos de *multiplicação*, como são chamados pelo seu mentor, o *Nós do Morro*. A partir de 2004, por meio de uma parceria estabelecida com o Serviço Social do Comércio – SESC-RIO, o *Nós do Morro* promoveu oficinas teatrais em várias localidades do Estado do Rio de Janeiro, compartilhando sua experiência com artistas locais e interessados no teatro.

determinante. Nas ações do Vidigal, Nova Holanda e Nova Belém, o tipo de abordagem escolhida pelos artistas encorajou nas comunidades a expressão de narrativas locais. Uma relação moldada pela ética e estética das comunidades.

Como argumenta Márcia Pompeo Nogueira, os processos de criação na área do teatro em comunidades envolvem a maior parte das vezes a “interação entre artistas da classe média e pessoas de comunidades periféricas” (NOGUEIRA, 2009, p. 181). O tipo de interação, como aponta Nogueira, exige o enfrentamento de muitas questões, especialmente a que se refere à atitude do facilitador em relação aos grupos comunitários. Neste ponto cabe destacar a importância que assume a pedagogia *freireana* no campo do teatro em comunidades. Em sua teoria da ação dialógica Freire argumenta a favor de ações nas quais “os sujeitos se encontram para transformação do mundo em colaboração” (FREIRE, 2002, p. 165) e condena as práticas baseadas na perspectiva da “conquista”, que implicam “um sujeito que, conquistando o outro, o transforma em quase coisa” (FREIRE, 2002, p. 165). Ainda segundo Freire, a colaboração, a união, a organização e a síntese cultural, elementos constitutivos da teoria da ação cultural dialógica, garantem o encontro de sujeitos para a “pronúncia do mundo, para a sua transformação” (FREIRE, 2002, p. 166). Pronunciar o mundo, ou *nomear* o mundo significa para o educador devolver ao homem a sua responsabilidade histórica — o homem como *sujeito* que elabora o mundo, que emerge do lugar de mero *objeto* para assumir o papel de autor crítico e consciente da história.

Nas três experiências, os artistas facilitadores provocaram os participantes a reinventar na cena a favela; juntos, tornaram a favela/comunidade um objeto de reflexão e criatividade, inventaram linguagem cênica e dramaturgia próprias. A favela, como palco e personagem, inaugurou além de um novo *espaço* para o acontecimento teatral, também um novo discurso, uma outra *palavra*.

As representações da favela/comunidade por ela mesma nas experiências desses grupos nos remetem também ao pensamento de Bertolt Brecht, quando este defendeu o potencial do teatro em provocar o homem a adotar uma atitude semelhante à do cientista diante da natureza: “O teatro também acolhe [o homem] como transformador aquele que é capaz de intervir nos processos da natureza e nos da sociedade, que não encara o mundo apenas como é, mas que se faz senhor dele” (BRECHT, 1967, p. 138). Este tipo de perspectiva investigativa, sobre o qual argumentou Brecht, é, na opinião de Tim Prentki, um “pré-requisito chave para o teatro aplicado em comunidades” (PRENTKI, 2009, p. 32).

Enxergar a realidade com as lentes de um observador crítico, um fazedor de perguntas, é uma atitude indispensável para os participantes; instigá-la nos grupos comunitários é uma das principais tarefas do facilitador. Segundo Prentki, “tornar estranho o mundo familiar, encontrando diferentes maneiras de olhá-lo” possibilita o embarque “em uma jornada em direção à autodefinição que não é a delimitada pelo discurso dominante” (PRENTKI, 2009, p. 32). A “autodefinição” mencionada por Prentki se associa aos processos críticos que engajaram os três grupos na descoberta da favela como personagem.

Para criar um discurso próprio, que “contasse” as suas comunidades com a própria voz, o *Nós do Morro*, a *Cia. Marginal* e o *Código* precisaram adotar a atitude recomendada por Brecht. Em busca de sua própria palavra, a dramaturgia do *Nós do Morro* escreveu com humor até as dificuldades da vida na favela; o grupo da Nova Holanda perguntou *Qual é a nossa cara?*; e os jovens de Nova Belém, em Japeri, mostraram no palco como é a vida do lado de “lá”. As intenções dos artistas na “aplicação” do teatro na realidade dessas comunidades, pelo menos nos primeiros passos dos projetos, criaram circunstâncias favoráveis ao surgimento de autênticas narrativas.

Neste sentido, o início do percurso dos três grupos guardou a devida distância de um perigo que ronda os projetos do teatro desenvolvidos em comunidades. Como afirmou Tim Prentki: “O pressuposto fundamental que está na base do teatro aplicado em comunidades é o de que os indivíduos e as sociedades em que eles vivem são capazes de transformação” (PRENTKI, 2009, p. 29). Todavia, como o próprio Prentki observa, a busca por essa “missão transformadora” pode implicar armadilhas. Ao artista facilitador cabe um aviso especial:

A tendência de trabalhar com aqueles que são vítimas da maneira como o mundo é dirigido, em vez daqueles que dirigem o mundo, pode tentar o teatro ao território do terapeuta, encorajando participantes a se adaptar mais efetivamente ao mundo, em vez de imprimir suas cores no mastro da mudança social, através do encorajamento da análise e ações que buscam adaptar o mundo às necessidades e direitos da maioria das espécies. Ao trilhar o caminho da inclusão social os facilitadores podem facilmente encontrar-se operando como o braço (leve) da política governamental, representando a sociedade civil e as parcerias do setor voluntário. Aparentemente, as iniciativas democráticas podem tropeçar facilmente na domesticação, em situações onde o poder de definir a agenda e de agir sobre ela não foi dividido com os participantes (PRENTKI, 2009, p. 30).

Cabe aos artistas facilitadores, a linha de frente das ações teatrais em comunidades, uma avaliação permanente sobre as armadilhas apontadas por Prentki. Diferente do que acontece em alguns projetos atuantes no contexto das favelas cariocas, que são criados por pessoas sentadas nos escritórios da “responsabilidade social” e endereçados às comunidades muitas vezes sem que elas tenham participação, as iniciativas do Vidigal, Nova Holanda e Nova Belém surgiram legitimadas pelas comunidades e demonstraram um forte vínculo com os seus interesses. Mesmo que a princípio a ideia tenha partido dos artistas “de fora”, a relação por eles estabelecida com os grupos facilitou a efetiva atuação da comunidade como *sujeito*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRECHT, Bertolt. **O Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
COUTINHO, Marina Henriques. **A favela como palco e personagem e o desafio da comunidade-sujeito**. Tese de Doutorado (2010). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 32^a. ed. 2002.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. **Teatro e Comunidade**. In: FLORENTINO, Adilson e TELLES, Narciso. (Orgs.) Cartografias do Ensino do Teatro. Uberlândia: EDUFU, 2009. pp. 173-183.

PRENTKI, Tim. **Contra-narrativa, ser ou não ser: esta não é a questão**. In: NOGUEIRA, Márcia Pompeo (org.). **Teatro na Comunidade: Interações, Dilemas e Possibilidades**. Florianópolis: UDESC, 2009. pp. 13-36.