

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC  
CENTRO DE ARTES – CEART  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO – MESTRADO**

**KATIA REINISCH**

**INTERAÇÃO TEATRAL COMUNITÁRIA  
NUMA PERSPECTIVA DIALÓGICA**

**FLORIANÓPOLIS, 2016**

**KATIA REINISCH**

**INTERAÇÃO TEATRAL COMUNITÁRIA  
NUMA PERSPECTIVA DIALÓGICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teatro do Centro de Artes da Universidade de Santa Catarina, UDESC, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia Pompeo Nogueira

**FLORIANÓPOLIS, 2016**

Ao meus amigos,

à Marcia Pompeo Nogueira,

ao Mylton Severiano (*in memoriam*),

e a todos os mestres que por mim passaram,

dedico com amor e gratidão este meu escrito que sintetiza grande parte do que aprendi ao longo da minha jornada no campo da arte teatral voltada às comunidades.

“Tal como a transformação da Natureza, a transformação da sociedade é um ato de libertação: cabe ao teatro de uma época científica transmitir o júbilo dessa libertação.”

Bertold Brecht

## RESUMO

Esta pesquisa de mestrado é voltada a práticas teatrais em contextos comunitários, e tem como propósito trazer à luz formas e estratégias que contribuam para estabelecer diálogos com comunidades. O ponto de partida é a conceituação de comunidade, feita a partir das reflexões de teóricos da área, bem como através da análise de vivências que tive nesse campo. De forma a ampliar o entendimento do que seria a perspectiva dialógica do Teatro na Comunidade, alguns exemplos são trazidos da bibliografia da área, como o Teatro Dialógico para o Desenvolvimento e o Teatro Comunitário Argentino; enquanto outros são trazidos a partir de práticas que pude participar, como o projeto que aconteceu na comunidade de Mont Serrat, em Florianópolis, Santa Catarina, no qual se deu meu primeiro contato com práticas teatrais comunitárias; e o processo de montagem da peça *E se eu fosse um camarão*, do grupo teatral Teatro Comunitário do Canto, do qual participo como integrante, e cujo processo de trabalho trago aqui detalhado. A análise do Teatro na Comunidade numa perspectiva dialógica inclui a identificação dos pressupostos que o regem, e dos recursos que podem ser usados para se entrar numa comunidade e envolvê-la no processo criativo. O embasamento teórico-pedagógico da pesquisa tem sua base nos princípios educacionais de Paulo Freire (1921-1997), educador e filósofo brasileiro, autor da Pedagogia do Oprimido.

**Palavras-chaves:** Comunidade. Teatro na Comunidade. Perspectiva Dialógica. Teatro Comunitário Argentino. Teatro para o Desenvolvimento.

## ABSTRACT

This master's research is focused on theatrical practices in community settings, and aims to bring to light forms and strategies that contribute to establish dialogues with communities. The starting point is the concept of community, based on theoretical reflections of the area, as well as through the analysis of experiences that I had in this field. In order to broaden the understanding of what would be the dialogic community theater perspective, some examples are brought from the literature of the area, such as Dialogic Theatre for Development and the Argentinian Community Theatre; while others are brought from practices that I got while participating in projects such as the one in the Mont Serrat community, in Florianópolis, Santa Catarina, which was my first contact with community theater practices; and the devising process of the play *If I were a shrimp*, made by the theater group Community Theatre from the Corner, which I take part as a member, and whose work process I bring here in details. The analysis of the dialogical community theatre includes identifying the presuppositions that govern it, and resources that can be used to enter a community and involve the participants in the creative process. The theoretical and pedagogical foundation of research has its basis in the educational principles of Paulo Freire (1921-1997), educator and Brazilian philosopher, author of *Pedagogy of the Oppressed*.

**Keywords:** Community. Community Theater. Dialogical Perspective. Argentinian Community Theatre. Theatre For Development.

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	6
2.	COMUNIDADE .....	8
2.1	Conceituando a comunidade a partir da primeira vivência .....	8
2.2	Um bom exemplo de comunidade.....	10
3	O QUE É O TEATRO NA COMUNIDADE NUMA PERSPECTIVA DIALÓGICA? ....	24
3.1	Introdução ao conceito.....	24
3.2	Como entrar numa comunidade e envolvê-la no processo criativo .....	30
3.2.1	Teatro Dialógico para o Desenvolvimento .....	31
3.2.2	Mont Serrat .....	34
4	PRESSUPOSTOS DO TEATRO NA COMUNIDADE DIALÓGICO.....	45
4.1	A comunidade como foco.....	45
4.2	Fortalecimento comunitário .....	49
4.3	O facilitador como mediador .....	49
4.4	Transformação social.....	53
5	TEATRO COMUNITÁRIO DO CANTO: UM ESTUDO DE CASO .....	56
5.1	Teatro Comunitário Argentino.....	56
5.2	Sobre a comunidade .....	61
5.3	História do grupo de teatro .....	63
5.4	Uma nova proposta.....	64
5.5	E damos início ao processo criativo .....	66
5.6	Oficina com Adhemar Bianchi e Gilda Arteta.....	67
5.7	E segue o barco .....	74
5.8	Teatro Comunitário do Canto: uma experiência dialógica? .....	77
6	CONCLUSÃO .....	81
	REFERÊNCIAS .....	83
	ANEXO A - O quintal de Muriel .....	87
	ANEXO B - Se eu fosse um camarão .....	97

## 1 INTRODUÇÃO

A existência, porque humana, não pode ser muda, silenciosa. Existir, humanamente, é pronunciar o mundo, é modificá-lo.  
(Paulo Freire)

Interessei-me pelo Teatro na Comunidade tão logo entrei em contato com esta modalidade durante minha graduação em Artes Cênicas. Um teatro realizado no próprio espaço comunitário, trazendo à cena a realidade da comunidade, e a ela especialmente dirigido. Tal teatro, dialógico, inclusivo, democrático, em que os participantes têm voz ativa e decisiva durante todo o processo de criação, é o que escolhi por acreditar ser esse um meio profícuo tanto de crescimento pessoal como de ação sociopolítico-pedagógica.

As principais questões que aqui proponho e tento responder são: O que é o Teatro na Comunidade numa perspectiva dialógica? Quais pressupostos o regem? Que recursos podem ser usados para se entrar na comunidade e envolvê-la no processo criativo?

No primeiro capítulo teço algumas considerações sobre o conceito de comunidade lançando mão como ilustração tanto de remotas memórias pessoais como da investigação de uma comunidade situada na região central de Florianópolis, Mont Serrat, onde participei em 2004 como integrante de uma vivência em arte-educação, lá retornando dez anos depois a fim de entrevistá-los para essa pesquisa. Busquei também em autores como Anthony Cohen, Baz Kershaw e Zygmunt Bauman bases teóricas para dialogar com este conceito.

O segundo capítulo versa sobre o Teatro na Comunidade, conceituando-o e oferecendo pistas para entrar numa comunidade e envolvê-la no processo criativo. As principais fontes para extrair essas pistas incluem os registros da vivência em 2004 no Mont Serrat, as declarações fornecidas por alguns dos participantes quando do meu retorno à comunidade, e as estratégias do Teatro para o Desenvolvimento (teatro voltado a contextos comunitários realizado em países do chamado Terceiro Mundo, especialmente no continente africano)<sup>1</sup> em sua abordagem dialógica. Quanto às referências bibliográficas sobre essas alternativas de envolvimento da comunidade no trabalho teatral, recorro, entre outras, a fontes como Eugene van Erven, Jan Cohen Cruz, Marcela Bidegain, Marcia Pompeo Nogueira, Marina Henriques Coutinho.

---

<sup>1</sup> NOGUEIRA. In: REVISTA URDIMENTO, set. 2011, p. 106.

No terceiro capítulo faço um levantamento dos pressupostos do Teatro na Comunidade dialógico, identificados a partir da observação da ocorrência de cada um deles nas ações teatrais dessa natureza.

No último capítulo falo sobre o trabalho desenvolvido pelo grupo Teatro Comunitário do Canto, da comunidade à qual pertenço, o Canto da Lagoa (bairro de Florianópolis situado entre os bairros Lagoa da Conceição e Porto da Lagoa). Como acompanho esse trabalho e dele participo ativamente, entendo que a estratégia ali usada para desenvolver junto à comunidade um processo teatral será mais um subsídio para responder a questões pertinentes a esta pesquisa.

Os fundamentos pedagógicos de Paulo Freire (1921-1997), referência mundial da educação conscientizadora e emancipadora, são também trazidos ao longo dessa dissertação. Nas ideias desse educador e filósofo brasileiro que propôs um método de aprendizagem dialógico, ou seja, pautado no diálogo, na relação horizontal entre educadores e educandos, em que todos são sujeitos do processo de pensar; em seus ensinamentos assentados em valores humanos como a coerência, a ética, a solidariedade, o respeito à dignidade do próximo; encontramos bases teóricas para qualquer ação de cunho educativo que se pretenda realizar.

O pensamento de Bertold Brecht (1898-1956), cuja práxis voltada ao benefício do ser humano e da sociedade era a força propulsora de seu teatro dialético, também aqui tem lugar.

Sendo o intento dessa pesquisa trazer à luz formas e estratégias que contribuam para estabelecer diálogos com comunidades através da via teatral, espero colaborar com aqueles que, como eu, trilham esse caminho.

## 2 COMUNIDADE

Para se falar acerca de Teatro na Comunidade, primeiramente é preciso conceituar o que é comunidade. É o que veremos a partir de dois modelos de comunidade que apresento a seguir:

### 2.1 Conceituando a comunidade a partir da primeira vivência

O que vem a ser uma comunidade? Uma das mais sucintas definições que encontrei no dicionário – conjunto de indivíduos organizados num todo ou que manifesta algum traço de união<sup>2</sup> – reporta-me ao primeiro grupo social do qual fiz parte fora dos limites do lar: o bairro onde cresci, Menino Deus, em Porto Alegre, anos 1970. A não ser pelo fato de cada uma daquelas famílias ter escolhido o mesmo lugar para habitar, identifico poucos traços indicando “união” entre os seus moradores adultos. Baz Kershaw fala que “comunidade de local é criada por uma rede de relacionamentos formados por interações face a face, numa área delimitada geograficamente”<sup>3</sup>. Nesta definição talvez se enquadre melhor o agrupamento ao qual minha família pertencia. Havia pessoas que habitavam o mesmo espaço geográfico e que estabeleciam alguma interação entre elas, mesmo que apenas num “bom dia”, se por acaso se encontrassem ao sair à porta de casa. Mas o contato de meus pais com os vizinhos, ou os vizinhos uns com os outros era mínimo, se bem que entre as mulheres, a maioria delas donas-de-casa, ocorria uma maior inter-relação principalmente com as mães dos amigos de seus filhos.

Já entre as crianças e os jovens dali – grupo do qual eu fazia parte – consigo identificar uma aproximação maior com as definições acima sobre comunidade. Na nossa comunidade de local a “rede de interações face a face” era bem mais dinâmica. E como menciona o *Houaiss*, dicionário consultado, nós, a meninada, representávamos um “conjunto de indivíduos” que estavam “organizados num todo”, nos limites de nosso bairro. O traço de união que manifestávamos era nossa condição de seres humanos em fase de crescimento, estudantes de todas as idades a descobrir o mundo circundante. Ao contrário dos adultos, circulávamos pelo bairro, entrávamos em contato uns com os outros, estabelecíamos amizades, namorávamos. Como não havia muitos perigos nessa época, andávamos pelas ruas com certa liberdade – crianças de oito anos para cima já passeavam desacompanhadas de responsáveis. Encontrávamos

---

<sup>2</sup> HOUAISS, 2001, p.782.

<sup>3</sup> KERSHAW, 1992, p.31.

uns com os outros no trajeto da escola, da padaria, do mercado. Íamos às casas uns dos outros, andávamos de bicicleta, frequentávamos o clube local. Além disso, estudávamos todos, ricos e pobres, no colégio público do bairro.

Os grupos se formavam por afinidades, tanto em relação à faixa etária, como decorrente da simpatia mútua (as diferenças socioeconômicas não influenciavam a maioria). Havia os encontros coletivos, como as festas de São João no terreno baldio da minha rua – quando nossa pequena comunidade se reunia em volta da fogueira – qual em tempos imemoriais. E havia as reuniões dançantes, nas quais adolescentes se iniciavam na arte da sedução.

Anthony Cohen fala que comunidade “é a entidade à qual as pessoas pertencem, maior que as relações de parentesco, mas mais imediata do que a abstração a que chamamos de sociedade. É a arena onde as pessoas adquirem suas experiências mais fundamentais e substanciais da vida social, fora dos limites do lar.”<sup>4</sup> Pois foi ali, naquela “comunidade de local” – o bairro onde cresci–, que se deram meus primeiros aprendizados como indivíduo pertencente a um grupo social. Ali entrei em contato com realidades diferentes da minha, aprendi sobre relações humanas, fiz minhas primeiras amizades e tive a experiência do primeiro amor.

Zygmunt Bauman fala sobre o que a palavra comunidade evoca em termos de sensação e significado: “para começar, a comunidade é um lugar ‘cálido’, um lugar confortável e acolhedor. É como um teto sob o qual nos abrigamos da chuva pesada, como uma lareira diante da qual esquentamos as mãos num dia gelado”<sup>5</sup>.” Haveria no mundo um lugar assim? Uma comunidade como a própria extensão de nosso lar? O próprio sociólogo polonês coloca essa ideia de comunidade como algo inexistente, algo que podemos até aspirar, mas que não nos é dado vivenciar: “Paraíso perdido ou paraíso ainda esperado; de uma maneira ou de outra, não se trata de um paraíso que habitemos e nem de um paraíso que conheçamos a partir de nossa experiência.”<sup>6</sup>

Por mais ternas lembranças que me sobrevenham quando penso naquela minha primeira vida em comunidade, não era exatamente dessa forma que eu me sentia enquanto habitante daquele espaço comunitário. Pelo contrário, os contatos humanos nem sempre eram amistosos, e as situações que se apresentavam vez por outra eram desafiantes.

Ao mesmo tempo em que essa entidade chamada comunidade, à qual minha pesquisa se volta, traz-me recordações de tempos idos, leva-me também a refletir sobre o que poderíamos

---

<sup>4</sup> COHEN, 1998, p.15.

<sup>5</sup> BAUMAN, 2003, p.7.

<sup>6</sup> BAUMAN, 2003, p.9.

hoje considerar uma comunidade relativamente “ideal”. Necessariamente precisaria ela ser “cálida, confortável, aconchegante”? Teria de representar algo assim como um “paraíso”? Ou poderia simplesmente ser um lugar em que, mesmo não isento de problemas, houvesse certa união e solidariedade entre seus habitantes, capacidade de articulação política entre alguns de seus membros para tratar assuntos locais, e vontade geral de contribuir para a conquista de uma sociedade melhor?

## 2.2 Um bom exemplo de comunidade

Subindo a ladeira do Maciço do Morro da Cruz, situado no centro ocidental de Florianópolis, penetramos numa comunidade de particular identidade. Dos seus cinco mil habitantes, pelo menos quatro mil são negros. Uma comunidade de “local”, como o bairro onde cresci, mas bastante diferente quanto à forma de seus integrantes se relacionarem. Ali pude perceber que pelo menos alguns deles não somente compartilham o mesmo espaço, mas interagem uns com os outros, lutam pelas mesmas causas, trabalham em conjunto e se apoiam mutuamente.

O Mont Serrat, ou Morro da Caixa – assim também chamado porque foi construído em sua encosta, pelos idos de 1920, um reservatório de água captada das nascentes para abastecer a cidade lá embaixo (os moradores continuariam por décadas a ter que ir à fonte buscar sua água em baldes) –, conheci por ocasião de uma vivência no começo de 2004 na qual mais de uma dezena de pessoas “de fora” encontrava duas dezenas de pessoas “de dentro” – de jovens a idosos –, para uma oficina interativa que duraria de sexta a domingo. Pautado nos princípios freireanos, o projeto buscava promover a solidariedade, a participação ativa e criativa, a confiança, o respeito e o afeto entre os participantes, os quais se dividiam entre moradores e visitantes. Foi nessa ocasião que se deu minha estreia como participante de uma oficina voltada à arte-educação dentro de uma comunidade. Coordenava o trabalho o inglês Dan Baron Cohen, então presidente da Associação Internacional de Drama/Teatro e Educação – *IDEA (International Drama in Education and the Arts)* –, que vinha desenvolvendo no Brasil um projeto chamado *Alfabetização Cultural*, fundamentado em princípios dialógicos e dirigido a comunidades excluídas. Nossa inserção ali contou com a parceria do padre católico Vilson Groh,

militante e educador popular junto às periferias de Florianópolis, titular da Paróquia<sup>7</sup> *Nossa Senhora do Mont Serrat* – com sua pequena igreja, o espaçoso salão ao fundo, a casa do padre ao lado.

Padre Vilson, catarinense de Brusque, descendente de italianos, alemães e africanos, peça-chave daquele encontro, faz-me pensar sobre uma das coisas que me parece primordial em uma comunidade: a presença de lideranças que constroem sua prática em diálogo com a comunidade. Esses elementos agregadores e inspiradores, referenciais no contexto social onde se situam, são muitas vezes fonte de apoio e orientação, como essa liderança, que soube articular o crescimento de um grupo comunitário no Mont Serrat.

No interior da pequena igreja onde o padre agrega parte da comunidade e onde fomos recebidos, destaca-se o busto da Escrava Anastácia, mártir negra, vítima da escravidão, filha de uma escrava e do português que a comprou. Moça bela, curandeira, violentada pelo filho de um feitor, revoltou-se de tal forma que nunca mais permitiu que alguém a tocasse. Como castigo foi obrigada a usar uma máscara de flandres (folha de ferro estanhado) na qual podia apenas enxergar e respirar, e que só tirava para comer. Cultuada no Brasil e na África – ainda que sua existência histórica seja questionada –, Anastácia simboliza a luta e a resistência de um povo maltratado, transformado em mercadoria humana por gente que deliberou que a cor mais clara e a “civilidade” de sua espécie legitimavam tal aviltamento; esse “antigo, ostensivo e arrogante hábito de explicar a desigualdade por uma inferioridade inata de certas raças<sup>8</sup>”. A história dessa escrava, sua revolta transformada em força, parece encontrar eco na feição aguerrida e no traço matriarcal existente em Mont Serrat, observáveis na natureza ao mesmo tempo ativa e pacífica do grupo comunitário que conheci. Ana Lúcia de Brito, uma das lideranças que entrevistei em maio de 2014, fala dessa força feminina.

Uma das coisas que a nossa comunidade tem são as mulheres. São realmente as matriarcas. Fazem com que a gente tenha disposição para a luta. Elas trabalhavam fora, cuidavam das crianças, lavavam roupa. São mulheres fortes. Sem as mulheres nós não teríamos uma comunidade forte aqui no Mont Serrat<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Determinada comunidade de fiéis da Igreja Católica, constituída estavelmente na Igreja particular, e seu cuidado pastoral é confiado ao pároco, como o seu pastor próprio, sob a autoridade do Bispo diocesano.

<sup>8</sup> BAUMAN, 2003, p.98.

<sup>9</sup> BRITO, Ana Lúcia de. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

Podemos pensar nessa questão do poder feminino sob uma perspectiva dialética, ou seja, a força provinda da submissão: tendo elas, as mulheres, a obrigação tácita determinada por seu papel em seu contexto social de executar tais básicas funções, acabou infundindo nelas essa resistência para a luta, manifestada em ações que extrapolam o universo familiar. Como exemplo, Darcy Vitória de Brito, mãe de Ana, informa que, com mais quatro mulheres – a filha Ana Lúcia de Brito, as Irmãs franciscanas Vilma dos Santos e Adelaide da Silva, e a vizinha “Dona Cuca” –, fundou, em 1994, o *Centro Cultural Escrava Anastácia* (ONG - Organização Não Governamental), assim definida:

O Centro Cultural Escrava Anastácia é uma Organização Não Governamental sem fins econômicos, que tem por objetivo a atuação educativa, em rede, junto a comunidades empobrecidas, tendo como compromisso o cuidado com a vida, a desconstrução de subalternidades e o pensar e agir a partir das margens. Surgido a partir da força e intuição das mulheres da comunidade do Mont Serrat, que queriam abrir possibilidades para que seus filhos não se deixassem enredar nas malhas do tráfico e da criminalidade, o CCEA assumiu como missão o empoderamento de sujeitos individuais e coletivos das periferias da Grande Florianópolis, e sua inserção social, através da implementação de processos educativos que possibilitem o aumento da autoestima, da capacidade de leitura e compreensão da realidade sociocultural e o compromisso comunitário e cidadão<sup>10</sup>.

Em 1998 conseguiram estabelecer um convênio com os irmãos maristas, grupo de educadores afiliado à Rede Marista de Solidariedade - RMS, que abrange programas, projetos e ações de “promoção e defesa dos direitos das crianças e dos jovens, desenvolvidos em todas as áreas de atuação do Grupo Marista, e prioriza o desenvolvimento integral, a participação infantil e juvenil e a emancipação dos sujeitos.”<sup>11</sup> Darcy conta: “Era uma época de muita violência no morro, crianças na rua, jovens drogados, prostituição de menores.”<sup>12</sup> Com um projeto de nome poético, *Travessia*, conseguiram trazer as crianças para a escola, diminuir o uso de drogas e a prostituição, atraindo a meninada com oficinas intercaladas com o horário escolar. De manhã escola, à tarde, oficina; e vice-versa. Quem financiava eram os irmãos maristas. Diz Darcy que o Mont Serrat mudou com a atuação da ONG, da qual ela nesse momento é vice-presidente. Hoje, vinte anos depois, a ONG conta com mais de 50 funcionários, entre coordenadores

---

<sup>10</sup> CENTRO CULTURAL ESCRAVA ANASTÁCIA. Disponível em: <<http://www.ccea.org.br>>. Acesso em: 28.mai.2016.

<sup>11</sup> REDE DE COLÉGIOS MARISTA. Disponível em: <<http://www.colegiosmaristas.com.br/>>. Acesso em: 28. mai. 2016.

<sup>12</sup> BRITO, Darcy Vitória de. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

administrativos, psicólogos, pedagogos, agentes do serviço social etc (além de voluntários) – e é uma das mais conhecidas de Santa Catarina. Darcy relata que a ONG cresceu tanto ao longo dos anos que precisou mudar a sede do morro para o continente. E existem filiais da *Escrava Anastácia* em Lages, Tubarão e Joinville. Cita projetos que a ONG toca:

Aqui nós temos uma casa que leva o meu nome, *Darcy Vitória de Brito*. São vinte crianças e adolescentes, de quatro a dezoito anos, que estão em risco de vida. Tem o *Procurando Caminho*, que atende e encaminha adolescentes que estão no muro, ou desce ou cai; a *Casa Semiliberdade*, pra esses adolescentes que estão devendo; *Defesa da Mulher*; *Proteção de Testemunha*; *Pequeno Aprendiz*; *Terceira Idade*; *Cooperativa de Mulheres*.<sup>13</sup>

E Darcy informa que nos fundos da casa do padre Vilson tem uma república para moradores de rua. A filha Ana atalha: “Moradores *em situação* de rua. É situação de rua porque no momento em que estão na rua, eles podem sair da rua.”<sup>14</sup> Ana explica que eles se sentem ofendidos quando chamados de moradores de rua. Gostam de ser chamados *peregrinos*, com os quais Darcy e o padre Vilson já vinham trabalhando desde o início dos anos 1990, quando a situação se agravou na Ilha durante aquela década. Havia um espaço deteriorado atrás da casa paroquial, e um grupo de alunos da ESAG (*Escola Superior de Administração e Gerência*), da Universidade do Estado de Santa Catarina, se encarregou de ajudar a revitalizar o espaço. Ana explica que os alunos que cursam Administração sempre em final de curso têm que fazer um projeto. E foi feito o tal projeto.

Nós estávamos com o muro que ficava atrás, pra cair. Eles arranjaram verba, pagaram o material e a mão de obra. Se sobrasse dinheiro, eles iam reformar esse espaço. Como o padre Vilson e a mãe falam que a *Escrava Anastácia* e a Nossa Senhora do Mont Serrat, as duas são duas comadres, e a gente reza muito pra elas, o quê que aconteceu? Tudo que é partilhado sempre vem em dobro. O dinheiro era escasso, e parece que se esticou. E nós conseguimos fazer o espaço dos moradores de rua, reformamos o telhado, porque chovia muito.<sup>15</sup>

Mas ainda faltavam as divisórias. Outro benfeitor cujo nome Ana não lembra enviou para fazer o orçamento um empresário que, ao saber da finalidade da obra, cortou o preço pela metade.

---

<sup>13</sup> Id.,ib.

<sup>14</sup> BRITO, Ana Lúcia de. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014..

<sup>15</sup> Id.,ib.

A gente fez a reforma, o Gustavo Küerten<sup>16</sup> e a dona Alice, mãe dele, participavam do almoço dos moradores de rua de todo domingo, na catedral. Guga [Gustavo Küerten] deu as camas, beliches, colchões, televisão, geladeira, fogão, deu tudo. A gente fez uma inauguração, eles vieram.<sup>17</sup>

O abrigo já foi ampliado, e hoje tem até quarto para peregrinas com crianças, onde ficam também as grávidas. Quando estão ali, não podem consumir bebida alcoólica nem qualquer outra droga.

E aí eles se restabelecem. Se for preciso, são encaminhados pra médico. Se necessitam de documento – porque às vezes eles perdem – a gente refaz os documentos todos, e depois eles vão arranjar emprego. No momento em que eles ficam estruturados de novo, saem da casa, para virem novas pessoas.<sup>18</sup>

Ana conta que eles tomam conhecimento do abrigo quando participam do almoço de domingo na igreja. Enquanto estão lá se recuperando, ajudam no funcionamento da casa, como a limpeza (comida é com uma cozinheira contratada). Para conseguir manter o abrigo, há uma verba da prefeitura, “que é pouquinha”<sup>19</sup>, e recebem doações. Caso tenha um ex-morador que vai alugar um cantinho, pedem pra um uma roupa de cama, pra outro isso e aquilo, e ajudam a montar a casa.

Ana reconhece que a entrada de pessoas de fora, como o padre Vilson Groh, que chegou em 1983, contribuiu para engrandecer a comunidade. “Ele ajudou a gente.”<sup>20</sup> Diz que o padre fez com que a comunidade começasse a ter consciência político-social, e que, se já tinham consciência de grupo, ele agregou e fortaleceu mais. Dada à importância do padre Vilson como uma das lideranças locais, e também pelo próprio fato daquela oficina ter iniciado e finalizado dentro da igreja, insinua-se a influência do aspecto religioso neste segmento da comunidade. E, uma vez que padre Vilson evidencia em sua prática essencialmente humanista ser adepto da Teologia da Libertação, linha da Igreja Católica cuja marca registrada é “a opção pelos pobres,

---

<sup>16</sup> Tenista catarinense de renome internacional

<sup>17</sup> Id.,ib.

<sup>18</sup> Id.,ib.

<sup>19</sup> Id.,ib.

<sup>20</sup> Id.,ib.

contra sua pobreza e em favor de sua vida e liberdade.”<sup>21</sup>, esse aspecto ali adquire um tom progressista e libertário, com a função não de “salvar as almas de pecados”, mas de colocar-se ao lado das classes oprimidas e engajá-las em movimentos organizados em prol das necessárias transformações político-sociais. Leonardo Boff fala da forma de atuação desta corrente religiosa que sem dúvida está presente nessa comunidade:

A palavra primeira da Teologia da Libertação é a prática. No início de tudo estão os movimentos sociais ativos. Depois vem o fenômeno da Igreja da Libertação, que se expressa pela troca de lugar social de seus agentes: o bispo abandona seu palácio, padres, religiosos e religiosas vão morar nos meios populares, teólogos combinam o trabalho acadêmico com a inserção no movimento popular. Surgem as comunidades eclesiais de base, a leitura popular da Bíblia e as várias pastorais sociais, por terra, por teto, pelo índio, pelo negro, pela saúde e outras.<sup>22</sup>

A presença na comunidade do padre Groh, cuja opção pelas classes menos favorecidas é evidente, e sua ligação com lideranças locais de mesma tendência, reforça mais uma característica que sobressai em Mont Serrat: a capacidade de articulação política de alguns de seus membros. Num estudo sobre o impacto que tais inserções religiosas exercem na comunidade, Boff faz a seguinte análise: “Nesta interação entre os dois sujeitos, comunidade e Igreja, gestam-se os movimentos sociais de cunho reivindicativo e propositivo, construindo no bojo dessas reivindicações novos significados.”<sup>23</sup>

Da força resultante da ação de líderes populares respaldada pelo apoio da instituição eclesiástica, abrem-se possibilidades para que essas culturas marginalizadas possam vislumbrar a conquista de sua emancipação. O *Centro Cultural Escrava Anastácia* é um exemplo. As articulações políticas do CCEA ficam a cargo da coordenadora-geral da ONG, Ivone Perassa; do presidente Eriberto José Meurer; da vice Darcy; da coordenadora pedagógica, Nadir Esperança Azibeiro, professora doutora do curso de Pedagogia da Udesc; e do padre Vilson Groh, presidente de honra da Entidade.

Eles têm uma equipe administrativa que acompanha editais em nível municipal, estadual e federal, “aí a gente faz os projetos e encaminha”<sup>24</sup>, fala Darcy. Há sempre projetos em andamento. Diz que hoje a comunidade é muito respeitada nacionalmente e até

---

<sup>21</sup> BOFF, Leonardo. Teologia da Libertação: viva e atuante. In: *Le Monde Diplomatique*. Disponível em: <<http://www.diplomatique.org.br/artigo.php?>> Acesso em: 28. Mai. 2016.

<sup>22</sup> Id.,ib.

<sup>23</sup> ARAUJO, 2004, p.17.

<sup>24</sup> BRITO, Darcy Vitória de. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

internacionalmente. Conta que recebem gente do mundo inteiro que vem conhecer a comunidade: americano, inglês, alemão, russo, africano. “A ponte é o padre Wilson.”<sup>25</sup> Ana explica que o Mont Serrat é assim tão conhecido pela questão de ser considerado uma comunidade exemplo, por essa interação e esse partilhar.

Ana reforça que “a gente sempre trabalha com partilha, a coisa mais bonita é isso.”<sup>26</sup>

Perguntada desde quando lhe vem essa consciência de um ajudar o outro, Ana responde que desde que se conhece por gente via sua família partilhar. Conta que vinha morador de rua pra sua casa, pra casa de seus avós, e que tomavam banho, alimentavam-se, e iam embora. Seus pais e seus avós abriam a porta para qualquer um que batesse. Diz que partilha para ela é uma coisa normal: “Está no nosso DNA.”<sup>27</sup>

Ana está a falar sobre si e sobre os seus, nem todos na comunidade serão tão generosos assim na forma de pensar e agir, mas sem dúvida a parcela de pessoas que tem a partilha “no sangue” contribui para o crescimento coletivo.

Diz com orgulho: “Nosso morro não é uma rua. É um bairro. Nós temos posto de saúde, escola de samba, escola com oficinas de música e de teatro, creche, ONG, igreja católica, igreja evangélica, sede de umbanda, e várias etnias também.”<sup>28</sup> Conta que a bibliotecária da escola, no aniversário de Monteiro Lobato, fez um trabalho sobre a obra do escritor no parque ecológico lá no alto do morro. E no Dia da Consciência Negra, o *Centro Escrava Anastácia* e a escola fizeram apresentações. Fala que a arte ali na comunidade já é natural, que têm muitos meninos que fazem teatro, cantam *rap*; tem grupos de pagode, de samba. Fico sabendo que vem também o pessoal da Udesc fazer apresentações teatrais. No fim de 2013 uma professora quis resgatar a história da comunidade, então chamaram moradores antigos para contar histórias do lugar. Ana relata: “Minha mãe foi professora, mas antes foi lavadeira, no morro temos muitas lavadeiras. Foi feita uma dança das lavadeiras, foi cantado um samba da escola de samba pelo pessoal da *Copa Lord*,<sup>29</sup> que está aí desde 1955.”<sup>30</sup>

Os últimos relatos do final daquela entrevista vão confirmar a forte presença da religião na vida desta comunidade. Darcy conta que celebraram também o dia de São Jorge, que na

---

<sup>25</sup> Id.,ib.

<sup>26</sup> BRITO, Ana Lúcia de. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

<sup>27</sup> Ib.id

<sup>28</sup> Id.,ib.

<sup>29</sup> Escola de samba de Florianópolis, SC, fundada em 25 de fevereiro de 1955.

<sup>30</sup> BRITO, Ana Lúcia de. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

religião afro-brasileira é Ogum, “um orixá guerreiro, santo dos trabalhadores também, porque ele fez as ferramentas.”<sup>31</sup>

Acabam por tocar no tema do ecumenismo – que, segundo elas, está muito presente ali. Estavam já planejando em maio a próxima celebração religiosa, no dia 12 de outubro, para o catolicismo dia de Cosme e Damião, que para a religião afro é *Ibeji* – criança. Pergunto o que a Escrava Anastácia representa para elas. Ana conta que ganhou de uma tia que foi morar no Rio de Janeiro um busto da escrava beata, cultuada por toda a família. Levaram para o padre Vilson, e ele, “que é uma pessoa ecumênica”<sup>32</sup>, aceitou colocar na igreja. Ana fala com voz embargada: “Ela trouxe muito milagre pra gente. Se nós temos a ONG é por causa dela.”<sup>33</sup> Brinca que não tem santo negro no Brasil porque precisa de dinheiro pra tornar uma pessoa santa. E diz, emocionada: “O nome da nossa ONG é *Centro Cultural Escrava Anastácia da Capela de Nossa Senhora do Mont Serrat*. É para mim um orgulho dizer o nome completo. Porque nós unimos as duas, que são negras.”<sup>34</sup>

Ana mostra o pequeno busto da escrava e uma imagem gráfica onde Anastácia aparece sorridente, com o rosto livre. Explica: “A gente fez uma releitura dela e hoje ela está assim, sem mordça. Por que sem mordça? Pra dizer que nós conseguimos a nossa liberdade através de nossos projetos com a nossa esperança.”<sup>35</sup> Darcy diz que na comunidade 85 a 86 por cento são negros, e que a escrava vem firmar a luta do povo negro, das mulheres negras. Conta que mora ali há 75 anos, que lavou roupa e que todos os filhos são formados. “Ela veio firmar isso: somos guerreiras, vamos à luta, não temos medo de enfrentar a realidade, de fazer tudo pro bem comum. Essa união de Escrava Anastácia, Nossa Senhora do Mont Serrat, qual o sentido que ela deu pra nós? A esperança.”<sup>36</sup>

Elas dizem que Mont Serrat é a comunidade mais acolhedora de Florianópolis. Ana declara:

Nós viemos com uma missão. A missão de aprender. Cada dia a gente aprende. Quando a gente faz essas partilhas todas, a gente não diz: Eu estou ajudando, e sim, eu estou *me* ajudando, eu estou *nos* ajudando. Eu estou aprendendo. A gente não está fazendo para o outro. A gente está fazendo pra gente. E é uma das coisas que a gente tem que aprender que

---

<sup>31</sup> BRITO, Darcy Vitória de. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

<sup>32</sup> BRITO, Ana Lúcia de. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

<sup>33</sup> Id.,ib.

<sup>34</sup> Id.,ib.

<sup>35</sup> Id.,ib.

<sup>36</sup> BRITO, Darcy Vitória de. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

quando a gente faz algo pra alguém, a gente nunca faz só para a pessoa. A gente faz para a pessoa e para nós mesmos. Se eu for com o intuito de fazer algo praquela pessoa, não é verdadeiro. E tem que fazer com muito amor, né?<sup>37</sup>

Nem todos os que se propõem a realizar algum trabalho numa comunidade têm isso claro na mente. Alguns consideram que estão ali a prestar um benefício, doando generosamente seu tempo, sua energia, seus conhecimentos; como se não houvesse a contrapartida do aprendizado mútuo que tais inserções provocam.

João Pereira de Souza, seu Teco, é outra liderança ali. Aos 78 anos, Teco é das pessoas mais populares no morro. Está aposentado, foi funcionário público federal, porteiro dos Correios. Nasceu na casa em frente, vendida quando a mãe ficou doente, com diabetes, e como “não existia Instituto, vendeu alguns bens para cuidar da saúde.”<sup>38</sup> Conta que na véspera tinha havido eleições para a diretoria da escola de samba *Copa Lord*, da qual faz parte. Foi eleito para a presidência um ex-presidente, porque a comunidade queria mudar: a direção vinha nas mãos de gente mais jovem, que segundo Teco mudou os estatutos, ignorando os mais velhos. Fala em tom ressentido: “Esquecem que, se tem a *Copa Lord*, é porque já teve gente mais velha antes, que fundou. Se a sede está pronta, é porque alguém fez.”<sup>39</sup>

Queixa-se de que os mais jovens que estavam à frente da Escola não conhecem a história, acham que a *Copa Lord* nasceu no “Canudinho”, nome que davam à feirinha que havia antigamente no começo do morro, onde vendiam ovos, galinha, verdura, produzidos pela comunidade.

Teco concorda com o que disse Darcy, que tudo quanto se faz partilhado reforça a união da comunidade. O asfalto que passa agora pelas ruas, a comunidade conseguiu com o suor do rosto: Teco e duas dezenas de moradores cavaram as valas para instalar as tubulações de drenagem. Ele lembra que só subia táxi entre setembro e dezembro, pois com chuva sequer caminhões da prefeitura subiam a ladeira molhada, nem mesmo ambulância: a mãe de Teco, por exemplo, era carregada numa cadeira quando precisava de socorro médico. Depois, carros passaram a subir até a altura da igreja: “A Intendência (antiga prefeitura) arrumava até aqui pra

---

<sup>37</sup> BRITO, Ana Lúcia de. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

<sup>38</sup> SOUSA, João Pereira de. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

<sup>39</sup> Id.,ib.

poder sair a procissão de Nossa Senhora, dia oito de setembro. Limpavam as valas, o centro da rua de chão batido. Até carro puxado a cavalo não subia com chuva.”<sup>40</sup>

Teco conta que a mãe lhe deixou um bom pedaço de terra no Mont Serrat, o lote que divide com um tio e filhos e que tem 92 metros de frente e 102 de fundos. A matriarca lhes garantiu espaço para várias gerações, já tem bisneto dela casado e morando aqui, duas vertentes: os Souza e os Almeida. Explica: “Minha mãe era Almeida, casou com um Souza e pegou o nome do meu pai.”<sup>41</sup>

A rua em que estamos foi drenada e pavimentada pelos moradores em mutirões de incontáveis sábados, narra Teco. Era a época do padre Agostinho, anterior ao padre Wilson. Agostinho tinha um jipe, único veículo capaz de enfrentar “a buraqueira”, ou escalar a ladeira com chuva. O padre convocou a comunidade e propôs calçar a Rua Lages junto com a Prefeitura. Agostinho conseguiria o material, os moradores entrariam com a mão-de-obra. Assim fizeram. Teco fala de um tempo de outra geração, pois 25 anos são passados:

Aqueles que trabalhavam de tarde ajudariam de manhã. Primeiro abrir as valas, que seriam de tijolos, não? Aqueles que trabalhavam de manhã iam de tarde ajudar. E a Prefeitura só veio calçando. Calçou até a igreja. E nós daqui pra cima ficamos sofrendo! Falamos: vamos fazer até pra cima da Caixa? O prefeito já era outro. Nós começamos com 28 homens. Era sábado e domingo, pá, pá, pá, pá, até a primeira curva abrimos a vala na base do braço, pá e picareta. Mutirão. A Prefeitura dava, por semana, dez tubos. Deixava os tubos lá embaixo. O caminhão *vêio* não tinha tração pra subir. Nós tínhamos que trazer rolando assim com as mãos. Aquilo ali era uma farra! Aí nós tínhamos que abrir distância de dez, onze metros, por um de largura. Ia trazendo os tubos lá de baixo e já ia tapando tudo. Quando chegava na frente de uma casa, aí davam água, café.<sup>42</sup>

A sabedoria saltou da cabeça de um morador chamado José Anacleto, o Zé Gago, que na hora de pavimentar a rua propôs começar de cima pra baixo, e não o contrário, como a lógica mandava, já que começando embaixo facilitaria a subida do caminhão. Teco imita o vizinho: “Zé Gago disse: *Fica qué-qué-quéto você. T-t-tem que ser de cima pra ba-baixo, porque senão q-q-q-quando o calçamento chegar na tua ca-casa, você não quer m-m-mais ajudar, não t-t-tá mais sujando o pezinho, né?*”<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> SOUSA, João Pereira de. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

<sup>41</sup> Id.,ib.

<sup>42</sup> Id.,ib.

<sup>43</sup> SOUSA, João Pereira de. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

E assim todos ajudaram, até crianças e mulheres, carregando areia, lajota, “era uma turma unida, sabe? Uma família!”<sup>44</sup>, trabalhando até de noite, graças a uma ideia de Teco:

“Antigamente, na entrada das casas, o fio era desencapado. Pegamos aquelas serpentinas de lâmpadas na igreja, engatava ali pra gente trabalhar de noite.”<sup>45</sup>

Teco diz que para ele comunidade é “um conjunto de pessoas que querem ver o bem umas das outras, com uma moradia digna”<sup>46</sup>. Sem que eu pergunte, acrescenta:

Então o que têm que fazer? Têm que se unir pra reivindicar lá com os poderes públicos a melhoria do bairro. Se essa comunidade não estiver junta, o bairro não consegue nada, porque o poder público não vem aqui, ele não vem ver as necessidades. A comunidade unida pode ir lá e conseguir. A gente pega aquelas pessoas que querem ver as coisas melhorar, se junta, forma uma diretoria.<sup>47</sup>

Na opinião dele, já houve mais união. Acha que muitos moradores se acomodaram com o que já conseguiram.

Dentro do discurso positivo de valorização da comunidade, podemos detectar também as tensões ali existentes: conflito de gerações na diretoria da escola de samba; o interesse por benefício pessoal para participar de mutirão, visto a necessidade de colocar os canos da maneira menos lógica – de cima para baixo – para garantir a participação de todos até o final do processo; e a própria realidade da população alvo dos projetos da ONG, moradores em situação de rua, drogados, menores infratores etc. Estes dados revelam o outro lado da comunidade que está presente nas entrelinhas do discurso dos entrevistados. De qualquer forma, destaca-se a evidente união de seus membros na construção de melhorias materiais e a ação de lideranças a incitar e apoiar essas iniciativas, como característica atuante desta comunidade: a mobilização de pessoas tanto para um benefício comum como para um ato solidário.

Outra entrevistada, Maria de Lurdes da Costa Gonzaga, 75 anos, a Dona Uda, mora a poucos metros da sede da escola de samba *Copa Lord*. É também liderança local. Fala um pouco sobre sua trajetória: “Nasci aqui no Mont Serrat, cresci, me formei, fui catequista, casei. Meu primeiro serviço foi na Escola Básica. Fui diretora por 37 anos. Comecei já como diretora porque era a única formada, fiz magistério e depois fiz faculdade.”<sup>48</sup> Diz que recebe muita visita de

---

<sup>44</sup> Id.,ib.

<sup>45</sup> Id.,ib.

<sup>46</sup> Id.,ib.

<sup>47</sup> Id.,ib.

<sup>48</sup> GONZAGA, Maria de Lurdes da Costa. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

peessoas de universidades, querendo saber o segredo de uma comunidade tão coesa. Ela conta bem humorada que, há pouco, alguns universitários paranaenses lá estiveram, e perguntaram como foi que ela, Uda, entrou nesta comunidade, e ela rindo respondeu “eu não entrei num lugar de onde nunca saí, eu já nasci aqui”<sup>49</sup>.

Fala da avó, Bertolina Veloso, que veio do continente, do Alto do Biguaçu, para a Ilha, lá no passado. Conta que sua mãe era novinha quando ali chegou. Lembra do pastinho, onde lavavam roupa. “E tinha a bica, uma história muito bonita, a bica d’água, a gente ia com pote, com balde, subia o morro, descia, subia – *Lata d’água na cabeça*.”<sup>50</sup>

Provocada, ela canta o samba de Luiz Antônio (1921-1996), e comenta: “Hoje nós temos dor na cabeça, no joelho, era por causa da água que ia buscar na fonte”<sup>51</sup>. Pergunto para ela: o que é melhor? Quando ia lavar roupa na fonte ou agora, com máquina de lavar? Ela diz: “Olha, lavar na máquina, dentro de casa, é bom, mas na fonte era melhor. Lá se reunia a família.”<sup>52</sup>

Recorda a tia:

Lavava roupa pra ganhar o pão de cada dia. Sete e meia, oito horas, nós *ia* pra fonte, nós só *voltava* pra casa cinco e meia, seis horas da tarde. Pegava graveto pra ferver a roupa, fazia o sabão de sebo, e tinha também aquele sabão Joinville, aquela *potassa* toda, e só voltava pra casa quando estava a roupa toda enxuta.<sup>53</sup>

“Já dobradinha”, recorda a professora Uda, “a gente quando subia ia cantando aquela música da igreja – *Eu confio em Nosso Senhor, com fé, esperança e amor*...”<sup>54</sup>

Pergunto o que é comunidade para ela, que responde: “É um grupo de pessoas que trabalha para o bem comum. Se hoje temos o asfalto, uma rua calçada, foi pelo trabalho coletivo.”<sup>55</sup>

Uda cita o padre Wilson como ponte para a comunidade que traz até aqui gente de toda parte. E lembra que daqui vai gente agora para a África, como Ana, a filha enfermeira de Darcy, prestes a partir para a Guiné Bissau. Compungida, comenta o que me disse Ana, que lá as

---

<sup>49</sup> Id.,ib.

<sup>50</sup> Id.,ib.

<sup>51</sup> Id.,ib.

<sup>52</sup> Id.,ib.

<sup>53</sup> GONZAGA, Daura. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

<sup>54</sup> GONZAGA, Maria de Lurdes da Costa. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

<sup>55</sup> Id.,ib.

crianças comem uma vez por dia, às três da tarde. Informamos que juntaram dinheiro para ajudar as crianças da Guiné Bissau, Uda responde: “toda a comunidade colabora”<sup>56</sup>.

Mont Serrat não apenas se mobiliza para resolver suas próprias questões, mas também se abre a necessidades alheias: acolhe gente de fora e ainda as orienta a encontrar um rumo para suas vidas; sai de suas fronteiras, atravessa o oceano e volta a suas raízes para levar sua ajuda aos mais necessitados.

Bauman, referindo-se à comunidade como uma utopia, uma vez que, segundo ele, a comunidade ideal “é o tipo de mundo que não está, lamentavelmente, ao nosso alcance”<sup>57</sup>, profere:

Para nós em particular – que vivemos em tempos implacáveis, tempos de competição e desprezo pelos mais fracos, quando as pessoas em volta escondem o jogo e poucos se interessam em ajudar-nos, quando em resposta a nossos pedidos de ajuda ouvimos advertências para que fiquemos por nossa própria conta, quando só os bancos ansiosos por hipotecar nossas posses sorriem desejando dizer “sim”, e mesmo eles apenas nos comerciais e nunca em seus escritórios – a palavra ‘comunidade’ soa como música aos nossos ouvidos. O que essa palavra evoca é tudo aquilo de que sentimos falta e de que precisamos para viver seguros e confiantes.<sup>58</sup>

Mont Serrat está longe de ser este lugar ideal onde possamos nos sentir “seguros e confiantes”, até porque inevitáveis conflitos, principalmente envolvendo o problema das drogas – não da mesma forma que nos anos 1990, quando havia muitas mortes entre facções rivais e que, segundo Darci Vitória de Brito, não ocorrem mais – ainda fazem parte de sua realidade.

Mesmo não sendo a comunidade sonhada, evocando a sensação de aconchego familiar, percebi pelos depoimentos que lá existe uma iniciativa de um grupo de lideranças esclarecidas que trabalham pelo bem-estar de todos. Neste grupo pude identificar solidariedade e iniciativas de união para projetos voltados para solucionar os vários problemas da comunidade.

O Mont Serrat parece tentar enfrentar seus conflitos, apontando para um sentido de comunidade que pode servir de base para esta dissertação. Um espaço de articulação, de identificação de problemas e da tentativa de solução deles através do trabalho conjunto. Um espaço necessário para o enfrentamento do mundo atual, na sua fase do capitalismo globalizado, onde políticas neoliberais ditam regras que favorecem as vantagens econômicas de uma minoria

---

<sup>56</sup> Id.,ib.

<sup>57</sup> BAUMAN, 2003, p.9.

<sup>58</sup> Id.,ib.

deixando a maior parte da população com poucas alternativas. Um mundo alicerçado sobre tão flagrantes desigualdades sociais, que faz com que vozes se levantem em protesto, como a de Paulo Freire, que proclama:

Daí a crítica permanentemente presente em mim à malvez neoliberal, ao cinismo de sua ideologia fatalista e sua recusa inflexível ao sonho e à utopia. Daí a minha raiva, legítima raiva que envolve o meu discurso quando me refiro às injustiças a que são submetidos os esfarrapados do mundo.<sup>59</sup>

E esse neoliberalismo, mais um eufemismo de seus defensores para o que de verdade não passa da velha espoliação dos mais fracos pelos mais fortes, vale-se de seus meios de comunicação, que eles dominam e manipulam, para convencer os povos de que a desigualdade é algo natural, e agem como se o estado de coisas por eles promovido fosse definitivo, irrevogável, e não um período da história que dialeticamente será ultrapassado, e ficará para trás. Como prenunciou Freire, “é exatamente porque somos seres condicionados, e não determinados, que somos seres da decisão e da ruptura.”<sup>60</sup>

E esse espírito de decisão para mudar a realidade na tentativa de romper sua aparente irrevogabilidade foi o que encontrei entre aqueles com quem fiz contato em Mont Serrat, mostrando-me que, mesmo não sendo esta uma comunidade que poderíamos chamar de “perfeita”, é um bom exemplo de comunidade que avança incluindo a presença permanente do diálogo entre seus membros.

---

<sup>59</sup> FREIRE, 1982, p.14

<sup>60</sup> FREIRE, 2000, p.121.

### 3 O QUE É O TEATRO NA COMUNIDADE NUMA PERSPECTIVA DIALÓGICA?

#### 3.1 Introdução ao conceito

Teatro na Comunidade de modo geral se refere a qualquer atividade teatral realizada dentro de uma comunidade, incluindo, portanto, práticas variadas em termos ideológicos, metodológicos, artísticos. Como expõe Marcia Pompeo<sup>61</sup>,

É um fenômeno que se manifesta de diferentes formas, assumindo diferentes nomes em diferentes países: teatro popular, Teatro para o Desenvolvimento, teatro radical do povo, teatro para a libertação etc. Trata-se de uma modalidade teatral difícil de definir, já que adquire diferentes formatos, ligada a diferentes instituições e finalidades.<sup>62</sup>

Entre as nomenclaturas propostas, gostaria de destacar algumas que se mostraram relevantes para esta pesquisa, já que são usadas por autores que desejo investigar. A primeira delas é o “Teatro Aplicado”. Marina Henriques Coutinho fala sobre este termo esclarecendo que tem sido adotado por autores dessa área mundo afora para se referir a esse teatro que abrange diferentes formas de experiências artísticas de cunho pedagógico, realizadas nos mais variados contextos comunitários. O Teatro na Comunidade seria uma das modalidades de Teatro Aplicado:

Uma grande diversidade de práticas teatrais cruza a fronteira das salas convencionais do teatro convencional para alcançar e agir sob outras esferas, como em projetos comunitários realizados nas periferias e favelas das grandes cidades; em ações na área da educação não formal, fora dos muros das escolas; em programas em prol dos direitos humanos e da saúde; nas ações patrocinadas por empresas, pela igreja ou nos projetos das ONGs.<sup>63</sup>

Outra nomenclatura utilizada, principalmente no contexto da América Latina, é o Teatro de Vizinhos, surgido na esteira da resistência à ditadura militar da Argentina (1976-1983), e que hoje conta com cerca de cinquenta grupos espalhados pela capital federal e pelas várias províncias do interior, os quais trabalham em rede. Uma vez por mês, diretores e representantes dos grupos se reúnem para debater ideias, intercambiar experiências, planejar seminários,

---

<sup>61</sup> Marcia Pompeo Nogueira, aqui tratada pela forma nominal como é mais conhecida pela comunidade teatral.

<sup>62</sup> NOGUEIRA In: FLORENTINO; TELLES, 2009, p. 173.

<sup>63</sup> COUTINHO, 2012, p. 85.

organizar festivais, entre outras pautas de sua agenda.<sup>64</sup> Dele participa muita gente, e inclui pessoas de diferentes faixas etárias. “Somos um grupo de avós a netos trabalhando juntos<sup>65</sup>”, diz Adhemar Bianchi, diretor e cofundador do *Catalinas Sur*, já com mais de trinta anos de existência e com mais de trezentos membros, esclarecendo: “Quando falamos em teatro comunitário, falamos de teatro de vizinhos para vizinhos, e num lugar, num território. Nosso território é o bairro de *La Boca* em Buenos Aires, *La Boca Del Riachuelo*, um bairro popular basicamente de imigração italiana.”<sup>66</sup>

Tentando aprofundar o entendimento feito em contextos comunitários, basicamente podemos falar de três modelos: teatro *para* comunidades, teatro *com* comunidades e teatro *por* comunidades.<sup>67</sup>

O primeiro, teatro *para* comunidades, considerado uma abordagem “de cima para baixo”, é uma intervenção artística levada a comunidades geralmente periféricas por agentes externos com a finalidade de transmitir alguma mensagem ideológica ou servir de instrumento sócio-educativo. Nesse modelo se enquadram ações de caráter “assistencialista”, tais como recuperar jovens drogados, transmitir hábitos de higiene e cuidados com o meio ambiente, prevenir gravidez, evitar doenças etc. Muitas destas iniciativas, porém, mesmo motivadas pelo desejo de contribuir com a melhora da qualidade de vida de determinado grupo social, acabam por se mostrar inócuas, uma vez que a realidade dos receptores das mensagens ou não é levada em conta, ou os fatores que originam os problemas detectados não são discutidos nem sua solução elaborada pelos membros da comunidade. Estes, no caso, são vistos por esses agentes como meros objetos receptores de iniciativas que eles acreditam ser o melhor para a comunidade.

Como observa Freire, “um dos equívocos de uma concepção ingênua do humanismo está em que, na ânsia de corporificar um modelo ideal de ‘bom homem’, se esquece da situação concreta, existencial, presente, dos homens mesmo.”<sup>68</sup> E lembra que não seriam poucos os exemplos que poderiam ser citados, tanto de natureza política como simplesmente docente que falharam porque os seus realizadores partiram de uma visão pessoal da realidade. Porque “não levaram em conta, num mínimo instante, os homens em *situação* a quem se dirigia *seu*

---

<sup>64</sup> BIDEGAIN, 2007, p. 28.

<sup>65</sup> BIANCHI, Adhemar. Palestra na sala de Teatro-educação no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 14. out. 2014.

<sup>66</sup> Id.,ib.

<sup>67</sup> NOGUEIRA. In: FLORENTINO & TELLES, 2009, p. 177.

<sup>68</sup> FREIRE, 2004, p.84.

programa, a não ser com puras incidências de suas ações.”<sup>69</sup> O educador adverte sobre essa postura invasiva, impositiva: “não podemos chegar aos operários, urbanos ou camponeses, para, à maneira da concepção ‘bancária’, entregar-lhes ‘conhecimento’ ou impor-lhes um modelo de bom homem, contido no programa que nós mesmos organizamos.”<sup>70</sup> E acusa:

Quem atua sobre os homens para, doutrinando-os, adaptá-los cada vez mais à realidade que deve permanecer intocada, são os dominadores. Acercam-se das massas camponesas ou urbanas com projetos que podem corresponder à sua visão de mundo, mas não necessariamente à do povo. Esquecem-se de que o seu objetivo fundamental é lutar com o povo pela recuperação da humanidade roubada e não *conquistar* o povo.<sup>71</sup>

Também fazem parte desse modelo *para* comunidades apresentações de espetáculos – tanto baseados em clássicos da dramaturgia quanto em criações inéditas –, e, nesse caso, mesmo se tratando de uma abordagem não dialógica, caso sejam espetáculos com qualidade cênica, têm um mérito à parte: levam a arte teatral a pessoas que muitas vezes nunca antes tiveram a oportunidade de assistir a uma peça de teatro, proporcionando a estas, além do próprio prazer advindo da fruição estética, o conhecimento de obras que de outra forma dificilmente elas teriam acesso. Além de, dependendo do teor dos textos escolhidos, poder suscitar a reflexão política.

Já no teatro *com* comunidades os proponentes também vêm de fora, mas podem agregar pessoas do local, e tem o propósito de montar um espetáculo usando elementos da própria comunidade onde se dará a intervenção: contexto geográfico e social, tradições, repertório de histórias, linguajar, habilidades técnicas e artísticas, recursos materiais ali existentes etc. Não é ainda dialógico, ou o aspecto dialógico do projeto é limitado porque, apesar de versar sobre temas de interesse da comunidade, esta não é envolvida no processo criativo, não participa da atuação.

Já o terceiro modelo, o teatro *por* comunidades, sobre o qual esse trabalho versa, diz respeito ao teatro realizado pela própria comunidade tendo em vista os interesses desta e fazendo uso da expressão criativa dela advinda. Tem influência de Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido, que usa o teatro como instrumento de emancipação política, e cujas técnicas se difundiram ao redor do mundo em ações teatrais realizadas em comunidades.<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> Id.,ib.

<sup>70</sup> FREIRE, 2006, p.97.

<sup>71</sup> FREIRE, 2004, p.85.

<sup>72</sup> NOGUEIRA. In: REVISTA TEATRO, 2013, p.181.

O teatro *por* comunidades pode ser feito exclusivamente pelos membros da própria comunidade ou contar com a colaboração de facilitadores externos. De toda forma, é próprio desse modelo, que parte de uma abordagem dialógica, a comunidade participar de todo o processo – o grupo inteiro é protagonista: “*este tipo de teatro no es de un artista, sino que es un hecho colectivo que debe hacerse con otros. Sus integrantes descubren que su individualidad crece con el otro, y que lo colectivo se enriquece con el aporte de cada individualidad*”<sup>73</sup> Assim, questões concernentes ao corpo comunitário são discutidas e trabalhadas coletivamente, de forma democrática, onde todos são coautores na construção da realidade que desejam para si. Portanto, quando aqui eu falar em Teatro na Comunidade, é a esse teatro *por* comunidades, dialógico por excelência, que estarei a me referir.

Apenas recentemente o Teatro na Comunidade começa a ganhar mais visibilidade no meio acadêmico, que tem refletido sobre o sentido de sua função no contexto contemporâneo. Coutinho nos diz que “apesar de se tratar de um universo que se amplia com grande velocidade, a reflexão teórica e crítica sobre esse campo, entre nós, ainda é pouco sistematizada.”<sup>74</sup>

Marcela Bidegain, discorrendo sobre o teatro comunitário na Argentina, observa que esta categoria, ausente dos dicionários de teatro, por suas características guarda algumas semelhanças com o teatro popular e o teatro de rua<sup>75</sup>:

*Con relación al primero, los aúna el hecho de que tanto el teatro popular como el comunitario provienen de las capas populares y está destinado a ellas, es accesible a la mayoría del público que convocan y no tienen que ver en lo absoluto con el teatro de elite, erudito, que reproduce en escena un texto dramático. Además, en lugar de ubicar al público a distancia o en forma jerarquizada, lo invitan a la participación directa. También se vincula estrechamente al teatro de calle (Pavis, 1996: 443) en la medida en que el teatro comunitario es habitual utilizar el espacio público. Se captura, así, a quienes no frecuentan el teatro, lo transforman en espectador y partícipe y ejercen sobre los mismos una acción socio-política directa.*<sup>76</sup>

Sendo muitas as formas de manifestação que essas práticas tomam nos diferentes lugares onde acontecem, e embora cada vez mais frequentes as discussões sobre o assunto, os saberes relativos à área ainda estão sendo construídos, fortalecendo e ampliando a teia formada por iniciativas dessa natureza.

---

<sup>73</sup> BIDEGAIN, 2007, p.36 (Devido à proximidade da língua espanhola com a nossa, optei por deixar as citações da autora no original)

<sup>74</sup> COUTINHO, 2012, p. 85

<sup>75</sup> BIDEGAIN, 2007, p.18

<sup>76</sup> Id.,ib.

Márcia Pompeo conta por que decidiu optar “definitivamente” pelo Teatro na Comunidade após a apresentação, em 1995, do espetáculo “A outra história do Boi”, resultado do trabalho que vinha desenvolvendo com a comunidade de Ratonés (pequena comunidade situada ao centro-norte da Ilha de Santa Catarina), o qual tratava da memória da comunidade especialmente em relação à tradição do Boi de Mamão.

Não sei ao certo se foi pela vinculação com as tradições culturais da comunidade, se pelo envolvimento da comunidade com a pesquisa do Boi de Mamão, que divulgou o trabalho teatral que lá acontecia, se pelo nosso histórico junto com a comunidade, já que desenvolvíamos o trabalho teatral há vários anos, ou mesmo se foi pela qualidade estética do grupo que – apesar de ser bem diferente de uma estética de um teatro profissional – já tinha um domínio considerável dessa linguagem artística. O certo é que o espetáculo atraiu um número enorme de moradores que participou tão ativamente da apresentação que me fez optar definitivamente por este tipo de teatro. Lembro-me dos comentários feitos em voz alta sobre o que acontecia em cena, das risadas, do burburinho, dos aplausos e da felicidade dos integrantes do grupo após a apresentação. Era um teatro vivo!<sup>77</sup>

Um teatro vivo, vibrante, tanto para o público que o assiste quanto para os que participam da encenação na qualidade de integrantes, corroborando a ideia de que Teatro na Comunidade – embora comumente composto de atores em sua maioria amadores – pode alcançar alta qualidade cênica.

O conjunto dos fatores apontados – a identificação com a temática central, a participação da comunidade, a apuração estética, a criação coletiva –, aliado às reflexões que tais projetos teatrais voltados a questões comunitárias suscitam tanto para a própria comunidade como para seus propositores, reforça a função pedagógica propícia a essa arte. Um teatro, como almejava Brecht, que “diverte e faz pensar”<sup>78</sup>, e ao relacionar a aproximação do teatro com a prática educativa, assim reflete:

Embora o teatro não deva ser importunado com toda a sorte de temas de ordem cultural que não lhe confirmem um caráter recreativo, tem plena liberdade de se recrear com o ensino ou a investigação. Faz com que as reproduções da sociedade sejam válidas e capazes de a influenciar, como autêntica diversão. Expõe aos construtores da sociedade as vivências dessa mesma sociedade, tanto passadas como atuais; mas fá-lo de forma que se possam tornar objetos de fruição os conhecimentos, os sentimentos e os impulsos que aqueles que dentre nós são os mais emotivos, os mais sábios e os mais ativos, extraem dos acontecimentos do dia a dia e do

---

<sup>77</sup> NOGUEIRA. In: REVISTA URDIMENTO, dez. 2008, p.132.

<sup>78</sup> MONIZ. In: BRECHT, 1982, p. 7.

século. É nosso propósito recreá-los com a sabedoria que advém da solução dos problemas, com a ira em que se pode proveitosamente transformar a compaixão pelos oprimidos, com o respeito pelo amor de tudo o que é humano, ou seja, pelo filantrópico; em suma, com tudo aquilo que deleita o homem que produz.<sup>79</sup>

Vemos em Brecht que o uso do teatro como instrumento de conscientização e libertação tem em seu aspecto lúdico fator de capital importância. Afirmava ele que toda arte deveria ser socialmente útil, sem deixar de lado o prazer, a alegria, a beleza da forma.

E a indignação contra os opressores, que sentimos perpassar o texto de Brecht quando ele fala nessa “ira em que se pode proveitosamente transformar a paixão pelos oprimidos”<sup>80</sup>, vemos reverberar em Freire:

Não junto a minha voz à dos que, falando em paz, pedem aos oprimidos, aos esfarrapados do mundo, a sua resignação. Minha voz tem outra semântica, tem outra música. Falo da resistência, da indignação, da ‘justa ira’ dos traídos e dos enganados. Do seu direito e do seu dever de rebelar-se contra as transgressões éticas de que são vítimas cada vez mais sofridas.<sup>81</sup>

Como Brecht e Freire, cada qual investido dos saberes relativos à sua área de atuação, exortavam à tomada de posição contra os responsáveis pelas injustiças sociais, assim aqueles envolvidos com trabalhos junto a comunidades também têm o compromisso de usar suas aptidões e conhecimentos visando tanto a revelação de possíveis estruturas opressoras como a superação destas pela comunidade em que atuam.

Mesmo que nem sempre estejamos a lidar com contextos comunitários em situação limite de sofrimento social, se investigarmos, certamente encontraremos pontos de fragilidade que a própria comunidade pode reconhecer como aspectos a serem discutidos, trabalhados e superados, já que somos seres “inconclusos” e conscientes de nossa “inconclusão”, como dizia Freire, em processo de permanente busca pela nossa humanização.

E assim, na função de artistas e educadores voltados a essas práticas onde a cada um é assegurado expressar tanto a si mesmo como as circunstâncias que o envolvem, somos também partícipes na construção de uma realidade cujos valores estejam assentados em princípios mais éticos. Como proclama Paulo Freire, “a nossa utopia, a nossa sã insanidade é a criação de um

---

<sup>79</sup> BRECHT, s.d., p. 109.

<sup>80</sup> Id.,ib.

<sup>81</sup> FREIRE, 2005, p.100.

mundo em que o poder se assente de tal maneira na ética que, sem ela, se esfacele e não sobreviva.”<sup>82</sup>

Brecht clamava pela necessidade de um teatro que “não ofereça somente as sensações, as ideias e os impulsos permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas, mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto”.<sup>83</sup>

Um teatro democrático, ao mesmo tempo alegre e instrutivo, que une pessoas e leva à descoberta de que um trabalho artístico construído coletivamente de fato resulta no crescimento de cada um e no conseqüente fortalecimento de todos, é o que afinal compreendemos como Teatro na Comunidade.

A abordagem dialógica do Teatro na Comunidade bebe nas fontes de Boal, Freire e Brecht, abre espaço para a comunidade atuar a partir de questões que entende como significativas, explorando uma estética particular, e levando divertimento e conhecimento para seus pares. Mas como se dá esse processo? Como se dá a interação entre artistas e comunidade?

### **3.2 Como entrar numa comunidade e envolvê-la no processo criativo**

Ao perscrutar caminhos que apontem para se realizar um trabalho teatral comunitário fundamentado no diálogo, apresento indicações do Teatro Dialógico para o Desenvolvimento, e algumas pistas fornecidas pela comunidade do Mont Serrat.

Vejam como proceder para uma interação mediada pela arte junto a comunidades segundo esses dois exemplos:

---

<sup>82</sup> FREIRE, 2000, p.131.

<sup>83</sup> BRECHT, s.d., p. 113.

### 3.2.1 Teatro Dialógico para o Desenvolvimento

Assim define Marcia Pompeo o Teatro para o Desenvolvimento em sua perspectiva dialógica:

A abordagem Dialógica do Teatro para o Desenvolvimento representa um espaço de encontro, com ou sem a presença de um facilitador externo, para que se explore democraticamente a linguagem teatral, enquanto um dos passos possíveis para imaginar e criar mudanças desejadas na comunidade. São projetos criativos, partindo sempre do ponto de vista de seus integrantes, que visam ao fortalecimento das comunidades e à ampliação do diálogo entre os seus diferentes segmentos. Nesses projetos, a perspectiva é diferente das mensagens transformadoras, o foco aqui é descobrir, articular e dar forma para conteúdos, problemas ou histórias significativas para as pessoas da própria comunidade, como um passo importante na solução de problemas, no enfrentamento de dificuldades, e/ou na construção de um mundo melhor.<sup>84</sup>

Em sua investigação sobre as relações entre o método de trabalho de Sharon Muiruri com a abordagem dialógica do Teatro para o Desenvolvimento, Pompeo discorre sobre o processo de criação do espetáculo *Scratchin the Surface*, desenvolvido pelo grupo *Vita Nova*:

Sharon agiu como uma facilitadora. Ela procurou os drogados em recuperação no espaço deles: o *Clubhouse* – um lugar de encontro e informação para pessoas em recuperação – porque sabia que eles “ficariam muito nervosos se viessem para um espaço que não conheciam, encontrar uma desconhecida.” Lá, ela se aproximou de um grupo que já estava envolvido com teatro, um grupo que estava ensaiando uma peça escrita por eles, sobre o tratamento de recuperação. Sharon, em seguida convidou o grupo para trabalhar com ela no Centro Cultural Comunitário de Bournemouth. Eles começaram a trabalhar uma vez por semana durante algumas horas. E só aumentaram o número de reuniões e horas de trabalho depois de terem desenvolvido uma relação de confiança. Depois de três ou quatro semanas, eles se tornaram uma comunidade comprometida com a criação da peça.<sup>85</sup>

A observação acima ilustra um contexto específico de interação do Teatro na Comunidade, cujo foco do trabalho no caso é a questão da dependência química e suas implicações. Como outras iniciativas de teatro comunitário, certas estratégias coincidem quanto à forma de envolver o grupo no processo cênico.

---

<sup>84</sup> NOGUEIRA, 2015, p. 129.

<sup>85</sup> NOGUEIRA. In: REVISTA URDIMENTO, 2007, p. 107.

O primeiro passo é conhecer as pessoas e suas circunstâncias no espaço delas através de uma conversa amistosa e informal, estabelecendo uma relação horizontal entre facilitadores e membros da comunidade. O nível de comprometimento com o trabalho vai aumentando gradualmente, à medida que se estreitam os laços entre os envolvidos e se aprofunda o entendimento sobre as questões que se quer tocar.

A seguir temos um exemplo de abordagem que guarda semelhança com o processo desenvolvido por Sharon, baseado num *Workshop* do Zimbabwe nos anos 1980 e que serve a qualquer intervenção dessa natureza, seja onde esta se der. A conexão com a comunidade já começa em se adotando as formas locais de cumprimento; visitando-se escolas, postos de saúde, o comércio local etc; entrando em contato com pessoas de todas as faixas etárias; enfim, familiarizando-se com o cotidiano da comunidade e com seus moradores.

As indicações gerais para os facilitadores iniciarem sua aproximação com a comunidade para desenvolver um trabalho de criação teatral são as seguintes:

- Apresentando-se, falando de sua experiência, assim o processo de conhecimento é duplo, e não um interrogatório;
- Explicando a proposta e a natureza do trabalho que se pretende desenvolver, de forma que se entenda por que este grupo de fora está lá;
- Falando com as pessoas numa situação de igualdade, mostrando interesse genuíno no que eles dizem, motivando-as a participar;.
- Batendo papo informalmente e não entrevistando formalmente;
- Encorajando a troca de músicas e danças para se criar uma relação de participação.<sup>86</sup>

Com o grupo mais à vontade, depois de quebrado o gelo dos primeiros momentos, parte-se para a próxima etapa: a introdução de jogos, desde os mais simples, de interação, como os mais específicos, de teor dramático: “O espaço de jogo é um lugar de encontros e trocas”<sup>87</sup>, diz Jean-Pierre Ryngaert, “o lugar de todas as invenções, e incita à criação.”<sup>88</sup>

No jogo dramático espontâneo, em que se dá livre curso a improvisações, pode-se experimentar ludicamente as possibilidades do real, sob a proteção do manto da irrealidade. Ryngaert fala da relevância desse tipo de jogo: “Ele nos interessa ao mesmo tempo como experiência sensível (terapia), experiência artística (teatro) e relação com o mundo

---

<sup>86</sup> NOGUEIRA. In: REVISTA URDIMENTO, 2002, p.71.

<sup>87</sup> RYNGAERT, 2009, p. 69.

<sup>88</sup> RYNGAERT, 2009, p. 72.

(comunicação).”<sup>89</sup> E, assim, entregues ao jogo, pode-se soltar tensões e inibições, dar asas à expressão criativa, aumentar a conexão consigo mesmo e com os outros ao redor.

O engajamento progressivo dos participantes no ato de jogar, estimulando a comunicação do grupo e o repertório de ideias, será o esteio onde se dará a livre experimentação para a construção coletiva da cena. Pompeo relata que o *Vita Nova* só começou a voltar-se ao problema das drogas depois de trabalhar com a linguagem teatral – improvisações, dinâmicas de grupo, criação de imagens – e atingir um nível de amadurecimento na relação entre eles:

A dramatização é proposta enquanto um processo de aprendizagem acessível a qualquer grupo. Improvisar, criar imagens, assumir papéis, permite um olhar diferente sobre a realidade. Enquanto se faz e refaz uma dramatização, os participantes podem focar em detalhes, prestar atenção em diferentes lados das relações. A dramatização também pode ajudar a identificar as causas subjacentes dos problemas, e as razões delas permanecerem sem solução. Permite também que diferentes estratégias de solução sejam tentadas. A apresentação dos problemas no palco ajuda a deixá-los mais concretos, o que pode contribuir na organização da comunidade para a sua solução.<sup>90</sup>

O fato do tema em questão ser tratado não a partir de uma abordagem assistencialista, com o intuito de “prestar ajuda” a esses jovens em processo de recuperação, e sim objetivando promover o diálogo entre estes e outros jovens nas escolas, que também estão expostos à realidade das drogas, torna mais efetiva a motivação e a entrega à proposta de trabalho.

Sobre a forma de Sharon coordenar os debates após o espetáculo, Pompeo declara: “Havia muito respeito. Ela não dominava o debate em nenhum momento, agia sempre de forma solidária, perguntando quem queria responder às perguntas. A confiança entre os membros do *Vita Nova* era evidente.”<sup>91</sup>

Podemos perceber que, em sua abordagem, já partindo da consideração e do respeito com o grupo que vai interagir, procurando construir uma relação de confiança mútua, Sharon evidencia a postura dialógica de seu trabalho, a par de outras iniciativas fundamentadas nos princípios educacionais de Paulo Freire.

Outra questão relevante levada em consideração pelo Teatro Dialógico para o Desenvolvimento é sobre a sustentabilidade do trabalho teatral depois da partida dos facilitadores. Como observam Lacey e Prentki,

---

<sup>89</sup> Id.,ib., p. 34.

<sup>90</sup> NOGUEIRA. In: REVISTA URDIMENTO, 2007, p. 107.

<sup>91</sup> Id.,ib., p.105.

A sustentabilidade no uso do teatro é muito importante depois que os facilitadores vão embora. Sempre que possível, deve-se encontrar pessoas dentro da comunidade que possam ser treinadas em facilitação para permitir que o processo seja continuado pela comunidade sem a ajuda externa.<sup>92</sup>

A comunidade dar seguimento ao processo sem ajuda externa, porém, não é um objetivo fácil de alcançar, como anota Marcia Pompeo: “Depois do *workshop* a comunidade enfrenta a realidade novamente e não é sempre possível por em prática as alternativas imaginadas no *workshop*.”<sup>93</sup> É importante os facilitadores manterem um vínculo com o grupo com o qual desenvolveu o trabalho, como no caso da relação entre Sharon e *Nova Vita*, que “durou mais do que uma única apresentação bem-sucedida [...] Sharon manteve um compromisso com o desenvolvimento pessoal do grupo e o processo de recuperação.”<sup>94</sup>

Esse retorno à comunidade, ajudando a reforçar a consolidação do projeto teatral e efetivar as mudanças propostas, pode se tornar ainda mais efetivo se houver a possibilidade de atuar em parceria com coordenadores de outros projetos que estejam sendo desenvolvidos na comunidade.

### 3.2.2 Mont Serrat

Durante a oficina intensiva que unia gente da cidade e gente do morro no ano de 2004, que se chamou *Convivência da Esperança*, e que propunha uma vivência “pedagógica libertária”, experimentamos momentos de troca, sensibilização, alegria, emoção. Nós, os da cidade, estávamos ali atraídos pela proposta de Dan Baron, que, por sua vez, contava com a parceria do padre Wilson Groh.

Ao entardecer de uma sexta-feira chegamos à paróquia onde se daria o primeiro encontro dos visitantes com a comunidade. Padre Wilson rezava a missa. Acomodamo-nos. Acabada a função, o padre chamou a nós, visitantes, para o púlpito, e nos apresentou aos moradores.

Falou sobre a proposta de aproximação de culturas diferentes, da possibilidade de se conhecer através do outro, de estabelecer amizade entre dois mundos “proibidos de se encontrar”. Explicitou o desejo de desenvolvermos ali um projeto de solidariedade, um “palco

---

<sup>92</sup> LACEY e PRENTKI. In: REVISTA PASSO A PASSO, n. 58, 2004.

<sup>93</sup> NOGUEIRA. In: REVISTA URDIMENTO n° 17, set 2007, p. 111.

<sup>94</sup> Id.,idib.

coletivo”. E expôs as questões práticas sobre nossa convivência naqueles três dias. Nós, os “acolhidos” – assim fomos chamados –, ficaríamos hospedados na comunidade. E quem pudesse e quisesse oferecer estadia de sexta a domingo, escolhesse um de nós como hóspede. Dos bancos da igreja os moradores nos examinavam com curiosidade, e nós, do púlpito, os olhávamos com expectativa. Uma senhora apontou para mim e exclamou: “Aquela é minha!” Fiquei contente por sido tão rapidamente escolhida, mas como eu estava junto com o jornalista Mylton Severiano (1940-2014), tive que declinar o convite, devido à falta de acomodação para nós dois. Ficamos na casa do seu Teco, que morava com a esposa quase em frente à igreja. E assim as pessoas foram escolhendo seus hóspedes.

A maneira como o primeiro contato se deu nessa comunidade é uma dentre tantas possíveis. Cada localidade, com suas particularidades, vai definir a estratégia de abordagem. De toda forma, parece-me ponto pacífico, por parte dos que estejam adentrando um espaço alheio, uma disposição de espírito receptiva, aberta à comunidade que os está acolhendo. E foi com tal disposição de espírito, sem resistências de qualquer natureza, que nos entregamos às práticas que nos eram propostas. Citarei, enquanto exemplo, três dessas práticas as quais mais me marcaram.

Na primeira delas, em duplas, contávamos um para o outro a história de nosso nome: sua origem, quem escolheu, se tínhamos apelido ou alguma forma carinhosa de sermos chamados. Depois as duplas dividiam com o grupo essas informações, cada parceiro apresentando o outro.

Penso na relevância desta dinâmica. O próprio nome é a palavra mais importante que nossos ouvidos podem distinguir, pois evoca nossa principal referência como indivíduos. O *Dicionário de Símbolos* diz que para os antigos egípcios o nome pessoal “é bem mais que um signo de identificação. É uma dimensão do indivíduo. Ele é carregado de significação. Escrevendo ou pronunciando o nome de uma pessoa, *faz-se com que ela viva ou sobreviva.*”<sup>95</sup> A despeito dos milhares de anos e da situação geográfica que nos separam da antiguidade egípcia, quando a emissão do nome de alguém poderia sugerir tão drástica implicação, acredito que o sentido que o nome de uma pessoa representa para a própria sempre exercerá um apelo imediato sobre suas emoções toda vez que pronunciado. Por isso considero práticas que envolvam nomes dos participantes bastante positivas. E o expediente de falar sobre a forma pela qual nos chamam carinhosamente, contar a história por trás do nosso apelido; que jeito simples e eficaz de trazer, a cada um, a afirmação de si, vivificada por aquele primeiro momento de troca.

---

<sup>95</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 641.

A dinâmica seguinte, uma prática de sensibilização, foi o momento de maior impacto emocional para mim. Era para escolher a pessoa mais diferente de nós, fazer contato com o olhar e depois ir até ela. Em meio ao grupo avistei uma mulher de meia idade, pele bem negra e corpo robusto, que contrastava com minha pele clara e meu porte mais miúdo. A escolha foi mútua, ela também me olhava. Atravessei a sala, indo ao seu encontro. Era Maria, uma das lideranças dali, que lutava para resgatar o filho das drogas.

Com água e pano imaginários, primeiramente cada pessoa por vez tomaria as mãos da outra, acariciando-as, examinando-as e simulando o gesto de lavá-las e enxugá-las, com cuidado e delicadeza, atentando a cada detalhe. Peguei as mãos de Maria. O toque foi desencadeando em mim um sentimento misto de afeto e compaixão por aquele ser tão machucado. Aquilo que existia em mim como consciência histórica, naquele momento transfigurava-se em sentimento tátil. Como pondera Paulo Freire, “certamente o passado jamais passa no sentido que o senso comum entende por *passar*. A questão fundamental não está em que o passado passe ou não passe, mas na maneira crítica, desperta, com que entendamos a presença do passado em procedimentos do presente.”<sup>96</sup>

A seguir, era para fechar os olhos e ir explorando com as mãos o rosto um do outro. Ao tocar o rosto de Maria, tomada de ternura, parecia-me aquele toque como uma espécie de pedido de remissão pelo que meus ascendentes brancos fizeram a seus ascendentes negros. “Foi como se eu estivesse lavando minha alma da culpa pelos que foram escravizados por meus antepassados”<sup>97</sup>, assim ficou registrado meu testemunho.

Padre Groh diz que “a verdade passa pela pele da gente que guarda as marcas da memória, escondida por tantos séculos de escuridão da humanidade. Por isso, transforma conscientização em sensibilização, argumento em empatia, e o punho fechado em mão aberta”<sup>98</sup>.

E qual a sensação de ser tocada por Maria? Um calor maternal é o que lembro ter sentido. Quem sabe seja também uma memória guardada no corpo de um tempo em que mães negras tinham sob seus cuidados os filhos de seus senhores, amamentando-os e acalentando-os, despertando certamente o afeto mútuo, genuíno.

No domingo pela manhã a proposta era fazer um pão coletivo, que seria servido na missa de despedida. Cada pessoa por vez, depois de lavar as mãos numa bacia e enxugar num pano ali

---

<sup>96</sup> FREIRE, 2000, p.75.

<sup>97</sup> REINISCH apud BARON, 2004, p. 409.

<sup>98</sup> GROH. In: BARON, 2004, p.14.

dispostos, sovava a massa do pão enquanto falava sobre si. Começava pela comunidade. Alguns relatos ficaram registrados em meu caderno de notas:

Dona Darcy, filha de lavadeira, faz um resgate da história do Mont Serrat, como surgiu, de que localidades eram essas pessoas que formaram a comunidade. Seu Teco, funcionário público, diz que sempre trabalhou muito com mutirão. Conta a história da água, “uma conquista na comunidade”<sup>99</sup>, a construção da vala para escorrer as águas da chuva, a construção do calçamento. Dona Uda, diretora escolar, também faz seu relato sobre a formação da comunidade, e que assumiu a direção da escola logo que chegou, pois era a única com formação superior. Maria, lavadeira, que dizem tem o dom de cantar, lembra que catavam lenha para fazer o fogo que cozinhava os alimentos, e fala de seus pesares. Dona Tota é a ministra da Eucaristia. Compartilha um pouco de sua vida sofrida como lavadeira e a alegria de ter o padre Vilson como seu principal motivador. Dona Sônia, grande força na igreja, amassa o pão rezando um canto. Dona Lurdes, dona-de-casa, narra suas dificuldades e os cuidados para com o marido enfermo até a morte dele. Ela vive desde então com a mãe viúva. A jovem Alessandra conta sobre a saga de sua família, ela a primeira a ingressar no curso superior. Seu Vladimir, pedreiro e carpinteiro, construiu a casa do padre Vilson e o forro da igreja. Relata sua experiência de viver oito anos na comunidade. As estudantes Priscila e Elaine, netas do seu Teco, cantam enquanto os “acolhidos” preparam-se para amassar o pão.

Agora cada um de nós, ao sovar a massa, fala de sua experiência desses primeiros momentos na comunidade. Como muito significativo estava sendo para mim aquele instante, declarei: “Não é a primeira vez que amasso um pão, mas é a primeira vez que amasso a tantas mãos.”

O mesmo dicionário acima citado declara que “o pão é, evidentemente, símbolo do alimento essencial. Se é verdade que *o homem não vive só de pão*, é o nome de pão que se dá à sua alimentação espiritual.”<sup>100</sup>

O ato de preparar o alimento emblema da vida – já em si um ritual que acompanha o ser humano há milênios –, conjugado à vazão de histórias pessoais, evocava naquele encontro coletivo essa ancestral união simbólica do corpo e do espírito.

Quando Jan Cohen Cruz diz que “qualquer *performance* baseada na comunidade é situada em algum lugar entre o ritual e a arte”<sup>101</sup>, vêm-me à lembrança o preparo desse pão. O

---

<sup>99</sup> SOUSA, João Pereira de. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

<sup>100</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 679.

que parecia estar acontecendo naquele momento, ainda que possa não se enquadrar exatamente no conceito de *performance* (teatro das artes visuais)<sup>102</sup>, constituía-se em algo além de uma ação corriqueira, cotidiana. Era a manifestação de um ato ritualístico, já por si imbuído de beleza estética, inserido numa cena inusitada de brancos da cidade e negros do morro abrindo suas almas enquanto preparavam aquele pão. O que presenciávamos poderia situar-se mesmo nesse lugar subjetivo entre arte e ritual. Cohen Cruz reforça ainda que “é como ritual ao surgir de uma comunidade que contextualiza a *performance* como parte de um projeto coletivo maior.”<sup>103</sup> No caso, o projeto tinha como eixo principal a busca por uma *pedagogia da autodeterminação*, ou seja, a da afirmação de si como sujeito de sua história e voz atuante na construção de um mais bem aventurado porvir. Um objetivo que penso deve estar implícito nessas interações junto a comunidades, seja qual for a “*performance*” que se escolha executar.

E o que pode ter representado para cada uma daquelas pessoas revelar ali, para todos, conhecidos e recém conhecidos, enquanto preparava o pão, o fragmento de uma história particular de vida, pela escolha, significativa? “As histórias podem ser usadas para ajudar as pessoas e as comunidades a compreender o seu lugar no mundo, e a expressar como compreendem o que lhes acontece nas suas vidas cotidianas”, escrevem Lacey e Prentki<sup>104</sup>. Ao dividir conosco a súpula de sua própria vida – lutas, conquistas, dificuldades, aflições; também sua beleza e sua alegria –, cada membro da comunidade ali presente, no contar a própria história, podia vislumbrar sua vida a partir de um mais amplo campo de visão. *Quem sou eu? De onde vim? Qual meu papel na comunidade, no mundo?*, eram perguntas subjacentes que aqueles relatos ajudavam a responder, abrindo caminhos a uma mais clara concepção de si mesmo e de sua realidade. E a escuta atenciosa dedicada a quem estava a contar a sua história, que bálsamo para a alma dos integrantes a quem num encontro desses é dada voz e o aconchego da silente aprovação.

Outro aspecto importante a considerar em trabalhos dessa natureza é a reflexão coletiva final sobre a vivência compartilhada. Nos últimos momentos daquela oficina, cada um de nós ia dando seu depoimento sobre o que tinha significado para si aquele encontro de três dias, a partir de perguntas e respostas escritas. À pergunta, “o que tocou mais em você ao fazer o pão, um declara: “A comunidade contou sua história.” À outra questão, “qual momento foi o mais

---

<sup>101</sup> COHEN CRUZ. In: REVISTA URDIMENTO, 2008, p.99.

<sup>102</sup> PAVIS, 2003, p. 284.

<sup>103</sup> COHEN CRUZ. In: REVISTA URDIMENTO, 2008, p.103-4.

<sup>104</sup> LACEY; PRENTKI. In: REVISTA PASSO A PASSO, n. 58, 2004.

profundo nessa manhã para você”, alguém responde: “O símbolo de união que simbolizou amassar o pão.” Sobre “qual a pessoa mais dominante do grupo”, respondi: “Valmir, de riso aberto e fala loquaz, cuja vida, por mais sofrida, sua alegria não tirou.”

Na despedida final, do púlpito da igreja – como na abertura do encontro –, ouvimos o apelo emocionado de um dos moradores a nós: “Agora, quando encontrar a gente, vê se pelo menos cumprimenta.”<sup>105</sup>

Uma provocação denunciadora da mágoa encoberta por saber-se um ser relegado à periferia social, um ente invisível para esse outro que por ele passa sem o notar.

Por certo aquelas palavras não eram dirigidas particularmente a nós visitantes ali presentes – estudantes universitários, arte-educadores, jornalistas, psicólogos, entre outros –, até porque a natureza da oficina envolvia pessoas interessadas na construção de um mundo mais solidário. Mesmo assim acredito que daquele encontro ninguém saiu igual ao que entrou.

Mylton Severiano declararia mais tarde em sua coluna *enfermaria*, da revista *Caros Amigos*: “A oficina mexe com a gente”, e lembraria uma das práticas que mais o sensibilizou:

Em grupos de cinco, sentamos no chão e cada pessoa põe na roda um objeto seu e fala do significado: uma jovem mulher chora ao falar de sua aliança – “quando minha mãe morreu, minha irmã tirou a aliança do dedo da mãe e me deu, disse que fui eu quem cuidou dela até o fim”. Dançamos, cantamos, teatralizamos conceitos e preconceitos.<sup>106</sup>

E o jornalista entrevistaria Dan Baron, que daria seu parecer da oficina no sentido político-pedagógico:

Naquela igreja, os “analfabetos” ensinaram como ler e escrever o mundo majoritário. E a oficina alcançou um raro diálogo íntimo e lúdico entre esses dois mundos subjetivos. Ouvimos a comunidade negra, lemos e trocamos com o corpo histórias infaláveis, escrevemos nossos preconceitos inconscientes através da dança-narrativa. Assim, o “negro do morro” e o “branco do centro” vivenciaram uma empatia que revelou que uma nova solidariedade, descolonizada, recíproca, pode ser possível.<sup>107</sup>

*As mãos de Maria*, que encontrei na última página do caderno onde registrei a experiência, parecem traduzir o estado de espírito em que me encontrava ao findar do encontro:

---

<sup>105</sup> Registros escritos da autora.

<sup>106</sup> SEVERIANO. In: REVISTA CAROS AMIGOS, set. 2004, p.21.

<sup>107</sup> BARON apud SEVERIANO. In: REVISTA CAROS AMIGOS, set. 2004, p.21.

Quando ali cheguei, levada pelo desconhecido que chamava, não sabia o que poderia encontrar. Envolto em névoas, o longe avistado estava prestes a se dar a conhecer. Adentrei sua moradia, honrada hóspede me senti. Ouvi suas histórias, singelas, sublimes histórias, como só a grandeza pode ser. Juntos fizemos pão, nosso símbolo de união. E no doce grão de teu sorriso eu te vi, Maria.<sup>108</sup>

Refletindo sobre quão tocado cada um deve ter saído daquele encontro, pergunto: se uma interação em determinada comunidade não for de alguma forma sensibilizadora e transformadora – para todos os envolvidos –, que sentido terá? (Figuras 1 e 2)

Figura 1 - Maria e eu

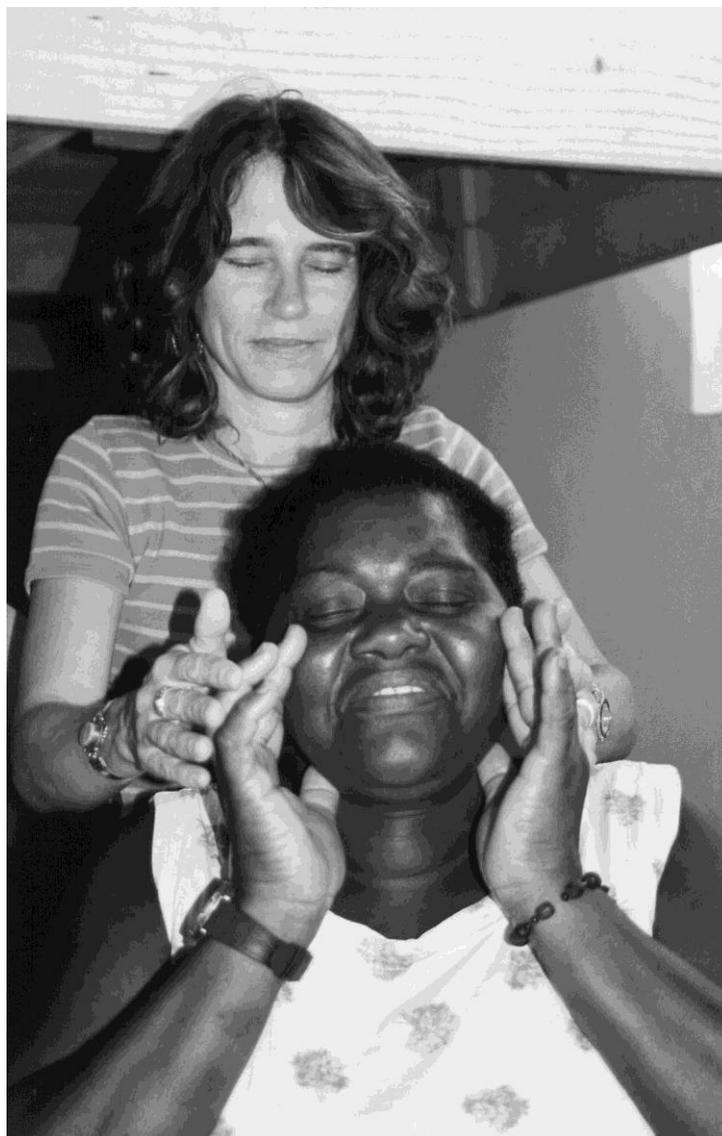


Fonte: Foto de Dan Baron

---

<sup>108</sup> Registros escritos da autora

Figura 2 - Maria e eu



Fonte: Foto de Dan Baron

Passados dez anos após a tal vivência retornei a Mont Serrat com o propósito de pesquisar sobre o significado daquela experiência para os moradores que dela participaram, o que ficou em suas memórias, o que acrescentou a suas vidas. Saber o ponto de vista deles quanto à relevância dessas intervenções em seus espaços, e também pedir-lhes orientações de como melhor proceder para a eficácia dessas iniciativas levadas a comunidades.

Nessa visita entrevisto algumas pessoas que fizeram parte daquele encontro, extraindo de seus testemunhos e de seus ensinamentos proveitoso material para esta pesquisa, o qual aqui apresento.

No feriado do dia primeiro de maio de 2014, acompanhada de Mylton Severiano, com o caderno de anotações na mão contendo catorze nomes dos participantes daquele final de semana, chego ao pé do Morro Mont Serrat, onde um grupo de homens conversa de pé e bebe cerveja. Pergunto se alguém conhece alguns dos nomes que ali tenho. Um deles se propõe a nos mostrar onde moram algumas pessoas. Entra no carro e subimos o Morro. Ele nos diz para estacionarmos no pátio da sede da escola de samba *Copa Lord*. Batemos na casa da frente, onde moram dona Darcy e a filha, Ana, conforme sua indicação. Apresentamo-nos lembrando o encontro na comunidade em 2004. Elas nos convidam a entrar e começamos a conversar. Darcy Vitória de Brito, 75 anos, e a filha Ana Lúcia de Brito, 46, transpiram autoconfiança, falam com desenvoltura, e demonstram que estão contentes com nossa visita.

Pergunto o que elas guardam daquele encontro. Darcy responde:

Daquele encontro a gente guarda que, fazendo o pão juntos, nós partilhamos o nosso trabalho, nossa emoção, nosso sentimento, a nossa convivência em comunidade, a nossa religiosidade. Essa partilha fez com a gente unisse todos esses momentos, todos esses espaços, e compreendesse que sem essa partilha nós não conseguimos viver em comunidade. Porque cada um tem a sua emoção, tem o seu jeito de trabalhar, cada um tem o seu lado, seja de espiritualidade, seja de compreensão, de amizade; e no trabalho que a gente faz a gente põe muito amor.<sup>109</sup>

Esta primeira lembrança trazida por Darcy, o partilhar o trabalho de fazer o pão, assim como o partilhar histórias, me sugere que tal atividade, além da importância em si como falada acima, proporcionou um momento de reflexão coletiva, de estreita união, de troca.

Darcy diz que nesses dez anos não houve outra vivência como aquela, mas explica que ali trabalho não falta, com tantos projetos que tocam.

Ana diz que passa muita gente na comunidade. Conta que há pouco vieram dois professores universitários fazer a tese deles ali, um costa-riquenho e um americano. Era um trabalho sobre educação: o que a educação popular tem a ver com a educação formal. Ficaram uns três meses morando na casa do padre Wilson. Veio também uma portuguesa que permaneceu um mês, então foi para Salvador ver outro tipo de trabalho, voltou, depois foi embora para sua

---

<sup>109</sup> BRITO, Darcy Vitória de. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

terra. “As pessoas vêm aprender o que é uma comunidade, como ajudar ao ser humano. O que eu acho engraçado é que a gente não precisa aprender a ajudar, é algo inerente, é algo normal no ser humano.”<sup>110</sup>

Ainda que a observação de Ana revele certo estranhamento quanto à motivação que leva as pessoas a pesquisar sua comunidade, a postura com que estas chegam ali, demonstrando a intenção de aprender algo com ela, é importante para o contato que se pretenda estabelecer.

E fazendo lembrar a advertência de Paulo Freire, que as pessoas que não têm humildade, ou que a perdem, não podem se aproximar do povo e ser seus companheiros de luta na transformação da sociedade, Ana acentua:

E não vir de cima, vir de baixo. Conversar. Não adianta vir e colocar tuas ideias. Tu podes acrescentar, mas primeiro tens que convencer a ter confiança em ti. Se não houver confiança em ti, ninguém se abre. O importante é a pessoa vir e criar esse respeito com a comunidade. Se não tiver esse respeito perante a comunidade, tu não vais conseguir nada. Nós negros somos muito desconfiados. Isso vem desde o tempo da escravidão. Nós fomos tirados de nosso elo.<sup>111</sup>

Márcia Pompeo corrobora essa afirmação: “o método de abordagem das comunidades é baseado no respeito ao conhecimento e às formas de expressão da cultura local.”<sup>112</sup>

Um respeito fundamentado na humildade de reconhecer que o que o outro tem a me oferecer é tão ou mais importante do que eu possa ter a ele a oferecer. Freire assim proclama: “A humildade exprime uma das raras certezas de que estou certo: a de que ninguém é superior a ninguém.”<sup>113</sup> Estamos aí para aprender uns com os outros, e cada qual traz seus saberes que aos demais pode faltar.

A amistosa conversa que flui naquela visita de reaproximação põe-me à vontade para perguntar sobre a história de sua família. Prentki diz que “compartilhar estórias sobre o passado requer confiança e abertura.”<sup>114</sup> A confiança e abertura parecia-me já estabelecidas ali entre nós. Darcy começa a contar: a avó paterna era africana, escrava de um português com quem casou. O pai dela, nascido em 1891, era o caçula dos cinco filhos que geraram.

Sua avó materna, descendente de italianos, casou-se com seu avô, negro. “O italiano é muito racista. Quando num surto de sonambulismo, meu avô caiu do sótão onde dormia e

<sup>110</sup> BRITO, Ana Lúcia de. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

<sup>111</sup> Id.,ib.

<sup>112</sup> NOGUEIRA. In: REVISTA URDIMENTO. abr. 2002, p.70.

<sup>113</sup> FREIRE, 2005, p.121.

<sup>114</sup> LACEY; PRENTKI. In: REVISTA PASSO A PASSO, n. 58, p.38.

morreu, minha bisavó italiana disse pra minha vó: agora pega seus macaquinhos e te manda.”<sup>115</sup> Vieram a pé. Levaram seis meses de Brusque até aqui. A mãe de Darcy tinha então doze anos.

Darcy diz que não descansou enquanto não reconstituiu a história dos antepassados. “A gente recuperou todas essas histórias. Agora eu quero escrever sobre as histórias da minha família. Porque é muito importante conhecer a vida deles, da parte do meu pai e da minha mãe. Porque sem história ninguém vive.”<sup>116</sup> Mais uma vez atestei a importância para a interação com uma comunidade trazer à tona suas histórias; e a preparação para estas através da instauração de um clima de “confiança e abertura”.

Lacey e Prentki, ao se referirem a projetos teatrais comunitários, dão indicações semelhantes quanto à forma de se aproximar das pessoas com as quais se quer interagir:

Os facilitadores externos que estiverem planejando usar o teatro com uma comunidade precisam passar algum tempo desenvolvendo relacionamentos com as pessoas. Eles precisam criar confiança e segurança, mostrando humildade, interesse e aprendendo sobre os problemas da região.<sup>117</sup>

Pergunto qual o caminho que ela indica para se entrar em uma comunidade, e Ana responde:

Você tem que entrar em contato com a liderança. Ou uma liderança religiosa, ou comunitária, ou um grupo de jovens. Qualquer tipo de liderança. A liderança te dá os desígnios, os desenhos que tu vais ter que fazer. É o caminho. Sem ter o convívio com essa liderança, tu não consegues nada.<sup>118</sup>

Ana ressalta uma das primeiras lições sobre a entrada em uma comunidade: conquistar a parceria da liderança local. E como chegar a esses líderes? A resposta é simples: basta indagar a qualquer pessoa da comunidade – não sem antes, claro, apresentar-se e declarar o motivo do desejo dessa aproximação –, e ela saberá te dizer.

Ao recordar aquela oficina que me levou ali dez anos antes, Ana declara:

No falar dessa vivência, sabe como se o nosso coração fosse aconchegado? Massageado? Porque por mais que a gente trabalhe, às vezes a gente precisa desse aconchego, dessa

<sup>115</sup> BRITO, Darcy Vitória de. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

<sup>116</sup> Id.,ib.

<sup>117</sup> PRENTKI & LACEY. O uso do teatro no desenvolvimento. Disponível em: <[http://tilz.tearfund.org/es-es/resources/publications/footsteps/footsteps\\_51-60/footsteps\\_58/?sc\\_lang=pt-PT](http://tilz.tearfund.org/es-es/resources/publications/footsteps/footsteps_51-60/footsteps_58/?sc_lang=pt-PT)>. Acesso em: 28.mai.2016.

<sup>118</sup> BRITO, Ana Lúcia de. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

massagem, pra gente ter vontade de trabalhar mais ainda.”<sup>119</sup> A mãe endossa: “Nós nos abraçamos, tudo isso é importante, o toque, esse toque humano, que nossa comunidade tem muito. Como é bom a gente ser abraçado.”<sup>120</sup>

Ao nos despedirmos recebo um abraço apertado, demorado e caloroso de cada uma delas, um abraço que me fez sentir verdadeiramente acolhida.

Em seguida visitamos seu Teco, que nos hospedou naquela ocasião. Do evento de 2004 na casa paroquial, Teco recorda-se da “temática”, como ele diz, em que todos deviam deitar no chão e encostar pés com pés nos outros. Esta sua lembrança daquele contato corporal, mais os testemunhos de Ana e Darcy, levam-me a refletir sobre a importância do toque em trabalhos dessa natureza. A intimidade e o bem estar gerados a partir do sentir o corpo do outro, além de levar a uma maior conexão entre os integrantes, certamente atinge de forma positiva – em menor ou maior grau – o campo emocional de cada um.

Outro momento que marcou seu Teco foi a feitura coletiva do pão. Lembra que “foi numa mesa comprida, em que todos, um a um, iam passando e amassando a massa enquanto falavam de suas vidas.”<sup>121</sup> Também para ele fazer o pão compartilhando histórias deve ter sido uma experiência nova e significativa, indelevelmente fixada em sua memória, como na de todos que participaram daquele evento.

Já entardecendo, partimos para a última entrevista e batemos na casa de Maria de Lurdes da Costa Gonzaga, dona Huda, diretora aposentada. Ela relembra que no encontro de dez anos atrás “cada um contou o que tinha dentro de si”<sup>122</sup>. Recorda ainda suas palavras na ocasião:

É muito importante isto que a gente está ouvindo, da experiência de cada membro que vive aqui na comunidade e aqui trabalha, porque são histórias que a história não conta, e não vai contar nunca. Pra vocês saber este trabalho, o que significa, é ouvindo a voz de cada um dos que aqui estão. Uma foi lavadeira, outra fazia pão, a outra cuidava de criança, e assim por diante. Foi muito importante porque cada um trouxe uma experiência. Experiência de vida.<sup>123</sup>

Provavelmente foi a primeira vez que essas experiências de vida foram trazidas à tona daquela forma coletiva, numa troca espontânea e reveladora de histórias pessoais, histórias que juntas formam o tecido da comunidade onde elas se forjaram.

---

<sup>119</sup> Id.,ib.

<sup>120</sup> BRITO, Darcy Vitória de. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

<sup>121</sup> SOUSA, João Pereira de. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

<sup>122</sup> GONZAGA, Maria de Lurdes da Costa. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

<sup>123</sup> Id.,ib.

Findas as entrevistas, voltamos pela parte de cima do Morro, tempo ainda de irmos contemplando durante o trajeto, no entardecer daquela sexta-feira ensolarada, a vista de Florianópolis desdobrando-se a nossos pés. Vista panorâmica da cidade, do mar e do céu que os moradores do Mont Serrat têm o privilégio de desfrutar.

Ainda que o propósito daquele retorno à comunidade tenha sido fazer um trabalho de pesquisa, e eu tenha aprendido bem mais do que eu pretendia – casualmente os quatro entrevistados que nos apresentaram com seus relatos eram lideranças locais –, questiono-me sobre o que porventura pudemos também na ocasião oferecer. Ao mesmo tempo em que pode parecer presunção termos como intuito “oferecer” algo à determinada comunidade, pergunto-me se seria justo chegar a um lugar para extrair algo dele sem esperar nada dar em troca. A questão aqui me parece ser esta: o que podemos oferecer a uma comunidade que a ela possa ser útil?

Quem sabe a simples alegria de mais uma vez ver confirmado – pelo interesse por nós manifestado –, o valor de sua comunidade, de sua gente, de sua história. Quem sabe também o prazer de partilhar saberes a quem veio beber de sua fonte, abundante e generosa.

De toda forma, tanto a oficina intensiva daquele final de semana de 2004 como os ensinamentos concedidos por entrevistas naquele feriado de 2014 em Mont Serrat forneceram-me indicações valiosas de como chegar numa comunidade e ouvir o que ela tem a dizer.

## 4 PRESSUPOSTOS DO TEATRO NA COMUNIDADE DIALÓGICO

Apesar da diversidade de intervenções artísticas praticadas em contextos comunitários, das distintas nomenclaturas, abordagens e metodologias desenvolvidas por seus propositores, determinados pressupostos do teatro dialógico são recorrentemente observados em diferentes práticas realizadas em tais contextos. Ao longo de minha pesquisa, constatei que realmente há uma concordância em alguns aspectos que se referem a esse campo, que podem ser identificados como parte de um teatro dialógico.

De todo modo convém lembrar que, mesmo possuindo o Teatro na Comunidade algumas características comuns que o conceituam enquanto proposta de cunho dialógico, em cada lugar tomará uma forma particular, dependendo de onde e de como acontece, da feição de sua proposta, da configuração do grupo ao qual se destina – sua especificidade sociocultural, história, tradições etc –, conferindo a cada experiência sua qualidade única. Quanto às regras, cada grupo estabelecerá as suas. Bidegain, em sua explanação sobre o Teatro Comunitário Argentino, aborda essa questão:

*Si bien el o objetivo es común a todos los grupos de teatro comunitario, cada uno debe tener sus propias reglas de convivencia, tolerancia y de funcionamiento dado que trabajan con grupos humanos muy grandes en donde debe primar el respeto por el otro. En este aspecto es importante señalar que estas reglas se van acomodando, discutiendo y adaptando conforme las características de cada grupo y según las circunstancias particulares por las que una agrupación esté atravesando.*<sup>124</sup>

Tomadas em conta essas considerações, vejamos alguns pressupostos que sugerem nortear esse teatro que dialoga com comunidades. Um aspecto comum a todos é a relação com princípios freireanos, que posso identificar nos diferentes autores.

### 4.1 A comunidade como foco

Paulo Freire desenvolveu um método de alfabetização que ensinava a partir da realidade do alfabetizando, de sua situação presente, concreta, de sua concepção do mundo e de seu pensamento-linguagem. Só então, diz ele, se pode organizar o conteúdo programático da educação ou da ação política. É nesse momento que se inicia o diálogo da educação como prática

---

<sup>124</sup> BIDEGAIN, 2007, p.42.

da liberdade, “momento em que se realiza a investigação do que chamamos de *universo temático* do povo ou o conjunto de seus *temas geradores*.”<sup>125</sup>

Ampliando essa concepção às experiências artísticas levadas a comunidades, observamos um “princípio” relativo à natureza dessas práticas: a comunidade estar no centro do processo criativo, tanto enquanto sujeito como sendo objeto de suas proposições. Baz Kershaw reafirma esse conceito ao dizer que tal modalidade teatral, que ele chama de *Community Theatre*, se dá segundo condições bem específicas: “Sempre que o ponto de partida for a natureza de seu público e de sua comunidade. Que a estética de suas performances for talhada pela cultura da comunidade, de sua audiência.”<sup>126</sup> Eugene Van Erven corrobora essa afirmação: “[...] sua forma material e estética emerge sempre diretamente (senão exclusivamente) da comunidade, cujos interesses ela tenta expressar.”<sup>127</sup>

Coutinho também aponta:

A base teórica do *Teatro Aplicado* defende que os processos criativos, que envolvem quase sempre a colaboração entre artistas e grupos comunitários, devem permitir a emersão de um teatro que responda à comunidade, que exerça uma comunicação e um impacto específicos para os seus participantes e plateias; que os interesses, temas e histórias sejam aproveitados pela cena.<sup>128</sup>

E referindo-se às discussões em torno da diversidade de práticas concernentes ao universo do Teatro Aplicado e suas interseções, Coutinho assevera: “o conceito comum a todas é o que garante às pessoas, ou às comunidades, a sua participação, colocando em primeiro plano o envolvimento delas no processo criativo.”<sup>129</sup>

O Teatro Dialógico para o Desenvolvimento, segundo Marcia Pompeo, “envolve a comunidade em todo o processo teatral, incluindo a criação do texto e representação, que são baseadas em problemas apontados pelos participantes.”<sup>130</sup> A professora relata uma experiência teatral comunitária no Quênia em 1976 no qual um professor de literatura da Universidade de Nairobi, Ngugi wa Thiong, coordenou um projeto teatral envolvendo a comunidade de Kamiriithu, cujo tema central era voltado às lutas pela independência do Quênia, e que ilustra bem esse ponto:

---

<sup>125</sup> Id.,ib., p.101.

<sup>126</sup> KERSHAW apud NOGUEIRA. In: REVISTA URDIMENTO, dez 2008, p.134.

<sup>127</sup> ERVEN, 2001, p.3.

<sup>128</sup> COUTINHO, 2012, p.27.

<sup>129</sup> COUTINHO, 2012, p.96.

<sup>130</sup> Id.,ib.

A peça criada – *Ngaahita Ndeenda* (Eu me caso quando quiser) – celebrava esta história e ao mesmo tempo mostrava como a independência, pela qual muitos quenianos morreram, estava sendo expropriada pelo poder neocolonial, ainda dominado pelos interesses britânicos. O conteúdo da peça retratava também as condições sociais contemporâneas dos trabalhadores, tanto nas multinacionais como nas plantações.

Outra opção política da peça foi a escolha da língua falada. Muitas peças revolucionárias da época eram representadas em inglês – língua duramente imposta pelos colonizadores e ensinadas nas escolas – mas os camponeses não podiam entendê-la bem. A escolha do *Gikuyu*, língua local, ampliou a participação do público.<sup>131</sup>

Pompeo conta que até a forma escolhida para representar a peça veio da própria comunidade, “das músicas e das danças, que eram centrais para a vida das pessoas no Quênia e que estavam presentes tanto nas celebrações especiais como nas conversas cotidianas.”<sup>132</sup>

Como vemos, todos esses teóricos/práticos do Teatro na Comunidade em sua forma dialógica colocam como questão tácita o lugar central que a comunidade ocupa dentro de um trabalho artístico nela realizado.

Traçando um paralelo entre a metodologia de trabalho do grupo *Vita Nova*, coordenado por Sharon Muiruri num processo de criação teatral em janeiro de 1999 junto a um grupo de drogados em recuperação em *Bournemouth*, Inglaterra, com o método dialógico de Teatro para o Desenvolvimento, Pompeo declara: “Eu podia identificar imediatamente os aspectos de Teatro para o Desenvolvimento que aprendi em outros projetos, onde os participantes, e não os facilitadores estavam no centro. Foi possível identificar a relação democrática que havia entre eles.”<sup>133</sup> E reconhece que a principal semelhança está “na perspectiva freireana assumida: os membros do grupo *Vita Nova* foram abordados como sujeitos e não objetos dos problemas de drogas.”<sup>134</sup> Aqui se toma em conta o alerta de Paulo Freire para qualquer ação de caráter socioeducativo que se pretenda realizar no seio de uma comunidade:

Esta prática implica que o acercamento às massas populares se faça, não para levar-lhes uma mensagem “salvadora”, em forma de conteúdo a ser depositado, mas, para, em diálogo com elas, conhecer, não só a *objetividade* em que estão, mas a consciência que tenham desta objetividade; os vários níveis de percepção de si mesmos e do mundo *em* que e *com* que estão. Por isto é que não podemos, a não ser ingenuamente,

---

<sup>131</sup> NOGUEIRA, 2013, p. 11-2.

<sup>132</sup> NOGUEIRA, 2013, p.12.

<sup>133</sup> NOGUEIRA. In: REVISTA URDIMENTO, n° 17, set. 2007, p.106.

<sup>134</sup> NOGUEIRA. In: REVISTA URDIMENTO, n° 17, set. 2007, p.110.

esperar resultados positivos de um programa, seja educativo num sentido mais técnico ou de ação política, se, desrespeitando a particular visão do mundo que tenha ou esteja tendo o povo, se constitui numa espécie de ‘invasão cultural’, ainda que feita com a melhor das intenções.<sup>135</sup>

Natanael Machado, coordenador por muitos anos do grupo de teatro comunitário em Ratonés, mostra que os benefícios auferidos de uma prática teatral onde a comunidade é o foco podem ser os mais diversos:

Para nós, fazer teatro exigia realizar espetáculos, ter um produto final para apresentar para a nossa plateia preferida. Acreditávamos que, através dos espetáculos criados, seríamos reconhecidos na comunidade como produtores culturais. O mais interessante é que os diferentes trabalhos que culminavam em espetáculos eram fruto de processos criativos que levavam em conta aspectos da realidade e do nosso imaginário. Nas nossas improvisações, a comunidade era nosso combustível, era nossa inspiração para a fantasia, para a construção dos nossos personagens, das nossas criações. Situações que vivíamos, trazíamos para a cena, para as improvisações por nós criadas e que no fundo eram reflexos de nossa comunidade.<sup>136</sup>

Cohen Cruz fala do “contexto comum” como um dos princípios que regem a performance baseada na comunidade, em que tanto o ofício como a visão do artista estão a serviço do desejo específico do grupo: “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.”<sup>137</sup>

Assim, com tudo o que diz respeito ao contexto comunitário compondo a temática do trabalho teatral – cabendo à criatividade de cada um, amplificada no coletivo, desenvolver a concepção cênica até sua mais bem acabada realização –, a comunidade constitui-se em agente das mudanças e conquistas que deseja para si. É ela que está no foco, é ela o centro para o qual convergem as ações que darão significado ao processo criativo.

---

<sup>135</sup> FREIRE, 2006, p.99.

<sup>136</sup> MACHADO. In: NOGUEIRA, 2015, p.157.

<sup>137</sup> COHEN CRUZ. In: REVISTA URDIMENTO, dez. 2008, p.108.

## 4.2 Fortalecimento comunitário

Assim explana Van Erven acerca do Teatro na Comunidade: “Em primeiro lugar ele privilegia o prazer artístico e o fortalecimento de seus participantes comunitários”<sup>138</sup>. Ou seja, um teatro onde a via prazerosa oferecida pela arte se alia ao ensejo de fortalecer a comunidade a partir de cada um de seus indivíduos e através da união de todos.

Falar e ser ouvido, eis uma natural necessidade humana. Mas tal como um potencial criativo pode permanecer abafado, é comum a existência de vozes que permanecem emudecidas. Sendo o Teatro na Comunidade essencialmente dialógico, “pode incentivar a participação ativa das pessoas cujas vozes não são normalmente ouvidas na comunidade.”<sup>139</sup> Erven como que conclui esse parecer:

Teatro comunitário é, portanto, uma poderosa forma de arte que permite a grupos de pessoas há muito silenciosas (ou silenciadas) juntar suas vozes a culturas cada vez mais diversas e intrincadamente inter-relacionadas local, regional, nacional e internacionalmente, quer se desenvolvam num isolado sudeste asiático, Europa provinciana, na sulista costa metropolitana da Califórnia, costa da América Central, África oriental rural, Austrália suburbana”<sup>140</sup>

Importante lembrar que trazer essas vozes silenciadas ao centro do diálogo nem sempre é tarefa fácil. Muitas vezes a opressão responsável pelo silenciar das vozes encontra-se presente no seio mesmo da comunidade, entre seus próprios membros, seja por questões relacionadas a gênero, credo ou posição política e social. De qualquer forma, se os que se encontram compartilhando um trabalho artístico estiverem sinceramente empenhados em criar algo que seja relevante para si e para a comunidade, e se esse trabalho for conduzido de forma dialógica, por certo pouco a pouco as vozes vão se abrindo e se fazendo ouvir.

Na comunidade de Ratonés, para citar um exemplo mais próximo de nós, encontramos uma realidade similar a de tantas outras comunidades mundo afora em relação à presença de situações de opressão. Na criação do espetáculo *O Quintal Esquecido*, que traz à cena

---

<sup>138</sup> ERVEN, 2001, p.3 (tradução livre da autora do seguinte parágrafo: *Community theatre thus is a potent art form that allows once largely silent (or silenced) groups of people to add their voices to increasingly diverse and intricately inter-related local, regional, national and international cultures, whether these are evolving in insular Southeast Asia, provincial Europe, on the metropolitan southern Californian coast, coast Central America, rural East Africa or suburban Australia.*

<sup>139</sup> LACEY, PRENTKI. In: REVISTA PASSO A PASSO, n° 58, p.36

<sup>140</sup> ERVEN, 2001, p.3.

brincadeiras antigas e atuais, envolvendo crianças e jovens, e que contou com a participação de pessoas adultas e idosas da comunidade contando histórias sobre brincadeiras antigas<sup>141</sup>, vemos o teatro comunitário agindo como força propulsora do fortalecimento da comunidade a partir do resgate de sua identidade cultural. Marcia Pompeo faz uma reflexão sobre o impacto positivo dessa experiência em Ratonés:

Sabemos que o momento vivido hoje pela comunidade faz parte do rápido processo de transformação, parte do mundo globalizado. Este processo tem tido um papel devastador em culturas tradicionais como a de Ratonés. Enquanto seu espaço vital vai diminuindo pela especulação imobiliária, seus valores são questionados, suas vozes enfraquecidas, novas relações de poder são estabelecidas na comunidade, oprimindo novos e velhos moradores. Neste contexto difícil, o teatro pode ter um importante papel em termos do fortalecimento da identidade cultural da comunidade. Enquanto brincavam e representavam as cenas e as brincadeiras de *O Quintal Esquecido*, algo do passado ganhava vida novamente.<sup>142</sup>

Esse entrelaçar de experiências de vida, de sonhos e ideais que o Teatro na Comunidade traz para a expressão artística pode conduzir ao fortalecimento comunitário, pois essa modalidade possibilita, através das discussões de temas do interesse comum, trazer à luz anseios particulares e coletivos, na perspectiva de elaborar formas criativas de transpor situações indesejadas e construir uma outra realidade.

### 4.3 O facilitador como mediador

Paulo Freire combatia a educação tecnicista e alienante, que ele chamava de educação bancária, a educação depositária do conhecimento, que não leva em consideração os saberes que os educandos trazem consigo, e que se baseia numa relação autoritária, de cima para baixo. Assim proferiu: “Na concepção bancária da educação, o conhecimento é um dom concedido por aqueles que se consideram como seus possuidores a aqueles que eles consideram que nada sabem.”<sup>143</sup> Freire distingue o educador dialógico do mero “transmissor de informações”<sup>144</sup>. Declara: “Ensinar não é *transferir conhecimento*, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção.”<sup>145</sup>

---

<sup>141</sup> NOGUEIRA, 2015, p.93.

<sup>142</sup> NOGUEIRA, 2015, p.105.

<sup>143</sup> FREIRE, 2005, p.92.

<sup>144</sup> FREIRE, 1982, p.55.

<sup>145</sup> FREIRE, 2005, p.22.

Paulo Freire enfatiza que, como educadores, “nosso papel não é falar ao povo sobre a nossa visão do mundo, ou tentar impô-la a ele, mas dialogar com ele sobre a sua e a nossa.”<sup>146</sup>

Do mesmo modo, no campo da arte teatral voltada a contextos comunitários, ao contrário de chegar com um programa pronto, desconsiderando os desejos, os saberes, o contexto social da comunidade, o propósito do facilitador deve ser o de oferecer subsídios tanto teóricos como práticos para junto à comunidade elaborar de forma criativa as questões que dela emergem.

Como define Marcia Pompeo, tendo como base as ações do Teatro para o Desenvolvimento,

Seu papel deixa de ser o do especialista, do profissional que vem com um projeto pronto, e passa a ser o de alguém que vai coordenar um processo aberto para as contribuições dos membros da comunidade. O facilitador faz perguntas em vez de dar respostas. Encoraja membros da comunidade para por suas ideias em prática. Ajuda a manter o foco no problema como forma de ajudar na sua solução. Abre espaço para diferentes setores da comunidade para apresentar seus pontos de vista. Garante a democracia dentro do processo.<sup>147</sup>

Constituindo-se a prática teatral como uma aliada na construção do diálogo com comunidades, e considerando que cada grupo social é envolvido por questões significativas que se pode discutir e encaminhar, o facilitador, na função de mediador, apresenta-se como peça-chave na instigação do trabalho através da via artística sobre a qual tem relativo domínio. “Sua tarefa é estabelecer um diálogo com a comunidade como condição para o desenvolvimento do trabalho teatral”<sup>148</sup>.

Criatividade todo ser humano traz em si, e, uma vez provocada e liberada – e a atividade teatral, bem conduzida, é por excelência um deflagrador da criatividade –, faz com que até do indivíduo mais acanhado afluam rasgos de imaginação surpreendentes que, somados aos das outras individualidades, compõem a orquestra teatral do lugar. Quanto à qualidade estética, dependerá, além do grau de domínio dessa linguagem artística, também do grau de envolvimento por parte dos integrantes da proposta, de quão dedicada e criativamente cada grupo se entregará a ela. “Que o processo de criação seja o mais ativo e inclusivo possível é tão importante quanto a

---

<sup>146</sup> FREIRE, 2006, p.100.

<sup>147</sup> NOGUEIRA. In: REVISTA URDIMENTO, 2002, p.71.

<sup>148</sup> NOGUEIRA, 2015, p.129.

produção final, pois a *performance* baseada na comunidade significa tanto construir a comunidade quanto expressar a comunidade”<sup>149</sup>, diz Cohen Cruz, e observa:

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.<sup>150</sup>

Importante salientar que na relação estabelecida entre facilitador e comunidade, haverá necessariamente um proveito comum às partes envolvidas, uma troca significativa e enriquecedora para ambos os lados. A essa relação mutuamente nutritiva, Cohen Cruz denomina de reciprocidade, um dos princípios apontados por ela do processo artístico baseado na comunidade. E a autora chama a atenção sobre o “elemento central de reciprocidade na relação artista/comunidade”, que é ouvir, e que este saber ouvir parte do respeito pela comunidade:

O princípio de respeito refere-se a valorizar a contribuição da comunidade em todos assuntos, e apreciar as vidas e histórias dos parceiros e participantes comunitários de todas as formas possíveis. Na nossa experiência quando existe este fator nas decisões criativas e administrativas, é mais provável que os colaboradores contribuam de forma mais integral e verdadeira com o trabalho. O respeito cria as condições para que uma felicidade em criar essencial seja liberada, isto, por sua vez, envolve os colaboradores de maneiras extraordinárias.<sup>151</sup>

O respeito aos saberes, às histórias, às potencialidades criativas de cada elemento da comunidade, por sua vez está assentado numa postura ética por parte do facilitador, da ética, como anota Freire, “que se sabe afrontada na manifestação discriminatória de raça, de gênero, de classe”<sup>152</sup>. E salienta o educador que é por essa ética “inseparável da prática educativa, não importa se trabalho com crianças, jovens ou com adultos, que devemos lutar.”<sup>153</sup>

Partindo de suas próprias proposições, de forma criativa, lúdica, a comunidade elabora os temas que lhe são concernentes construindo uma engrenagem cênica na qual o facilitador coordena tanto a formatação artística final quanto todos os processos de decisão, cumprindo assim sua função de mediador.

---

<sup>149</sup> NOGUEIRA, 2015, p.117.

<sup>150</sup> COHEN CRUZ. In: REVISTA URDIMENTO, dez. 2008, p.108.

<sup>151</sup> LEWIS apud COHEN CRUZ. In: REVISTA URDIMENTO, dez. 2008, p. 111.

<sup>152</sup> FREIRE, 1974, p.16.

<sup>153</sup> Id.,ib.

#### 4.4 Transformação social

Poderíamos nós, como artistas e educadores, nos declararmos sujeitos apolíticos, cujas práticas estejam acima de toda e qualquer implicação ideológica? Seria possível conceber a “neutralidade” em nossa função? Ora, se como nos definiu Aristóteles (384-322 a.C.), somos *animais políticos*, qualquer ação a que nos lancemos enquanto seres humanos em relação vai naturalmente exercer efeitos de alcance social e político – mesmo que tal propósito não seja explicitamente assumido. Paulo Freire assinala:

Na medida em que nos tornamos capazes de transformar o mundo, de dar nomes às coisas, de perceber, de entender, de decidir, de escolher, de valorar, de, finalmente, *eticizar* o mundo, o nosso mover-nos nele e na história vem envolvendo *sonhos* por cuja realização nos batemos. Daí, então, que a nossa presença no mundo, implicando escolha e decisão, não seja uma presença neutra.<sup>154</sup>

E referindo-se às elites dominantes, as quais tratam de destituir principalmente a educação de toda prática que conduza à conscientização política, alerta:

Creio que nunca precisou o professor progressista estar tão advertido quanto hoje em face da esperteza com que a ideologia dominante insinua a neutralidade da educação. Desse ponto de vista, que é reacionário, o espaço pedagógico, neutro por excelência, é aquele em que se treinam os alunos para práticas apolíticas, como se a maneira humana de estar no mundo fosse ou pudesse ser uma maneira neutra.<sup>155</sup>

Uma vez que a declaração de neutralidade nas inter-relações é um engodo, a escolha decairá ou entre a manutenção das estruturas sociais, ou entre a tentativa de reverter situações que se mostrem insatisfatórias.

Brecht, que via o teatro como instrumento de transformação da sociedade, é categórico ao afirmar que seus textos do teatro épico “não estão escritos com a intenção de abastecer o teatro burguês, estão escritos com a intenção de transformá-lo”.<sup>156</sup> Fernando Peixoto (1937-2012) lembra:

---

<sup>154</sup> FREIRE, 2000, p.33.

<sup>155</sup> FREIRE, 2005, p.98.

<sup>156</sup> BRECHT. In: WIZISLA, 2007, p.186.

Brecht sempre defendeu a irrecusável verdade de que o artista, para ser coerente e responsável, socialmente útil e efetivamente eficaz, precisa assumir integralmente seu posicionamento ideológico, usando-o como uma arma a serviço da verdade popular e democrática e das lutas pela transformação revolucionária da sociedade, através de seu trabalho prático.<sup>157</sup>

Abstrair a arte e a educação de seu papel transformador das estruturas político-sociais seria tentar esvaziar essas duas vertentes, que se entrecruzam, da relevância inquestionável de suas existências: alçar o ser humano acima de condição em que se encontra, num esforço contínuo, dialético, de ir alcançando patamares cada vez mais elevados.

Ao referir-se ao Teatro Aplicado, Philip Taylor discorre sobre esse pressuposto compartilhado pelas demais práticas levadas a contextos comunitários que igualmente têm por objetivo trazer as questões específicas de cada comunidade:

*Applied Theatre* opera a partir de um princípio central de transformação: gerar consciência sobre assuntos particulares (prática sexual segura), ensinar conceitos particulares (alfabetização e matemática), questionar ações humanas (crimes odiondos, relações raciais), prevenir comportamentos perigosos (violência doméstica, suicídio de jovens), para curar identidades rompidas (abuso sexual, imagem corporal), mudar situação de opressão (vitimização pessoal, proibição política de votação). Esses princípios de transformação são próximos de outros movimentos participativos e de teatro comunitário, onde a principal ênfase recai nas aplicações do teatro para ajudar as pessoas a refletir mais criticamente no tipo de sociedade em que desejam viver.<sup>158</sup>

Embora seja passível de críticas esse tipo de inserção artística na comunidade pelo seu caráter notadamente assistencialista, se a forma do trabalho a ser desenvolvido revestir-se de uma abordagem dialógica, situações problemáticas podem ser trazidas à discussão em busca conjunta de alternativas para uma vida mais satisfatória.

Na síntese do *XI Seminario Nacional de Teatro, Pedagogía y Comunidad*, realizado em Medellín, Colômbia, em 2011, Juan Sierra destaca a função sociopolítica do Teatro na Comunidade: “É um exercício consciente e deliberado de construção de novas realidades a partir do inconformismo com o estado atual do mundo em que vivemos”, e pontua: “Por isso no Teatro Comunitário há uma indissolúvel relação entre arte, estética, ética e política, entendida esta última como transformação social.”<sup>159</sup>

<sup>157</sup> BRECH apud PEIXOTO, 1981, p.114.

<sup>158</sup> TAYLOR apud NOGUEIRA. In: REVISTA URDIMENTO, dez 2008, p. 136.

<sup>159</sup> SIERRA, 2011.

E Bidegain observa como se opera essa função transformadora do teatro comunitário:

*El teatro comunitario, como toda creación artística, é transformador en tanto congrega a los vecinos-actores a pensar, compartir, expresar, debatir, y estimular ideas y acciones. Sus integrantes son artistas atentos, abiertos, ocupados y preocupados por la realidad social para encontrar la manera de incidir en ella y originar cambios. Cumple una función de rescate de identidades, de encuentros, comunicación, de recuperar las historias del barrio, de la ciudad, de la nación, de los lazos sociales y de las sucesiones generacionales y rompe con el aislamiento, la uniformidad y la pérdida de diferencias locales, regionales, etarias que propone la cultura liberal y globalizada.<sup>160</sup>*

Postas estas considerações, e ciente do fato de que por mais que uma intervenção levada a uma comunidade não tenha um propósito declarado de despertar a consciência crítica de seus participantes visando à transformação social, sempre poderá promover alguma tomada de posição, dependendo do grau de reflexão que tal ação vai suscitar.

---

<sup>160</sup> BIDEGAIN, 2007, p. 61.

## 5 TEATRO COMUNITÁRIO DO CANTO: UM ESTUDO DE CASO

Para entender o teatro dialógico, apresento o grupo teatral comunitário do qual faço parte, esclarecendo como se deu sua formação e expondo o processo de trabalho desenvolvido a partir do começo do ano de 2014: a busca pela escolha do tema, a criação da dramaturgia, o desenvolvimento da montagem, a dinâmica da interação grupal, a relação com o público alvo.

Os relatos sobre o grupo têm também como objetivos verificar se a prática pode ser identificada como um teatro dialógico e se os pressupostos do Teatro na Comunidade levantados nessa pesquisa podem ser ali observados, e, em caso positivo, considerar de que forma estes se manifestam no fazer teatral do grupo. Dessa maneira pretendo aprofundar meu entendimento sobre a abordagem dialógica do Teatro na Comunidade e, conseqüentemente, contribuir para que outros artistas, pesquisadores e comunidades possam ampliar seus conhecimentos sobre esta abordagem.

A metodologia empregada pelo Teatro Comunitário do Canto tem sua base no Teatro de Vizinhos, nos moldes criados pelo grupo *Catalinas Sur*, dirigido por Adhemar Bianchi, em Buenos Aires, Argentina. Esta influência esteve presente desde o início do processo atual, e incluiu uma oficina ministrada por Adhemar Bianchi, com a colaboração de Gilda Arteta (diretora musical do *Catalinas Sur*), em outubro de 2014, no Centro de Artes da UDESC. Portanto, antes de falar sobre o grupo teatral do Canto da Lagoa, vou fazer, ainda que de forma resumida, uma apresentação sobre o Teatro de Vizinhos, de forma a que esta abordagem possa ser identificada no trabalho de nosso grupo. Trago também detalhes da oficina de Adhemar Bianchi na UDESC, dando visibilidade para sua influência na criação de nossa peça *E se eu fosse um camarão*.

### 5.1 Teatro Comunitário Argentino

A ideia de teatro comunitário na Argentina nasceu como uma forma de resistência contra a ditadura, segundo conta Adhemar: “O que propusemos aos vizinhos foi recuperar o espaço público e fazer teatro na praça.”<sup>161</sup> Relata que no princípio encenaram obras do teatro popular, do Ciclo de Ouro Espanhol, e que decidiram buscar o texto do ciclo espanhol pelos contextos da censura do rei Fernando, que não permitia que se falasse sobre determinados temas. Essa leitura

---

<sup>161</sup> Id.,ib.

estabelecia uma relação com o que se dava naquele momento político da Argentina. Também trabalhavam com temas mais livres, mas sempre com a ideia de desenvolver três pontos fundamentais: memória, identidade e celebração. Adhemar fala que na América Latina a memória é importante para que possa haver futuro; a identidade, porque representa o que eles são; e celebração porque, após uma época muito dura, como a da ditadura, era importante voltar a recuperar o seu espaço. A celebração é por eles considerada como uma realização conjunta, presente na realização da festa.<sup>162</sup> E como cada grupo que faz parte da rede de Teatro Comunitário Argentino tem sua particular memória e identidade, também cada um tem sua própria forma de celebrar.

Assim surgiu o *Catalinas* no ano de 1983. O primeiro espetáculo, *Venimos de muy lejos*, foi encenado em 1989, em pleno estado de sítio, conta Adhemar, com helicóptero e patrulha assombrando a cidade portenha. Apresentado na praça *Islas Malvinas* do bairro *La Boca*, em Buenos Aires, em sua estreia contava com um público de 800 pessoas. Adhemar profere, incisivo: “Os direitos, se não te dão, tem que tomar.”<sup>163</sup> Lembra Marcela Bidegain que esse espetáculo começou a gestar-se em 1988, quando os vizinhos, muitos deles convertidos em atores de sua própria experiência, encontravam-se para recopilar e reunir histórias pessoais vividas, testemunhos de familiares e conhecidos, material histórico e lendas do bairro sul da capital.<sup>164</sup> Até hoje *Venimos de muy lejos* é encenado, com algumas modificações em relação à versão original, mas levantando a mesma questão sobre “o que aconteceu com a Argentina próspera que prometiam os primeiros imigrantes?”<sup>165</sup> Adhemar explica que, como o Teatro comunitário tem no coletivo um conceito fundamental, até sobre um tema histórico, como por exemplo as invasões dos ingleses, trata-se de uma história coletiva, que atingiu a todos. “Fazemos um contexto: que época foi, o que se passava no bairro, na cidade, no país, no mundo. Por que, por exemplo, os imigrantes chegaram na América Latina.”<sup>166</sup>

Adhemar conta que ao princípio eram um grupo de vizinhos bastante numerosos, basicamente com um tambor. Era tudo o que tinham na praça. Ao longo de trinta anos foi evoluindo. Agora eles têm uma sede, com um trabalho “autogestivo”:

---

<sup>162</sup> Id.,ib.

<sup>163</sup> Id.,ib.

<sup>164</sup> BIDEGAIN, 2007, p. 84.

<sup>165</sup> BIANCHI, Adhemar. Palestra na sala de Teatro-educação no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 14. out. 2014.

<sup>166</sup> Id.,ib.

Não pertencemos a nenhuma instituição. Nós somos a instituição. Somos uma escola de teatro comunitário com técnicas de cenografia, luz, vestuário; que cria seus contatos com o Estado, organizações, fundações, mecenas. Mas todas as decisões, o que fazemos e o que não fazemos, é do próprio grupo. E nunca fazemos o que eles querem que façamos, mas o que nós queremos. Isto para nós é fundamental.<sup>167</sup>

A respeito de como se dá a entrada de novos membros, Adhemar diz que as pessoas se juntam ao grupo porque se interessam pelo que o grupo faz. Como o Teatro de Vizinhos é muito popular na Argentina, com espetáculos regulares apresentados pelas ruas e praças públicas, as pessoas se aproximam naturalmente; ou por convite de amigos, colegas, vizinhos; e muitas atraídas pelo cheiro característico do *choripan* (pão recheado com linguiça), expediente também usado no teatro para angariar fundos. Entra quem quiser fazer teatro, e cada um faz o que sentir vontade, desde que atente à qualidade, diz Adhemar, enfatizando que é preciso buscar o rigor artístico, a excelência. “Não perdoamos o pouco caso, o fazer de qualquer jeito, o desleixo, não ter preocupação com o capricho.” O importante é aproveitar de cada membro o que este *pode* fazer, e não o que *deve* fazer. E isso, conclui ele, vai resultar em qualidade coletiva.

E todos podem contribuir com as habilidades técnicas que porventura dominem. Uma das primeiras perguntas a quem ingressa no grupo, segundo Adhemar, é qual o ofício que exerce. “Se é um ferreiro, já sabemos que temos um ferreiro.”<sup>168</sup> E acrescenta que se alguém aprende uma técnica, não é para ter poder sobre essa técnica, mas para passá-la adiante, compartilhar os saberes: “Sempre fazemos isso. Aprendi a técnica do mamulengo com a condição que teria de ensinar. A qualquer que queira, tens que ensinar.”<sup>169</sup> Este é um dos requisitos do *Catalinas* àqueles com os quais partilha seus conhecimentos: que os “receptores” se tornem multiplicadores, possibilitando assim que esse teatro se enriqueça cada vez mais.

Sobre a criação de um novo projeto, se a ideia surge de um núcleo ou do grande grupo, Adhemar diz que a ideia pode partir de qualquer lugar: da direção, de alguém do elenco, até da sugestão de alguém de fora.

Nunca se sabe de onde começa a ideia. Pode começar de qualquer lugar. Um diz, fazemos isso; outro, fazemos tal coisa, e se vai agregando. Depois a criação é coletiva. Improvisa-se muito. A partir disso, sim, se organiza a criação. Quem a organiza? Não se faz uma clínica sem médicos, tampouco se faz teatro sem ter quem entenda de teatro, de

---

<sup>167</sup> Id.,ib.

<sup>168</sup> Id.,ib.

<sup>169</sup> Id.,ib.

música. Uma vez que a ideia está estruturada, há um diretor, um músico, um cenógrafo. Mas não há ideia que possa funcionar se não há um acordo entre todos.<sup>170</sup>

Em relação à criação dramatúrgica, o diretor fala que esta parte da ação, e não da reflexão. A reflexão vem depois: “A dramaturgia comunitária para nós é a partir não do que dizemos, mas do que fazemos.” Adhemar ressalta ser fundamental começar com o jogo: “Partimos de que todos são vizinhos. Primeiro precisamos nos conhecer, jogar.” Explica que estes exercícios servem para trocar e trazer energia, e despertar a “confiança corporal”. Fala sobre a exploração do uso do corpo não cotidiano: “O importante é que se rompa o naturalismo. É um corpo de ator que se busca, não o de “vizinhos”. E todo exercício, todo jogo que é proposto, tem um porquê. É necessário estar disponível, aberto. Aceitar as vozes e trabalhar artisticamente com as ideias que surgem, as quais são incorporadas às improvisações.

Uma das características desse Teatro na Comunidade é que ninguém é detentor de um personagem, e um mesmo papel pode ser feito por mais de uma pessoa. Se essa questão pode gerar conflitos, como no caso de alguém criar um papel, faltar a ensaios, e outra pessoa tomar seu lugar, Adhemar responde:

Está claro para nós, para todos, que ninguém é proprietário de um papel. Não significa que as pessoas não se chateiem, mas faz parte da aprendizagem. Quem entra no grupo sabe que é assim. De qualquer forma, cada um faz sua versão do personagem. Às vezes os atores fazem o mesmo personagem de forma bem distintas. Às vezes um ator funciona melhor com um papel do que outro. Não quer dizer que não sejam bons. O diretor tem que tentar adaptar e pensar sobre o que se propõe. O importante é descobrir e desenvolver isso em alguém, e que todos se sintam bem. E aquele que quer fazer um personagem, fale com um dos diretores.<sup>171</sup>

Adhemar diz que personagens surgem a partir da conformação corporal de cada um, que os atores têm tempos distintos para chegar a um personagem, que alguns se desenvolvem melhor que outros, e que não há uma cobrança individual. Gilda Arteta complementa: “Num elenco de cem atores, por exemplo, não há algo como três personagens lindos e noventa e sete feios.”<sup>172</sup>

O personagem principal é o coro, o coletivo. O que diz coisas. O teatro comunitário é um ato de comunicação, não de exibição. É mais importante o grupo que as individualidades.

---

<sup>170</sup> Id.,ib.

<sup>171</sup> Id.,ib.

<sup>172</sup> Id.,ib.

Sobre o tempo de produção de um espetáculo, Adhemar diz que o grupo vai amadurecendo. Tem um período mais ou menos de um ano, de jogar, experimentar. Uma vez que o material está armado, passa-se à dramaturgia, que determinará o figurino. *Venimos* tem 80 figurinos; *Fulgor*, 600. Dois anos é um processo normal. Aí se faz uma primeira mostra do espetáculo. E observa-se como ele chega ao público. Um espetáculo para se considerar pronto mesmo, leva pelo menos três anos, e muitos nunca encerram, estão todo tempo se modificando.

Como a musicalidade é essencial no Teatro Comunitário Argentino, além de professor de teatro, há sempre um ou mais músicos integrados ao trabalho. Questionado se eles têm calendário de apresentação, Adhemar responde:

Qual o problema de um grupo comunitário de 31 anos? Lá fora, te exigem fazer um calendário. Temos função duas vezes ou três vezes por semana, de março a novembro. Temos mais de uma peça. Alguns trabalham em uma, alguns trabalham em outra. Os festivais são organizados por nós, onde trazemos grupos de fora, do exterior.<sup>173</sup>

O *Fulgor Argentino*, estreado em 1998<sup>174</sup>, durou 18 anos. E lotava em todas as três funções: sexta, sábado, domingo. Gilda acrescenta que às vezes uma obra está indo muito bem, mas o elenco quer fazer outra, e a vontade do grupo prevalece. E revela que nunca chamam a crítica.

Seria muito ruim chegarem críticos teatrais e dizerem: ‘Este está bem, este está mal’. Os críticos já entenderam que não é para fazer crítica à atuação. Falam da dramaturgia, do espetáculo, sempre no coletivo. E já no princípio aclaramos que o prêmio não é próprio, é do grupo.<sup>175</sup>

Uma questão comumente levantada quando se fala em Teatro na Comunidade é como se consegue verba. No caso do grupo *Catalinas*, esta provém de várias formas: a princípio, pode ser vendendo o *choripan* e as bebidas que o acompanham. Tem o popular “passar o chapéu” depois do espetáculo. Conta Adhemar que certa feita, terminada a obra, havia oitenta vizinhos com chapéus para um público de quatrocentas pessoas. “Às vezes dá mais dinheiro que uma sala de teatro”, diz Gilda. As pessoas da família também podem ajudar. Maridos, irmãos, sobrinhos, namorados, amantes. E se podem terceirizar serviços, para sobrar mais tempo para o grupo

---

<sup>173</sup> Id.,ib.

<sup>174</sup> BIDEGAIN, 2007, p.76.

<sup>175</sup> ARTETA, Gilda. Palestra na sala de Teatro-educação no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 14. out. 2014.

ensaiar. A bebida se consegue em concessão. Mas também buscam recursos em outras fontes: Adhemar diz que fizeram um acordo com o Ministério do Trabalho, com o Ministério de Desenvolvimento Social, que vão às embaixadas para que paguem passagens para o grupo. Gilda arremata: “Somos um grupo que não espera ter dinheiro para fazer o que se quer: faz-se o que se quer, depois se vê como vem o dinheiro. Isso é um motor que faz com que o dinheiro chegue de alguma maneira.”

E tem que se construir um espetáculo que todos os espectadores compreendam. Tanto um intelectual quanto uma pessoa mais simples. Ressalta: “É teatro popular!” E completa: “Acreditamos que nosso teatro em si é uma celebração. Celebração de estar juntos, criando.”<sup>176</sup>

Adhemar adverte que o que o *Catalinas* faz não é para usar como modelo de teatro da comunidade – “Não vendemos receita”<sup>177</sup> –, e sim como exemplo do que pode ser feito e dar certo, e aonde se pode chegar. Lembra que cada contexto onde um teatro comunitário acontece é único, pois cada território tem sua característica geográfica, sua história, sua forma de festejar; enfim, memórias e identidades distintas.

Admite: “Temos os nossos problemas”. E acentua que não fazem as coisas por prazer pessoal, mas para compartilhar. “Isso tem que ter claro, por que fazemos as coisas. O que compartilhamos com outros é algo que elaboramos. Não é qualquer coisa.”<sup>178</sup>

Ainda que nem tudo que serve ao *Catalinas* possa servir a outros grupos de teatro comunitário, como adverte o próprio Adhemar, muito de sua metodologia pode ser aproveitada pelos que se aventuram a trabalhar com esse teatro que tem na comunidade seu principal personagem.

## 5.2 Sobre a comunidade

Em direção ao sul de Florianópolis, descendo o morro que vai desembocar na Lagoa da Conceição, dobrando à direita, entra-se no Canto da Lagoa, bairro onde, como por toda a Ilha, vivem tanto os chamados “nativos” – descendentes de açorianos –, como migrantes provenientes de várias partes do Brasil, principalmente gaúchos, seguidos pelos paulistas, que aqui

---

<sup>176</sup> BIANCHI, Adhemar. Palestra na sala de Teatro-educação no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 14. out. 2014.

<sup>177</sup> BIANCHI, Adhemar. Entrevista concedida a autora na casa de Marilde Fonseca. Florianópolis, 11. out. 2014.

<sup>178</sup> BIANCHI, Adhemar. Palestra na sala de Teatro-educação no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 14. out. 2014.

começaram a chegar a partir da década de 1980, atraídos pelas belezas naturais da capital catarinense; assim como muitos estrangeiros, especialmente latino-americanos e europeus.<sup>179</sup>

O Canto da Lagoa, situado entre Mata Atlântica, lagoa e mar, relativamente próximo ao Centro, é um dos bairros de Florianópolis onde encontramos expressiva presença de pessoas vindas de fora. Em virtude desse constante fluxo migratório foi-se alterando pouco a pouco a configuração local, como constatamos pela visão dos morros pontilhados de moradias, do permanente tráfego de veículos, dos condomínios de casas iguais, e dos altos muros guardando residências de alto padrão, restringindo tanto a vista quanto o acesso à lagoa, como reclama um morador local: “O pessoal começou a vir de fora e começou a comprar os terrenos do lado da praia, começou a fechar tudo né, e nós começamos a ficar sem entrada pra praia.”<sup>180</sup>

Esta é uma questão que afeta muitos moradores, não só pela progressiva restrição dessa fonte de lazer, como também por dificultar a vida dos pescadores locais. Antigamente os terrenos à beira da lagoa, mesmo sendo particulares, não eram cercados, ou se mantinha os portões abertos. Os frequentadores eram conhecidos uns dos outros e tinham livre acesso. Hoje quase todos os terrenos à beira da lagoa foram comprados por “forasteiros” que se isolam com altos muros, privatizando o acesso à lagoa.<sup>181</sup>

Com o aumento da demanda, o comércio e os serviços se multiplicaram, e hoje encontramos desde mercadinhos e botecos a loja, farmácia, instituto de beleza, agropecuária, veterinária, padaria, queijaria, supermercado, restaurante, pizzaria, bistrô, *sushibar*. Ao longo da via principal que atravessa o Canto da Lagoa, a Laurindo Januário da Silveira, também nos deparamos com hotel, pousada, hostel, e muitas quitinetes – estas geralmente de nativos que fazem um “puxadinho” no terreno detrás de suas casas como mais um a fonte de renda. Tudo bem diferente de algumas décadas atrás, como descreve Marilde Fonseca, educadora gaúcha que mora no bairro vizinho Porto da Lagoa há mais de trinta anos:

Durante a década de 70, o Canto da Lagoa ainda era um local de difícil acesso. A estrada sinuosa e sem pavimentação impedia, em dias chuvosos, o tráfego de automóveis e de transportes coletivos. Até 1972, a população precisava deslocar-se até a Lagoa da Conceição para tomar o ônibus quando se dirigia ao centro da cidade. Muitos moradores possuíam carroças e se locomoviam a cavalo ou de barco. Havia poucas casas e todas de construções muito simples. Da estrada, a lagoa podia ser vista em, praticamente, toda a extensão de suas margens, pois as casas que

---

<sup>179</sup> FONSECA, 2000, p.33.

<sup>180</sup> FONSECA, 2000, p.35.

<sup>181</sup> FONSECA, 2000, p.34.

ficavam próximas a ela eram pequenas e sem muros. Os ranchos para as canoas também completavam a paisagem característica de uma localidade onde a pesca é um dos meios de subsistência dos moradores. Nas noites sem lua, era comum avistar muitas luzes de lampião na lagoa, sinal da pesca de camarão. Nos fins de tarde, os moradores costumavam também pescar com tarrafas às margens da lagoa.<sup>182</sup>

Todo esse movimento migratório e o inevitável “progresso” dele advindo, refletido na diversidade e quantidade de construções, de serviços e de pessoas; a mescla de nativos – “manezinhos” – e de gente vinda de fora, como eu –, confere à comunidade do Canto da Lagoa uma feição particular, formando o quadro de fundo onde nosso teatro comunitário acontece.

### 5.3 História do grupo de teatro

O Teatro Comunitário do Canto nasceu no ano de 1994 quando, por iniciativa de educadores das duas instituições de ensino locais, a Escola Desdobrada Municipal João Francisco Garcez e o Núcleo de Educação Infantil Canto da Lagoa, foi montada a peça musical *Uma História da Ilha*, criação coletiva que envolveu professores, alunos e pais de alunos.

Conheci o grupo em 2012, com o objetivo de observar seu processo de trabalho para a disciplina de mestrado Teatro na Comunidade<sup>183</sup>. Estavam em plena montagem do espetáculo musical *De quem é essa Terra*, que traz à tona os conflitos existentes entre “os nativos” e os “estrangeiros”. Com quadros retratando diferentes situações dessa relação marcada por questões territoriais, a peça leva à conclusão de que os verdadeiros donos dessa terra são os índios Carijós, que aqui habitavam muito antes dos primeiros imigrantes chegarem, e que acabaram ou mortos ou expulsos da Ilha.

Hoje, parte desse elenco não se encontra mais no grupo, como é natural suceder em se tratando de teatro comunitário. Uma já citada característica dessa linha teatral é a livre entrada e saída de integrantes, como também o retorno de quem se afasta. Faz parte do processo que pessoas no decorrer da montagem entrem, saiam, voltem um tempo depois, ou não voltem mais. Como diz Adhemar Bianchi, “ninguém entra no teatro comunitário obrigado. Entra quem quer. Há pessoas que não se identificam e se vão. Muitos vão e voltam.”<sup>184</sup> Geralmente persevera um

---

<sup>182</sup> FONSECA, 2000, p.36.

<sup>183</sup> Disciplina *Práticas Teatrais na Comunidade*, ministrada por Marcia Pompeo Nogueira no Programa de Pós-Graduação em Teatro, do Centro de Artes da UDESC.

<sup>184</sup> BIANCHI, Adhemar. Palestra na sala de Teatro-educação no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 14. out. 2014.

núcleo que, como em nosso caso, é formado por membros mais antigos e por outros que foram chegando depois. Claro que quando o processo de montagem está numa fase adiantada, o comprometimento de cada um também aumenta, principalmente entre aqueles que têm papel-chave na dramaturgia. De qualquer forma, o ideal é que todos saibam todas as falas, no caso da necessidade de alguma substituição.

#### **5.4 Uma nova proposta**

Em 27 de março de 2014, última quinta-feira do mês, nove pessoas, entre antigos e novos membros do Teatro Comunitário do Canto, estão reunidas na sala de aula da escola João Francisco Garcez para alinhar um novo projeto teatral. Dentre os primeiros encontram-se Gregor Arruda, Letícia Vianey, Marilde Fonseca, Rô Moraes, Rosane Amalcaburio, Vermelho Andrighetti e Vicente Macedo; de novos somos eu e Juliano Borba. Juliano, constituído então diretor do grupo, apresenta-nos sua proposta: desenvolver um trabalho teatral inspirado no Teatro Comunitário Argentino, sobre o qual versa sua tese de doutorado. Por unanimidade a ideia é aprovada. Passamos a pensar nas pautas referentes ao encaminhamento do projeto, como por exemplo, de que maneira divulgar nosso trabalho na comunidade. Marilde Fonseca, a Mari, uma das fundadoras do Teatro Comunitário do Canto, ex-diretora da escola, diz que a comunidade está querendo muito fazer teatro. E como convidar a comunidade? Alguém lembra que festas populares são boas oportunidades, momentos informais em que as pessoas se encontram para festejar. Ali no Canto tem a Festa Junina, a Festa da Família (em setembro), as festas na escola.

Também se discutiu sobre a entrada de crianças no grupo. Ficou decidido que menores de doze anos podem participar desde que acompanhados de pais ou responsável que venha junto fazer teatro.

Passamos para a escolha do tema, partindo do consenso de que este deve dizer respeito à comunidade: suas histórias, o contexto atual, o que a oprime, o que seria legítimo reivindicar. O primeiro problema levantado foi o encolhimento do espaço público na comunidade, cada vez mais escasso por aqui devido à inserção massiva de pessoas de fora ao longo das últimas três décadas, transformando terrenos antes usados para lazer em espaços privados. Obviamente que essa não é uma realidade circunscrita ao Canto da Lagoa, muito pelo contrário. Trata-se de um fenômeno urbano comum no mundo contemporâneo. Sob o título de *Quintais Perdidos*, Tim

Prentki escreve no artigo *Acabou a Brincadeira: o teatro pode salvar o Planeta?* que “tem havido um declínio acentuado de espaços públicos comunitários para brincar, no mundo ocidental, ao longo dos últimos 50 anos.”<sup>185</sup> O bairro citado reflete bem tal cenário, embora guarde sua história particular. Mari conta que antes a rua e a praia eram espaços de socialização, lugar onde as crianças se encontravam para brincar de taco, bolinha-de-gude e para jogar bola, e que hoje é no pátio da escola ou nas calçadas o ponto de encontro da garotada nos fins de semana e finais de tarde.<sup>186</sup>

Decidido o tema gerador – a redução do espaço público –, o próximo passo será a investigação do universo temático do Canto da Lagoa, o que se dará através das improvisações teatrais.

Confiantes estamos de que um bom trabalho resultará dessa experiência, uma vez que todos estão imbuídos do propósito de construir coletivamente um espetáculo de qualidade e que faça sentido para a comunidade.

Rosane Amalcaburio, a Zani, lembra a última peça montada pelo grupo, sucesso de público: “Depois de fazer *De quem é essa terra*, a gente viu que pode fazer qualquer coisa.”

E assim, daí em diante, toda quinta-feira das 19:30 (posteriormente passará para às 19 hs) às 22 horas nos encontraremos na escola para ensaiar, salvo em vésperas de apresentações, quando haverá necessidade de ensaios extras. Periodicamente também marcamos reuniões na casa de alguém para tratar questões específicas. Naturalmente juntam-se os que têm inclinação para este ou aquele assunto, assim formando comissões que se encarregam, por exemplo, da edição dramaturgica, elaboração de cenário, confecção de figurino, questões administrativas. Mas é sempre um espaço aberto a todos e comparece quem tiver interesse em colaborar.

O número de participantes dobrará a partir do segundo encontro, obedecendo a uma constante de duas dezenas de pessoas ao longo do ano de 2014, sempre num fluxo de entradas, saídas e retornos. Em 2015 começa a aumentar gradativamente, e atualmente contamos com quase trinta integrantes fixos, dentre os quais seis que estão desde o início desse processo de montagem.

Com o intuito de extrair material para minha dissertação, ao mesmo tempo no papel de sujeito e objeto, observando o processo do qual tomo parte, mergulho nessa experiência

---

<sup>185</sup> PRENTKI, Tim. In: REVISTA URDIMENTO, n.17, set. 2011.

<sup>186</sup> FONSECA, 2000, p. 37.

procurando mostrá-la como um exemplo de como pode se dar o desenvolvimento de um trabalho teatral na comunidade.

### **5.5 E damos início ao processo criativo**

Durante os meses de abril e maio dedicamo-nos à coleta de material para a montagem. A proposta é explorar, através de improvisações, o tema escolhido. Trazer para a cena espaços públicos como a escola, a lagoa, servidões, quintais, praças; questões relacionadas ao meio-ambiente, como a poluição da água da lagoa; as histórias da comunidade, sua riqueza cultural; e elementos que vieram de fora, inseridos pelos novos moradores.

É preciso encontrar os personagens. Fazemos um levantamento: têm os nativos – os mais brancos, os mais esclarecidos –, e os “de fora” – tanto os que vêm para especular, enriquecer através do comércio imobiliário, como os que vêm para contribuir para o crescimento da comunidade. Há ainda os alternativos, que veem aqui o lugar para tentar viver sua utopia.

Durante as improvisações, temas vão aparecendo: a história do roubo do galo no Sábado de Aleluia, festa no quintal, briga de futebol, refeições em família, pesca como meio de subsistência, *hippies* ao luar.

Sempre depois dos grupos terem apresentado suas cenas, tecemos comentários sobre cada uma delas: os pontos fortes, as falhas. E vamos anotando as “pérolas” – imagens, frases, diálogos – que podem ser aproveitados como material cênico.

O mês de junho marca a introdução do trabalho musical em nosso processo. Dada à importância da música na composição dramaturgica nessa linha de teatro comunitário que seguimos, tanto cada saída quanto cada entrada de um musicista faz bastante diferença. Quando a fase atual se iniciou, havia no grupo três violonistas (Gregor Arruda, Rô Moraes e Vicente Macedo) e um acordeonista (Vermelho Andriguetti). Os dois primeiros saíram, mas por outro lado outros músicos se incorporaram ao grupo: Débora Pupo, acordeonista, Marcello Pio, percussionista, e Guinha Ramires, violonista. Este último veio fazer uma matéria para o Jornal da Lagoa e acabou ficando, embora atualmente compareça apenas em algumas apresentações.

A música perpassará o entrecho cênico do início ao fim, pontuando todas as cenas. A ideia é fazer paródias de melodias conhecidas, as quais na maioria das vezes serão cantadas pelo coro.

Em julho aparecem os personagens principais: Muriel e Artur. Pensamos em criar nossa própria versão do amor de Romeu e Julieta de Shakespeare (1564-1616). Muriel será uma nativa de classe média, ativista, líder comunitária, capoeirista. Artur, um “forasteiro”, meio rebelde, um pouco alienado, mas “do bem”. Ele é filho de Valentim, especulador imobiliário sem escrúpulos.

Já acordado que a temática central é a diminuição do espaço público, e o mote para ilustrar essa realidade será a perda de acesso à lagoa, elaboramos o fio narrativo da nossa história (que se modificará posteriormente): o pai de Artur, Valentim, é dono de vários terrenos de frente para a lagoa. Apenas um, situado no meio destes, ele não conseguiu comprar. Pertence ao avô de Muriel, seu Chico, e tem a única servidão restante que dá acesso à lagoa. Nesse terreno, que chamam *Beco da Lua*, é onde a comunidade se reúne para várias atividades de lazer, o lugar onde celebram suas festas. E é numa festa do *Beco da Lua*, promovida por Valentim, que Muriel e Artur vão se conhecer e viver sua versão de Romeu e Julieta.

Despontam outros personagens: Seu Chico, avô de Muriel; Vadinho, o pai; Salete, a mãe; Pedro, o irmão; Cristal e Jade, amigas; Gorete, a vizinha; Cristina, madrastra de Artur; Isaura, a empregada; Paty e Taty, as primas “patricinhas” de Arthur; e seus amigos alternativos, Cabeça, Godzilla e Magrão; o fiscal da prefeitura. Definidos os personagens de cada ator, damos início às improvisações, experimentando cenas que esperamos nos levem ao resultado final, mesmo que fique apenas o cerne de tudo o que fizermos, como acabará acontecendo.

## **5.6 Oficina com Adhemar Bianchi e Gilda Arteta**

Em outubro de 2014, do dia treze ao dia dezoito, nosso grupo participou da Oficina de Teatro Comunitário<sup>187</sup> ministrada por Adhemar Bianchi e Gilda Arteta no Centro de Artes da UDESC, e que contou com a colaboração da percussionista Ive Luna, do grupo *Cravo da Terra*, de Florianópolis. Envolvendo atividades de formação teórico-prática de Teatro na Comunidade, essa oficina, aberta aos alunos do curso de Teatro da universidade, foi especialmente voltada para o trabalho desenvolvido pelo Teatro Comunitário do Canto com o intuito de contribuir com o nosso processo, que na ocasião não tinha conseguido ainda atingir para nós uma conformação satisfatória.

---

<sup>187</sup> Oficina com apoio do projeto PRAPEG/UDESC, de apoio ao ensino; e do Programa de Extensão PROEXT/MEC/SESU, Teatro e Comunidade, organizada por Marcia Pompeo Nogueira.

Estamos todos reunidos para os primeiros momentos da oficina. Depois das apresentações iniciais, inteirado da dramaturgia que nosso grupo estava desenvolvendo, Adhemar dá seu parecer:

Material muito rico, lindo. Já tem o principal, a estrutura. A partir da estrutura, dos tipos que querem desenvolver, dos elementos que se compõe bem, vocês compõem a história, que não precisa ter lógica, ela se arma na cabeça do espectador.<sup>188</sup>

E sob a breve intervenção desse mestre do Teatro Comunitário Argentino, nosso trabalho ganhará outra dimensão, tornando-se uma peça cenicamente muito mais interessante.

A seguir, uma mostra da forma do *Catalinas Sur* conduzir uma oficina em seus primeiros momentos.

Adhemar propõe um jogo: todos em círculo. Uma pessoa olha em direção a outra, diz o nome desta e vai até o lugar onde ela se encontra, o qual ocupará. A pessoa, por sua vez, olha para outra, diz o nome, vai saindo do seu lugar e assim por diante.

Jogo envolvendo nomes, como vimos anteriormente, toca no campo afetivo dos participantes, e também é uma forma eficiente de ajudar a gravar os nomes uns dos outros, especialmente quando o grupo não se conhece direito. E por esse tipo de exercício exigir atenção no agora, na inter-relação com o outro, conduz à prontidão e à concentração, imprescindíveis para o trabalho teatral que se seguirá.

Adhemar explica que sempre começam com algum tipo de jogo teatral porque os vizinhos vêm com muitos problemas, muitos temas, e tudo isso tem que deixar lá fora. “Joga-se, o teatro é jogo, um jogo muito sério e também muito lúdico”, diz ele.

A próxima dinâmica também serve como preparação para o trabalho cênico: uma primeira pessoa caminha em direção a um ponto, projeta-se e estanca. A seguinte fará a mesma coisa, ocupando o espaço vazio que a primeira deixa, e assim por diante.

Adhemar esclarece que esses trabalhos aplicados têm que ver com o respeito com o corpo do outro e como os corpos se complementam no espaço. “Os corpos são distintos. As energias potenciais são distintas. O que entra quando se coloca tem que cuidar a possibilidade que oferece ao outro”. E instrui:

---

<sup>188</sup> BIANCHI, Adhemar. Em oficina no Centro de Artes da UDESC, em 13. out. 2014 (Em tradução livre da autora).

Tratem de entrar com uma energia distinta de todos os dias para fazer um gesto e dizer uma frase, mesmo curta. Mira aonde vai. Caminha. Chega ao centro. Gesto aberto, olhando o público, mantém a energia, mira, desarma, olha aonde vai, e sai. Não tem que ser inteligente, original, só tem que começar, projetar e terminar.<sup>189</sup>

Este exercício apresenta indicações básicas de atuação teatral, especialmente para os integrantes de grupos teatrais comunitários que não têm formação cênica.

E vamos à primeira improvisação proposta. É para nos dividirmos em dois grupos. Um vai elaborar uma cena mostrando a exploração imobiliária; o outro, como seria uma vida feliz na comunidade, que espaço ideal é esse com o qual sonhamos. Fica estabelecido que o lugar é um terreno em frente à Lagoa. O que teria nesse espaço? Para cada cena será criada uma música.

Meu grupo, o segundo, encarregado da exploração do espaço ideal, vai anotando as ideias que surgem: centro comunitário, parque ecológico, horta, feirinha, palco, bazar, árvores frutíferas, quadra de jogos, barcos a remo, galinha, pato, cachorro. Alguém sugere um nome: *Parque da Amizade*. Em seguida, buscando uma melodia bem conhecida, escolhemos a marchinha de carnaval *Cachaça não é água*<sup>190</sup> e criamos uma letra:

*Essa é a praça da amizade/ Aqui a gente passa bem/ Horta, festa, yoga e alegria/ Muita música e amor também/ Aqui nessa comunidade/ Todos se dão a mão/ Pra vida dizemos sim/ Pra ganância dizemos não.*

O grupo 1 apresenta sua cena:

Empresários olham o terreno e planejam o que vão fazer. Um deles levanta o problema da APP (Área de Preservação Permanente). “Isto não é problema. Falamos com o prefeito”. Cenas de desmatamento, medições, muro, cerca elétrica, propaganda, intenção de uso do espaço, fazendeiros, seguranças expulsando os pobres, comemoração com os políticos. E o grupo canta a música do prefeito, casualmente também inspirada numa melodia de Marchinha de Carnaval, *Mamãe eu quero*<sup>191</sup>:

*Prefeito eu quero/ Prefeito eu quero/ Prefeito eu quero comprar/ Uma licença pra desmatar/ Me diz prefeito/ a quem devo subornar/ Ouça meu amigo/ Você pode entrar/ Pega o terreno que quiser morar/ Faça o que quiser pode até desmatar/ Fique bem tranquilo que a licença vai chegar.*

---

<sup>189</sup> BIANCHI, Adhemar. Em oficina no Centro de Artes da UDESC, em 13. out. 2014 (Em tradução livre da autora).

<sup>190</sup> Marchinha de Carnaval de 1953, de Carmen Costa (1920-2007) e Mirabeu Pinheiro (1924-1991).

<sup>191</sup> Marchinha de Carnaval de 1937, de Vicente Paiva (1908-1964) e Jararaca (1896-1972).

Apresenta-se o grupo 2, com todos entrando abraçados, cantarolando. Um fala: “Que praça bonita esta!”. Seguem-se as cenas: roda de capoeira, horta, galinhas na horta, foto em grupo, futebol, piquenique, banho de cachoeira, remo na Lagoa, postura de yoga. Chegam os músicos e todos cantam.

Adhemar nos diz para tentarmos fazer um jogo não naturalista, farsesco, e sugere algo inusitado: um coro de camarões, diante do qual acontecerá toda a história.

Formamos o grupo de “camarões”. O diretor argentino vai fazendo as marcações enquanto passa instruções sobre a forma de atuar nessa linguagem não naturalista:

Sai o primeiro camarão. Dois mais! Três! Quatro! Cinco! Os outros cinco! Eles vão se agrupar, por isso fazem *thium, thium, thium*. E todos têm que olhar. A marcação coletiva na entrada de um personagem neste tipo de tema é importante porque o público vai ver de onde vem a mirada! E mirem, mirem ao público!<sup>192</sup>

Adhemar segue orientando: “Entra Muriel. Fale o texto que queiras”. E a atriz que interpreta Muriel pronuncia: *Primavera! (Vê Artur) Há! Quem é? Vinte anos tentando encontrar o meu Romeu!* Adhemar intervém: “Nesse tipo de atuação tem muito de comédia. Aí está o comentário ao público: *Mas eu não sou Romeu, sou Artur.*”

Adhemar corrige a entrada do personagem de Valentim e lembra que se deve entrar com a perna que abra o personagem para o público, demonstrando. Quando Valentim diz que não tem licença para desmatar, mas tem grana, o diretor indica: “O texto vai dar marca pra música dos camarões: *Quem tem grana tem licença pra comprar a consciência*. E Valentim se vai.” Gilda também ajuda nas marcações: “Duas pessoas saem da formação e vão empurrar o Valentim. Mais duas vêm, vai formando um V, os outros todos também em formação de V: *Fora Valentim!*” Adhemar orienta o ator que vai fazer Valentim: “É como se você fosse o Pantaleão: *Este lugar vai ter um resort, um restaurante! Um chefe francês... Uma boate onde vai ter festas inesquecíveis. Não tenho licença, mas tenho... grana.*”

E dessas improvisações surge um novo esboço para nossa história, embora permanecendo o mote principal, que é a disputa pelo terreno à beira da Lagoa, assim como os personagens-chave: Muriel, Artur, Valentim, o fiscal.

No segundo dia da oficina, Gilda diz que vamos trabalhar com a voz: “A voz é uma ação muito íntima. Pode ser que alguém não se sinta cômodo. Tenho um caráter muito entusiasta, vou

---

<sup>192</sup> BIANCHI, Adhemar. Em oficina no Centro de Artes da UDESC, em 13. out. 2014 (Em tradução livre da autora).

tocá-los, acomodá-los, qualquer um que se sinta incômodo é só dizer: sai daí, guria, Gilda, xô.”  
E dá início ao ritmo: “1, 2, 3, 4”. Explica:

A maioria das músicas se faz em quatro tempos, um tempo é forte. Pulsamos o comunitário para facilitar a exploração da voz. O que é cômodo para um, pode não ser cômodo para outro. No trabalho grupal todos temos que procurar a nossa comodidade e isso nos permite explorar possibilidades que não exploraríamos a sós.<sup>193</sup>

A musicista diz que o que mais custa nos grupos comunitários é que haja gente que cante. Orienta a projetar a voz a partir da barriga para ajudar na sua sustentação e força. “Todas as palavras têm que sugerir uma imagem”, diz ela.

E praticamos algumas dinâmicas para trabalhar diferentes entonações, ritmos, volume.

Na quarta-feira, terceiro dia de oficina, Adhemar e Gilda vão conhecer nosso espaço, na escola do Canto da Lagoa. Começamos com uma dança de roda sob o compasso do tambor tocado por Ive Luna. Depois Gilda propõe um jogo de interação: *Zip/ Zap/ Boim*<sup>194</sup>. Chama a atenção para a intensidade: “Tem que sustentar a energia.”

Aquecidos e com o corpo alerta, formamos o coro de camarões. Gilda acentua: “Com o corpo de camarões, com a mirada de camarões.” Reforça o que já foi dito por Adhemar, que temos que nos conectar com o público através do olhar: “Os olhos têm que mostrar para o público que algo vai acontecer.” E lembra: “projetar só com o rosto vai precisar muita energia, tem todo o resto do corpo para ajudar a projetar. Todo o corpo descansa tensionado. Usar todo o corpo resulta mais atrativo”.

Cantamos a música criada para a entrada dos Camarões, parodiando *Canto do Povo de um Lugar* (1975), de Caetano Veloso: *Sejam bem-vindos a este mundo tão silencioso e tão profundo/ Somos crianças, somos jovens/ somos pequenos camarões/ Aqui estamos tão rosados/ nos abraçamos e cantamos/ Nossa vida é alegria/ até que um dia viramos comida!*

Dividimo-nos em dois grupos que vão trabalhar a mesma cena: oposição a Valentim. Como sempre, iremos elaborar uma paródia musical. Gilda diz para termos cuidado com a

---

<sup>193</sup> ARTETA, Gilda. Registro em oficina no Centro de Artes da UDESC. 13. Out. 2014 (Em tradução livre da autora).

<sup>194</sup> Em círculo, manda-se um *zip* com um gesto de mãos para o colega da direita ou da esquerda, que recebe e faz o mesmo, ou manda um *zap* para qualquer um dos demais. Quem recebe faz ou uma das duas coisas ou emite um *boim* acompanhado de um movimento de mola no corpo, o que faz com que volte novamente para quem enviou a nova emissão de *zip*, *zap* ou *boim*.

eleição da melodia: “Não apenas tem que ser conhecida, mas tem que ter a força que queremos transmitir”.

Adhemar reforça que não temos que procurar o naturalismo nos diálogos, e sim o realismo cênico, e que é necessário que se passe mais que um texto. E prossegue com as instruções, reforçando:

Outra coisa é a organização. Caminhar, chegar, fazer um gesto e falar. Senão custa muito a entender. E é preciso saber em que momentos se podem dar os diálogos, em que momentos se teriam coisas importantes a dizer. Pouco texto, menos prolixo, funciona melhor do que muita informação. E tem que ter sempre essa energia, por exemplo: *cenoura é melhor!*” Todo teatro tem um conflito. E nas cenas também às vezes existem pequenos conflitos. Em outro momento pode haver uma pequena coisa: um galo, uma galinha. Pode-se dizer algo. Se ocorrer um versinho, também se pode dizer. Observem onde está o corpo em cada coisa que vocês falam. Usem a imagem que a palavra sugere. O gesto tem que ser projetado. Tratem de entrar com uma energia distinta de todos os dias para fazer um gesto e dizer uma frase. E sustentem a energia. E tem que haver equilíbrio: se um personagem entra por um lado, o outro entra por outro. E por mais orgânica que seja a relação entre as personagens, elas têm que se relacionar com o público. Outra coisa que tem que ter cuidado. Que o sol não esteja de frente para os espectadores. É preferível acostumar-se os atores ao sol. E mirem, mirem o público!<sup>195</sup>

Ao final do ensaio, o diretor declara: “isto que vocês nos apresentaram, amanhã devolveremos em uma forma organizada”. Estas palavras parecem ecoar Freire quando o educador fala que o conteúdo programático da educação “não é uma doação ou uma imposição, mas a devolução organizada, sistematizada e acrescentada ao povo daqueles elementos que este lhe entregou de forma desestruturada.”<sup>196</sup> Exatamente a função que os facilitadores como Adhemar exercem na coordenação de processos teatrais na comunidade, ou seja, criar possibilidades para a livre exploração da linguagem teatral, devolvendo de forma estruturada os elementos que a comunidade apresenta como temática central.

No dia seguinte, Adhemar e Gilda apresentam o roteiro organizado, e que será o fio condutor que doravante conduzirá nossa história, a qual burilaremos no decorrer dos ensaios, acrescentando ideias, afinando falas, incorporando cenas. Adhemar nos diz: “Tudo isso saiu de vocês. Nós só organizamos. Partimos das ideias que vocês nos passaram.” Ele fala da importância de uma oficina encerrar com um produto, como ali se deu:

---

<sup>195</sup> BIANCHI, Adhemar. Em oficina no Centro de Artes da UDESC, em 13. out. 2014 (Em tradução livre da autora).

<sup>196</sup> FREIRE, 2006, p.97.

Se uma oficina se converter só em uma oficina sem resultado, principalmente se for com um grupo comunitário que recém começa, torna-se aborrecido. *Catalinas* diz sempre que tem que fazer uma coisa e cerrar. Tudo tem que terminar com um produto. Algo de concreto tem que ficar. Pode ser um trabalho de quatro dias, cinco dias, seis dias, dois anos. Mas uma oficina tem que ter um objetivo, tem que terminar com produção cênica.<sup>197</sup>

Para nós, um renovador impulso resultou dessa oficina intensiva, primeiro pela reviravolta em nossa história, ocasionada pelos novos elementos trazidos – como o coro de camarões, o qual conferiu insólito formato à encenação, além de torná-la mais vibrante, divertida. Também por outras valiosas contribuições ao nosso trabalho, como atesta a colega Susan Mariot, psicóloga e arte-terapeuta, para quem o teatro é um mundo que recém começa a explorar:

A oficina ampliou as possibilidades de como fazer Teatro na Comunidade. Parece que trouxe uma maior expressividade do corpo do ator de teatro comunitário. Trouxe mais ousadia, criatividade nessa expressão, além de contar de uma forma diferente a história que o grupo estava tentando mostrar. Para mim, a vivência foi excelente, também porque pude aprender mais o que é o teatro comunitário. O que me marcou foi o que Adhemar falou: que o teatro comunitário tem a ver com afetividade e confiança.<sup>198</sup>

Adhemar relembra que o teatro é memória, identidade e celebração. E o que criamos é uma das possíveis formas de trazer esses elementos. “E a partir de uma forma, se transforma.” Também é partilha: “Se vocês são felizes fazendo isso, se outro grupo de vizinhos precisar de sua ajuda, tem que ajudar. É a regra da multiplicação, para que haja muitos grupos. É o que pedimos.”

E Gilda arremata: “Fazemos isso por paixão. Nossa oficina tem a ver com a paixão”.

Talvez seja essa paixão que nos impulse a buscar por esse viés teatral um meio de gerar iniciativas propiciadoras das mudanças necessárias ao mundo em que habitamos.

## 5.7 E segue o barco

Completando dois anos dessa nova etapa do Teatro Comunitário do Canto, com o elenco definido e o espetáculo pronto, nossas apresentações vão se fazendo mais frequentes, tornando

---

<sup>197</sup>BIANCHI, Adhemar. Em oficina no Centro de Artes da UDESC, em 13. out. 2014 (Em tradução livre da autora).

<sup>198</sup>MARIOT, Susan. Em declaração por escrito para a autora. Florianópolis, out. 2014.

nosso trabalho pouco a pouco conhecido e reconhecido como um exemplo de Teatro na Comunidade que está dando certo. A reação do público é bastante positiva, a julgar pelos entusiásticos aplausos e pelos comentários que recebemos ao final. Após cada apresentação falamos sobre nosso trabalho e convidamos as pessoas a se incorporar a nós, salientando que o único requisito é a vontade de fazer teatro.

A estreia de nosso espetáculo, que mistura humor, música e educação ambiental, foi em dezembro de 2014, durante a festa de encerramento do ano da escola onde ensaiamos.

Em maio de 2015 nos apresentamos no Centro de Artes da UDESC. Em junho tivemos duas apresentações na comunidade: no salão da igreja Nossa Senhora Aparecida, e na sede da Ampola – Associação dos Moradores do Porto da Lagoa. Em setembro fomos nos apresentar na UDESC de Laguna. Após o espetáculo houve um debate com o público sobre a peça e a ocupação desordenada em várias comunidades e patrimônios ecológicos de Santa Catarina. Dezembro marca nossa estreia em espaço aberto, quando fomos convidados para nos apresentar na festa de 35 anos de luta pela *Ponta do Coral*, na Beira Mar Norte.

E com nossa peça *Se eu fosse um camarão*, fomos um dos premiados na edição 2015 do Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura do Estado de Santa Catarina, o que representou nossa primeira conquista.

Seguem também as reuniões extras, onde comissões se encontram para discutir as pautas necessárias do momento, cujos resultados são postados via *facebook*, na página do grupo. Dois exemplos:

#### **Resumo da reunião da Comissão de Produção do dia 02/07/2015**

Participantes: Juliano, Mari, Susan, Maria Inês, Tomás, James, Rosane, Gabriela, Katia, Vermelho, Letícia, Lalá

#### **Pauta:**

1. Formalização e Registro do Grupo
2. Cenário
3. Figurinos para apresentação de 11/07
4. Projeto Elisabete Anderle
5. Prestação de Contas

#### **1 - Formalização e Registro do Grupo**

Vermelho informou que para registro do grupo deverá ser elaborado um estatuto, indicada uma diretoria e realizada uma Assembleia Geral.

Essa assembleia, que deverá ter uma ata elaborada, terá por finalidade a criação formal do grupo, a escolha dos nomes para compor a diretoria e aprovação final do estatuto.

Posteriormente a ata deverá ser publicada num Diário Oficial e, depois, com a cópia de toda a documentação, incluindo a citada publicação, deverá ser efetuado o devido registro em cartório, e, por fim, solicitar CNPJ.

Discutiu-se a importância de se ter um contador/contabilista, decidindo-se por procurar alguém que se disponha a efetuar um trabalho voluntário para o grupo.

Vermelho ficou de providenciar a elaboração do estatuto e apresentá-la ao grupo.

## **2 - Cenário**

Com base na sugestão do Daniel no encontro do grupo dia 25/06, Susan apresentou algumas sugestões para cenário e outras pessoas também acrescentaram opiniões.

Surgiu como ideia inicial fazer cenários em tecido, com aplicação de imagens e bordados. Esses cenários, quando necessário, poderão ser sobrepostos, podendo ser trocados como se fosse um enorme *flip-chart*.

Decidiu-se criar uma comissão para discussão/elaboração de cenário com os nomes de Susan, Almir e Penélope, em princípio.

## **3 - Figurinos**

Vermelho lembrou que para o encontro do próximo dia 09/07 sejam levadas as cabeças de camarões e distribuídas a quem for usá-las, para ajustá-las devidamente visando à apresentação do dia 11/07.

## **4 - Projeto do Edital Elisabete Anderle**

Foi apresentado o projeto do grupo, contemplado no Edital Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura 2014 e efetuada a leitura dos objetivos desse projeto e das propostas para o desenvolvimento desses objetivos.

## **5 - Prestação de Contas**

Mari informou o valor arrecadado no dia da apresentação de 20/06, na AMPOLA, resultado da venda de quentão, pinhão e as doações do público, totalizando R\$ 283,00.

Apresentou registro de algumas despesas efetuadas por ela num total de R\$ 174,80.

Juliano também comprovou gastos efetuados no valor de R\$ 133,80.

Foi feito o ressarcimento de R\$ 132,00 ao Juliano e à Mari no valor de R\$ 151,00.

Acordado que doravante o “caixa” do grupo ficará sob responsabilidade do Vermelho, para quem foram repassados os comprovantes e registros acima mencionados.<sup>199</sup>

Este é um dos expedientes usados para manter todos a par do andamento das questões concernentes ao grupo sem precisar usar o horário dos ensaios, mesmo porque nem todos se encontram sempre presentes nos encontros de quintas-feiras.

A próxima postagem é outro exemplo de como é a comunicação entre os integrantes do grupo, e de como são tratados diferentes tópicos relativos ao processo teatral, desde a estratégia para atrair colaboradores ao cronograma de atividades (a ser informado para a Fundação Catarinense de Cultura).

---

<sup>199</sup> Descrição da reunião do dia 02/07/2015.

### **Resumo da reunião da Comissão de Produção do dia 08/10/2015**

**Participantes:** Juliano, Vermelho, Daniel, Susan, Mari, Lalá, Rosane, Helena e Guida

A reunião ocorreu em virtude do cancelamento do encontro do grupo na escola pela falta de luz; portanto, sem agendamento antecipado e sem pauta prévia.

A seguir, os assuntos discutidos e as decisões tomadas:

- Elaborar cartaz convocatório para voluntários colaborarem com o grupo nas seguintes áreas: design, jornalismo, fotografia, maquiagem, vídeo, costura, modelagem e contador/contabilista. Quanto à costura, caso necessário, dar-se-á prioridade a um grupo de carcereiras que presta serviços à comunidade;
- As prioridades de gastos com a verba conquistada no Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura será:
  - 1) na formalização/registro do Grupo
  - 2) figurinos e cenários
  - 3) cartazes e folderes
  - 4) iluminação
  - 5) vídeo/making-off

O Grupo deverá opinar também sobre esse quesito:

- Procurar Jornal da Lagoa (Cesinha) com matéria divulgada sobre o grupo e Novas do Campeche (Dael). Vermelho se encarregou
- Novo cronograma de atividades a ser informado para a Fundação Catarinense de Cultura, em virtude de alteração provocada pelo atraso na entrega da verba ganha:

Capacitar e formar o Grupo	março a dezembro/2015
Escrever dramaturgia e compor a música do espetáculo	março a dezembro/2015
Compartilhar o processo com a comunidade	março/2015 a setembro 2106
Criar e confeccionar figurino e cenário	setembro/2015 a abril/2016
Montar e ensaiar o espetáculo	março a dezembro/2015
Produzir, divulgar e apresentar o espetáculo	setembro/2015 a setembro/2016
Compartilhar os resultados teóricos do processo	março a setembro/2016

**(Vermelho)**

Usamos a página do grupo também para informes gerais, conversas, convites, postagens que contenham contribuições ao nosso trabalho e demais assuntos relativos ao grupo. E temos nosso site (<http://www.teatrodocanto.net>), capitaneado por James Mota.

Figura 3 - Foto tirada em Laguna, com parte do grupo



Fonte: Grupo de Teatro Comunitário do Canto

### **5.8 Teatro Comunitário do Canto: uma experiência dialógica?**

Para avaliar a proposta de trabalho do Teatro Comunitário do Canto, optei por verificar de que forma os pressupostos identificados dessa modalidade de teatro se dão em nosso trabalho:

O primeiro dos pressupostos aqui detectados, a comunidade como foco, já se evidencia na própria escolha da temática relacionada às questões da comunidade, que no caso trata-se da

expansão urbana gerando a especulação imobiliária, e suas consequências: a redução dos espaços públicos na Lagoa da Conceição e o aumento da degradação ambiental.

Na chamada via *internet* para convidar pessoas para se integrar ao grupo, a colega Penélope Fonseca também indica a ideia da comunidade estar no centro de interesse:

O Teatro Comunitário do Canto nasce e renasce do que ele se propõe: a união de ideias e ideais da comunidade. Em ensaios minimamente semanais, são propostas memórias, histórias e pesquisas que, em união, vão construindo os espetáculos, sempre com a intenção de produzir arte verdadeiramente relevante e de qualidade. Você também está convidado e pode chamar a quem mais queira! Ali, no Canto, Canto da Lagoa, em Florianópolis, onde o sonho de um mundo melhor nos pertence!<sup>200</sup>

A criatividade de cada um visando o bem-estar coletivo, a revalorização cultural da comunidade, a satisfação de participar ativamente das mudanças que se deseja; tudo isso leva naturalmente ao segundo pressuposto mencionado do Teatro na Comunidade: o fortalecimento comunitário.

Sobre o terceiro pressuposto aqui apresentado, o facilitador como mediador (cuja função em nosso caso foi assumida por Juliano Borba na qualidade de diretor do grupo), primeiramente é preciso salientar a importância da figura do diretor no teatro comunitário segundo Adhemar Bianchi:

O teatro comunitário tem que ter um diretor. Diferente do “chefe”, que impõe, o diretor organiza o que os atores propõem. Ele é o olho de fora. De dentro não dá pra ver. Os atores têm que ter confiança no diretor. A base do trabalho comunitário é a confiança entre todos. O grupo se sente seguro. Se deixar muito solto, o grupo fica perdido. O diretor tem que assumir a autoridade sem ser autoritário. Quando a liderança funciona, tem que ter a habilidade de saber que não dá para falar certas coisas com um ou outro. E todos os atores são ouvidos.<sup>201</sup>

Segundo Bidegain, são os próprios “vizinhos-atores” que escolhem o diretor, como no caso de Adhemar Bianchi, de origem uruguaia, que foi designado pela Associação do bairro *Catalinas Sur de La Boca* para coordenar oficinas teatrais para os vizinhos com o propósito de

---

<sup>200</sup> Postado por Penélope Fonseca no dia 18 de fevereiro de 2015 no perfil do grupo do *facebook*.

<sup>201</sup> BIANCHI, Adhemar. Palestra na sala de Teatro-educação no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 14. out. 2014.

*“buscar en el teatro la posibilidad de desarrollar una forma vital de expresión y comunicación con el barrio y la comunidad”<sup>202</sup>.*

Em nosso caso, porém, a proposta de coordenar um trabalho cênico partiu do próprio diretor nosso, Juliano Borba. Mas são situações diferentes, pois não temos na comunidade do Canto da Lagoa uma Associação representativa de seus moradores voltada à união de seus membros comunitários. O que já havia era o grupo Teatro do Canto então sem atividades, e que aceitou a proposta do Juliano de experimentarmos um processo teatral tendo como referência o Teatro Comunitário Argentino.

A realização de um espetáculo, ainda que seja resultante de uma criação coletiva, requer uma direção que esteja atenta às possibilidades estéticas de cada proposta, que concatene as ideias surgidas, que reforce a busca por um teatro de qualidade. Como observa Bidegain, *“saber interpretar lo que la gente quiere decir y saber cómo contarlo es la función más importante del director de teatro comunitario. Em primer lugar, el director considera por qué y para qué se cuenta y quiénes son los destinatarios del espectáculo.”<sup>203</sup>*

Também é importante estabelecer um clima de confiança e harmonia entre todos. Assumir a autoridade de diretor sem ser autoritário, lidar com os eventuais percalços que surgem ao longo do processo, perceber tanto as necessidades do grupo como as limitações de cada um, são desafios que qualquer facilitador no papel de diretor de teatro comunitário enfrenta.

Creio que é neste pressuposto, implicando a figura do diretor como facilitador, em que percebo ser mais fácil ocorrer uma contradição entre a dialogicidade como entendimento tácito em nosso trabalho e o processo cênico na prática. Em algum momento o diretor, ou os diretores – é comum nesse tipo de teatro ter mais de um diretor, dependendo do número de integrantes ou do tipo de proposta – darão a palavra final. Como pondera Bidegain sobre a função do diretor no Teatro de Vizinhos,

*Como el director es quien tiene experiencia en el campo teatral y tiene la mirada global del espectáculo que se prepara, es el encargado de establecer pautas, condensar, organizar y coordinar los materiales surgidos en el proceso de creación colectiva, participar de los procesos de cada uno de los vecinos-atores y trabajar para la comunidad dado que lidera un proyecto con un criterio artístico para una nueva organización vecinal.<sup>204</sup>*

---

<sup>202</sup> BIDEGAIN, 2007, p.26.

<sup>203</sup> BIDEGAIN, 2007, p. 40.

<sup>204</sup> Id.,ib.

Um exemplo em que a dialogicidade é posta em xeque refere-se à questão ligada à dramaturgia, na qual o diretor e os demais membros do grupo envolvidos na edição dramática tanto criam como cortam falas e cenas criadas, trazendo depois para o coletivo o resultado de seu trabalho. Nessa particularidade o diálogo coletivo não se encontra totalmente presente, ainda que seja explicado posteriormente o motivo das escolhas. Por outro lado, poderia se tornar uma discussão interminável se todos juntos tentassem dar o acabamento para o texto dramático nos horários de ensaio.

A questão levantada acima nos leva a um movimento dialético em busca de um constante ajuste em torno de uma proposta teatral calcada em princípios dialógicos, e que me remete à fala do personagem de Brecht, sr Keuner, o qual propõe aos companheiros comunistas: “Tenho notado que muita gente se afasta das nossas teorias por termos respostas para todas as questões. No interesse de nossa propaganda, não poderíamos fazer uma lista das questões que reconhecemos estarem longe de ser resolvidas?”<sup>205</sup> Creio que a questão citada acima é uma das que estão longe de ser resolvidas. Mas como optamos por uma prática pautada no diálogo, vamos tentando aparar cada aresta que naturalmente surge em processos coletivos como o nosso.

Quanto ao quarto pressuposto do Teatro na Comunidade aqui levantado, a transformação social, retomo Paulo Freire, que acreditava na potencialidade da educação na transformação da sociedade por intermédio de uma consciência crítica da realidade. Ele semeia a ideia de que, para transformar a própria realidade é preciso compreendê-la, tornar-se sujeito da história. Sintetizará em um de seus escritos:

Mais que escrever e ler que “a asa é da ave”, os alfabetizandos necessitam perceber a necessidade de outro aprendizado: o de “escrever” a sua vida, o de “ler” a sua realidade, o que não será possível se não tomam a história nas mãos para, fazendo-a, por ela serem feitos e refeitos.<sup>206</sup>

Podemos pensar em nossa proposta cênica como uma forma de gerar reflexão sobre as questões relevantes para a comunidade, questões que podem e devem ser transformadas através da união de todos num exercício consciente de cidadania e de valorização comunitária.

Seja pela satisfação de participar da criação de uma obra artística de relevância social, seja pela atividade lúdica em si e seu efeito salutar sobre o corpo e a mente, seja pela sensação de

---

<sup>205</sup> BRECHT apud KONDER, 1996, p.58.

<sup>206</sup> FREIRE, 2006, p.18.

pertencimento que o fazer parte de um grupo teatral comunitário proporciona; qualquer desses motivos é motivo para eu por aqui ficar, mesmo depois dessa pesquisa finda.

## 6 CONCLUSÃO

Com o propósito de investigar formas e estratégias que pudessem oferecer subsídios para interagir com a comunidade e com ela realizar uma experiência teatral de caráter transformador, encetei essa pesquisa esperando contribuir com aqueles que, como eu, estejam voltados a práticas artísticas em contextos comunitários.

Os exemplos aqui trazidos de ações arte-educativas envolvendo comunidades e as reflexões levantadas a partir delas buscaram responder às questões propostas no início dessa dissertação sobre o que significa Teatro na Comunidade numa perspectiva dialógica, quais pressupostos norteiam essa modalidade de teatro, e que recursos podem ser usados para se entrar numa comunidade e envolvê-la no processo criativo.

Vimos como, através da via teatral, podemos interagir com a comunidade na busca das mudanças que desejamos, e, uma vez que o teatro é uma arte social por excelência, que pressupõe a comunicação – necessidade básica do ser humano –, democratizá-lo e torná-lo acessível às pessoas comuns pode fazer dele poderoso aliado nas lutas que ousarmos empreender. Lacey e Prentki enumeram razões para o uso do teatro como instrumento de sensibilização e aprendizado tanto em nível pessoal como social:

O teatro pode cruzar as barreiras da língua e da cultura e é um meio de comunicação extremamente útil./ Não requer alfabetização ou uma boa oratória para ser eficaz./ Comunica-se com a pessoa como um todo – não apenas com o nosso pensamento e a nossa razão./ Apela para as nossas emoções, paixões e preconceitos./ Ele nos desafia a encararmos aspectos das nossas vidas que tentamos ignorar./ É uma forma divertida de compartilhar informações – tanto os adultos quanto as crianças aprendem mais quando estão interessados./ O teatro não usa apenas palavras. Ele também pode se comunicar com eficácia através da mímica, da dança e das imagens.<sup>207</sup>

Quando o teatro coloca-se como veículo através do qual a comunidade pode se expressar e se tornar atuante no âmbito sociopolítico, assumir-se como “sujeito da procura, da decisão, da ruptura, da opção”<sup>208</sup> – retomando os espaços públicos, fazendo sua voz ser ouvida, refletindo a consciência coletiva –, o teatro volta às suas origens e se torna uma arte do povo para o povo; uma arte comunitária, popular, festiva e revolucionária.

---

<sup>207</sup> LACEY & PRENTKI. In: REVISTA PASSO A PASSO, n. 58, p.38.

<sup>208</sup> FREIRE, 1974, p.17.

Marcela Bidegain contempla o sentido do que para nós representa o Teatro na Comunidade:

*Una de las expresiones artísticas más originales, inéditas y genuinas que existen en nuestra sociedad fragmentada y diezmada por las cada vez más profundas diferencias y desigualdades sociales, que se suman a las distintas disoluciones del individuo y la comunidad, consecuencia de los efectos de la globalización y del fracaso del proyecto neoliberal.*<sup>209</sup>

Brecht assim proferiu: “O destino do homem é o homem. Tudo mudou: o homem constrói sua existência social. Transforma as estruturas injustas e repressivas, constrói o processo democrático com liberdade, no esforço coletivo de acabar com a exploração do homem pelo homem<sup>210</sup>.” Essas palavras, enunciadas na Europa nas primeiras décadas do século 20, seguem atuais. Hoje, passado quase um século, coexistimos ainda com desigualdades sociais, injustiças, preconceitos, opressões. A utopia dos que nos antecederam e lutaram por um mundo mais equânime, solidário – não obstante a velocidade com que as mudanças vêm ocorrendo nessa era em que a comunidade mundial se mobiliza num segundo –, ainda não se realizou.

Por isso cada um de nós, instrumentalizado com os conhecimentos relativos à área em que atua, pode também fazer sua parte na edificação de uma sociedade mais digna, mais humana de se viver. Quem sabe um dia tenhamos um mundo assentado na ética humana universal, como queria Paulo Freire, a ética “enquanto marca da natureza humana, enquanto algo indispensável à convivência humana”. Se esse lugar ainda não existe, pode vir a existir, é o que acredita o mestre: “Ninguém me pode afirmar categoricamente que um mundo assim, feito de utopias, jamais será construído. Este é, afinal, o sonho substantivamente democrático a que aspiramos, se coerentemente progressistas.”<sup>211</sup>

A construção deste idealizado mundo penso que é o que justifica o esforço de aperfeiçoar nosso papel como mediadores no campo artístico dentro das comunidades. É o que nos leva a aprender e ensinar o que aprendemos com aqueles que compartilham da mesma vontade de se unir ao coletivo para transformar nossa realidade e refazer a nossa história.

Brecht sonhava instruir as massas, ensiná-las a refletir sobre sua situação, ajudá-las a construir um amanhã socialmente mais justo. Que esse seja também o sonho a ser almejado por todos aqueles que estão em busca desse amanhã.

---

<sup>209</sup> BIDEGAIN, 2007, p.16.

<sup>210</sup> BRECHT apud PEIXOTO, 1981, p.188.

<sup>211</sup> FREIRE, 2000, p.131.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Camilo Buss. **A sociedade sem exclusão do Padre Wilson Groh**. Florianópolis: Insular, 2004.

ARTETA, Gilda. Registro em oficina no Centro de Artes da UDESC. 13. Out. 2014 (Em tradução livre da autora).

\_\_\_\_\_. Palestra na sala de Teatro-educação no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 14. out. 2014.

BARON, Dan. **Alfabetização cultural – a luta íntima por uma nova humanidade**. São Paulo, Alfarrábio, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade – a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BIANCHI, Adhemar. Em oficina no Centro de Artes da UDESC, em 13. out. 2014 (Em tradução livre da autora).

\_\_\_\_\_. Em oficina no Centro de Artes da UDESC, em 14. out. 2014 (Em tradução livre da autora).

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a autora na casa de Marilde Fonseca. Florianópolis, 11. out. 2014.

\_\_\_\_\_. Palestra na sala de Teatro-educação no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 14. out. 2014.

BIDEGAIN, Marcela. **Teatro comunitario – resistência y transformación social**. Buenos Aires: Atuel, 2007.

BOFF, Leonardo. Teologia da Libertação: viva e atuante. In: **Le Monde Diplomatique**. Disponível em: <<http://www.diplomatique.org.br/artigo.php?>> Acesso em: 28. Mai. 2016.

BRECHT, Bertold. **Antologia poética**. trad. Edmundo Moniz. 3. ed. Rio de Janeiro: Elo, 1982.

\_\_\_\_\_. **Pequeno organon para o teatro**. [s.l.: s.d. (Biblioteca do CEART/UDESC)]

BRITO, Ana Lúcia de. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

BRITO, Darcy Vitória de. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

CENTRO CULTURAL ESCRAVA ANASTÁCIA. Disponível em: <<http://www.ccea.org.br>>. Acesso em: 28.mai. 2016.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 18ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COHEN, Anthony P. *The symbolic construction of community*. Londres: Routledge, 1998.

COUTINHO, Marina Henriques. **A favela como palco e personagem**. Rio de Janeiro: Faperj, 2012.

ERVEN, Eugène Van. *Community Theatre: Global Perspectives*. London: Psychology Press, 2001.

FLORENTINO, Adilson; Telles, Narciso. (Org.). **Cartografias do Ensino do Teatro**. Uberlândia - MG: EDUFU, 2009.

FONSECA, Marilde Juçara. **Participação das famílias na instituição pública de educação infantil: limites e possibilidades** (Dissertação de Mestrado em educação – Universidade Federal de Santa Catarina). Florianópolis: 2000.

FREIRE, Paulo. **Conscientização: Teoria e prática da libertação**. São Paulo: Centauro, 2005.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia da autonomia**. 31ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia da esperança**. 6ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia da indignação**. 7ª. ed. São Paulo: Unesp, 2000.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

\_\_\_\_\_. **Uma educação para a liberdade**. Porto: Textos Marginais, 1974

GONZAGA, Daura. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

GONZAGA, Maria de Lurdes da Costa. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, mai. 2014.  
HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

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

KONDER, Leandro. **A poesia de Brecht e a história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

MARIOT, Susan. Em declaração por escrito para a autora. Florianópolis, out. 2014.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo (org). **Teatro na Comunidade – Conexões através do Atlântico**. Florianópolis: UDESC, 2013.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo (org). **Teatro na Comunidade – Interações, dilemas e possibilidades**. Florianópolis: UDESC, 2009.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. **Ventoforte no teatro em comunidades**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2015.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. “Teatro e Comunidade”. In: TELLES, Narciso; FLORENTINO, Adilson (orgs). **Cartografias do Ensino de Teatro**. Uberlândia: UDUFU, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht: uma introdução ao teatro dialético**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

**periódico**, local, volume, fascículo, página inicial e final, mês

PRENTKI & LACEY. **O uso do teatro no desenvolvimento**. Disponível em: <[http://tilz.tearfund.org/es-es/resources/publications/footsteps/footsteps\\_51-60/footsteps\\_58/?sc\\_lang=pt-PT](http://tilz.tearfund.org/es-es/resources/publications/footsteps/footsteps_51-60/footsteps_58/?sc_lang=pt-PT)>. Acesso em: 28. mai.2016.

REDE DE COLÉGIOS MARISTA. Disponível em: <<http://www.colegiosmaristas.com.br/>>. Acesso em: 28. mai. 2016.

REVISTA CAROS AMIGOS. São Paulo: Casa Amarela, set. 2004.

REVISTA ISTO É. São Paulo: Ed. Três, 2009. Semanal.

REVISTA PASSO A PASSO. n. 58. mai. 2004. Trimestral. Disponível em: <[http://w2.fop.unicamp.br/dos/saudecoletiva/downloads/atividades\\_extra\\_muro/atividades\\_teatro\\_escolas/como\\_fazer\\_teatro.pdf](http://w2.fop.unicamp.br/dos/saudecoletiva/downloads/atividades_extra_muro/atividades_teatro_escolas/como_fazer_teatro.pdf)>. Acesso em: 04. jun. 2016.

REVISTA TEATRO. n. 26. Primavera/2013.

REVISTA URDIMENTO. Núcleo de Pesquisas Teatrais – Centro de Artes/UDESC: abr. 2002.

REVISTA URDIMENTO. Programa de Pós-graduação em Teatro. UDESC: dez. 2008.

REVISTA URDIMENTO. Programa de Pós-graduação em Teatro. UDESC: set. 2007.

REVISTA URDIMENTO. Programa de Pós-graduação em Teatro. UDESC: set. 2011.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SIERRA, Juan. In: *Seminario Nacional de Teatro Pedagogía y Comunidad, XII*. Medellin, 8-10. nov. 2011. **Documento de evento impresso**. Medellin, Colombia: 2011.

SOUSA, João Pereira de. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 01. mai. 2014.

WIZISLA, Erdmut. *Benjamin y Brecht – Historia de una amistad*. Trad. Griselda Mársico. Buenos Aires: Paidós, 2007.

## **ANEXO A - O quintal de Muriel**

Abaixo, o resultado do primeiro enredo criado durante a nova fase do Teatro comunitário do Canto, iniciada no começo de 2014. As cenas enquadradas nessa versão foi nossa tentativa de organizar as improvisações da fase inicial do grupo num todo coerente, de fechar algo que fosse cenicamente inteligível com o material que já tínhamos produzido, embora deixando muita coisa de fora.

### **1 O quintal de Muriel**

#### **PERSONAGENS**

- \* **Muriel**
- \* **Artur**
- \* **Seu Chico** - avô de Muriel
- \* **Salete** - mãe de Muriel
- \* **Vadinho**: pai da Muriel
- \* **Gorete**: vizinha da família de Muriel
- \* **Cristal e Jade** – professoras de Ioga
- \* **Valentim** - pai de Arthur
- \* **Coro**

#### **CENA I**

(SONHO DE MURIEL)

Muriel prepara-se para dormir. Apaga a Luz do abajur. Deita-se. Fecha os olhos devagar e vai se acomodando de lado. Aos poucos atores vêm por trás, como a sair da cabeça de Muriel, cada um fazendo um som diferente acompanhado de movimento em torno de sua cama, indicando que ela está sonhando. Muriel começa a se mexer. De repente os personagens se transformam em crianças e se põem a cantar, dançando em volta de Muriel. Ela vai se aconchegando e sorrindo.

## Coro

*Se essa rua, se essa rua fosse minha/ eu mandava, eu mandava ladrilhar/ com pedrinhas, com pedrinhas de brilhante/ para o meu/ para o meu amor passar/ Nessa rua, nessa rua tem um bosque/ que se chama, que se chama Solidão/ Nesse bosque, nesse bosque mora um anjo/ que roubou, que roubou meu coração.*<sup>212</sup> (Nesse ponto, na palavra “coração”, a metade do coro começa a cantar junto:)

*Roda Cutia/ de noite, de dia/ O galo cantou/ E a casa caiu!*<sup>213</sup> (Repete duas vezes mais, aumentando de intensidade e volume. Muriel vai ficando agitada. Na última frase “e a casa caiu!”, os personagens do sonho se transformam em trabalhadores braçais. Cada um com sua ferramenta vai preparando o terreno para uma construção. Muriel agita-se cada vez mais. Os personagens vão se aproximando por trás de sua cabeça, virando “vozes”, dizendo coisas como)

*O Beco da Lua já era!*

*Tá tudo dominado!*

*Não tem mais quintal!*

*Deu pra ti, Muriel!*

*Cai fora, menina!*

(Num sobressalto, ela senta na cama, abrindo os olhos, enquanto os personagens saem rapidamente por trás)

## CENA II

### SONHO DE VALENTIM

Valentim sonha sentado numa poltrona. No sonho aparecem seus amigos, falando sobre negócios, finanças. Ele interage com eles, distribuindo dinheiro. Depois cantam todos, festejando a vida de ricos.

---

<sup>212</sup> Cantiga de roda do folclore brasileiro

<sup>213</sup> Cantiga de roda do folclore brasileiro

**CENA III****MANHÃ NO QUINTAL**

(Animais do quintal: galinha, galo, cachorro)

Entra o avô, seu Chico, que desfruta do quintal, brinca com o cachorro, com outros animais; vai guardando um a um, limpando a cena.

Entra mãe da Muriel com uma bandeja e serve o café da manhã. Senta o avô e começa a beber seu café.

**Seu Chico**

*Tá frio!*

**Salete**

*Mas acabei de preparar!*

**Seu Chico**

*Não o café...*

**Salete**

*Ah sim, tá bem frio hoje mesmo, ainda bem que vamos ter quentão essa noite!*

(Entra Vadinho, carregando uma bandeja de pescador)

**Vadinho**

*Ui, tá tão frio que nem os peixes saíram da cama.*

**Salete**

*É mesmo... faz tempo que eles não saem da cama, esses mandriões. (olhando a bandeja de peixes) Vixe... só três!*

**Vadinho**

(Para a esposa, servindo café e comendo pão) *O seu Valentim falou que quer comprar o quintal pra fazer um heliporto. Tu acredita, Salete?*

**Seu Chico**

*Fazer o quê? Um aliporto?*

**Vadinho**

*Um heliporto, um aeroporto de helicóptero, de avião de rosca... Disse que o trânsito tá o caos.*

**Seu Chico**

*Essa gente rica inventa cada solução mais estapafúrdia pros problemas...*

**Vadinho**

*O importante, pai, é que ele garantiu que vai deixar a comunidade continuar usando o terreno porque vai ser uma obra das mínimas! Ele disse que não vai atrapalhar nada nada nossa vida: A pesca, as festas, e principalmente, as coisa da Muriel: a capoeira, a yoga, o lual, o encontro com as amigas e os amigos dela...*

**Seu Chico**

*Shiiii, essa menina não vai gostar dessa novidade, vocês já conhecem o jeito dela! Vai ficar é muito arrenegada com essa história. Duvi-de-o-dó que ela vai concordar de vender nosso quintal*

**Salete**

*Podemos tentar convencer a bichinha... mostrar que seu Valentim só quer ser nosso amigo, ele tá até patrocinando essa festa, o homi.*

**Vadinho**

*Ele disse que vai participar da festa com a família dele... (Para seu Chico) Pai, o senhor tá sabendo que hoje tem festa junina no quintal?*

**Seu Chico**

*Festa? Ahhh sim, festa.*

**Vadinho**

*(Para seu Chico) Hoje é o dia da nossa festa junina no quintal, esse ano com o patrocínio do doutor Valentim! Ele quer comprar o quintal.*

**Seu Chico**

*Quê, comprar nosso quintal? Hahaha, tás tolo, hahaha.. E só ele por um acaso quer comprar! Hahaha... você sabe, meu filho, eu sempre vivi e ensinei que a vida é muito mais que dinheiro. A gente tem que ser forte, resistir... quantas propostas eu recusei... Quando nasceu Muriel, essa minha neta, neta e afilhada mais querida deste mundo, eu entendi porque deveria conservar esse quintal. É a nossa família, meu filho. Cadê minha menina?*

**Salete**

*Ela foi surfar cedinho, vô, deve estar chegando...*

**Vadinho**

*Muriel anda diferente, realmente, meio abespinhada, será que ela sabe que o seu Valentim quer comprar o quintal?*

**Seu Chico**

*Ela é danada essa rapariga!*

**Vadinho**

*Fofoqueiros, isso sim. Sempre se sabe de tudo aqui! Não existe segredo nesse lugar!*

*(Entra a vizinha)*

**Gorete**

*Bom dia! Eu escutei alguma coisa sobre segredo, humm, posso saber o que é? (Silêncio) Humm, que clima, gente, nem parece que tem festa hoje no quintal... Humm, cheirinho bom de café*

*quentinho! Vim ver se precisam de ajuda na organização da festa... (vai pegando um biscoito)*  
*Posso?*

**Vadinho**

*Não, não pode!*

**Gorete**

*Ah... então pode ser só um cafezinho mesmo! (serve-se de café) E cadê a Muriel, vocês têm que ficar de olho nessa menina, cada dia vejo ela chegando num carro diferente, com uns rapazi dirigindo, gente de fora!*

**Salete**

*(Servindo o café) Bem, se veio pra ajudar, e não pra xeretar, vem aqui e me alcança essas mesas e cadeiras, a gente tem que organizar esse quintal pra festa de hoje.*

**Vadinho**

*(Para Seu Chico) Mas pai, estamos precisando de dinheiro. Compramos o carro e o “frizzo”, lembra? Os peixes não estão dando, e tem a pizzeria, que necessita de investimento. E tem sua doença, que nos está custando muito caro. A gente pode ficar na parte de trás.*

**Seu Chico**

*(Para o filho) Eu não tô doente! ... Tu adoravas as pitangas, lembrás quando veio um lagarto e tu saíste correndo apavorado, hahaha. Ah... E a Muriel sempre corajosa, adorava trepar nas árvores, nadar na lagoa... não é a toa que ela surfa, essa menina... Olha ela aí... tão linda minha neta...mas está parecendo tão macambúzia, sorumbática...*

Entra Muriel com prancha e roupa de borracha e toalha. Começa estender as coisas no varal.

**Salete**

*(Aproximando-se de Muriel) Querida, tu esqueceste que estamos arrumando o quintal pra festa? Temos que desmontar o varal. Estende isso lá no outro lado.*

**Muriel**

*Esqueci mãe, não estou vibrando muito com essa história.*

**Salete**

*O que está havendo minha filha?*

**Muriel**

*Na verdade estaria mais empolgada pra essa festa se não fosse o patrocínio desse tal Valentim. Sei muito bem o que ele quer aqui. Por que será que ele resolveu patrocinar a festa, hem, mãe?*

**Salete**

*Filha, ele falou pro seu pai que quer comprar o quintal para construir um heliporto, e que vai deixar o quintal para a comunidade usar...*

**Muriel**

*Sério?! Não acredito! Quem contou isso?*

**Salete**

*Ué, teu pai.*

**Muriel**

*Olha mãe, eu não confio nesse cara... Nem um pouco.*

**Salete**

*Mas por que, Muriel, tu não confias nele?*

**Muriel**

*Mãe! Ele nunca deu as caras! Só quer comprar tudo o que pode, e agora que o vô tá doente ele vem dar uma de amiguinho.*

**Gorete**

*Essa gente de fora! Só querem o de melhor, mas trabalhar que é bom, nada... Né, Muriel?*

**Muriel**

*Gorete, não é questão de ser gente de fora ou gente de dentro! O problema são esses caras como esse tal Valentim que querem comprar o últimos terrenos de frente pra nossa lagoa.*

**Salete**

*Eu entendo tudo isso Muriel, e acho que tens razão! Mas teu avô tá doente, tu bem sabes... E têm as outras coisas...*

**Muriel**

*Eu sei, mãe...*

**Salete**

*...o carro e o frizzo foram tudo a prestação e teu pai tá pensando na aposentadoria... Quer construir umas casinhas pra alugar.*

**Muriel**

*Eu entendo, mãe, mas esse quintal é tão importante pra gente! Não só pra gente, pra toda a comunidade!*

(Entram as vizinhas e um grupo de amigos da Muriel para fazer a aula de yoga)

**Cristal**

*O que houve Muriel, que astral é esse?*

**Jade**

*Estás tensa amiga. Estás precisando relaxar! Ainda bem que é nossa hora da yoga!*

**Cristal**

*Podemos fazer aqui no quintal.*

**Muriel**

*Não tenho boas notícias. O quintal está pra ser vendido, acreditam? Esse peçonhento, esse mercenário do seu Valentim quer dar o bote no nosso último refúgio, último recanto virado pra Lagoa.*

**Cristal**

*Como assim, vender? Esse terreno não foi do bisavô do seu bisavô, que queria que ficasse com a família?*

**Muriel**

*Sim, mas o vô tá com alzheimer, têm as casinhas que o pai quer construir pra alugar, e mais outros gastos.*

**Jade**

*Sinto muito, amiga, que situação!*

**Cristal**

*Poxa, é verdade... esse é o último quintal em frente a lagoa que a comunidade pode usar.*

**Muriel**

*Mas eu não vou desistir, deve haver alguma solução!*

**Jade**

*Estou certa que o universo conspirará a nosso favor.*

**Cristal**

*Deveríamos fazer uma praça aqui!*

**Muriel**

*Excelente ideia! Mas como a gente vai fazer isso?*

## **Cristal**

*Invocaremos as forças cósmicas pra nos ajudar!*

## **Muriel**

*Precisamos valorizar o que temos, o que é nosso, saber quem somos! Pois eu sei quem eu sou.*

(Amigas e amigos surfistas vão entrando para cantar uma música de pedido de proteção para a lagoa)

E assim termina essa nossa primeira composição dramaturgica. Notemos que nem Artur, o Romeu da história, aparece; nem o “vilão”, Valentim. Tampouco aproveitamos todas as cenas improvisadas, como a de Artur recebendo em sua sala amigos alternativos e as primas “patricinhas”, num embate de personalidades e ideias. Algumas paródias musicais também ficaram de lado, como estas:

*Cada dia a gente sonha/ e nossa vida é pura alegria/ não precisamos de muito/  
somos felizes/ com o que temos aqui/ natureza/ bons amigos/belas cantigas/ e o  
mundo em paz.<sup>214</sup>*

*Surfar/ e não ter nenhum medo de ser feliz/ remar e remar e remar/ esperando  
a melhor onda surgir/ e eu sei/ que a vida está muito além desse mar/ mas isso  
não impede que eu insista/ sou surfista/ nem aí pra esses machistas.<sup>215</sup>*

*Não me convidaram/ pra entrar na lagoa/ porque ela agora/ é particular/ mas  
de que adianta/ se tá poluída/ e a comunidade/ ficou oprimida/ morador/  
mostra tua cara/ vamos todos juntos/ acabar com a opressão/ se a gente/ se  
unir agora e fazer história/ é revolução.<sup>216</sup>*

Tal material reservei como um registro do que criamos num primeiro momento da retomada artística do grupo Teatro Comunitário do Canto em 2014, e também para o caso de uma ampliação futura em nossa dramaturgia. A seguir, a dramaturgia desenvolvida pelo grupo Teatro Comunitário do Canto em sua fase atual.

---

<sup>214</sup> Paródia da música de Caetano Veloso, *Canto do Povo de um Lugar* (1975)

<sup>215</sup> Paródia da música *O que é O que é* (1998), de GONZAGUINHA (1945-1991)

<sup>216</sup> Paródia da música *Brasil* (1988), de CAZUZA (1958-1990)

## **ANEXO B - Se eu fosse um camarão**

Nossa dramaturgia em sua fase atual:

### **PERSONAGENS PRINCIPAIS:**

- \* **Muriel**
- \* **Artur**
- \* **Jade**
- \* **Valentim**
- \* **Coro de camarões**
- \* **Coro de atores**
- \* **Tubarões**

### **CENA I**

#### **ENTRADA DE CAMARÕES**

#### **Coro de camarões**

(Entra o primeiro camarão, entram aos poucos os outros, e depois de se juntarem e se separarem três vezes, começam a cantar)

*Sejam bem vindos a este mundo/ tão silencioso e tão profundo/ Somos crianças somos jovens/  
somos pequenos camarões/ Aqui estamos tão rosados/ nos abraçamos e cantamos/ Nossa vida é  
alegria/ até que um dia viramos comida*<sup>217</sup>

### **CENA II**

#### **SONHO DE MURIEL**

---

<sup>217</sup> Paródia da música Canto do Povo de um Lugar, 1975, de Caetano Veloso.

**Muriel**

(Entra melancólica, preocupada, e começa a jogar amarelinha<sup>218</sup>; para e se põe a cantar)

*Se a Lagoa, se a Lagoa fosse minha /eu mandava, eu mandava transformar/ num espaço especial comunitário/ pra que todos possam dela desfrutar<sup>219</sup>* (Fm)

**Coro de camarões**

*A Lagoa, a Lagoa tem um Canto/ muito lindo e gostoso de morar/ mas têm muros que impedem o acesso/ das pessoas nela irem se banhar<sup>220</sup>.*

**Jade**

*Oi Muriel, bom dia! E que dia mais lindo pro nosso piquenique! Vai ter ioga, capoeira, futebol, cachoeira, e festa!*

**Muriel**

(Desanimada)

*Oi, Jade.*

**Jade**

*O que foi Muriel, o quê que aconteceu?*

**Muriel**

*Ai amiga, tive um sonho tão ruim... Sonhei com um monte de tubarão!*

**Coro de atores**

*Uma barafunda vai rolar!/ e uma grande briga vai se armar/ Escutem agora com atenção/ logo viraremos refeição<sup>221</sup>*

**Jade**

<sup>218</sup> Brincadeira infantil.

<sup>219</sup> Paródia da cantiga de roda de domínio popular, Se essa rua fosse minha (s/d).

<sup>220</sup> Id., ib.

<sup>221</sup> Paródia da música Umbabarauma (2010), de Jorge Ben Jor & Mano Brown

*Cruzes, Muriel, que pesadelo! Ah, mas não te preocupa. Tubarão não come camarão. E nem tem tubarão na lagoa.*

**Muriel**

*É, mas tubarão guloso vai a qualquer lugar e come qualquer coisa...*

**Jade**

*Vamos fazer um pouco de yoga pra relaxar.*

**Muriel e Jade**

(Postura de yoga)

*Ommmmmm*

**Coro de camarões**

*Ommmmmm*

**CENA III**

**CAPOEIRA**

**Um camarão**

*Berimbau! (O berimbau responde) 3x*

*(Entram dois camarões para jogar capoeira)*

**Tracinha**

*E, aí, Peixe...*

**Cabeça**

*Tá me estranhando Tracinha, peixe não, né? Não precisa ofender...*

**Tracinha**

*Tranquilo, Cabeça, bora jogar.*

**Cabeça**

*Demorou. Te prepara...*

**Tracinha**

*Cai pra dentro...*

(Começa o jogo. Até Cabeça gritar de dor)

**Cabeça**

*Ai, ai, ai!*

**Tracinha**

*O quê que deu aí, Cabeça?*

**Cabeça**

*Ai, acho que travei o ciático.*

(Saem)

**Muriel**

(Indicando Artur que está agachado preparando-se para entrar na roda de capoeira)

*Quem é aquele rosadinho fortinho ali?*

**Jade**

*Parece que é o filho dum ricaço aí.*

**Muriel**

*Somos de mundos tão diferentes!*

(Cochicham)

**Coro de camarões**

*Quem me ensinou a nadar/ Quem me ensinou a nadar/ Foi, foi marinheiro, foi/ os peixinhos do mar/ Foi, foi marinheiro, foi/ os peixinhos do mar*<sup>222</sup> (2X)

(Artur entra e joga capoeira com um camarão)

### **Camarão**

(Coroando Arthur com uma cabeça de camarão)

*Agora você é um camarão*

## **CENA IV**

### **FUTEBOL**

(O camarão juiz apita e interrompe o jogo de capoeira. Entra o fundo instrumental da música Fio Maravilha<sup>223</sup>. Os camarões se dividem em duas torcidas. O juiz apresenta o time 1, depois apresenta o time 2. O jogador de cada time faz seu aquecimento. O primeiro time sempre ganha, o segundo sempre perde. Aparece uma “camaroa” puxando um “cachorrinho” que faz cocô num gramado. O juiz paquera a camaroa, recolhe o cocô, e depois reinicia o jogo. O time 1 faz um gol. O juiz anula o gol, o que revolta o time e sua torcida.. Termina com todos perseguindo o juiz, que grita: *Todo mundo pra cachoeira!*)

## **CENA V**

### **CACHOEIRA**

#### **Coro de camarões**

(Sentam três camarões, enquanto os outros ao redor, de pé, cantam Mamãe Oxum<sup>224</sup>)

*Eu vi mamãe Oxum na cachoeira/ sentada na beira do rio/ Colhendo lírio lirulê/ colhendo lírio lirulá/ Colhendo o lírio pra enfeitar o seu congá/ Colhendo lírio lirulê/ colhendo lírio lirulá/ Colhendo o lírio pra enfeitar o seu conga*

---

<sup>222</sup> Milton Nascimento, Peixinhos do Mar, 1980.

<sup>223</sup> Jorge Ben Jor, 1972

<sup>224</sup> Zeca Baleiro, 2009



**CENA VI****CRIANÇAS****Um camarão**

*Vejam as crianças tentando chegar na lagoa!*

**Camarão criança I**

*Dessa vez vamos conseguir!*

**Camarão criança II**

*Não, não vão.*

**Camarão criança III**

*Vamos, sim!*

**Camarão criança II**

*Não.*

**Camarão criança IV**

*Não quer ir com a gente, volta pra casa! Trouxeram todo o equipamento?*

**Camarão criança I**

*Capacete!*

**Camarão criança III**

*Capacete!*

**Camarão criança IV**

*Capacete!*

**Camarão criança I**

*Corda!*

**Camarão criança III***Corda!***Camarão criança IV***Corda!***Camarão criança I***Celular!***Camarão criança III***Celular!***Camarão criança IV***Celular!***Camarão criança I***Bora lá galera, dispara!***Coro de camarões***Muro! (3x)**Cerca elétrica! (3x)**Cachorro! (3x)**Segurança! (3x)**(Surge um camarão remando)*

**Camarão criança I**

*Ei, quirido! Como é que tu entrasses na lagoa?*

**Camarão remador**

*Ué, vocês não sabiam não que ainda tem um acesso pra lagoa?*

**Camarões crianças**

*Não. A gente quer ir pro piquenique.*

**Camarão remador**

*Subam aí, queridos, que eu levo vocês.*

**Muriel**

*Não consigo esquecer daquele pesadelo...*

**Coro de atores**

*Uma barafunda vai rolar!/ E uma grande briga vai se armar/ Escutem agora com atenção/ Logo viraremos refeição!*

**CENA VII****HORTA COMUNITÁRIA**

(Saltam três camarões na frente do coro)

**Camarão I**

*Tomate!*

**Camarão II**

*Alface!*

**Camarão III**

*Cenoura!*

**Coro de camarões**

*Tomate! Alface! Cenoura!*

(Pausa. Repetir 2x)

**Camarão I**

*Tomate cereja, orgânico! As sementinhas vieram da horta do Márcio.*

**Camarão II**

*Hummm! Alface tenra e fresquinha!*

**Camarão III**

*Cenoura baby! Pro meu bronzado...*

**Coro de camarões**

*Que bela horta!*

**CENA VIII****PIQUENIQUE****Camarão**

*Vamos logo, cambada, com a salada, que o pirão tá quase pronto!*

**Camarão**

*Piquenique!*

**Coro de camarões**

*Piquenique!*

(Sentam em círculo)

*Tem farinha, tem feijão/ Tem tainha, tem pirão/ pra você*

*Tem pitanga, araçá/ tem goiaba, butiá/ pra você*

*Vai ter boi de mamão/ no terreno do vô João/ pra você!*

(Terminam todos demonstrando saciedade)

**Camarão**

*Vamos tirar uma foto?*

**Coro de camarões**

*Selfieee!*

(Pousam para a foto) *Farofa!*

**CENA IX****FESTA****Camarão**

*Festa!*

**Coro de camarões**

*Mandacaru quando fulora na seca/ é o sinal que a chuva chega no sertão/ Toda menina que enjoa da boneca/ é sinal de que o amor já chegou no coração/ Meia comprida não quer mais sapato baixo/ Vestido bem cintado não quer mais vestir timão/ Ela só quer só pensa em namora.<sup>225</sup> (bis)*

(Fica Muriel e entra Artur – ao fundo, tema da peça musical Romeu e Julieta<sup>226</sup>)

**Muriel**

*Meu Romeu!*

**Artur**

*Romeu? Mas eu não sou Romeu. Meu nome é Artur!*

**Muriel**

*Tudo bem! Eu também não sou Julieta. Eu me chamo Muriel.*

**Artur**

*Encantado...*

(A música Valsinha<sup>227</sup> é tocada enquanto os dois dançam e se olham transitando de tímidos a fogosos. Os Camarões dançam em pares)

(Tambor, seguido da paródia da música Um canto de afoxé<sup>228</sup>)

**Coro de camarões**

*Ilê ayê,, que lagoa mais bonita de se vê/ Ilê ayê, que lagoa mais bonita de se vê/ Ilê ayê, sua beleza se transforma em você/ Ilê ayê, que maneira mais feliz de viver.*

---

<sup>225</sup> O Xote da Meninas (1953), de Luiz Gonzaga (1912-1989).

<sup>226</sup> Música composta em 1968 por Nino Rota (1911-1979)

<sup>227</sup> Música composta em 1971 por Chico Buarque

<sup>228</sup> Música composta em 1982 por Caetano Veloso

**CENA X****CHEGADA DE VALENTIM E SEUS TUBARÕES**

(Tambor anuncia a entrada dos tubarões)

**Tubarões**

(Entram cantando e encurralando os camarões)

*Não vem prá cá, não vem prá cá/ Não deixo você na lagoa entrar/Não vem aqui, não vem aqui/  
porque tem esgoto, cocô e xixi.*<sup>229</sup>

**Valentim**

(Interrompendo)

*Esta terra é minha! O quê?! (Os tubarões levam Artur até Valentim) Meu filho, meu único herdeiro, nessa festa não autorizada na minha propriedade! Já pra casa, seu ingrato! (Artur sai levado pelos Tubarões) Desculpem, desculpem... ele mal acaba de retornar do Oriente e já se mete em confusão!*

**CENA XI****LANÇAMENTO DO EMPREENDIMENTO INTERNACIONAL****Valentim**

*Obrigado por terem vindo! Bem na orla desta lagoa vou construir um grandioso empreendimento. De nível in-ter-na-ci-o-nal... Os que quiserem se juntar a mim nesse projeto de progresso vão crescer comigo! Os demais desocupados, fora da minha terra! As coisas estão mudando por aqui!*

**Camarão**

*Mas quem é mesmo o senhor?*

---

<sup>229</sup> Paródia da música Sabão Crá Crá, 1995, do grupo Mamonas Assassinas, extinto em 1996

**Valentim**

*Eu Me chamo Valentim, chérie... E esta lagoa me pertence.*

**Coro de camarões**

*Às vezes você me pergunta/ o que fazer pra melhorar/ vivendo em comunidade/ com a lagoa e o mar.<sup>230</sup>*

**Tubarão I**

*Você também quer sua casa...*

**Tubarão II**

*Na beira ou até dentro do mar...*

**Tubarão III**

*Talvez você não perceba...*

**Tubarão I, II, e III, e Valentim**

*Mas hoje nós vamos lucrarrrrrr!*

**Coro de atores**

*Eu sou quem manda na área/ Eu sou quem vai dominar/ Estou no seu condomínio/ É onde você vai dançar!*

**Camarão Autoridade**

*Seu Valentim, o senhor sabia que desde 2005 é proibido construir na beira da lagoa? O senhor tem licença?*

---

<sup>230</sup> Paródia da música Gita, 1974, de Raul Seixas (1945-1989)

**Valentim**

*Licença? Eu não preciso de licença... Eu tenho... (suspense) grana!*

(Tambor)

**Coro de atores**

*Quem tem grana tem licença/ Quem tem grana tem licença/ Quem tem grana tem licença/ Quem tem grana tem licença/ Se vender é uma indecência!*

**CENA XII**

MURO

**Valentim**

*Agora eu vou erguer um muro imenso pra espantar essa cambada!*

**Coro de camarões**

*Muro! Muro! Muro!*

(Os camarões começam a solfejar a canção paródia da música *The Wall*<sup>231</sup> Dois camarões vão espiar por cima do muro)

**CENA XIII**

DIA A DIA DA COMUNIDADE

(Entra a professora e a aluna estrangeira)

**Camarão professora**

*Entre, entre, minha quirida, Hoje a aula vai ser de expressõessh camaronescash. Repete comigo: olholholhó, mofash com a pomba na balaia!*

---

<sup>231</sup> Música composta pela banda britânica de rock Pink Floyd, em 1979

**Camarão aluna**

*Olholholhó, mofash com a pomba na balaia!*

**Camarão professora**

*Se quesh, quesh, se não quesh dish!*

**Camarão aluna**

*Se quehs, quesh, se não quehs dish!*

**Camarão professora**

*Cambas pras direita, camba pras esquerda, e vai reto toda vida, toda vida, toda vida!*

**Camarão aluna**

*Cambas pras direita, camba pras esquerda, e vai reto toda vida, toda vida, toda vida!*

**Camarão motorista de ônibus**

*Ai, não aguento mais essa fila no morro da Lagoa, todo dia, todo dia, todo dia!*

**Camarão pescador**

*Ah, se a lagoa não estivesse tão poluída teria mais peixe e mais camarão pra pescar!*

*(Congelam, e entra um tubarão)*

**Tubarão I**

*Limpa, Corta, Derruba!*

**Coro de atores**

*Limpa! Corta! Derruba! (3x)*



**CENA XIV**

## PREPARAÇÃO DO TERRENO PARA A CONSTRUÇÃO

**Tubarão II**

*Tá muito devagar!*

(Entra um camarão operário com uma motosserra e começa a derrubar árvores. Os camarões tremem.)

**CENA XV**

## A LUTA DOS CAMARÕES

**Muriel**

(Muriel entra desesperada e começa a sacudir os camarões congelados que estão em suas atividades cotidianas, professora e aluna, motorista, pescador.)

*Para, para! O que está acontecendo aqui? Nosso último acesso pra lagoa! A gente tem que fazer alguma coisa!*

**Pares de camarões**

(Paródia da música Geni e o Zeppelin)<sup>232</sup>

*De tudo quanto foi jeito/ fomos até o prefeito/e tentamos impedir/ Mas não querem nem saber/ pois só pensam em vender/ pois só pensam construir/ Vamos Nos Organizar/ Vamos Nos mobilizar/ Temos força pra vencer/ Precisamos Nos Unir/ Nós Podemos Conquistar/ Vamos conseguir!*

**Muriel**

*Jade, vamos conseguir, mas precisamos nos mobilizar!*

---

<sup>232</sup> Chico Buarque de Holanda (1978)

**Jade**

*Já sei! Vamos fazer um abraço na Lagoa!*

**Muriel**

*Isso mesmo, boa ideia, precisamos ativar a comunidade! Vou conectar as redes sociais!*

**Jade**

*Ok, Muriel, eu vou na rádio comunitária e vamos falar com as pessoas, no boca a boca!*

**Jade e Muriel**

*Boralá!*

(Os camarões começam a receber nos seus celulares e computadores a convocação da mobilização. Burburinho e empolgação!)

**CENA XVI****CONSTRUÇÃO****Coro de atores**

*Quem tem grana tem licença/ pra matar a ilusão/ Quem tem grana tem licença/ Começar a construção!*

**Valentim**

*Neste local, de frente pra essa lagoa milionária, vou construir um hotel sete estrelas... Muito, mas muito mais luxuoso que este hotelzinho mixuruca que estão querendo construir lá na Ponta do Coral. Também vou erguer uma boate de primeira, frequentada por sereias estonteantes. E*

*também um heliponto e um restaurante exclusivo, que vai se chamar... tam tam tam tam*  
(instrumentos musicais) *Le camarrón à dorée!*

### **Coro de camarões**

*À dorée?!*

(Música rápida: com três paradas para as falas entre os camarões que saem aos pares e apresentam pratos, um falando a primeira parte, o outro concluindo)

### **Primeira dupla de camarões**

*Souflê/ de camarron.*

### **Segunda dupla de camarões**

*Camarron/ à biarritz.*

### **Terceira dupla de camarões**

*Camarrón/ à morranguê.*

### **Coro de camarões**

*Sushi! Caviar! Champagne!*

## **CENA XVII**

### **MOBILIZAÇÃO**

#### **Camarão locutor da rádio comunitária**

*Extra-extra! A comunidade do Canto da Lagoa convoca a todos os moradores para a mobilização O abraço da lagoa para impedir que o último acesso para a lagoa seja privatizado!*

#### **Coro de atores**

(Levando cartazes e cantando)

*Vamos lá cambada/ tão querendo levantar/ um muro no terreno/ vamos lá pra não deixar! (3x)*

*Vamos lá cambada/ tão querendo levantar/ um muro no terreno/ vamos lá pra derrubar!*<sup>233</sup>

## **CENA XVIII**

### **FESTA DO VALENTIM**

#### **Tubarões**

*Quem tem grana tem licença/ Quem tem grana tem licença/ Quem tem grana tem licença pra matar a ilusão/ Quem tem grana tem licença!*

#### **Valentim**

*Começar a diversão!*

(Festa dos tubarões com música eletrônica. Entram Muriel e Artur)

#### **Artur**

Que festa estranha!

#### **Muriel**

Que gente esquisita!

#### **Artur**

*O que está acontecendo aqui? Cadê a alegria que tinha no nosso lugar? Papai, olha o que o senhor está fazendo! Destruindo a alegria da comunidade! Destruindo a beleza, destruindo os sonhos coletivos!*

#### **Valentim**

*Filho desnaturado!*

#### **Muriel**

*Olha aqui seu Valentim! A comunidade se mobilizou e a Prefeitura desapropriou este terreno. Agora este espaço é público*

---

<sup>233</sup> Paródia da música Pra não dizer que não falei de flores (1968), de Geraldo Vandré.

**Coro de camarões**

(Empurrando Valentim)

*Fora, Valentim!*

**CENA XIX****ENCERRAMENTO**

(Canção da Resistência)

**Coro de atores**

*Sai daqui seu Valentim/ Abaixa esse dedo/ tu não vais mandar em mim/ Nossa organização/ não vai deixar você levantar a construção/<sup>234</sup> (2x)*

*Só queremos um lugar/ pra brincar, amar, sonhar/ Não queremos construção/ nem um muro ou portão/ Não!/ Basta!/ de especulação/ Só queremos nosso espaço/ pra se encontrar<sup>235</sup> (2x)*

**Valentim**

(Grita em meio ao público)

*Isto não vai ficar assim! Eu voltarei aqui nesta Lagoa, e também vou construir muitos prédios de quinze andares na Guarda do Embaú, e vou privatizar o farol de Santa Marta, e vou comprar todas as belas praias ainda não exploradas de Santa Catarina!*

(Vaia)

**Coro de atores**

*Esta é uma historia de fantasia/ na qual, a ganância perdia/ Isso não aconteceu/ mas bem que poderia/ Plantamos comunhão/ colhemos alegria/ E o dia a dia a dia / fica sempre mais bonito quando estamos/ em sua companhia/ E o dia a dia a dia / fica sempre mais bonito quando estamos/ em sua companhia.<sup>236</sup>*

---

<sup>234</sup> Paródia da música Rap da Felicidade (2004) de Cidinho & Doca

<sup>235</sup> Paródia da música *The Wall* (1979), Pink Floyd

<sup>236</sup> Paródia da música O Vira (1992), Ney Matogrosso

Figura 4 – Cartaz divulgando apresentação do grupo nas comunidades

**E se eu fosse um camarão?**

**TEATRO COMUNITÁRIO DO CANTO**

“Questões como o acesso público à Lagoa da Conceição e os desafios para o futuro da natureza são abordadas com bom humor ao som de um refinado grupo de músicos locais!”

**20 de junho, às 18h  
na sede da AMPOLA**

**Entrada Gratuita**

Apoio: [www.ampolanarede.blogspot.com.br](http://www.ampolanarede.blogspot.com.br)  
[ampola.doportadalaagoa](https://www.facebook.com/ampola.doportadalaagoa)  
[ampolaporto@gmail.com](mailto:ampolaporto@gmail.com)

associação de moradores do porto da lagoa **ampola**

rua laurinda januário da silveira 5500  
porto da lagoa. ☎08062-201

Fonte: Grupo de Teatro Comunitário do Canto