

O USO DA ABORDAGEM DIALÓGICA DO TEATRO EM COMUNIDADES NA EXPERIÊNCIA DO GRUPO *NÓS DO MORRO*, DA FAVELA DO VIDIGAL, NO RIO DE JANEIRO

Ninguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho. Os homens se libertam em comunhão.

Paulo Freire

*Marina Henriques Coutinho**

RESUMO

O artigo faz uma breve retrospectiva da trajetória do grupo teatral *Nós do Morro*, da favela do Vidigal, no Rio de Janeiro, procurando identificar os aspectos que determinaram o sucesso da iniciativa dentro da comunidade. A reflexão estabelece pontos de conexão entre a vivência do grupo em seus primeiros anos de implantação no Vidigal e a abordagem dialógica do teatro em comunidades, cujo fundamento teórico, baseado na pedagogia de Paulo Freire e no teatro de Augusto Boal, tem sido estudado mais no exterior do que no Brasil. A análise também nos permite situar a experiência do grupo em relação aos projetos implantados em comunidades pobres por ONGs, principalmente a partir da década de 90. O artigo pretende, a partir da reflexão sobre a experiência do *Nós do Morro*, apontar que conceitos da abordagem dialógica podem colaborar nos processos de implementação de projetos recentes, promovidos pelas ONGs, em comunidades do Rio de Janeiro e do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro. Teatro e Comunidade. Educação.

ABSTRACT

This article is brief retrospective of the history of the theatre group *Nós do Morro*, from the Vidigal favela in Rio de Janeiro, and an attempt to identify those aspects which helped determine the success of the initiative within the

(*)Jornalista e Mestre em Teatro. Atuou como coordenadora e professora em projetos sociais no Rio de Janeiro, nas favelas de Acari (pelo Movimento Viva Rio); Complexo da Maré (Programa Capacitação Solidária); Cantagalo (Espaço Criança Esperança/Viva Rio/UNICEF/TVGlobo.). Participa atualmente do Projeto ECOARTE no Morro do Chapéu Mangueira (pelo Instituto Terra Nova). Desde 1994, é professora de teatro da Casa das Artes de Laranjeiras – CAL; é professora também da rede particular de ensino.

community. Reflection establishes points in common between the experience of the group during its first years of existence in Vidigal and the practice of establishing a dialog with the community as a means of creating a relationship with the community, the “dialogical approach”, whose theoretical source, based on the teaching of Paulo Freire and the theatre of Augusto Boal, has been studied more outside than in Brazil. An analysis also allows us to compare the groups experience to those projects implanted in poor communities by Non Governmental Agencies principally since the 1990s. This article proposes, with a reflection on the experience of *Nós do Morro*, to suggest that the concept of “dialogical approach” can help in the process of implementation of recent projects promoted by Non Governmental Agencies in communities in Rio de Janeiro.

KEYWORDS: Theater. Theater and Community. Education.

O grupo teatral *Nós do Morro* representa atualmente uma das mais importantes iniciativas no âmbito de trabalhos artísticos e sociais desenvolvidos em comunidades do Brasil. Fundado em 1986, inclui a participação de trezentas pessoas, entre crianças, jovens e adultos, residentes do Morro do Vidigal, no Rio de Janeiro¹. Em quase duas décadas de atuação, a maior parte do tempo sem apoio financeiro, o *Nós do Morro* sedimentou raízes no coração de sua comunidade, a favela do Vidigal, e conquistou também o reconhecimento fora dela. Hoje, os espetáculos da *Companhia de atores do Nós do Morro* ganham pautas de importantes teatros no Rio de Janeiro e São Paulo. Em 2006, a convite da Royal Shakespeare Company, uma montagem do grupo de *Os Dois Cavalheiros de Verona*, de William Shakespeare, viaja para a Inglaterra.

Encontros (1987) foi o primeiro espetáculo montado pelo grupo. Baseado em improvisações criadas pelos atores, Luiz Paulo Corrêa e Castro e Tino Costa escrevem um texto inspirado no dia-a-dia da favela. Com a peça, o grupo inaugura um currículo de montagens que inclui: *Torturas de um Coração*, de Ariano Suassuna (1987), *Os dois – ou o inglês e o maquinista*, de Martins Pena

¹ As informações presentes neste artigo foram levantadas durante a minha pesquisa para o Mestrado em Teatro, cujo resultado final foi a dissertação intitulada *Nós do Morro: percurso, impacto e transformação. O grupo de teatro da favela do Vidigal*, defendida em abril de 2005, no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

(1988), *Biroska*, de Luiz Paulo Correa e Castro (1989), e *Hoje é dia de rock*, de José Vicente (1990), sempre alternando a encenação de textos criados a partir da temática local e da dramaturgia nacional, com passagens também pela dramaturgia estrangeira, *Hamlet* (1997) e *Sonho de uma noite de verão* (2004).

Em 1998, as produções do grupo começam a ganhar mais visibilidade fora do morro, quando pela primeira vez ele fez uma temporada no “asfalto”². Os três espetáculos – *Machadiando*, *Abalou* e *É proibido brincar* – ganham o palco da Casa de Cultura Laura Alvim, no Rio de Janeiro. Em 2002, *Noites do Vidigal* estréia no Teatro Maria Clara Machado, Rio de Janeiro; o texto de Luiz Paulo Corrêa e Castro, foi indicado para o prêmio *Shell* do mesmo ano. É também em 2002 que o cinema apresenta ao grande público o talento de jovens atores do Vidigal no filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund.

Os feitos do grupo, entretanto, não se limitam às produções de espetáculos. Ao longo de sua história, o *Nós do Morro* vem provocando na comunidade³ o Vidigal uma procura cada vez maior de crianças e adolescentes interessados em experimentar o teatro. É um movimento que se renova a cada ano e gerou na estrutura do grupo a necessidade de oferecer sempre novas turmas com capacidade para incluir diferentes faixas etárias.

Mas a trajetória de sucesso, que já ultrapassou as fronteiras da favela e se prepara para escrever páginas também fora do Brasil, faz parte de um contexto maior, que é a história de sua comunidade-mãe, protagonista de lutas e conquistas. A continuidade das atividades propostas pelo grupo foi assegurada pelo engajamento e participação dos moradores do Vidigal.

A mobilização comunitária é uma característica marcante daquela população, que aprendeu a se organizar, principalmente para reagir às tentativas de remoção durante as décadas de 50, 60 e 70. Situada numa das áreas mais valorizadas da cidade do Rio de Janeiro, a encosta do Morro Dois Irmãos, entre os bairros do Leblon e São Conrado, o Vidigal sempre foi alvo da especulação imobiliária, interessada na construção de casas e hotéis de luxo⁴.

A ameaça de remoção, com sua concretização em alguns casos, foi um problema enfrentado não só pela população do Vidigal, mas por todas as fa-

² O termo “asfalto” é utilizado, embora já esteja caindo em desuso, pelas pessoas que moram nas favelas para denominar os bairros.

³ Neste artigo, sempre que estiver falando sobre a experiência do *Nós do Morro*, os termos “favela” e “comunidade” serão usados como sinônimos.

velas do Rio de Janeiro. Ainda na década de 30, elas já eram consideradas pelo poder público um incômodo à urbanidade da cidade. No início dos anos 40, por exemplo, a solução encontrada pelo Estado para resolver o “problema” foi a construção de parques proletários⁵. O resultado da ação, em vez de surtir o efeito esperado pelo governo, colaborou com a organização das comissões de moradores, que, a partir dali, fortaleceram seu papel como atores políticos.

Nos anos 60, a mobilização das lideranças comunitárias passou a ser determinante para a vida das favelas cariocas. Com o golpe militar de 1964, o perigo da remoção ficou ainda maior. A política autoritária do regime adotou o “remocionismo” como alternativa para a erradicação das favelas do cenário urbano do Rio de Janeiro e passou a investir recursos na construção de conjuntos habitacionais, para os quais a população deveria ser transferida. O plano, contudo, enfrentaria forte reação dos moradores.

Fundada em 1967, a Associação de Moradores do Vidigal (AMV), por exemplo, protagonizou a luta em defesa da consolidação da comunidade naquela área considerada “nobre” da cidade. Em geral, as associações de moradores transformam-se num espaço de debate e instrumento de pressão política voltado para o encaminhamento de reivindicações comunitárias junto ao Estado e outras instâncias do poder.

A partir da década de 80, as transformações na conjuntura política do país, relacionadas à transição democrática e ao fim do regime militar, e também a eleição de Leonel Brizola (1983-86) para o governo do Estado do Rio e de Saturnino Braga para a prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, colaboraram para a aproximação entre autoridades e lideranças comunitárias, proporcionando a estas benefícios referentes principalmente ao saneamento básico, abastecimento de água e luz, bem como à construção de creches e escolas. O Estado inaugura uma série de ações políticas, investindo na urbanização, construção de postos de saúde e escolas e transformação de algumas delas em bairros, como foi o caso, já nos anos 90, da Rocinha e da Maré⁶.

É no cenário ainda da década de 80 que surge o *Nós do Morro*. A iniciativa começou tímida, mas aos poucos conquistou a comunidade, que hoje

⁴ Também a existência de uma pequena praia na parte baixa da encosta tornava a região um convite irresistível à construção de hotéis.

⁵ Entre 1941 e 1943, três parques foram construídos na Gávea, Leblon e Caju, para onde foram transferidas cerca de 4 mil pessoas, mais tarde expulsas, devido à valorização principalmente dos dois primeiros bairros.

forma uma platéia fiel, presente nas temporadas de até quatro meses dos espetáculos montados e apresentados pelo grupo no *Teatro do Vidigal*⁷.

Nos anos 80 circulavam pelo Vidigal diversos tipos de personagens. Os que moravam nos prédios, parte inferior da encosta do morro, formavam o “pessoal” da classe artística. Por lá passaram pintores, escultores, atores e cantores, alguns bem conhecidos como Roberto Pirilo, Claudio Marzo e Sérgio Ricardo. Os casarões, também na parte baixa do morro, eram ocupados por famílias mais abastadas e tradicionais; subindo a encosta, crescia a favela⁸. Os moradores mais pobres ocupavam barracos nas partes média e alta do morro.

Guti Fraga, Fred Pinheiro, Fernando Mello da Costa e Luiz Paulo Corrêa e Castro, protagonizam a história do *Nós do Morro*. A amizade entre os quatro personagens gerou o embrião do grupo. Segundo Corrêa e Castro, o morro era uma espécie de província onde todos circulavam por todos os lugares, se conheciam e cumprimentavam-se. Um bar, chamado *Bar-raco*, era um dos pontos altos desse encontro. Lá misturavam-se no bate-papo, usando as palavras de Paulo, a “galera cabeluda doidona dos prédios, cabeça anos 70” e a “rapaziada do morro”⁹. Gutti, Fernando e Fred eram representantes da “galera cabeluda” e Paulo, da “rapaziada do morro.” Da interação entre as duas “tribos” nasceu o *Nós do Morro*. De um lado, a “rapaziada”, querendo “beber” a informação dos “cabeludos”; estes, por sua vez, dispostos a compartilhar o saber com a “rapaziada”.

⁶ O Programa Favela-Bairro é o maior exemplo de projeto de urbanização das favelas. Foi posto em prática em algumas comunidades a partir de 1994. Coordenado pela Secretaria Municipal de Habitação e pelo Instituto Pereira Passos, sua proposta é integrar a favela à cidade, oferecendo-lhe toda a infra-estrutura, serviços e políticas sociais. Segundo dados do Favela-Bairro, os investimentos na área do Vidigal foram aplicados principalmente na valorização dos limites entre a favela e o território circundante, definindo os acessos viários, no estabelecimento de praças e creches, no sistema de coleta de lixo, eliminação de casas precárias ou em áreas de risco. É interessante observar ainda que as informações contidas no site do Programa, referentes ao Vidigal, destacam a existência do grupo *Nós do Morro*. Diz o texto: “(...) importante expressão da vida cultural da favela surgiu no final dos anos 80, o Grupo de Teatro *Nós do Morro*”. Atualmente, segundo o Censo 2000 do IBGE, 9.364 pessoas moram no Vidigal, distribuídas em 2.757 domicílios. A renda mensal da maioria dos responsáveis pelos domicílios na favela varia de um e meio a cinco salários mínimos.

⁷ O teatro, com acomodação para 80 pessoas, foi construído em 1996, nos fundos da Escola Almirante Tamandaré. Para conciliar ensaios de espetáculos e aulas para crianças e adolescentes, em 1998, o grupo conseguiu também o empréstimo de uma casa na comunidade. Hoje suas atividades se dividem entre o Casarão e o Teatro do Vidigal.

⁸ Os moradores das classes média e alta dividiam a região com os moradores pobres; o forte contraste entre classes é, até hoje, uma característica marcante no local, apesar de a violência gerada pelo avanço do tráfico de drogas ter ao longo dos anos espantado aqueles moradores mais favore-

A idéia de criar um grupo de teatro no Vidigal representava para Guti Fraga a oportunidade de provocar uma interação entre os grupos que ocupavam o local e, sobretudo, oferecer acesso à arte aos moradores menos favorecidos: “Já tinha uma vivência legal no teatro amador, profissional e experimental e eu via aqui as pessoas que conhecia, os talentos que eu percebia, pessoas que nem imaginavam qualquer possibilidade de acesso à arte. Achei que o grupo de teatro iria criar um elo entre todo mundo, porque na época existia no morro uma divisão entre favela e não favela”¹⁰. Mas a oportunidade para concretizar a idéia do núcleo teatral só chegaria em 1986, quando Fraga foi convidado para realizar um projeto no Centro Cultural Padre Leeb¹¹.

Naquele ano, o grupo iniciou suas atividades contando com a participação de aproximadamente vinte pessoas. Guti Fraga deixou em segundo plano a carreira de ator para se dedicar exclusivamente ao *Nós do Morro*. O principal idealizador do grupo abandonou sua carreira no mercado profissional de teatro, que já incluía passagem pela companhia de Marília Pêra e viagens ao exterior, para apostar num projeto alicerçado na idéia de fazer um *teatro de grupo*, que oferecesse aos vidigalenses o acesso à arte e à educação.

Embora a participação de Fred Pinheiro, Luiz Paulo Corrêa e Castro e Fernando Mello da Costa tenha sido determinante para o desenvolvimento do grupo, a figura de Guti Fraga é até hoje sua maior referência. É a ele que as gerações de alunos, renovadas a cada ano, prestam a maior reverência. Em quase todas as reportagens sobre o grupo seu nome é também o mais citado, o que vem, ao longo dos anos, reforçando sua imagem de “mito fundador”.

É difícil não admirar a força de sua iniciativa. Entretanto, é evidente que as conquistas do *Nós do Morro* não são fruto do engajamento de um

⁹ Corrêa e Castro chama de “rapaziada do morro” o grupo de jovens residentes da área considerada favela do Morro do Vidigal, ou seja, aqueles moradores pobres, que, como ele, simpatizavam com as novidades trazidas pelos artistas, moradores dos edifícios da parte baixa da encosta.

¹⁰ O depoimento de Fraga esclarece a distinção entre as classes que ocupavam o Vidigal na época: a favela (moradores pobres, residindo em barracos) e a não favela (moradores dos prédios e casas da parte inferior do morro).

¹¹ O *Centro Cultural Padre Leeb* foi fundado pelo padre austríaco Humberto Leeb e por Joana Batista Costa. O Padre Leeb, sacerdote da Congregação dos Oblatas de São Francisco de Sales, chegou ao Brasil em 1976, e fundou um centro social em Porto do Mato, comunidade carente, em Sergipe. Após essa primeira experiência, o padre veio para o Rio de Janeiro, onde implantou na favela do Vidigal um Centro de Encontros e Ajuda Social e Cultural. O Centro pertencia a uma escola de missionários alemães. Em 1995, assustados com a violência, encerraram as atividades no Vidigal.

só indivíduo, mas de muitos. E que sua maior alavanca foi o envolvimento da comunidade vidigalense. Embora tenha sido ele o responsável pelo pontapé inicial, logo indivíduos próprios da favela se tornaram cúmplices da idéia, como foi o caso de Corrêa e Castro e de José Amaro Martins Rosa¹².

O músico Zé Amaro, conhecido na comunidade como “Daktary”, é morador do Vidigal há 47 anos e, assim como Corrêa e Castro, fazia parte do grupo de rapazes da favela que começou a interagir com os “ripongas”. Segundo ele, a interação entre os dois grupos foi um aprendizado mútuo: “Para a gente era interessante a sabedoria deles; para eles, as idéias que eles tiravam daqui, do dia-a-dia da comunidade, das pessoas, da nossa música.”

O movimento do grupo surge, portanto, do diálogo estabelecido entre os indivíduos externos à cultura da favela, os “artistas ripongas”, e a “rapaziada do morro”, que se apropriou, e tornou sua a idéia de Fraga. Se, por um lado, não podemos afirmar que o grupo tenha surgido de um movimento espontâneo da favela, porque a idéia partiu de elementos externos a ela, tendo recebido sua forte influência, por outro, podemos dizer que a postura adotada pelos artistas, que traziam a novidade do teatro, em relação à população considerada favelada, favorecia e legitimava sua participação.

Essa postura tratou de estabelecer desde o início uma parceria, uma troca de influências entre os que traziam o conhecimento teatral e aqueles a quem pertencia a cultura da favela. Essa relação, que se fez dialógica, foi a responsável pela incorporação da idéia do núcleo de teatro pela comunidade.

Na prática, o que observamos sobre as primeiras experiências teatrais do *Nós do Morro* é a materialização cênica desse diálogo entre os artistas, que apresentavam à comunidade o conhecimento teatral, e a comunidade, que apresentava aos artistas sua cultura, sua linguagem, seu universo. Nos espetáculos *Encontros* (1987) e *Biroska* (1989), por exemplo, o *Nós do Morro* escolheu colocar em cena o dia-a-dia da favela. As peças foram criadas a partir de improvisações realizadas pelos integrantes do grupo. Na segunda, o cenário reproduzia uma birrosca do morro e em ambas os personagens foram inspirados em personalidades do Vidigal.

¹² Luiz Paulo Corrêa e Castro, formado em Letras e pós-graduado em História, firma ao longo dos anos o seu posto como dramaturgo do *Nós do Morro*. Zé Amaro é pai de Cintia Rosa, uma das atrizes do *Nós do Morro*, e Sabrina Rosa, também atriz, ex-integrante do grupo.

De fato, essas escolhas do grupo, naqueles primeiros momentos, foram fundamentais para que ele ganhasse a adesão do personagem principal, a platéia vidigalense. A valorização dos elementos próprios da comunidade e de sua cultura e as formas de expressão foram os fatores que determinaram, além da adesão de jovens atores ao grupo, a conquista do público da favela. Ao apostarem na comunicação plena com a platéia, Guti Fraga, Fred Pinheiro, Mello da Costa e Corrêa e Castro acertaram e garantiram, dali para frente, a sobrevivência das atividades do grupo dentro do Vidigal.

As etapas de implementação vividas pelo *Nós do Morro* em seus primeiros anos de ação nos deixam estabelecer pontos de equivalência com a abordagem de Paulo Freire sobre a *prática de interação dialógica com comunidades*. Embora o método de Freire, reconhecido como referência de uma concepção democrática e progressista de prática educativa, tivesse sido concebido como recurso para a alfabetização, seus conceitos começaram a ser utilizados também em experiências de teatro, principalmente no exterior. No Brasil, embora tenha crescido o número de iniciativas de teatro em comunidades populares, principalmente a partir dos anos 90, ainda são raros os registros e estudos teóricos sobre o assunto.

A professora Marcia Pompeu Nogueira, no artigo *Buscando uma interação poética e dialógica com comunidades*, afirma que a prática de interação com comunidades através do teatro não é nova, começou a acontecer com mais frequência em outros países do terceiro mundo do que no Brasil, principalmente na África, a partir dos anos 80¹³. Um dado surpreendente, segundo Nogueira, é que a fundamentação teórica para essas práticas no exterior se baseia nos trabalhos dos brasileiros: Paulo Freire e Augusto Boal. No artigo, a autora descreve trabalhos que se enquadram no conceito da “abordagem dialógica do teatro para o desenvolvimento”:

Eles visam ao fortalecimento de comunidades, contribuindo enquanto um meio de comunicação entre diferentes setores da comunidade e enquanto forma de identificação e solução de problemas. Trata-se de um teatro que envolve a comuni-

¹³ A transição de um teatro levado ao povo para um teatro feito pelo povo tem como exemplo marcante a experiência do Kamiriithu, no Quênia. Em *Decolonizing the mind - the politics of language in African Literature*, Ngugi wa Thiong'o o descreve a sua vivência enquanto coordenador de um grupo de teatro no vilarejo chamado Kamiriithu.

dade em todo o processo teatral, incluindo a criação do texto e representação, que são baseadas em problemas apontados pelas participantes. O método de abordagem das comunidades é baseado no respeito ao conhecimento e às formas de expressão da cultura local. (NOGUEIRA, 2002, p.70)¹⁴.

O método, afirma Nogueira, foi sendo “desenvolvido e aprimorado através de intercâmbios entre facilitadores que tomaram parte em oficinas e conferências internacionais muito freqüentes nos anos 80 principalmente no continente Africano”. No artigo, a autora, utilizando como exemplo dois workshops que aconteceram na década de 80, um no Zimbabwe e outro na Nigéria, sistematiza o método dialógico do teatro para o desenvolvimento, dividindo em etapas o processo de interação com a comunidade.

De acordo com o texto, ao penetrar numa comunidade, com a autorização desta, o grupo de facilitadores deve encorajar os indivíduos a colocar suas idéias em prática, deve assumir a atitude de quem vai “coordenar um processo aberto para as contribuições dos membros da comunidade.” Nesses primeiros momentos, o objetivo deve ser, de maneira gradual, conhecer as pessoas e informar-se sobre o que acontece no local.

Os passos seguintes são a pesquisa dos problemas vividos pela população e a escolha daquele que mais a aflige. Adiante, o problema identificado torna-se o assunto de improvisações, em que os indivíduos, representando os personagens da história, buscam, através da cena, possíveis soluções para o impasse. Nas experiências citadas no artigo pela professora Marcia Pompeo, as etapas de aproximação previstas na abordagem freireana aliam-se às técnicas de Augusto Boal para, através do teatro, levantarem e debaterem temas e problemas pertinentes à realidade das comunidades¹⁵.

No caso do *Nós do Morro*, mesmo que a inspiração para muitos de seus espetáculos seja a própria favela, sua meta nunca foi tornar o palco um espaço ou um fórum para debater os problemas da comunidade. As peças levam para a cena o passado, o presente, os conflitos, as pessoas do Vidigal, possuem

¹⁴ Os trabalhos citados pela autora no artigo foram estudados em sua pesquisa de doutorado, cujo resultado é a tese inédita intitulada: *Towards a Poetically Correct Theatre for Development: a dialogical Approach*. Exeter: Exeter University, 2002.

¹⁵ De fato, uma das mais conhecidas formas de encarnar o teatro como instrumento para discussão concreta de temas ligados à realidade de determinadas comunidades é a abordagem de Boal, nas

enredos surpreendentes, cheios de irreverência e humor, utilizando uma lente que focaliza o Vidigal a partir de uma perspectiva artística.

Dessa forma, mesmo que o princípio do grupo seja diferente do daquele das experiências citadas por Marcia Pompeo, cujo foco principal é o uso do teatro como uma ferramenta para a discussão de temas ligados à realidade das comunidades, ainda assim podemos afirmar que sua prática está de acordo com a abordagem freireana. O alicerce da trajetória do *Nós do Morro* é a relação dialógica estabelecida entre os artistas e os jovens da favela em suas etapas de implementação. Ela incluiu as pessoas da comunidade como *sujeitos* do trabalho, ao contrário de meros *objetos*. Estabeleceu uma relação de troca, em que os dois lados aprendiam. Sem dúvida, foi essa postura freireana que determinou a incorporação do projeto dos artistas pelos moradores da favela.

Por isso afirmamos que o fenômeno, cuja origem é o intercâmbio cultural entre os dois grupos, transforma-se aos poucos em movimento próprio da comunidade/favela, porque passa a ser produzido *por ela e para ela*, firmando um pacto entre palco e platéia e tornando-se, assim, uma manifestação legítima de sua auto-expressão.

Esclarecer as características da origem do *Nós do Morro* nos parece importante para entender sua especificidade em relação a muitos projetos implantados em comunidades pobres do Rio de Janeiro e do Brasil por organizações não-governamentais, as ONGs. Mais do que isso, o entendimento da metodologia utilizada pelos fundadores do grupo, mesmo que não tenha sido aplicada de maneira totalmente consciente por eles, pode trazer contribuições positivas para essas iniciativas mais recentes.

A arte vem protagonizando uma cena cada vez mais freqüente no cenário das comunidades do Rio de Janeiro: a atuação de projetos sociais oferecidos pelo terceiro setor¹⁶, pela iniciativa privada e também por instituições governamentais. Nessas iniciativas, a maioria delas surgida em meados dos anos 90¹⁷, as modalidades artísticas aparecem como ferramentas capazes de conter o caos social e a violência, na medida em que oferecem a crianças e adolescentes alternativas culturais emocionantes, com as quais possam identificar-se e transformar em opção de vida.

técnicas do *Teatro do Oprimido*, especialmente as do teatro fórum, que convidam o espectador a participar da encenação e a propor, através da ação, possíveis soluções para um problema apresentado. As técnicas do diretor brasileiro estão hoje amplamente difundidas pelo mundo em práticas teatrais que buscam a interação com comunidades.

Pesquisa realizada pela UNESCO, intitulada *Cultivando Vida, desarmando violências*¹⁸, destaca iniciativas espalhadas pelo país, direcionadas a jovens em situação de risco social e que têm colaborado para o fomento de uma cultura de paz. O estudo reconhece que a arte, o esporte, a educação e a cultura representam um “contraponto, elemento estratégico para enfrentar e combater a violência (...), um incentivo aos jovens para afastarem-se de situações de perigo, sem lhes negar meios de expressão e de descarga dos sentimentos de indignação, protesto e afirmação positiva de suas identidades.” (CASTRO, 2001, p.19). A pesquisa dedica um capítulo à experiência do *Nós do Morro* e revela que, dentre os trinta projetos mapeados em vários estados do país, o grupo é um dos pioneiros.

De fato, é evidente o benefício que todas essas iniciativas, muito noticiadas pela imprensa brasileira, têm trazido para a melhoria da qualidade de vida de crianças e adolescentes, ocupando o seu tempo de maneira saudável e criativa. Mas é preciso estar atento ao fato de que alguns desses projetos, ao divulgarem seus feitos na mídia, sublinhando o perigo da relação juventude/violência, podem estar “vendendo” a idéia de que, caso eles não existissem, todos os jovens favelados se tornariam bandidos.

O slogan *“Salva criança da marginalidade”* tem sido incorporado por algumas dessas iniciativas. Além de divulgar a idéia de que moradores de favelas

¹⁶ “Terceiro Setor” é composto de organizações sem fins lucrativos, criadas e mantidas pela ênfase na participação voluntária, num âmbito não governamental, dando continuidade às práticas tradicionais da caridade, da filantropia e do mecenato e expandindo o seu sentido para outros domínios, graças, sobretudo, à incorporação do conceito de cidadania e de suas múltiplas manifestações na sociedade civil (definição do sociólogo Rubem César Fernandes, extraída do texto *O que é o terceiro setor?*, disponível no site da RITS – Rede de Informações para o Terceiro Setor).

¹⁷ O crescimento do número de projetos sociais no Brasil que percebem a arte (inclui-se o teatro) como uma ferramenta poderosa de adesão do jovem que vive em áreas de risco social fica bastante evidente a partir dos meados da década de 90. Segundo dados do relatório de atividades do *Programa Capacitação Solidária*, por exemplo, entre os anos de 1996 e 2000, das 2.950 propostas de capacitação aprovadas para financiamento por instituições, ONGs, associações e cooperativas, a modalidade “artes e espetáculos” esteve em segundo lugar, com percentual de 9,2%, perdendo apenas para informática 11%. É evidente também o aumento de propostas de financiamento para projetos que envolvam a arte. Exemplos disso são o *Cidadão 21 - Arte do Instituto Ayrton Senna*, lançado no início de 2002 e que já financia projetos como a Escola Fábrica de Espetáculos, no Rio, bem como o *Transformando com Arte*, do BNDES, que desde 2002 também apoia novas propostas.

¹⁸ A pesquisa, organizada por Mary Garcia Castro, pretendeu ampliar a visibilidade social de experiências inovadoras no trabalho com jovens, em particular aqueles em situação de pobreza no campo da arte, cultura, cidadania e esporte.

são, em sua grande maioria, suscetíveis à sedução do tráfico de drogas, o que não corresponde à realidade, o slogan incorre em outro equívoco: encarar o morador da favela como alguém que precisa “ser salvo” e a favela como um espaço de “ausências”. Ao assumir esse slogan, tais projetos acabam assumindo o papel de “salvadores”, porque evidentemente, se existem os que devem ser salvos, existem aqueles que podem “salvar”.

Tal perspectiva afasta a possibilidade de essas iniciativas se aproximarem da experiência do *Nós do Morro*. Ao se intitularem “os salvadores”, podem contaminar, e muito provavelmente contaminam, sua prática com uma postura oposta à abordagem freireana. Trata-se de um equívoco ideológico, que se reflete numa atitude assistencialista, que, ao contrário de servir à libertação dessas populações historicamente oprimidas, podem acabar colaborando com a permanência de sua situação de exclusão. Nas palavras de Paulo Freire, para que uma ação social seja, de fato, transformadora, é preciso que

[...] creiamos nos homens oprimidos. Que o vejamos como capazes de pensar certo também. Se esta crença nos falha, abandonamos a idéia, ou não a temos, do diálogo, da reflexão, da comunicação e caímos nos slogans, nos comunicados, nos depósitos, no dirigismo. Esta é a ameaça contida nas inautênticas adesões à causa da libertação dos homens. (FREIRE, 2002, p.53).

Uma pesquisa realizada no Rio de Janeiro pela professora e crítica de dança Silvia Soter, entre agosto de 2001 e agosto de 2002, mostra que nem sempre os projetos implementados em favelas estabelecem com suas comunidades uma relação próxima daquela desenvolvida entre o *Nós do Morro* e a comunidade vidigalense. Soter mapeou 32 experiências que ofereciam atividades de dança gratuitamente a jovens de baixa renda na cidade. As experiências estudadas estão inseridas num panorama amplo de ações sociais desenvolvidas através de linguagens artísticas, entre elas o teatro, dirigidas a setores populares e intensificadas no final dos anos 1990, no Rio de Janeiro.

A autora atenta para o fato de que esses jovens, que participaram de espetáculos montados como resultado final de alguns desses projetos, tendem a ser identificados na mídia e no programa das próprias peças como jovens de setores populares, crianças e jovens “carentes” ou meninos da favela. Segundo ela,

Muitas vezes, suas vidas são associadas diretamente à exclusão e à violência. Algumas manchetes de jornal, como as que se seguem, ilustram o tratamento que eles recebem na mídia: *Jovens driblam a violência com a dança* (O Globo, Rio de Janeiro, 8 de outubro de 2000); *Entre a guerra do tráfico e o glamour da dança* (O Globo, Rio de Janeiro, 8 de outubro de 2000)[...] ¹⁹ (SOTER, 2005, p. 9.).

De acordo com Soter, outro ponto curioso é que, “na maioria das vezes, a participação dos jovens não se dá na forma de uma real parceria de criação. Em geral, eles são dançarinos/atores/músicos de peças, cuja autoria não é assinada por eles”²⁰. Dessa forma, embora não possamos afirmar que seja uma regra, o fato é que algumas dessas iniciativas, além de não estabelecerem o diálogo com seus participantes e as comunidades envolvidas, ainda ratificam junto à opinião pública os estereótipos que impregnam a imagem da população favelada, há mais de um século.

Livrar-se dos estigmas de “carente” ou “bandido” sempre foi um desafio para o morador da favela. No artigo intitulado *Favelas - além dos estereótipos* (SILVA, 2004), o professor Jailson de Souza e Silva²¹ levanta algumas razões, que ao longo dos anos alimentaram a idéia de que a favela seja um “espaço de ausências urbanas, sociais, legais e morais”, ou seja, “a própria expressão do caos”. Em contraponto a essa idéia, ele afirma ser necessária a construção de uma nova representação das favelas – “para além das ausências mais visíveis”. Onde possamos enxergar que nos espaços populares as pessoas “desenvolvem formas ativas e criativas para enfrentar as dificuldades do dia-a-dia, que estabelecem vínculos sociais na comunidade, que buscam canais alternativos para o acesso a instituições culturais e educacionais”, que enfim enfrentam “os limites sociais e pessoais de suas existências”.

Para os pesquisadores Alba Zaluar e Marcus Alvito escapar de estereótipos é um problema a ser enfrentado pelos moradores das favelas desde o início do século XX, quando as populações mais pobres começaram a ocupar

¹⁹ Trecho extraído da dissertação de mestrado de Silvia Soter, na qual a autora faz referência a uma pesquisa realizada por ela entre agosto de 2001 e agosto de 2002, intitulada *A dança no Rio de Janeiro: uma alternativa contra a exclusão*. Programa RioArte.

²⁰ A maior parte desses trabalhos não é desenvolvida como criação coletiva.

²¹ O professor Jailson de Souza e Silva é geógrafo, doutor em Educação, professor da Universidade Federal Fluminense e coordenador geral do Observatório das Favelas.

os morros da cidade²². De acordo com os autores, a favela representa no imaginário urbano, desde 1908, um foco de doenças, sítio de malandros, berço de bandidos, nicho da desordem: “[...] apesar do que se afirma com frequência na literatura da favela, esta já começa a ser percebida como um ‘problema’ praticamente no momento em que surge, muito embora, a despeito desta clara oposição a sua presença na cidade, tenha continuado a crescer sem interrupção.” (ALVITO, ZALUAR, 2003, p.10).

Segundo Zaluar e Alvito, encarar a favela como um *fantasma*, que assombra a cidade, determinou historicamente uma divisão, uma *dualidade*, que separa radicalmente o morro do “asfalto”. Afirmam, entretanto, que na década de 70 o discurso sociológico destacava a vida na favela como “um complexo coesivo, extremamente forte em todos os níveis: família, associação voluntária e vizinhança” (ALVITO, ZALUAR, 2003, p.15). Para eles, os estudiosos da época não deliravam; de fato, o *ethos* predominante entre os favelados contradizia a imagem negativa que já povoava o imaginário urbano. Mas o discurso sociológico vai retomar a metáfora dualista na década seguinte, quando uma atividade subterrânea começa a transformar definitivamente a vida nas favelas – a chegada do tráfico de cocaína. Comentam os autores:

Com a chegada do tráfico da cocaína em toda a cidade, a favela – onde as quadrilhas se armavam pra vender no mesmo comércio que movimentava o resto da cidade e do país – passou a ser representada como covil de bandidos, zona franca do crime, habitat natural das classes perigosas. [...] a despeito de diferentes roupagens, sempre de acordo com um contexto histórico específico, o favelado foi um fantasma [...] (ALVITO, ZALUAR, 2003, p.15).

Os artigos contidos no estudo de Zaluar combatem o senso comum, que já possui longa data e aprisionou a imagem da favela a um contexto de desordem e à idéia da carência. O estudo cumpre essa função desmistificadora,

²² No livro *Um século de favela* os autores Alba Zaluar e Marcos Alvito fazem uma retrospectiva da história das favelas cariocas, comprovando com documentações, datadas do início do século XX, de que maneira as autoridades policiais e do governo tratavam a ocupação dos morros da cidade pela populações despejadas dos cortiços e pelos ex-combatentes da Guerra de Canudos. Os autores argumentam como ao longo de sua existência a favela, no plano das representações, inspirou dos sentimentos humanitários ao imaginário preconceituoso.

na medida em que mostra que os 100 anos de história das favelas cariocas são anos de conquistas, onde a capacidade de luta dos moradores rendeu melhorias na urbanização, moradias e saneamento. Mostra sobretudo que no espaço da favela sempre se produziu “o que de mais original se criou culturalmente nesta cidade: o samba, a escola de samba, o bloco de carnaval, o pagode do fundo de quintal [...], onde se escreveram livros, onde se compõem versos belíssimos ainda não musicados, onde se montam peças de teatro.[...]” (ALVITO, ZALUAR, 2003, p.22).

Por tudo isso, parece-nos indispensável destacar a peculiaridade da história e a importância do grupo *Nós do Morro* no panorama atual de iniciativas em comunidades no Brasil. Em primeiro lugar, porque cumpriu uma trajetória que partiu da construção de sua identidade dentro da favela do Vidigal, respeitando os valores da cultura local, desenvolvendo uma forma teatral capaz de se comunicar e conquistar a platéia de sua comunidade. A abordagem dialógica se fez presente tanto no processo de implantação do projeto na favela, dada a relação de troca estabelecida entre os “artistas cabeludos” e “os jovens da comunidade”, como também nas escolhas artísticas que permitiram se estabelecesse a cumplicidade entre o palco e a platéia vidigalenses. Essas escolhas reconheceram e colocaram em cena as características socioculturais da comunidade.

Depois, o grupo expandiu seus limites e conseguiu, através do mérito artístico de seus espetáculos, derrubar a barreira que separa o “morro” do “asfalto.” Trata-se de um percurso comprometido com a transformação de seu grupo social (a favela) e o diálogo com o outro (“asfalto” e mídia). Nessa interação reside um dos aspectos mais fascinantes do fenômeno: o teatro e sua possibilidade de diluir fronteiras e provocar encontros. Na história do *Nós do Morro* não existem “salvadores” ou aqueles que precisam ser salvos. Ela foi escrita por homens que acreditam que *juntos*, em comunhão, são capazes de transformar.

REFERÊNCIAS:

ALVITO, Marcos; ZALUAR, Alba. *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

CASTRO, Mary Garcia. *Cultivando Vida, desarmando violências*. Brasília: UNESCO, Brasil Telecom, Fundação Kellogg, Banco Interamericano de Desenvolvimento, 2001.

COUTINHO, Marina Henriques. *Nós do Morro: percurso, impacto e transformação. O grupo de Teatro da favela do Vidigal*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO, 2005.

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

NOGUEIRA, Marcia Pompeo. *Buscando uma interação teatral poética e dialógica com comunidades*. Revista Urdimento 4/2002. p. 70 - 89.

SILVA, Jailson de Souza. *Favelas - além dos estereótipos*. Texto disponível no site do Observatório das Favelas do Rio de Janeiro. Jun/Jul 2004.: www.iets.org.br

SOTER, Silvia. *Cidadãos dançantes - A experiência de Ivaldo Bertazzo com o corpo de dança da Maré*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO, 2005.

WA THIONG`O, Ngugi. *Decolonising the mind - the politics of language in African Literature*. London: James Currey, 1986.