



CADERNO  UNIVERSIDADE

TEMA

SUBÚRBIOS E IDENTIDADES

Um olhar multidisciplinar sobre a história e a cultura do subúrbio e sua representação na construção do imaginário social brasileiro. Uma reflexão com base na minissérie *Suburbia*



UM ELENCO COM AS MAIS DIVERSAS ESTRELAS

A minissérie Suburbia é composta por atores não profissionais ou estreadores pouco conhecidos na televisão. A escolha foi proposital, para trazer mais realidade à ficção

Os atores não são conhecidos da mídia. Foram escalados em testes de seleção, realizados em Minas Gerais e no Rio de Janeiro, entre mais de 2 mil candidatos. O diretor Luiz Fernando Carvalho buscou pessoas cuja trajetória de vida se aproximasse do universo dos personagens da trama. O elenco traz também artistas de grupos que atuam como agentes de inclusão e transformação social. São grupos como Nós do Morro, AfroReggae, Companhia dos Comuns, Tá na Rua, Teatro Independente, Mulher de Palavra e projetos como Negro Olhar. A importância de dar voz a esses artistas é comentada, no artigo a seguir, pela professora Marina Henriques Coutinho, que desenvolve pesquisas sobre o teatro nas comunidades e favelas.



TEATRO

O PALCO COMO ESPAÇO PARA A EXPRESSÃO DE UM NOVO DISCURSO

Marina Henriques Coutinho, da Unirio

Vou iniciar a minha contribuição saudando as palavras de um grande brasileiro, Augusto Boal. Disse o Boal em um de seus últimos discursos, quando foi nomeado embaixador mundial do teatro pela Unesco: “Temos a obrigação de inventar outro mundo porque sabemos que outro mundo é possível. Mas cabe a nós construí-lo com nossas mãos entrando em cena na vida e no palco”. O Boal defendeu em seus escritos teóricos, a começar pelo clássico *Teatro do Oprimido*, a democratização do teatro, o alcance do teatro aos mais diversos espaços e grupos sociais, defendeu a ideia de que todos podem fazer teatro, de que todos podem estar no palco, que este não seria um privilégio apenas de atores formados, e sobretudo, seguindo a linha do pensamento do alemão Bertolt Brecht, defendeu a noção do teatro como um espaço para a conscientização, para a formulação de uma crítica sobre a realidade em busca da transformação. Por isso entrar em cena no palco não é suficiente; é preciso ir além disso, é preciso estender à vida a motivação para transformar.

Nos meus anos de prática e pesquisa teatral eu tenho me interessado muito em fazer e também investigar ações teatrais que estejam imbuídas por esses aspectos defendidos pelo Boal. Pelos eventos artísticos que procuram estar sensíveis à necessidade de abrir brechas, ou encontrar alternativas, para que a voz de grupos silenciosos ou silenciados possa ser ouvida, possa ser proferida. Proferida por eles próprios, com a sua versão, sua voz, seu corpo, histórias contadas a partir de uma perspectiva de dentro para fora, que dispensa mediação.

A pesquisa me permitiu também, e continua permitindo, constatar que, apesar de nós estarmos vivendo em tempos de “globalização perversa”, como afirma o geógrafo brasileiro Milton Santos, e, também, como disse o sociólogo polonês Zygmunt Bauman, “tempos implacáveis, tempos de desencantamento, competição e de desprezo pelos mais fracos”,¹ ainda assim a teimosia de muitas ações criativas, corajosas, põe em xeque uma ideologia fatalista e imobilizante, que tenta nos convencer todos os dias de que nada podemos fazer sobre a realidade – perversa – em que vivemos.

Esse é o tipo de teatro que tem me interessado, que acontece em inúmeros cantos do país,

Marina Henriques Coutinho é professora e chefe do Departamento de Ensino do Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), doutora em Artes Cênicas pela Unirio, na área de Teatro, Educação e Cultura, atriz e jornalista

¹ BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

na ação de grupos de teatro independentes, de grupos nas periferias, nas favelas, no subúrbio, incluindo a participação de pessoas comuns, não atores, mas atores também, em espaços fora dos refletores das salas tradicionais, sem subvenção, mas muito inspirado pela cultura da mudança.

Considerando tudo isso, quando me convidaram para participar desta discussão e eu comecei a ler os materiais sobre a minissérie *Suburbia*, senti uma grata surpresa de constatar o interesse da televisão em se aproximar do universo das camadas populares da nossa sociedade a partir de uma perspectiva que se empenha em não fazer uma leitura de fora para dentro, mas promover um canal por meio do qual a voz dessas pessoas possa ser expressa com legitimidade. Está no *release*: “A minissérie busca retratar a realidade a partir de um olhar documental, mais próximo do real”.

Agora eu vou fazer um parêntese para entrar em algumas reflexões que eu desenvolvi na minha tese de doutorado e que talvez possam iluminar essa discussão e estabelecer *links* com o assunto da minissérie.

É importante esclarecer que, no caso da minha pesquisa, ela está assumidamente localizada no território da favela, mas temas como migração, amor, religiosidade, funk, música, festa, negritude, superação são comuns ao universo do subúrbio e da favela. A minha história com o teatro e com os jovens da periferia começou no início dos anos 1990, quando eu, bem jovem, recém-formada em Teatro e em Comunicação, imbuída da sede de mudar o mundo, criei um projeto de teatro no Complexo da Maré. Essa experiência de dois anos na Maré foi

A EXPERIÊNCIA NO COMPLEXO DA MARÉ FOI DEFINITIVA, DESCOBRI UM NOVO SENTIDO PARA MINHA VIDA NO TEATRO

definitiva, descobri um novo sentido para a minha vida no teatro. Depois dela, ao longo de dez anos, participei de outras iniciativas, em diferentes espaços do Rio de Janeiro, todas nesse campo que se convencionou chamar de “projetos” sociais envolvendo a arte (promovidos pelas organizações não governamentais, fazendo teatro com jovens).

Não precisou muito tempo para que, além do entusiasmo e afeto que eu dediquei a todas essas experiências e a todas as pessoas que eu encontrei nesse caminho, eu começasse também a formular algumas perguntas que, mais tarde, nortearam a pesquisa na universidade: qual seria o meu papel ou contribuição ali, inserida naquela realidade, tão diferente da minha? Haveria uma maneira especial de pessoas como eu, artista “de fora” (filha da classe média carioca, moradora do Leblon), se relacionar com as comunidades? Que fatores teriam contribuído para a construção de uma imagem que vê a favela como um território à parte da cidade, nicho da desordem, da carência, da violência? Imagem tão diferente da que eu enxergava no convívio com aquele espaço e com as pessoas de lá? Quais estratégias desenvolveram essas comunidades para sobreviver aos problemas estruturais provocados pela negligência do Estado em garantir às suas populações os bens públicos básicos, como educação, saúde, segurança? Quis saber por que o contexto da década de 1990 favorecia um verdadeiro *boom* do chamado terceiro setor e dos projetos promovidos pelas ONGs, dos quais eu mesma fazia parte; por que o discurso da “responsabilidade social” ganhou tanta força nas propagandas das grandes empresas etc. Mas, sobretudo, me indaguei, muitas vezes, sobre qual deveria ser o papel do teatro ali, qual poderia ser a sua maior contribuição; que teatro fazer, que teatro colocar em cena?



Em 2002, após alguns anos de prática, quando ingressei no mestrado da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), o grupo Nós do Morro já era uma referência entre as práticas artísticas provenientes das comunidades populares da cidade. Na época, o grupo, que nasceu do resultado do diálogo entre alguns artistas de teatro e jovens moradores da favela do Vidigal, estava perto de completar 20 anos em plena atividade, a maior parte desse tempo sem contar com um apoio financeiro estável. O fato de o grupo ter surgido espontaneamente “dentro” da comunidade e também de ter sobrevivido durante muito tempo contando apenas com o apoio comunitário eram aspectos que me chamavam atenção. A história do grupo me atraía talvez por representar um contraponto a algumas experiências que eu havia vivido nos projetos implementados de “cima para baixo” ou “de fora para dentro”.

Encontrei lá um grupo que criou cena e dramaturgia próprias, para falar à sua comunidade, transformou os temas do cotidiano da favela em matéria artística, brincou com situações fantásticas do imaginário “vidigalense”, reverenciou no palco a sua comunidade-mãe. A cena do Nós do Morro, seja a que revelou o Vidigal como sua personagem protagonista, ou a que explorou universos distantes, como os de William Shakespeare, trouxe impregnada, no corpo e na voz dos atores, a “alma vidigalense”. Os processos de criação desenvolvidos pelo Nós do Morro favoreceram a emersão de uma cena própria do Vidigal, parida do diálogo estabelecido entre os artistas e a comunidade. Constatei no Vidigal a expressão de um teatro criado *pela* comunidade. Naquele momento, o encontro representou para mim a satisfação de descobrir uma iniciativa que respondia à dinâmica de que eu estava à procura: a da *comunidade-sujeito*. (Além do Nós do Morro, eu investiguei também a prática de outros dois grupos, que surgiram com as mesmas características e que na época eu considerei que vibravam de acordo com essa dinâmica da comunidade-sujeito: a Cia. Marginal e um grupo da Baixada Fluminense, de Japeri, chamado Código.)



Arthur Bispo, Ramon Francisco, Donatha Augusto e Wallace Costa, do grupo Nós do Morro

Globo/Divulgação

Com isso eu levantei questões centrais para minha tese, que são: quais circunstâncias favorecem a comunidade/favela para exercer o seu papel como *autora* dos processos criativos ou a sua autonomia dentro de um “projeto”; ou que tipo de política estabelecida entre “agentes externos” e comunidades é capaz de criar uma relação que garanta à comunidade o seu verdadeiro direito de voz ou, o seu direito de, por meio do teatro, *nomear o mundo*?

É neste ponto que eu percebo que podemos estabelecer relações mais nítidas entre esta pesquisa e o assunto da minissérie *Suburbia*.

Quando eu falo sobre o direito de “por meio do teatro, nomear o mundo”, estou me referindo a uma premissa da pedagogia freireana. Para Paulo Freire, a colaboração, a união, a organização e a síntese cultural são elementos que constituem a teoria da ação

cultural dialógica, garantem o encontro de sujeitos para a “pronúncia do mundo, para a sua transformação”. Pronunciar o mundo, ou *nomear* o mundo, significa devolver ao homem a sua responsabilidade histórica – o homem como *sujeito* que elabora o mundo, que emerge do lugar de mero *objeto* para assumir o papel de autor crítico e consciente da história.

Ora, o palco pode ser um espaço onde o teatro, por meio da força da narrativa dramática, estabelece um processo no qual os atores das comunidades se tornam sujeitos de seu próprio desenvolvimento. O palco como um lugar que favorece a reinvenção da vida na cena, em que a realidade se transforma em objeto de reflexão e criatividade, um espaço para a expressão de um novo discurso, de uma outra palavra.

E por que a emersão dessa outra palavra é urgente?

Porque é urgente descolar da imagem da periferia/favela/subúrbio o espectro da anomalia social ou de “problema”; porque é urgente combater o senso comum que já há longa data

aprisionou a imagem da periferia a um contexto de desordem e à ideia da carência, do caos, como nos fala o sociólogo Jailson de Souza; porque é urgente afirmar que os mais de cem anos de história das favelas cariocas são anos de conquistas; em que a capacidade de luta, a solidariedade, a criatividade dos moradores renderam soluções, melhorias na urbanização, moradias, saneamento... e mostrar, sobretudo, que no espaço da favela/ do subúrbio/periferia sempre se produziu, como afirma Alba Zaluar: “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”.²

O fenômeno teatral que eu persegui, que me interessava como pesquisadora, foi aquele que, representava, expressava, as classes populares por elas mesmas. Grupos que contribuíam para a construção de um outro imaginário social sobre esses espaços.

Na internet há um vídeo da escritora africana Chimamanda Adichie chamado *O perigo da história única*,³ que está circulando bastante pelo meio universitário, no qual a autora, em um discurso brilhante, conta como, quando ela começou a escrever, bem cedo, retratou as personagens conforme havia lido nos livros de história da literatura ocidental: brancos e de olhos azuis que brincavam na neve e comiam maçã, muito longe da realidade da Nigéria, mostrando como somos vulneráveis às histórias contadas, especialmente as crianças. E, quando ela descobriu os livros africanos, percebeu que



Alice Coelho, Jennifer Loiola, Mariana Alves e Alice Morena interpretam, respectivamente, Maria Rosa, Vilma, Regina e Débora

² ALVITO, Marcos; ZALUAR, Alba. *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

³ Link para o vídeo na internet: <http://bit.ly/VZFc7s>.





peças como ela também poderiam existir na literatura. Anos mais tarde, quando ela estava na universidade, nos Estados Unidos, ela percebeu, no discurso de uma colega e de um professor, que eles sofriam do mal que ela chamou de “perigo da história única”: eles assimilaram uma história única sobre a África, a África como o lugar de lindos animais, paisagens, pessoas incompreensíveis, guerras, gente morrendo de pobreza e aids, incapazes de falar por eles mesmos, e esperando serem salvos por um estrangeiro branco e gentil – a história única que a literatura ocidental difundiu.

Então eu pergunto: e sobre a periferia, o subúrbio e as favelas do Rio de Janeiro, será que também não assimilamos uma história única? E como ela é disseminada? Que canais nos fazem crer nela?

Quando eu leio os depoimentos no Museu da Pessoa sobre as etapas de criação do *Suburbia*, sobre o desejo de oferecer ao espectador a sensação de estar diante de histórias reais, sobre a inclusão dos negros (90% elenco, salve!), sobre a aproximação da história de vida dos atores (não atores, aliás) com a história das personagens, a vontade de criar a “sensação de verdade”, ou quando a Tatiana Tibúrcio afirma que a minissérie “dá a oportunidade de a gente se representar como é e como queremos ser representados”, (Ver *Debate*, pág. 74) eu penso que essa obra está fortemente imbuída pelo desejo de, por meio da teledramaturgia (assim como nos grupos que pesquisei no teatro), garantir a expressão dessas vozes, deixar emergir uma outra palavra, ou uma outra história.

Mas o que não podemos perder de vista, ao que devemos estar atentos, é que, ao produzir ou colaborar ou participar da produção de obras (estejam elas no teatro, na dança, na música, no cinema ou na televisão); é que, se existe a possibilidade da comunidade/periferia/subúrbio como sujeito (aquele que profere o seu próprio discurso, que conta a sua própria história), pode existir também o risco de a comunidade/periferia/subúrbio como objeto (aquele que parece proferir seu discurso que na verdade não é o seu; trata-se de uma voz simulada). E que, ao contrário de contribuir para uma mudança de percepção sobre esses espaços, acaba reforçando os estereótipos ou o estigma.

É preciso assumir a atitude investigativa, perguntadora, de que nos fala Bertolt Brecht: quem vai contar a história, por quê, como e com que intenções?

De minha parte, estive e continuo interessada nas ações que incidem sobre a estrutura social não como forma de mantê-la como está, mas no sentido de modificá-la. Em produções artísticas que permitam que os canais da palavra, da imagem e do som falem com independência, por si próprios, livres da “castração estética” promovida pela narrativa dominante, que, como nos lembra Augusto Boal em *A estética do oprimido*, vulnerabiliza a cidadania obrigando-a “a obedecer mensagens imperativas da mídia, da cátedra e do palanque, do púlpito e de todos os sargentos”.⁴ Interessam-me produções que revelem histórias escondidas, que ainda não tiveram a chance de ser contadas com a *palavra* e no *corpo* de seus verdadeiros sujeitos, alterando a nossa maneira de ver e compreender o mundo. ■

Para saber mais:

BOAL, Augusto.
Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas.
Rio de Janeiro:
Civilização Brasileira,
1980

COUTINHO,
Marina Henriques.
A favela como palco e personagem. Petrópolis,
RJ: DP e Alii; Rio de
Janeiro: Faperj, 2012

FREIRE, Paulo.
Pedagogia do oprimido.
Rio de Janeiro: Paz e
Terra, 1987

FREIRE, Paulo.
Ação cultural para a liberdade e outros escritos.
Rio de Janeiro: Paz e
Terra, 1982

SILVA, Jailson de Souza;
BARBOSA, Jorge Luiz.
Favela, alegria e dor na cidade. Rio de Janeiro:
Senac Rio, 2005

⁴ BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. Reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista estético e não científico. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.