

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

JOAS SERRA COELHO

EU SOU CRIA: Cultura, Identidade e Resistência através das Práticas Teatrais dos
Grupos GRITA e Os Crias nos Bairros Anjo da Guarda e Coroadinho

São Luís - MA

2025

JOAS SERRA COELHO

EU SOU CRIA: Cultura, Identidade e Resistência através das Práticas Teatrais dos Grupos GRITA e Os Crias nos Bairros Anjo da Guarda e Coroadinho

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria José Lisboa Silva.

Linha de pesquisa: Pedagogia das Artes Cênicas, Recepção e Mediação Cultural.

São Luís/MA

2025

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Coelho, Joas Serra.

EU SOU CRIA: : cultura, Identidade e Resistência
através das Práticas Teatrais dos Grupos GRITA e Os Crias
nos Bairros Anjo da Guarda e Coroadinho / Joas Serra
Coelho. - 2025.

111 f.

Orientador(a): Maria José Lisboa Silva.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Artes Cênicas/cch, Universidade Federal do Maranhão, São
Luís, 2025.

1. Comunidade. 2. Cria. 3. Cultura. 4. Resistência.
5. Teatro. I. Silva, Maria José Lisboa. II. Título.

JOAS SERRA COELHO

EU SOU CRIA: Cultura, Identidade e Resistência através das Práticas Teatrais dos Grupos GRITA e Os Crias nos Bairros Anjo da Guarda e Coroadinho

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria José Lisboa Silva - Orientadora

Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dra. Michelle Nascimento Cabral Fonseca

Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dra. Jussara Trindade Moreira

Docente Participante Externo (UNIR)

Universidade Federal de Rondônia

*“A história da sociedade até aos nossos dias
é a história da luta de classes”.*
(Karl Marx)

AGRADECIMENTOS

Chegar até aqui não foi um caminho trilhado sozinho. Cada passo meu esteve acompanhado de muitos olhares, mãos e corações que me sustentaram, impulsionaram e acreditaram, mesmo quando eu mesmo duvidava.

Agradeço, com todo amor e reverência, à minha mãe Joelma Freitas, que sempre foi porto seguro e âncora. Aos meus avós paternos, Maria de Fátima (Santoca) e Raimundo Coelho (Seu Coelho), que desde a infância estiveram presentes e que, com fé e carinho, confiaram em cada escolha e processo que enfrentei.

Ao meu filho postiço, Emerson Aguiar (Bjhon), que também é parte viva dessa caminhada, e cuja presença me faz querer continuar sempre. Aos meus irmãos, Fábio Nascimento e Esoj Furtado, que mesmo sem compreender cada passo que dei, nunca deixaram de acreditar – de olhos fechados – em mim e nos meus processos.

À memória do mestre e eterno Pazzini, que não apenas acreditou no meu caminho, mas me fez ver que era possível romper os muros e levar a comunidade à Universidade Federal do Maranhão.

Aos meus companheiros de grupo e irmãos de vida: Luciano Lima, Paula Cristina, Matheus Santos, Waleson Nildo, Gabriel Santos (ex-integrante) e a todos os demais membros do coletivo que caminham comigo no chão da cena e da vida.

Ao amigo Samuel Viegas, que atravessou estados e afetos comigo – do Maranhão ao Rio e do Rio ao Maranhão – me ensinando, apoiando e celebrando cada conquista. Ao Victor Silper, que foi fundamental para que eu enxergasse a potência da minha própria pesquisa e acreditasse que a academia precisa, sim, de trabalhos como o meu.

Aos amigos que foram apoio e presença: Ítalo Riquelme, Márcio Kauã (MK), Ruan Bastos, Ruth Souza, Thaynara Lisboa, Mandalla Ferreira, Ribamar Cunha, Myrelle Lima, Germana Letícia, Lucena Marques e Raíssa Baíma. Aos meus colegas de trabalho, professores, coordenadoras, e às minhas mães postiças Raimunda Diniz e Joedina Freitas, que me acolheram como filho.

À minha companheira de vida, Vivian Silva, que compartilha comigo amor, lutas e esperanças.

Ao Grupo GRITA, que me acolheu e me acolhe como casa, na presença de Cláudio Silva, Zezé Lisboa, Adailton Dias, Wharlles Lemos e todos os integrantes dessa fortaleza artística e comunitária que pulsa na periferia ludovicense.

À minha comunidade do Coroadinho, que me fez forte desde o berço, moldando quem sou com dignidade, resistência e afeto.

À Universidade Federal do Maranhão, ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ao curso de Licenciatura em Teatro, e, em especial, à minha orientadora Maria José Lisboa Silva (Zezé Lisboa), minha guia e referência.

Ao consolidar uma base indissociável entre sujeito, trajeto e objeto, expresso minha gratidão àqueles que me atravessaram neste estágio final do percurso e renovaram minhas forças para seguir: Andressa Couto, Bruno Davi e Gabriela Barbosa.

Por fim, agradeço às minhas cidades amadas: São Luís do Maranhão e Rio de Janeiro. Ambas me atravessam, me constroem e habitam as linhas desta dissertação.

A todos e todas que fizeram parte dessa caminhada: minha eterna gratidão.

RESUMO

Este trabalho investigou o impacto das práticas teatrais dos grupos GRITA e Os Crias nos bairros periféricos do Anjo da Guarda e Coroadinho, em São Luís/MA, buscando compreender como essas iniciativas contribuíram para a construção de identidades coletivas e formas de resistência comunitária. Inseridos em territórios historicamente marcados por desigualdades, estigmas sociais e negligência do poder público, esses grupos artísticos emergiram como potentes formas de expressão cultural e afirmação política da juventude periférica. A pesquisa lançou mão das contribuições da etnocenologia como abordagem metodológica, articulando entrevistas semiestruturadas, observação participante e análise documental, a fim de compreender os sentidos atribuídos às práticas cênicas no cotidiano dos integrantes e da comunidade. O estudo dialogou com autores como Boal (1973), que propôs o Teatro do Oprimido como instrumento de conscientização e transformação social; Balfour (2004), que abordou o teatro comunitário como espaço de engajamento e pertencimento; Silva (2020), que contextualizou historicamente a trajetória do grupo GRITA; e Coelho (2024), que analisou os desafios enfrentados por Os Crias. Os resultados evidenciaram que, apesar das contribuições significativas dessas experiências para o fortalecimento dos laços comunitários e para a valorização cultural da periferia, a ausência de políticas públicas e a permanência de discursos estigmatizantes ainda limitaram seu reconhecimento e expansão. Por fim, defendeu-se a urgência de políticas culturais inclusivas que reconheçam e fortaleçam as produções artísticas oriundas das margens urbanas.

Palavras-chaves: Comunidade. Cria. Cultura. Resistência. Teatro.

ABSTRACT

This study investigated the impact of the theatrical practices of the GRITA and Os Crias groups in the peripheral neighborhoods of Anjo da Guarda and Coroadinho, in São Luís, Maranhão, seeking to understand how these initiatives contributed to the construction of collective identities and forms of community resistance. Situated in territories historically marked by inequalities, social stigmas, and government neglect, these artistic groups have emerged as powerful forms of cultural expression and political affirmation for the peripheral youth. The research employed the contributions of ethnoscenology as a methodological approach, articulating semi-structured interviews, participant observation, and document analysis to understand the meanings attributed to theatrical practices in the daily lives of the members and the community. The study engaged with authors such as Boal (1973), who proposed the Theatre of the Oppressed as an instrument of awareness and social transformation; Balfour (2004), who discussed community theatre as a space for engagement and belonging; Silva (2020), who provided a historical context for the trajectory of the GRITA group; and Coelho (2024), who analyzed the challenges faced by Os Crias. The results highlighted that, despite the significant contributions of these experiences to strengthening community bonds and valuing the cultural heritage of the periphery, the absence of public policies and the persistence of stigmatizing discourses still limited their recognition and expansion. Finally, the study argued for the urgency of inclusive cultural policies that recognize and strengthen artistic productions originating from urban margins.

Keywords: Community. Create. Culture. Resistance. Theater.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Jornal O Imparcial – Coroadinho	38
Figura 2 - Card de divulgação da cena curta	55
Figuras 3 e 4 – Cria: a carne fresca chegou: a apresentação do experimento da cena curta no pátio da UFMA	59
Figura 5 - Rastros dos processos em cada espaço	60
Figuras 6 e 7– Gravação do áudio da cena Mulheres de Jerusalém e na avenida posicionamento para encenação, 2025	81
Figura 8 – Ensaio das mulheres de Jerusalém no Teatro Itapicuraíba, março de 2025	82
Figura 9 – Card de divulgação da Via Sacra 2025	83
Figuras 10 e 11 – Cena Performance e Palestra na escola CEJOL com Os Crias no Auditório da escola.....	87

LISTA DE SIGLAS

CCH - Centro de Ciências Humanas

CEJOL - Centro de Ensino João Francisco Lisboa

CINTRA - Centro Integrado do Rio Anil

IAPE – Instituto de Administração de Projetos Educacionais Futebol Clube

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IEMA - Instituto Estadual de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão

LABORITEC - Laboratório de Teatro Comunitário

ODS - Objetivos do Desenvolvimento Sustentável

ONU - Organização das Nações Unidas

PPGAC – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

UFMA - Universidade Federal do Maranhão

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
Introdução: eu sou favela	13
Objeto de pesquisa: justificativa e problematização	18
Objetivos	22
Metodologia	22
Instrumental A – Coleta Aplicado aos Participantes do Grupo Os Crias (Apêndice)	25
Instrumental B – Instrumental para Atrizes da Cena “As Mulheres de Jerusalém e Verônica” (Apêndice)	26
Envolvimento Emocional e Afetivo: A Cena como Espaço de Cura e Luto 26 A Representação como Prática de Resistência e Empoderamento Feminino	27
Desafios Técnicos e o Valor da Aprendizagem Coletiva	27
A Dimensão Espiritual e a Relevância do Canto na Experiência Performativa	28
Instrumental C – Entrevista com Professor Samuel Viegas (CENTRO DE ENSINO JOÃO FRANCISCO LISBOA - CEJOL) (Apêndice C)	28
Instrumental D – Entrevista com Direção Geral da Via Sacra (Apêndice)	30
Estrutura e referencial desta pesquisa	31
CAPÍTULO 1 - A COMUNIDADE COMO LUGAR DE CULTURA E ARTE	33
1.1 Do Rio das Bicas à Praça do Anjo: origem e evolução das “favelas”	37
1.2 “Chibé”: rica expressão cultural do Maranhão	42
CAPÍTULO 2 - ATRAVESSAMENTOS PERIFÉRICOS NA CENA	
CULTURAL: grupo GRITA e Os Crias	45
2.1 Projeto Social - Grupo Grita: Uma escola de Arte	46
2.2 O grupo ARTEATRO (renomeado) Grupo Teatral Os Crias: uma transição necessária	51
2.3 Experimento teatral - “Cria: a carne fresca chegou”	54
2.4 O Grupo teatral Os Crias e a experiência de participar do I Seminário de Práticas Artísticas Comunitárias	62
2.5 I Seminário de Práticas Artísticas Comunitárias	69

CAPÍTULO 3 - O TEATRO COMUNITÁRIO NO PROCESSO EDUCATIVO:	
mediação, identidade cultural e resistência	71
3.1 Teatro comunitário como ferramenta educativa: entre a arte e a	
aprendizagem	73
3.2 A Mediação nas Práticas Teatrais Comunitárias: construção coletiva e	
aprendizado	84
3.3 Identidade Cultural e Resistência no Teatro Comunitário	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	97
ANEXO A - TEXTO DA VIA SACRA 2025 (FRAGMENTO DAS MULHERES	
DE JERUSALÉM E VERÔNICA)	101
ANEXO B - TEXTO DA CENA CRIA: a carne fresca chegou	103
APÊNDICES - ENTREVISTAS COLETADAS	109

INTRODUÇÃO

Introdução: Eu sou favela

Perceber-me como artista periférico é uma experiência marcante e emblemática dentro da trajetória que me trouxe até esta pesquisa. Sou morador do bairro Coroadinho, localizado em São Luís (MA), território reconhecido como a oitava maior favela do Brasil, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 2022. Minha entrada no universo do teatro se deu a partir de pequenas oficinas realizadas na comunidade. Essas vivências despertaram uma curiosidade que logo me levou a participar de um grupo de teatro escolar no então Centro Integrado do Rio Anil (CINTRA), atualmente Instituto Estadual de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IEMA) Rio Anil.

Mais adiante, integrei uma companhia de teatro evangélico, que contribuiu significativamente para minha formação artística. No entanto, essa experiência também despertou em mim o desejo de ir além do âmbito religioso e compreender a arte como instrumento de escuta, expressão e transformação social. Compreendi, ali, que fazer teatro também poderia ser uma forma de dialogar com as ausências históricas de acesso à cultura nas periferias. Esse impulso me levou a ingressar no Curso de Licenciatura em Teatro, onde participei de projetos como o Cena Aberta e busquei ampliar as experiências com as artes cênicas.

Movido por inquietações e pela necessidade de continuar criando em coletividade, organizei com colegas, a fundação de um grupo teatral independente, ainda em processo de consolidação. Essa postura investigativa e questionadora - de quem não apenas produz arte, mas reflete criticamente sobre o lugar de onde ela emerge - me conduziu até a pós-graduação. No início, resisti à ideia de me colocar diretamente como sujeito da pesquisa. Contudo, percebi, no decorrer do processo, que minha vivência estava entrelaçada à própria proposta investigativa. Compreendi, então, que a pesquisa também é lugar de fala, de construção de memória e de posicionamento político.

A afirmação “Eu sou favela” carrega, nesse contexto, uma potência simbólica e afetiva que extrapola a mera identificação territorial. Trata-se de uma afirmação política e existencial que reivindica pertencimento, visibilidade e reconhecimento. Ao me declarar parte da favela, lanço um grito de resistência contra as narrativas dominantes que historicamente estigmatizam e marginalizam os sujeitos periféricos. Reafirmo, assim, a dignidade das experiências vividas em espaços que, embora

marcados pela desigualdade, também são repletos de cultura, solidariedade e potência criativa.

Nas favelas, a cultura não é apenas manifestação estética, mas ferramenta vital de resistência e afirmação identitária. A criação artística, o envolvimento comunitário e o cultivo das tradições populares constituem formas de expressão que reafirmam nossa presença e resiliência diante das adversidades. Ao nos reconhecermos como favelados, não apenas nomeamos nossa realidade, mas mostramos como ela molda as práticas culturais e sociais que sustentam nossas comunidades.

Entender o que significa viver na favela é essencial para uma análise mais justa e comprometida com os sujeitos periféricos. A minha vivência enquanto morador e artista me permite lançar um olhar interno e crítico sobre os processos que atravessam os bairros do Coroadinho e do Anjo da Guarda. Essa perspectiva contribui para a construção de debates mais inclusivos, capazes de romper com estereótipos e ampliar o reconhecimento das histórias de resistência e produção cultural que caracterizam as favelas brasileiras.

Nesse sentido, as favelas devem ser compreendidas não apenas como territórios de carência, mas como espaços de criação, reinvenção e resistência. Ao refletir sobre o Anjo da Guarda e o Coroadinho, torna-se necessário compreender suas trajetórias históricas, marcadas por processos de migração, marginalização, urbanização e gentrificação. Tais transformações, frequentemente conduzidas sem diálogo com os saberes e práticas locais, desestabilizam identidades e colocam em risco a continuidade das expressões culturais comunitárias.

Ainda assim, seguimos resistindo. Criamos, atuamos, cantamos, escrevemos. E, sobretudo, permanecemos. Esta pesquisa nasce, portanto, do enraizamento em um território vivo e pulsante, de alguém que não apenas estuda a favela, mas que a vive, sente e se afirma nela: eu sou favela.

Dessa forma, é necessário avaliar criticamente como a modernização tem impactado as tradições e identidades locais dessas comunidades. A gentrificação, em particular, exige um olhar atento, pois afeta diretamente o cotidiano dos moradores, muitas vezes deslocando-os de seus lares e fragmentando os laços comunitários. Nesse processo, a cultura se revela como um conjunto dinâmico de práticas e valores que moldam e fortalecem os grupos sociais, conforme discutido por Roque Laraia (2007). A cultura, assim, desempenha um papel crucial na resistência dessas

comunidades, funcionando como uma ferramenta para a preservação da memória coletiva e da coesão social.

Nesse cenário, grupos teatrais como os grupos GRITA e Os Crias emergem como exemplos emblemáticos de como a arte pode ser usada para enfrentar esses desafios. Parecidos com grupos, como o Nós do Morro, no Vidigal, Rio de Janeiro¹, esses grupos utilizam o teatro como uma ferramenta de resistência cultural e engajamento comunitário. Por meio de suas práticas, os grupos enfrentam estereótipos negativos e superam a falta de políticas públicas, promovendo a expressão cultural e o fortalecimento da comunidade. Suas atividades não apenas reescrevem narrativas marginalizadas, mas também criam novos espaços de pertencimento e solidariedade.

O trabalho dos grupos GRITA e do Os Crias encontra ressonância nas ideias de Augusto Boal (1973) e Michael Balfour (2004), que destacam o papel transformador do teatro como meio de libertação e conscientização social. Para Boal (1973), o teatro é uma ferramenta que permite aos oprimidos expressarem suas vozes e refletirem criticamente sobre suas realidades, possibilitando a transformação social. Nas favelas, o teatro desempenha uma função ainda mais central, ao se tornar um meio de valorização cultural e de fortalecimento da identidade coletiva. Já Balfour (2004) ressalta a importância do teatro comunitário como um espaço para o engajamento social, onde as experiências individuais e coletivas se encontram e se fortalecem.

Nesse contexto, as produções artísticas realizadas pelos grupos teatrais não apenas refletem as condições de vida nas favelas, mas também reconfiguram essas realidades, oferecendo novas perspectivas e inspirando ações de mudança. Cada peça encenada, cada oficina realizada e cada história contada carregam o potencial de transformar as relações sociais e culturais dentro e fora da comunidade. Assim, o teatro comunitário se torna um veículo de resistência e um meio de afirmar que as favelas são territórios de criatividade, potência e diversidade.

Ao mesmo tempo, a cultura periférica enfrenta desafios significativos, como o acesso limitado a recursos e a falta de apoio institucional. Nesse sentido, o

¹ O grupo *Nós do Morro*, fundado em 1986, no morro do Vidigal, Rio de Janeiro, é uma importante referência no campo do teatro comunitário no Brasil. Sua trajetória é marcada pela valorização da cultura local e pela formação artística de jovens em contextos periféricos, promovendo inclusão social e visibilidade para as narrativas das comunidades. O trabalho do grupo dialoga diretamente com os temas desta pesquisa, especialmente no que diz respeito à resistência cultural e à mediação artística em territórios marginalizados (Coutinho, 2008, p. 6).

fortalecimento de políticas públicas culturais torna-se essencial para garantir a continuidade e o impacto dessas iniciativas. A criação de espaços de formação artística, a valorização das tradições locais e o reconhecimento das favelas como polos culturais são passos fundamentais para promover uma transformação social mais ampla.

Portanto, a afirmação "Eu sou Favela" não é apenas um gesto pessoal; é um ato político e cultural que reivindica o lugar das comunidades periféricas na narrativa nacional. Ao valorizar a cultura, a arte e as histórias das favelas, estamos não apenas resistindo aos estigmas, mas também construindo um futuro mais justo e inclusivo, onde as experiências e contribuições de todos sejam reconhecidas e celebradas. É nesse contexto que os grupos como GRITA e Os Crias desempenham um papel vital, ao reafirmar o poder do teatro como ferramenta de transformação e resistência em territórios historicamente marginalizados.

*"Não adianta querer
Tem que ser
Tem que pá
O mundo é diferente da ponte pra cá
Não adianta querer ser
Tem que ter pra trocar
O mundo é diferente da ponte pra cá"*
(Racionais MC'S, 2002, Da Ponte Pra Cá)

Os Racionais MC's, em sua canção "Da Ponte Pra Cá", enfatizam a disparidade entre as expectativas e a realidade, evidenciando que para alcançar o sucesso é necessário não apenas desejar, mas agir e possuir recursos. A letra da música destaca a diferença entre a vida idealizada e a vida cotidiana, marcada por desigualdades e desafios, especialmente ao afirmar: "Não adianta querer, tem que ser, tem que pá / O mundo é diferente da ponte pra cá". Esse trecho traduz a realidade de quem vive à margem, destacando que nas favelas as dinâmicas de vida, as trocas sociais e a resistência cotidiana se dão de forma própria e muitas vezes invisibilizada pelas classes mais abastadas.

Os bairros Anjo da Guarda e Coroadinho são áreas urbanas marcadas por uma rica diversidade cultural e identitária, fruto de um processo histórico que remonta ao êxodo rural na cidade de São Luís. Esses espaços são resultados de transformações

sociais que moldaram suas características ao longo do tempo, com raízes profundas nas tradições culturais e no sentimento de comunidade.

Nesses bairros, a vida é marcada por um profundo senso de pertencimento e resistência, em que a sobrevivência depende não apenas de recursos materiais, mas de uma rede de solidariedade construída ao longo de gerações. Ao investigar as origens e transformações sociais desses espaços, além das expressões artísticas e tradições locais, é possível compreender melhor as influências culturais que moldaram esses bairros. A música dos Racionais reflete, com precisão, como a vida em comunidade se diferencia dos centros urbanos mais privilegiados, ilustrando a resiliência necessária para sobreviver "da ponte pra cá".

Compreender a formação e o desenvolvimento dessas localidades, incluindo a geografia, a localização e a ocupação ao longo do tempo, é essencial para contextualizar as dinâmicas atuais que influenciam a vida cotidiana nesses espaços. A pesquisa sobre os bairros Anjo da Guarda e Coroadinho se justifica pela importância de registrar e analisar as influências culturais que surgiram e continuam a se transformar. Esses aspectos são fundamentais para a formação social, econômica e urbanística da região, oferecendo uma visão mais completa das dinâmicas que atuam nesses territórios periféricos.

Além disso, as expressões artísticas dessas comunidades, como o teatro e a música, servem como formas de resistência e de reafirmação identitária. Elas desafiam estigmas e preconceitos, oferecendo um espaço para que os moradores possam narrar suas próprias histórias.

Ao longo da história, essas comunidades se destacaram por sua capacidade de resiliência, enfrentando processos de exclusão e marginalização social. A análise das influências culturais e do surgimento dos bairros Anjo da Guarda e Coroadinho, portanto, ganham relevância no contexto atual, já que esses aspectos desempenham um papel central na identidade e na coesão social dessas localidades. A evolução desses bairros não pode ser dissociada das práticas culturais que emergem e se reinventam nas margens da cidade.

Assim, a pesquisa oferece uma visão das transformações urbanas e culturais desses bairros, destacando como suas histórias são parte integrante da formação da cidade como um todo. Cada expressão artística, cada prática cultural desses bairros, reflete não apenas uma luta por reconhecimento, mas também uma celebração da identidade coletiva que foi forjada ao longo dos anos. A música dos Racionais, em sua

mensagem de resistência e dignidade, encontra eco nas práticas culturais de Anjo da Guarda e Coroadinho, evidenciando como a cultura periférica se torna uma força transformadora dentro das favelas.

Por fim, as criações culturais nas favelas desafiam estigmas e afirmam as identidades locais. O teatro e outras formas de expressão artística oferecem um espaço de reflexão e ação, reconfigurando a cultura dominante a partir de novas perspectivas. É por meio dessa resistência cultural que as favelas reafirmam seu lugar no cenário urbano, enriquecendo a sociedade com suas histórias, suas lutas e suas conquistas.

Objeto de pesquisa: justificativa e problematização

A pesquisa de mestrado em questão concentra-se nas práticas teatrais desenvolvidas pelos grupos GRITA e Os Crias, localizados nos bairros periféricos do Anjo da Guarda e do Coroadinho, em São Luís/MA. O objetivo central é compreender como essas iniciativas artísticas influenciam a construção da identidade e a resistência comunitária, destacando o papel do teatro como ferramenta de transformação social e valorização cultural. Essa análise insere-se no contexto das favelas, territórios historicamente marcados por desigualdades socioeconômicas, migrações e falta de políticas públicas eficazes como apontado por Martins (1994). Tais fatores configuram um cenário de desafios e potencialidades que exigem uma abordagem sensível e contextualizada.

Nesse sentido, a pesquisa busca investigar de que maneira a atuação dos grupos GRITA e Os Crias contribui para a coesão social e a reafirmação cultural nos bairros estudados. Além disso, procura explorar como o teatro pode operar como uma plataforma para a expressão artística e a valorização das narrativas locais, desafiando os estigmas historicamente associados às favelas. Assim, a pesquisa destaca a importância de analisar essas práticas sob uma perspectiva que vai além da abordagem tradicional, evidenciando as especificidades e a riqueza cultural desses espaços periféricos. Para isso, adota-se uma abordagem qualitativa que combina entrevistas, observação participante e análise documental, permitindo uma compreensão abrangente das dinâmicas teatrais e seus impactos sociais.

O grupo GRITA é um exemplo emblemático da transformação cultural promovida pelo teatro comunitário. Conforme descrito por Silva (2017, p. 357a), o

GRITA é formado por moradores do bairro Anjo da Guarda, que mesmo, a maioria dos seus integrantes, não tendo uma formação acadêmica formal em teatro, desenvolveu uma prática artística inovadora. Historicamente estigmatizado como um espaço de marginalização, o Anjo da Guarda transformou-se, ao longo dos anos, em um centro cultural vibrante, em grande parte graças à atuação do GRITA. Fundado em 1975, por Claudio Silva, Gigi Moreira (1957-2020) e Zezé Lisboa², entre outros adolescentes egressos do ensino fundamental, que acreditaram no poder da arte como ferramenta de transformação. Atualmente, o GRITA se destaca por projetos teatrais, como a Via Sacra do Anjo da Guarda e projetos sociais: Operários do Fazer Teatral, com cinco edições, Quentacouro, Caixa de Ferramenta e Grupo Grita: Uma Escola de Arte, que este ano, já está em sua segunda edição, entre outras atividades.

Entre os projetos mais notáveis do GRITA, a Via Sacra ocupa um lugar de destaque. Segundo Silva (2017, p. 358a), durante a Semana Santa, o bairro Anjo da Guarda se transforma em uma grande cidade cenográfica, com um elenco de mais de 1.800 (mil e oitocentos) participantes e um público estimado em 350.000 (trezentos e cinquenta mil) pessoas nos dois dias de apresentação. Esse evento, não apenas reflete a força cultural da comunidade, mas também funciona como um instrumento de engajamento social, reforçando a identidade local e desafiando os estereótipos associados ao bairro. Além disso, iniciativas através de projetos sociais como, Grupo Grita: Uma Escola de Arte, tem desempenhado um papel central na formação de novos talentos e na promoção de oportunidades artísticas para os moradores, consolidando o GRITA como um agente de transformação cultural.

Por outro lado, o Grupo Os Crias, localizado no Coroadinho, está em um estágio inicial de consolidação, mas já demonstra um potencial significativo para impactar positivamente sua comunidade. Fundado por Joás Coelho (2024, p. 54) como uma extensão de um projeto universitário, Os Crias busca promover o desenvolvimento artístico e socioeducativo por meio do teatro, abordando temas sociais relevantes como violência e uso de drogas. Localizado em uma das maiores favelas do Brasil, o Coroadinho, o grupo enfrenta desafios significativos, mas também encontra oportunidades de engajamento por meio de parcerias, como a colaboração com o Conselho Tutelar do bairro. Conforme mencionado por Coelho (2024, p. 60), essa

² Nome civil, Maria José Lisboa Silva, atriz, coordenadora do Laboratório de Teatro Comunitário (LABORITEC), professora do Curso de Licenciatura em Teatro e orientadora deste trabalho.

parceria possibilita a realização de palestras e intervenções sobre temas transversais, como cidadania, saúde mental e educação.

Esses dois grupos representam exemplos distintos de como o teatro comunitário pode atuar como catalisador de mudanças sociais e culturais. Enquanto o GRITA possui uma trajetória consolidada e um impacto amplo na comunidade do Anjo da Guarda, o Os Crias está em processo de construção de sua identidade artística e social, mas já demonstra um compromisso sólido com a valorização da cultura periférica e o enfrentamento de questões sociais urgentes, ambos, no entanto, compartilham a característica de usar o teatro como meio de resistência, expressão e mobilização comunitária.

Além de analisar as práticas desses grupos, a pesquisa também explora o papel das políticas públicas culturais na sustentação do teatro comunitário em São Luís. Esse aspecto é crucial, pois muitas dessas iniciativas dependem de financiamento público para garantir sua continuidade e viabilizar suas atividades. A interseção entre teatro e mediação cultural será um ponto central da análise, buscando compreender como essas políticas podem fortalecer ou limitar o impacto das práticas teatrais em comunidades periféricas. Além disso, a pesquisa considera o impacto de processos como urbanização e gentrificação, que frequentemente afetam as dinâmicas sociais e culturais das favelas. Essas transformações urbanas impõem novos desafios às comunidades, mas também oferecem oportunidades para o teatro comunitário reafirmar sua relevância como espaço de resistência e mobilização.

Daí, nasce a problematização norteadora desta pesquisa: como as práticas teatrais desenvolvidas pelos grupos GRITA e Os Crias, atuantes nos bairros periféricos do Anjo da Guarda e do Coroadinho, em São Luís/MA, contribuem para a construção de identidades coletivas, para a resistência sociocultural e para a valorização das narrativas locais em meio aos desafios impostos pela desigualdade estrutural, pela ausência de políticas públicas efetivas e pelos processos de urbanização e gentrificação que impactam essas comunidades?

Ao abordar essas questões, a pesquisa talvez possa contribuir para ampliar o debate sobre a relação entre teatro e comunidade, uma temática ainda pouco explorada na bibliografia local. Mais do que isso, busca destacar a importância do teatro como ferramenta de empoderamento e transformação social, especialmente em contextos marcados por desigualdades. A investigação, portanto, não se limita a documentar as práticas teatrais dos grupos estudados, mas também pretende inspirar

novas iniciativas e fomentar o surgimento de outros grupos comunitários, fortalecendo o papel da arte nas periferias.

A viabilidade da pesquisa é assegurada pelo acesso direto aos participantes dos grupos GRITA e Os Crias, bem como pela disponibilidade de documentação e registros sobre suas atividades. Esse contexto favorece a realização de uma análise aprofundada e rigorosa, permitindo que o estudo alcance seus objetivos de maneira eficaz. Além disso, o uso de métodos qualitativos como entrevistas, observação participante e análise documental garante uma abordagem sensível e contextualizada, capaz de capturar as nuances e especificidades das práticas teatrais comunitárias.

Por fim, a pesquisa reforça a relevância do teatro comunitário como campo de estudo essencial para compreender as dinâmicas sociais e culturais das favelas. Ao investigar as práticas dos grupos GRITA e Os Crias, o trabalho evidencia como o teatro pode atuar como meio de resistência, expressão e valorização identitária, contribuindo para a construção de uma sociedade mais justa e inclusiva. Assim, espera-se que os resultados desta investigação, não apenas ampliem o conhecimento acadêmico sobre o tema, mas também inspirem ações concretas que promovam a valorização da arte e da cultura nas comunidades periféricas.

Objetivos

A partir dos questionamentos levantados anteriormente, este trabalho tem como objetivo analisar de que maneira as práticas teatrais desenvolvidas pelos grupos GRITA e Os Crias, nos bairros do Anjo da Guarda e do Coroadinho, em São Luís/MA, contribuem para a construção de identidades coletivas, para a resistência comunitária e para a valorização das narrativas culturais periféricas. Para isso, buscamos descrever o processo histórico de formação desses territórios, bem como compreender os atravessamentos sociais, culturais e políticos que constituem suas práticas artísticas; pretendendo, assim, observar como o teatro comunitário se articula como ferramenta de coesão, expressão e mobilização social. Além disso, buscamos compreender como essas práticas tensionam os estigmas impostos às favelas e se afirmam como estratégias de resistência simbólica diante das ausências do Estado, da desigualdade estrutural e dos processos de urbanização e gentrificação que afetam a dinâmica dessas comunidades.

Metodologia

O passo a passo metodológico deste trabalho está alinhado tanto ao olhar do observador-pesquisador quanto ao do sujeito que é partícipe ativo das experiências teatrais vividas nos grupos GRITA e Os Crias, buscando evitar distorções interpretativas que comprometeriam a análise das práticas cênicas e suas implicações sociais e culturais. Para isso, este estudo adota as contribuições da etnocenologia como referencial metodológico principal.

A etnocenologia, enquanto disciplina dos estudos dos fenômenos espetaculares, surgiu em 1995, na França, propondo uma abordagem mais atenta às práticas espetaculares organizadas em contextos diversos, especialmente aqueles marginalizados ou subalternizados pelas epistemologias eurocentradas. Conforme aponta Santos (2009, p. 08), essa perspectiva busca romper com preconceitos e vícios metodológicos que historicamente têm deslegitimado certas expressões culturais.

Nesse sentido, a etnocenologia, como campo de estudo vinculado às Artes Cênicas, permite pensar o espetáculo a partir da alteridade, compreendida como “categoria de reconhecimento pelo sujeito e um objeto humano distinto de si próprio” (Bião, 2009, p. 38). A escolha por essa abordagem metodológica possibilita dar atenção simultânea ao pesquisador — que neste caso é também oficineiro e diretor de cena no grupo GRITA nas edições de 2024 e 2025, e integrante do grupo Os Crias — e aos sujeitos envolvidos diretamente nas práticas teatrais. Assim, propõe-se uma multiplicidade de olhares, rompendo com uma visão estática e exteriorizada do objeto, para assumir uma relação dinâmica e situada entre quem pesquisa e o que é pesquisado.

Dessa forma, o teatro é aqui compreendido não apenas como linguagem estética, mas como prática social, como espaço de escuta, partilha e construção de sentidos coletivos. Por isso, esta investigação se beneficia também de uma perspectiva autoetnográfica, que reconhece a inclusão do sujeito-pesquisador na própria definição do campo de estudo, considerando sua memória, trajetória, afetos e compromissos ético-políticos com os territórios pesquisados.

A autoetnografia permite ao pesquisador articular experiências pessoais com análises culturais, partindo de uma leitura “*outward*” (voltada ao mundo e aos sujeitos que o compõem) para uma reflexão “*inward*” (voltada à própria subjetividade e aos

modos de pertencimento). Como explica Kock *et al.* (2012), esse movimento amplia a sensibilidade analítica e confere caráter político à pesquisa, pois valoriza vozes, corpos e saberes que historicamente foram silenciados, sobretudo nas periferias urbanas.

Para a estruturação do problema de pesquisa e a construção deste trabalho, foram utilizados dados bibliográficos (livros, artigos científicos, dissertações e teses), além de uma pesquisa de campo que se constituiu como elemento central. Essa etapa se deu por meio da observação participante, de entrevistas semiestruturadas com integrantes dos grupos GRITA e Os Crias, e das impressões e relatos de participantes durante oficinas, ensaios e apresentações teatrais. Destaca-se ainda o depoimento do professor Samuel Moreira, que convidou o grupo Os Crias para se apresentar na escola CEJOL, colaborando com reflexões sobre a recepção do teatro comunitário em espaços escolares.

A experiência direta em cena, os encontros com os grupos e a escuta sensível às suas trajetórias permitiram consolidar um olhar comprometido com os processos de criação artística e resistência cultural que emergem dos bairros Anjo da Guarda e Coroadinho. A metodologia, portanto, não se restringe à descrição dos dados, mas propõe uma imersão crítica e afetiva nas práticas culturais que sustentam o teatro comunitário como expressão viva da favela.

Dentre os pontos relevantes para a pesquisa, torna-se fundamental conhecer e contextualizar as manifestações teatrais desenvolvidas pelos grupos GRITA e Os Crias, compreendendo suas origens, os contextos comunitários em que estão inseridos e os fatores sociais e históricos que contribuíram para a consolidação dessas práticas cênicas nos bairros do Anjo da Guarda e Coroadinho. Tal contextualização exige, ainda, o resgate da formação urbana e cultural desses territórios, marcados por processos de migração, luta por moradia, resistência popular e uma rica produção simbólica muitas vezes invisibilizada pelas narrativas oficiais. Em sequência, conhecer o objeto desta pesquisa - o teatro comunitário desenvolvido por esses dois grupos - é essencial para compreender como a arte se articula com os processos de identidade, pertencimento e transformação social na periferia de São Luís.

Para a coleta de dados com os participantes dos grupos teatrais Os Crias e GRITA, utilizou-se um instrumental composto por perguntas de caráter qualitativo, organizadas e aplicadas por meio da plataforma Google Formulários. Esses

formulários foram enviados aos integrantes do grupo Os Crias e as atrizes e oficinairas das cenas “As Mulheres de Jerusalém e Verônica” que participaram das edições de 2024 e 2025 da encenação da Via Sacra do Anjo da Guarda, do grupo GRITA, e a Direção Geral do espetáculo. Além disso, uma entrevista foi realizada com o professor Samuel Moreira, responsável por convidar o grupo Os Crias para uma apresentação na escola CEJOL, permitindo um olhar externo sobre o impacto dessas práticas artísticas no ambiente escolar.

Os instrumentos de coleta foram elaborados com perguntas abertas que buscaram compreender a vivência dos participantes nos processos de criação coletiva, os desafios enfrentados, a articulação entre tradição e inovação na linguagem cênica do espetáculo, os impactos subjetivos, políticos e afetivos gerados pelo trabalho em grupo, e a percepção da recepção do público em diferentes espaços. As questões também abordaram a relação dos sujeitos com suas histórias de vida e suas identidades periféricas, bem como a relevância da música, da memória e da espiritualidade nas cenas desenvolvidas.

Além desses formulários, esta pesquisa se ancora em uma abordagem metodológica sustentada pela etnocenologia, campo que possibilita analisar os fenômenos espetaculares a partir da alteridade e da experiência compartilhada. Assim, o trabalho se desenvolve a partir do olhar ativo do observador-pesquisador, que neste caso também é integrante do grupo Os Crias e atuou como oficinairo e diretor de cena na Via Sacra do GRITA nos anos de 2024 e 2025. Essa posição privilegiada permitiu uma imersão sensível e afetiva no cotidiano dos processos criativos e organizativos dos grupos, permitindo registrar impressões, interações e reflexões em tempo real, durante ensaios, apresentações e momentos de escuta coletiva.

A escolha por uma metodologia etnocenológica, aliada à prática da autoetnografia, permite compreender o espetáculo não como objeto fixo, mas como experiência relacional em que o pesquisador também está implicado. Nesse sentido, o próprio percurso artístico e comunitário do pesquisador é mobilizado como fonte de análise e diálogo com os demais sujeitos envolvidos. Os dados produzidos a partir dos formulários e da convivência direta com os grupos foram sistematizados e analisados à luz dos conceitos de resistência cultural, identidade periférica, pedagogia do teatro comunitário e memória coletiva.

Instrumental A – Coleta Aplicado aos Participantes do Grupo Os Crias (Apêndice)

As falas dos integrantes do grupo teatral Os Crias, formado por jovens do bairro Coroadinho, revelam um coletivo que funciona como espaço de construção estética, subjetiva e comunitária. Os depoimentos analisados apontam para três grandes núcleos temáticos: formação política e pessoal, pertencimento e coletividade, e teatro como ferramenta de denúncia e afirmação cultural.

Emerson e Matheus Bastos destacam a evolução subjetiva e social que a vivência teatral promove. Emerson relata a superação da vergonha e uma mudança significativa na forma como enxerga o mundo hoje, dizendo que passou a prestar atenção nas notícias e nas realidades sociais. Matheus reforça essa ideia ao afirmar que ganhou confiança e aprendeu a escutar e respeitar opiniões diferentes no processo criativo coletivo.

Essa dimensão é reforçada por Paula Cristiny, jovem atriz de 18 anos, que vê o teatro como força comunitária e potência de autoconhecimento racial e periférico. Para ela, a atuação no grupo é uma oportunidade de reconhecer as urgências de sua realidade enquanto jovem negra e favelada, e de transformar essas urgências em arte e discurso político. O teatro, segundo Paula, é “catalisador de entendimentos” - um lugar onde o que é marginalizado ganha visibilidade e potência criativa.

Assim, o grupo se constitui como espaço educativo não formal, promovendo uma pedagogia da escuta e da presença, no qual os jovens constroem sentidos sobre si e sobre o mundo.

A dimensão do coletivo aparece com força em todas as falas. Emerson afirma que “todos estavam conectados em uma só causa”, e Matheus fala do valor dos ensaios como momentos de troca e escuta. O grupo não é apenas um espaço de ensaio, mas uma rede de afetos e pertencimento. Esse vínculo também é estético: há uma construção conjunta de linguagem e sensibilidade, onde os corpos e as vozes se alinham para compor uma cena que é comunitária por natureza.

Luciano Lima, estudante de turismo e produtor do grupo, enxerga os Crias como um coletivo que explora a relação entre estética, poética e política nas encenações. Para ele, não há separação entre arte e vida: o teatro é um modo de pensar e produzir realidade a partir da cena. Luciano vê o trabalho como uma engrenagem onde forma e conteúdo estão intrinsecamente ligados - a poética do corpo e da voz na cena é também uma crítica e uma denúncia.

Essa noção de cena como lugar de encontro e elaboração coletiva é central para compreender a força do grupo teatral Os Crias. O grupo tensiona os limites entre arte e militância, propondo uma estética periférica que não se limita a retratar a realidade, mas a intervém nela.

A percepção dos jovens sobre o papel político do teatro é contundente. Emerson afirma que o grupo mostra “o que acontece no nosso Brasil” e serve para “abrir os olhos da população”. Matheus destaca a importância de levar o teatro de periferia para espaços de maior circulação, afirmando que o grupo dá voz a quem normalmente não é ouvido.

Essa dimensão política é ampliada por Paula Cristiny, que vê no teatro um modo de afirmação racial e periférica, onde as urgências sociais se tornam linguagem. Luciano, por sua vez, compreende a arte como ferramenta de crítica social, em que a estética não é mero enfeite, mas dispositivo de provocação e denúncia.

O grupo Os Crias, portanto, configura-se como espaço de insurgência poética e política, onde jovens das margens da cidade constroem discursos e cenas que confrontam a invisibilização das favelas, das juventudes negras e das histórias silenciadas.

Instrumental B – Instrumental para Atrizes da Cena “As Mulheres de Jerusalém e Verônica” (Apêndice)

As respostas coletadas por meio do formulário com as mulheres que interpretaram as cenas “Mulheres de Jerusalém” e “Verônica” na Via Sacra do Anjo da Guarda/2025, revelam uma riqueza de sentidos que transcendem a simples atuação cênica, evidenciando múltiplas dimensões da experiência artística enquanto prática de resistência, memória afetiva e empoderamento espiritual.

Instrumental B - Envolvimento Emocional e Afetivo: A Cena como Espaço de Cura e Luto

Um aspecto recorrente nas narrativas das participantes é a profunda carga emocional associada à experiência de atuar na Via Sacra. Ana Cláudia Silva, por exemplo, relata que o espetáculo a fez chorar verdadeiramente, evocando memórias pessoais de perdas familiares - como a avó e a mãe - que foram mobilizadas para o

desempenho da personagem. Essa vivência de sofrimento compartilhado configura a cena como um espaço de cura coletiva, onde as emoções se tornam veículo para a expressão de dores muitas vezes silenciadas no cotidiano periférico.

Elza Gonçalves acrescenta que o papel exigiu dela resgatar a dor da perda de seu pai, um assassinato recente, que ainda sangra sua alma, ampliando o significado do papel para além da ficção e o inserindo numa dimensão autobiográfica e comunitária. Essas declarações reforçam a noção de que a performance da Via Sacra funciona como ritual social, no qual o luto e a memória são encenados para promover um encontro simbólico entre o passado e o presente, entre o individual e o coletivo.

Instrumental B - A Representação como Prática de Resistência e Empoderamento Feminino

Ao se colocarem no lugar das “Mulheres de Jerusalém” ou de Verônica — figuras bíblicas associadas ao cuidado, à dor e à coragem diante da opressão — as participantes assumem um papel que reverbera na esfera da resistência cultural periférica. Albertina Casemira destaca o caráter desafiador de encenar o sofrimento de Cristo por nós, reconhecendo a Via Sacra como um momento de aprendizado e de vivência do real sofrimento, mas também de afirmação da própria identidade e pertencimento.

As respostas indicam que essa experiência de representação fortalece a autoestima e a comunicação das mulheres envolvidas, que percebem no palco um espaço para expressar suas histórias e dores com dignidade e voz ativa. A participação no grupo GRITA e na encenação da Via Sacra, emerge assim, como uma forma de empoderamento que desafia os discursos estigmatizantes dirigidos às mulheres da periferia, ao mesmo tempo, em que cria novas narrativas de cuidado, fé e força comunitária.

Instrumental B - Desafios Técnicos e o Valor da Aprendizagem Coletiva

Outro tema emergente nas falas, é o reconhecimento das dificuldades técnicas, especialmente relacionadas ao canto e à atuação, em um processo de montagem com pouco tempo e poucos ensaios. Josefa dos Remédios comenta que, embora não tenha aptidão técnica para o canto, consegue expressar-se com a alma e o

sentimento, mostrando a valorização do empenho e da entrega emocional como elementos centrais da performance.

Além disso, a percepção da importância do trabalho coletivo, do respeito, da parceria e da comunicação no processo artístico é destacada por várias participantes, evidenciando que a construção da cena é também uma experiência de fortalecimento dos vínculos sociais e da solidariedade entre as mulheres. Essa dimensão relacional contribui para criar um ambiente de confiança e para a superação dos desafios técnicos, traduzindo-se em apresentações que alcançam o público com intensidade e verdade.

Instrumental B - A Dimensão Espiritual e a Relevância do Canto na Experiência Performativa

O canto aparece como um elemento fundamental para a carga emotiva da cena. As participantes ressaltam a beleza e a força do canto da personagem Verônica e das mulheres de Jerusalém, que ajudam a construir o clima de dor e piedade que permeia a Via Sacra. A trilha sonora não só acompanha, mas potencializa a emoção da encenação, estabelecendo uma conexão direta com o público e aprofundando o sentido da narrativa.

Essa dimensão espiritual é percebida pelas mulheres como uma forma de se conectar não apenas com suas próprias emoções, mas com uma tradição de fé e resistência que atravessa gerações na comunidade do Anjo da Guarda. A encenação, assim, torna-se um espaço de transcendência e reencontro com valores comunitários que promovem a esperança e a força para enfrentar as dificuldades cotidianas.

Instrumental C – Entrevista com Professor Samuel Viegas (CENTRO DE ENSINO JOÃO FRANCISCO LISBOA - CEJOL) (Apêndice)

A fala do professor Samuel traz importantes reflexões sobre o contexto sociopolítico dos jovens negros periféricos, especialmente na interseção entre a temática do empreendedorismo e as condições estruturais que limitam o acesso e a participação efetiva desses corpos na sociedade.

Samuel aponta que, ao pensar o jovem negro em um campo como o empreendedorismo, é essencial reconhecer os "atravessamentos" — ou seja, os

diversos fatores sociais, econômicos e raciais que dificultam ou mesmo impedem que esses jovens tenham acesso pleno a práticas empreendedoras. Essa visão problematiza a ideia simplista de que “basta ter vontade para vencer”, mostrando que o contexto de exclusão e marginalização precisa ser levado em conta.

Essa reflexão aponta para a necessidade de contextualizar o protagonismo negro dentro das limitações históricas e contemporâneas da sociedade brasileira, que ainda produz e reproduz desigualdades estruturais.

Ao convidar o grupo Os Crias para uma palestra-performance sobre o tema, Samuel cria uma instância simbólica e prática onde os jovens se veem representados na cena e no debate. A experiência da troca, em que há uma interlocução de “igual para igual”, promove um processo de visibilidade e valorização das trajetórias desses jovens.

O destaque para o fator idade, raça e localização evidencia que esses corpos têm uma experiência compartilhada, uma realidade vivida que precisa ser trazida para o centro das discussões. A performance como método pedagógico e político é valorizada como ferramenta que une experiência artística e reflexão social.

O professor Samuel não evita abordar o aspecto brutal da realidade: o corpo negro, especialmente na periferia, ainda é visto pela sociedade como perigo ou descartável. Ele menciona a imagem do “corpo preto no meio da rua” que rapidamente é associado a um “bandido” e tratado com violência ou indiferença social.

Essa crítica reforça o entendimento de que as estruturas racistas continuam vigentes, e que a violência contra corpos negros é parte da reprodução da exclusão social. A lembrança da data de 20 de novembro — Dia da Consciência Negra — como momento em que a sociedade “lembra” desses corpos, ressalta a efemeridade do reconhecimento público e a necessidade de um compromisso permanente com a luta antirracista.

Por fim, Samuel destaca que o encontro com o grupo não serve apenas para um debate externo, mas também para uma autoconsciência e fortalecimento coletivo: “apoiaremos e conscientizaremos a nós mesmos sobre o lugar que ocupamos e desejamos ocupar”. Essa perspectiva evidencia a importância do empoderamento e da construção de identidade coletiva como resposta às exclusões estruturais.

A fala sugere que a arte e o debate político caminham juntos como instrumentos para reafirmar a existência, a dignidade e o protagonismo dos jovens negros periféricos.

Instrumental D – Entrevista com Direção Geral da Via Sacra (Apêndice)

A entrevista com os diretores gerais da Via Sacra — Adailton Silva, Cláudio Silva, Zezé Lisboa e Wharles Lemos — revela o forte compromisso político e coletivo do Grupo GRITA na produção teatral comunitária. O grupo se organiza por meio de seminários anuais que promovem debates e revisitam a história da Via Sacra e do próprio GRITA, mantendo um diálogo constante com a conjuntura social, política e cultural local e global. A escolha temática, como em 2025 com “Da Poeira aos Palcos: um diálogo entre os territórios”, reflete essa conexão entre arte e realidade social, demonstrando o papel do teatro como instrumento de reflexão e resistência.

A dimensão do espetáculo é impressionante, com 26 cenas, seis atos e cerca de 450 participantes entre elenco principal e corpo de apoio, revelando o potencial do teatro comunitário como espaço de formação artística e social. Os ensaios, estruturados como oficinas e aulas, valorizam a participação ativa dos moradores da comunidade, muitos sem formação teatral prévia, que através de jogos e improvisações desenvolvem autonomia e protagonismo. Essa pedagogia do teatro fortalece o coletivo, transformando a Via Sacra não apenas em um espetáculo, mas em um processo de formação crítica e criativa.

Além disso, o resgate da memória do Grupo Grita, especialmente em seu cinquentenário, serve como uma reafirmação de identidade cultural e pertencimento. A presença de ex-integrantes e a reintrodução de textos históricos no espetáculo fortalecem o vínculo afetivo e histórico entre as gerações, mostrando uma tradição viva que se renova e se adapta ao presente. A Via Sacra é assim percebida como uma celebração que enobrece a comunidade do Anjo da Guarda, oferecendo uma arte acessível e potente que gera orgulho e sentido de pertencimento.

Os diretores também ressaltam as limitações materiais enfrentadas pelo grupo, principalmente no que diz respeito à estrutura cenográfica, mas enfatizam que essas dificuldades são superadas pela força coletiva e dedicação dos participantes. Isso demonstra a resiliência do teatro periférico, que apesar dos desafios, produz uma arte de qualidade e relevância social.

Dessa forma, a Via Sacra configura-se como uma prática artística que vai além do espetáculo, funcionando como um espaço de formação humana, construção de identidade e mobilização política. O trabalho do Grupo GRITA exemplifica a ideia de

uma arte feita **com, pelo e para** o povo, que denuncia desigualdades e fortalece a resistência cultural nas periferias.

Estrutura e referencial desta pesquisa

No caminhar das ruas do Anjo da Guarda e do Coroadinho, territórios periféricos marcados por suas histórias e desafios, desenvolvo esta pesquisa intitulada “EU SOU CRIA: Cultura, Identidade e Resistência através das Práticas Teatrais dos Grupos GRITA e Os Crias nos Bairros Anjo da Guarda e Coroadinho”, através do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, da Universidade Federal do Maranhão – UFMA. Este trabalho é organizado em introdução, capítulos 1, 2 e 3, além das considerações finais e anexos.

Na Introdução, relato as motivações pessoais e acadêmicas que fundamentaram esta investigação, além de apresentar as bases teóricas que embasam a análise das dinâmicas culturais e sociais das comunidades pesquisadas. Desvelo a problemática que conduziu à formulação dos objetivos desta pesquisa, justificado pela importância de compreender como as práticas teatrais atuam como ferramenta de resistência e construção identitária em contextos periféricos, especialmente diante dos processos de urbanização e gentrificação que ameaçam as tradições e a própria existência dessas comunidades. Aponto, também, a metodologia adotada, que combina abordagens qualitativas e autoetnográficas, articulando pesquisa e experiência vivida na periferia.

No primeiro capítulo: A COMUNIDADE COMO LUGAR DE CULTURA E ARTE, apresento a trajetória histórica dos bairros Anjo da Guarda e Coroadinho, explorando sua formação social e cultural desde a origem até os impactos recentes das transformações urbanas. Destaco a riqueza cultural local, incluindo expressões populares como o “chibé”, e como essas manifestações dialogam com a memória coletiva. Também introduzo os grupos teatrais GRITA e Os Crias, enfatizando sua inserção e relevância na cena cultural periférica como agentes de produção artística e política, capazes de transformar a realidade por meio do teatro.

O segundo capítulo aprofunda a análise das práticas desses grupos, mostrando como o GRITA configura-se como uma verdadeira escola de arte, enquanto Os Crias protagonizam experiências inovadoras, como o espetáculo “Cria: a carne fresca chegou” e o I Seminário de Práticas Artísticas Comunitárias. Este capítulo evidencia

o papel do teatro como espaço de construção coletiva, reflexão estética, poética e política e resistência cultural na periferia.

No terceiro capítulo, foco nas práticas teatrais enquanto processos educativos e de mediação cultural. Analiso projetos como a Via Sacra do Anjo da Guarda, o Grupo Grita: uma Escola de Arte – 2ª Edição, e os Crias, ressaltando como essas iniciativas fomentam a identidade cultural e a resistência comunitária. Destaco, ainda, a importância da mediação artística na formação de sujeitos críticos e engajados, reforçando o potencial transformador do teatro comunitário.

Assim, esta dissertação busca contribuir para a compreensão das artes periféricas como espaços legítimos de produção cultural e resistência, promovendo o reconhecimento da potência e dignidade das comunidades que habitam os bairros estudados, através de suas práticas teatrais e culturais.

CAPÍTULO 1
A COMUNIDADE COMO LUGAR DE CULTURA E ARTE

O teatro na comunidade ultrapassa barreiras sociais, inserindo diálogos permanentes para trazer relevância à inserção do fazer teatral no âmbito comunitário, abordando uma metodologia que vai além do mero modelo da estética teatral, assumindo um caráter efêmero. Pois, estende a competência ética que o teatro tem para além dos espaços formais, assumindo o papel de prática educativa no contexto comunitário, tecendo uma relação entre o ensino e a aprendizagem em artes, democratizando o acesso a outros espaços, como associações e projetos comunitários, obtendo uma rede de troca de saberes que revelam preconceitos e problemas sociais.

Segundo Nogueira (2019), o teatro comunitário tem por definição:

Trata-se de um teatro criado coletivamente, através da colaboração entre artistas e comunidades específicas. Os processos criativos têm sua origem e seu destino voltados para realidades vividas em comunidades de local ou de interesse. De um modo geral, mesmo usando terminologias diferentes, esboça-se um método baseado em histórias pessoais e locais, desenvolvidas a partir de improvisação. Cada terminologia, a seu modo, guarda relações com um processo educativo entendido ou não como transformador (Nogueira, 2019, p. 4).

Desta forma, o teatro comunitário configura-se através das relações da comunidade com a sociedade, associando suas práticas espetaculares aos problemas sociais e anseios vigentes da localidade. Colocando em evidência os moradores da comunidade estabelecendo um protagonismo artístico que cria um corpo e uma construção coletiva, a partir de movimentos culturais já existentes neste espaço. O fazer teatral comunitário, pode-se dizer, que obedece ao ciclo do cotidiano ou à sua rotina em formato de ritual diretamente ligado aos costumes e à cultura do âmbito.

O teatro na comunidade tende a ter o papel de porta voz da comunidade, fazendo com que os envolvidos tenham um lugar de pertencimento, escuta, ampliação dos saberes e à valorização deste lugar como potência social e cultural. Neste emaranhado de ressignificações, o fazer teatral na comunidade assume um papel educacional social que se vincula a comunidade discutindo pedagogicamente a arte, cultura e cidadania, a fim de auxiliar no desenvolvimento sociocultural dos indivíduos.

As discussões que permeiam neste âmbito, segundo Nogueira (2019), trazem à tona o que é necessário, através de observações que o teatro-educador-

comunitário³ obtém nas interações com a comunidade. Em termos metodológicos, esta interação exige enfrentamento de muitas questões como, por exemplo: como evitar uma relação de invasão cultural? Como garantir um processo democrático? Como pode se dar a interação de culturas diferentes? Qual o papel do facilitador?” (Nogueira, 2019, p. 3).

Desse modo, os debates entre as partes resultam em construções cênicas com temas relevantes a ambos, atrelando as vivências e as experiências de cada um. À vista disso, os facilitadores e a comunidade somam para o desenvolvimento dessas práticas espetaculares, fortalecendo o teatro comunitário e confirmando que mesmo com todos os desafios, às comunidades são lugares que têm cultura e arte.

As práticas de teatro comunitário promovem o engajamento cívico e fortalecem as conexões sociais. Um teatro construído **para** a comunidade, **pela** comunidade e **por** comunidade⁴ (Nogueira, 2019), assumindo as qualidades daquela população, realizando atos de mudança cívica e social e fazendo das artes um lugar de participação. Esse tipo de teatro tem em sua origem elementos e objetivos específicos que diferem de outras práticas comunitárias, como: construir vínculos, delinear a identidade da comunidade, fortalecer vínculos socioculturais e socioeducativos.

É um projeto de teatro definido pelo desejo de uma comunidade de entender, organizar e se expressar por meio das artes cênicas, com ideias e práticas voltadas para o crescimento mútuo e mudança social para todos (as). Tem o potencial de despertar o sentimento de pertencimento à comunidade e de compreender que o acesso à cultura e a educação teatral é um direito de todos, não privilégio de poucos.

Existem muitas formas de praticar e realizar o teatro comunitário, e é importante lembrar que também existem inúmeras semelhanças nas relações estéticas, éticas e

³ "Teatro-educador-comunitário" é uma nomenclatura criada por mim, no contexto de minha pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso, para designar aquele que atua especificamente com o teatro em comunidades. O termo busca valorizar esse profissional, cujo trabalho frequentemente emerge de iniciativas individuais e se consolida como um agente de transformação cultural e social.

⁴ 1. Teatro **para** comunidades: este modelo inclui o teatro feito por artistas para comunidades periféricas, desconhecendo de antemão sua realidade. Caracteriza-se por ser uma abordagem de cima pra baixo, um teatro de mensagem. 2. Teatro **com** Comunidades: aqui, o trabalho teatral parte de uma investigação de uma determinada comunidade para a criação de um espetáculo. Tanto a linguagem quanto o conteúdo - assuntos específicos que se quer questionar - ou a forma - manifestações populares típicas - são incorporados no espetáculo. A ideia de vinculação a uma comunidade específica estaria ligada à ampliação da eficácia política do trabalho. 3. Teatro **por** Comunidades: o terceiro modelo tem grande influência de Augusto Boal. Inclui as próprias pessoas da comunidade no processo de criação teatral. Em vez de fazer peças dizendo o que os outros deveriam fazer, passou-se a perguntar ao povo o conteúdo do teatro, ou dar ao povo os meios de produção teatral.

ideológicas na prática do teatro comunitário. Valdecir Moreira (2018) ressalta, que o teatro na comunidade, se conduzido de forma participativa, pode desempenhar um papel transformador no exercício da cidadania, na inclusão sociocultural e no fortalecimento das relações democráticas. Conforme Coelho (2024), podemos entender um pouco mais sobre o objetivo da arte teatral comunitária:

O objetivo do teatro comunitário é construir e compartilhar arte dramática criada coletivamente em espaços comunitários. Essa arte nasce dos muitos encontros de pessoas que não se conhecem, mas que se aproximam através do teatro, resultando em múltiplos processos que abrem espaço para o aprimoramento de suas capacidades cognitivas, criativas, conscientes e subjetivas (Coelho, 2024, p. 49).

O teatro comunitário desempenha um papel crucial na construção de uma comunidade que se afirma como lugar de cultura e arte. Ele ultrapassa as barreiras tradicionais dos espaços formais da arte, ao incorporar elementos da vivência cotidiana dos indivíduos, fortalecendo os laços sociais e culturais existentes. Nogueira (2019) destaca que o teatro comunitário é um processo criativo coletivo, que surge das realidades locais e pessoais e se baseia em improvisações para desenvolver histórias significativas. Essa abordagem transforma o teatro em uma prática educativa e emancipatória, permitindo que os indivíduos sejam protagonistas de suas narrativas e, ao mesmo tempo, agentes de transformação social.

Além disso, o teatro comunitário serve como um canal para a expressão de anseios e desafios sociais, promovendo o diálogo entre diferentes perspectivas e fortalecendo o sentimento de pertencimento e identidade local. Ele não apenas proporciona acesso à cultura, mas também fomenta uma pedagogia de participação, onde os envolvidos se veem como cocriadores de um espaço cultural dinâmico e acessível. Isso reafirma a relevância do teatro comunitário como ferramenta de desenvolvimento sociocultural e como um meio de democratizar a arte e a cultura.

A partir do entendimento de que a arte teatral dá um acesso cultural aos comunitários e têm objetivos e lugar de destaque na comunidade, nas próximas seções veremos o grupo Os CRIAS e suas ações, assim como apresentaremos a cena curta “Cria: a carne fresca chegou” do referido grupo, que foi apresentada no I Seminário de Práticas Artísticas e Comunitárias, realizado pela disciplina Práticas Teatrais e Comunidade, no programa da Pós Graduação em Artes Cênicas da UFMA, ministrada pela Profa. Dra. Maria José Lisboa Silva, em 2023.1.

1.1 Do Rio das Bicas à Praça do Anjo: origem e evolução das “favelas”

O termo "favela" no Brasil remete a um fenômeno complexo de ocupação urbana, caracterizado pela precariedade das condições habitacionais e pela exclusão social. Segundo Martins (1994), as favelas surgem como resultado de processos históricos que envolvem migrações, desigualdade socioeconômica e a falta de políticas públicas efetivas. Esse conceito é crucial para entendermos a realidade dos bairros Coroadinho e Anjo da Guarda em São Luís, que se inserem nesse contexto de marginalização urbana.

São Luís, capital do Maranhão/ Brasil, foi fundada em 1612 e possui uma rica história, marcada por sua diversidade cultural e econômica. Ao longo do século XX, com o crescimento urbano acelerado, a cidade passou a enfrentar grandes desafios, como a expansão desordenada e a consequente concentração de pobreza nas regiões periféricas. Esses problemas evidenciam as desigualdades sociais que se intensificaram ao longo dos anos, resultando em áreas de vulnerabilidade social e dificuldades de infraestrutura para a população dessas regiões. Juarez Diniz (2007) destaca que as desigualdades sociais em São Luís foram se acentuando com o tempo, resultando na formação de áreas periféricas como Coroadinho e Anjo da Guarda, entre outros. Esses bairros surgiram em meio a um contexto de exclusão social, em que as condições de vida eram precárias e o acesso a serviços básicos limitados.

Assim, a urbanização desigual de São Luís refletiu não apenas num crescimento físico descontrolado, mas também o aprofundamento de questões sociais. As áreas periféricas, passaram a ser símbolo dessa desigualdade, enfrentando desafios diários na luta por melhores condições de vida e por inclusão social, ou seja, a expansão da cidade ocorreu de forma desordenada, sem o devido planejamento urbano, o que contribuiu para o surgimento de problemas sociais e estruturais, o que resulta em uma crescente desigualdade social, visível na concentração de pobreza em regiões periféricas. O processo de urbanização intensificou a segregação espacial, onde áreas centrais receberam maior atenção e investimentos, enquanto as periferias foram negligenciadas.

Figura 1 - Jornal O Imparcial - Coroadinho



Fonte: <http://coroadinhoemfoco.blogspot.com/2011/02/assim-foi-o-comeco.html>.

O bairro Coroadinho se desenvolveu inicialmente como uma área rural ao entorno do então chamado Rio das Bicas, mas com a urbanização acelerada da cidade nos anos 1970, começou a receber um número crescente de migrantes em busca de melhores condições de vida, conhecido como êxodo rural, como Fróes (2024) indica:

O Coroadinho surgiu por volta do ano de 1976, durante o governo de João Castelo. O terreno é pantanoso, com uma grande mata secundária, da qual os primeiros ocupantes tiveram que tirar a madeira. O bairro se forma à margem do Rio das Bicas. As famílias, em sua maioria, vindas do interior do Estado em busca de melhores condições de vida. Após a ocupação, a população começou a se expandir para outras áreas que foram sendo ocupadas dando origem a 16 (dezesesseis) vilas e aglomerações que formam o bairro (Fróes, 2004, p. 57).

O bairro Coroadinho surgiu por volta de 1976, durante o governo de João Castelo, em um terreno com características desafiadoras, marcado por áreas pantanosas e uma grande mata secundária. Os primeiros ocupantes da região enfrentaram a necessidade de remover a madeira dessa mata para poder construir suas moradias. Situado à margem do Rio das Bicas, o bairro começou a se formar em condições bastante precárias. A maioria das famílias que se instalaram ali era composta por migrantes vindos do interior do Maranhão, atraídos pela esperança de melhores condições de vida na capital, São Luís. No entanto, após a ocupação inicial, o bairro não parou de crescer. À medida que mais pessoas chegavam, novas áreas começaram a ser ocupadas, levando à expansão da população e à formação de

pequenas vilas e aglomerações que compõem o que hoje conhecemos como o bairro do Coroadinho.

Assim, esse processo resultou na criação de 16 vilas, cada uma delas surgindo em torno das necessidades habitacionais das famílias que ali se estabeleciam. Com o passar do tempo, essas vilas foram se consolidando, transformando-se em comunidades organizadas, com uma identidade própria e um forte senso de solidariedade. O crescimento do Coroadinho reflete um padrão comum de urbanização nas periferias de grandes cidades brasileiras, onde a busca por moradia e melhores condições de vida impulsiona ocupações espontâneas e a formação de bairros, muitas vezes sem o apoio ou planejamento urbano necessário. Assim, a história do Coroadinho exemplifica a luta por espaço e sobrevivência em um cenário de urbanização desigual em São Luís.

Entre os aspectos sociais que moldaram o bairro do Coroadinho, destacam-se a presença de famílias trabalhadoras que, desde sua origem, enfrentam dificuldades econômicas significativas; a infraestrutura no bairro sempre foi precária, com carências evidentes em diversas áreas essenciais para o bem-estar da população. Conforme apontado por Edlucy Costa (2009), as políticas públicas insuficientes contribuíram para a criação de um ambiente marcado pela ausência de saneamento básico adequado e pelo acesso limitado a serviços de educação e saúde de qualidade.

Dessa forma, esses déficits agravam a vulnerabilidade social dos moradores, dificultando o desenvolvimento da comunidade. Contudo, nos últimos anos, um movimento de mudança começou a despontar através de iniciativas comunitárias. Projetos sociais surgiram com o objetivo de melhorar as condições de vida dos habitantes, especialmente por meio de ações voltadas para a educação artística e cultural, e a capacitação profissional por meio de parcerias com entidades ou políticos da região. Esses esforços refletem a resistência e o desejo de transformação da comunidade, que busca alternativas para superar os desafios impostos pela desigualdade social e pela negligência histórica do poder público.

Cerca de uma década antes do surgimento do Coroadinho, uma outra comunidade periférica com uma história emblemática começou a se formar em São Luís: o bairro Anjo da Guarda. Assim como o Coroadinho, o Anjo da Guarda surgiu a partir de famílias vítimas do incêndio do goiabal, no governo de José Sarney e, também, diante de um contexto de crescimento urbano desordenado e migração de famílias vindas do interior em busca de melhores oportunidades de vida. Essa região

também enfrentou, desde o início, grandes desafios estruturais e sociais. A comunidade, localizada em uma área próxima ao porto, se desenvolveu inicialmente a partir da ocupação informal de terrenos e, ao longo do tempo, consolidou-se como um dos principais bairros periféricos da capital maranhense, a saber:

[...] uma tentativa de compor e recompor o contexto histórico e urbano em que se deu a criação e formação do bairro do Anjo da Guarda. Este, em igualdade a quase todos os bairros da periferia, considerados "marginais", traz consigo uma história semelhante aos demais: nasceu e cresceu a partir do processo migratório que ocorre na sociedade como um todo. Porém, há algo que é particular ao surgimento do Anjo da Guarda: este é o resultado de um remanejamento populacional programado pelo Governo como parte dum projeto de urbanização da área compreendida desde a Barragem até o Itaqui, para que viabilizasse a implantação do Distrito Industrial naquela área. O bairro teve início com a transferência das famílias vitimadas no incêndio da Favela do Goiabal, localizada numa área contígua ao bairro da Madre Deus, na orla da Cidade. Os moradores do Goiabal, Madre Deus, Lira, Fonte do Bispo, Vala da Macaúba em consequência do interesse do Governo Estadual da época em construir uma avenida no local que interligando-se com a Barragem do Bacanga, consumou-se no Anel Viário da Cidade de São Luís (Araújo, 1999, p. 10).

Assim, como outros bairros periféricos de São Luís, considerados "marginalizados", o Anjo da Guarda, bairro de São Luís que surgiu em 1968, cresceu a partir de movimentos migratórios, atraindo tanto moradores do interior do Maranhão quanto de outras regiões da cidade. No entanto, um aspecto que diferencia o surgimento do Anjo da Guarda foi o fato de sua criação estar diretamente ligada a um plano de remanejamento populacional, implementado pelo governo estadual como parte de um projeto de urbanização. Esse projeto visava a ocupação da área situada entre a Barragem do Bacanga e o Porto do Itaqui, com o objetivo de construir o Distrito Industrial naquela região, segundo Josiel da Paz Araújo (1999).

A formação do bairro começou com a transferência de famílias que perderam suas casas no incêndio da Favela do Goiabal, que estava localizada próxima ao bairro da Madre Deus, na área litorânea de São Luís. Além dos moradores do Goiabal, o governo também realocou habitantes de bairros como Madre Deus, Lira, Fonte do Bispo e Vala da Macaúba, em função da necessidade de liberar terrenos para a construção de uma nova avenida. Essa avenida, que se conectava à Barragem do Bacanga, resultou na criação do Anel Viário da cidade. Após essa fase inicial de remoções, o governo continuou a deslocar moradores de várias outras regiões de São Luís, desapropriando áreas para viabilizar novos projetos urbanos durante a administração do "Maranhão Novo".

Com o passar do tempo, o Anjo da Guarda cresceu rapidamente e se tornou um dos maiores bairros periféricos da cidade, recebendo tanto pessoas deslocadas pela urbanização quanto novos migrantes que vinham da capital e do interior. A construção da Cidade Industrial do Itaquí foi fruto da convergência entre os interesses econômicos do setor industrial e as mudanças urbanísticas promovidas na capital. A remoção de moradores que viviam nas margens do Rio Bacanga foi um fator central nesse processo, e o crescimento do Anjo da Guarda consolidou a comunidade como um dos bairros mais emblemáticos e populosos da periferia de São Luís.

O Anjo da Guarda também possui uma história rica de identidade cultural, refletida nas festas populares e práticas religiosas dos moradores. Os desafios enfrentados pelo Anjo da Guarda são semelhantes aos do Coroadinho: pobreza estrutural, falta de infraestrutura adequada e escassez de serviços públicos básicos. Segundo Marcelo Costa (2020), há um esforço crescente entre os moradores para promover melhorias na comunidade através da organização social e participação ativa em movimentos comunitários. Os bairros/comunidades/favelas⁵ supracitadas compartilham uma interconexão social significativa. Os moradores frequentemente interagem em atividades culturais e econômicas, promovendo um intercâmbio que fortalece laços comunitários. Ambas localidades enfrentam desafios comuns relacionados à marginalização urbana.

Além disso, projetos conjuntos têm surgido para abordar questões como segurança pública, desenvolvimento urbano sustentável e práticas artísticas para comunidade. A relação que se estabelece entre os dois bairros pode ser fundamental para amplificar suas vozes nas esferas política e social, pois compreender as histórias do Coroadinho e do Anjo da Guarda é essencial para uma análise das realidades das favelas em São Luís. Esses não devem ser vistos apenas como espaços de exclusão; eles são também locais de resistência cultural, identidade forte e luta por direitos humanos. É imprescindível que políticas públicas sejam implementadas para promover inclusão social e melhorias na infraestrutura urbana.

⁵ A barra foi colocada para não delimitar uma nomenclatura, pois quem vive nesses espaços o denominam de ambas as formas, não seria correto um texto acadêmico delimitar uma conceituação, sendo que às partes deixam as diferentes nomenclaturas os definir. **SOMOS CRIA.**

1.2 “Chibé”: rica expressão cultural do Maranhão

O chibé é mais do que uma simples mistura; ele representa uma rica expressão cultural que identifica e une as comunidades, especialmente em regiões como o Maranhão. Essa mistura de farinha de mandioca, frequentemente temperada com um toque de sal, vai além de sua funcionalidade nutricional, simbolizando a coesão comunitária e servindo como um elo entre as tradições e vivências compartilhadas por famílias. O preparo e o consumo do chibé frequentemente ocorrem em momentos de convivência, como refeições diárias, lanches ou tira gosto em momento oportuno do dia, criando um espaço de sociabilidade e troca cultural.

Além disso, esse prato típico do Norte/ Nordeste reflete o caráter multifacetado das comunidades periféricas, compostas por diversas influências e tradições que se entrelaçam. O chibé, ao ser consumido em diferentes contextos, simboliza a resistência e a adaptação cultural dos povos que habitam essas áreas, mostrando como elementos tradicionais se mantêm vivos, mesmo em meio às transformações sociais e urbanas. Assim, o chibé se destaca como um elemento que não apenas alimenta, mas também reforça a identidade e a coesão entre as comunidades, celebrando a diversidade e a riqueza cultural das periferias.

O chibé, mais do que um simples prato alimentar, constitui um poderoso símbolo cultural das comunidades periféricas, especialmente no Maranhão. Sua preparação e consumo, frequentemente em momentos de convivência, criam espaços de sociabilidade e reforçam a identidade coletiva. Além de marcar encontros e afetos, o chibé também reflete o caráter multifacetado dessas comunidades, entrelaçando diversas influências e tradições que compõem o cotidiano periférico. Ao ser partilhado em diferentes contextos, simboliza a resistência e a adaptação cultural dos moradores, evidenciando como elementos tradicionais seguem vivos mesmo em meio às transformações sociais e urbanas. Assim, mais do que alimentar, o chibé fortalece vínculos, celebra a diversidade e expressa a riqueza cultural que pulsa nas periferias.

Esse prato, composto por farinha de mandioca e temperado com sal, representa a resiliência, a adaptação e a coesão da comunidade, aspectos que são igualmente refletidos nas práticas teatrais comunitárias. Assim como o chibé, o teatro comunitário emerge como uma forma de resistência cultural e uma expressão de união, onde as vivências e as tradições se entrelaçam, criando um elo entre o passado ancestral e as dinâmicas contemporâneas. O caráter peculiar e poderoso das

comunidades periféricas está intrinsecamente ligado à força do coletivo, que não apenas preserva e celebra sua história, mas também se reinventa e se fortalece frente aos desafios impostos pela urbanização e outras transformações sociais. O teatro comunitário, portanto, assim como o chibé, se torna um símbolo dessa resistência, da manutenção da identidade e da força da coletividade, representando a riqueza e a diversidade cultural das periferias. Ambos, o chibé e o teatro comunitário, se destacam como expressões de uma cultura viva, capaz de se adaptar, se reinventar e continuar a resistir.

Ou seja, o chibé é um patrimônio alimentar que, conforme Katz (2016), pode ser definido como algo que deve ser transmitido de geração em geração, ser coletivo, próprio a um grupo social, reivindicado por seus membros e carregar uma carga social, simbólica ou afetiva. Nesse sentido, a alimentação ocupa uma posição privilegiada na interseção entre o natural e o cultural, o material e o imaterial. Entre os aspectos imateriais do patrimônio alimentar, destacam-se os saberes culinários, as normas alimentares, a estética culinária, a sociabilidade em torno da alimentação, as práticas à mesa, o simbolismo, os rituais, as festas e a tradição oral associada, como mitos, contos e cantos. Na sociedade contemporânea, os patrimônios alimentares são analisados de diversas formas, e uma delas é o reconhecimento da comida como um marcador de identidade regional, o que possibilita seu uso como recurso para o desenvolvimento local. Assim, o chibé não apenas representa uma tradição culinária, mas também se inscreve como um elemento essencial da identidade e da resistência cultural das comunidades periféricas, funcionando como um elo de pertencimento e uma expressão de coletividade e cultura.

A cultura é um conceito multifacetado que abrange práticas, crenças, valores e expressões artísticas que definem um grupo social. Segundo Roque Laraia (2007), a cultura é uma teia de significados tecida pelos próprios grupos sociais. Nesse sentido, ela não apenas molda a identidade dos indivíduos, mas também atua como um agente de coesão social, criando laços entre os membros da comunidade. Em comunidades como Coroadinho e Anjo da Guarda, onde as condições socioeconômicas podem ser desafiadoras, a cultura se torna um recurso vital para a resistência e a afirmação da identidade local. Reportando a esta questão Laraia reconhece que:

Da mesma forma que é fundamental para a humanidade a compreensão das diferenças entre povos de culturas diferentes, é necessário saber entender as diferenças que ocorrem dentro do mesmo sistema. Este é o único

procedimento que prepara o homem para enfrentar serenamente este constante e admirável mundo novo do porvir (Laraia, 2007, p. 104).

Diante do exposto, reafirmamos o pensamento de Laraia, de que cultura é dinâmica e tende enfrentar determinados problemas no processo de se reconhecer enquanto cultural, estabelecendo vínculos e identificando os principais obstáculos enfrentados pela cultura favelada, como estereótipos negativos e falta de políticas públicas adequadas, além de explorar possíveis caminhos para a valorização e inclusão cultural. Laraia (2007) enfatiza a importância de compreender tanto as diferenças entre culturas distintas quanto às variações dentro de uma mesma sociedade. Ele sugere que, para o ser humano enfrentar as transformações contínuas do mundo com tranquilidade, é essencial não apenas reconhecer, mas também respeitar essas diversidades.

Isso se aplica tanto no âmbito global, ao lidar com povos e costumes diferentes, quanto no nível local, ao entender as múltiplas realidades dentro de um mesmo sistema social, como classes, grupos ou comunidades. Essa capacidade de aceitar a pluralidade de experiências e visões de mundo prepara o indivíduo para os desafios futuros, permitindo-lhe navegar em um ambiente em constante mudança, sem se perder em preconceitos ou resistências. Portanto, Laraia aponta que a flexibilidade cultural e a abertura para o novo são chaves para viver em harmonia em um mundo cada vez mais interconectado e dinâmico.

A análise de Laraia (2007, p. 104) aponta que, “assim como é crucial compreender as diferenças entre povos de culturas distintas, também se torna indispensável entender as variações que existem dentro de um mesmo sistema cultural”. Esse conhecimento é essencial para preparar o indivíduo a lidar com as contínuas mudanças do mundo contemporâneo. De maneira análoga, Onisajé (2020, p. 216) argumenta que “a escolha pela arte como forma de expressão e pela construção de uma poética cênica baseia-se na necessidade de fortalecer as referências culturais locais, promovendo a valorização e a divulgação dessas manifestações”. Dentro desse cenário, a comunidade se configura como um espaço de cultura e arte que se solidifica como um território de preservação da identidade, intercâmbio de saberes e transformação das dinâmicas sociais.

CAPÍTULO 2
ATRAVESSAMENTOS PERIFÉRICOS NA CENA CULTURAL:
GRUPO GRITA E OS CRIAS

Os grupos se inserem em um contexto cultural rico e diversificado, mas também marcado por desigualdades. Essas coletividades utilizam o teatro e outras formas artísticas para dialogar com a cultura local, trazendo à tona questões pertinentes às suas realidades. As ações do Grupo GRITA, especialmente com a Via Sacra no Anjo da Guarda, exemplificam essa inserção ao utilizar uma linguagem acessível que ressoa com a população local. Essa prática não só fortalece a identidade cultural da comunidade como também promove a inclusão social.

As atuações dos grupos provocam reflexões críticas sobre a identidade cultural nas comunidades em que atuam. A interseção entre passado e presente nas narrativas teatrais oferece aos moradores uma oportunidade para revisitar suas histórias coletivas enquanto se engajam com questões contemporâneas. Essa dinâmica cria um espaço fértil para o diálogo sobre as condições sociais enfrentadas pela comunidade. Conforme observado, os espaços sociais são moldados pelas interações humanas; a valorização da cultura favelada enfrenta diversos desafios, incluindo estereótipos negativos que muitas vezes deslegitimam as expressões artísticas oriundas desses contextos. Filgueira e Silva (2019) discutem a necessidade de reconhecer saberes insurgentes que emergem das margens da sociedade.

A colonialidade e o poder ainda permeiam as relações sociais, dificultando o acesso a recursos e políticas públicas que poderiam apoiar essas iniciativas culturais. Entretanto, também existem oportunidades para a valorização da cultura favelada. Os principais obstáculos enfrentados pela cultura favelada incluem a marginalização social e a falta de políticas públicas adequadas que reconheçam e valorizem essas expressões artísticas. A ausência de espaços culturais acessíveis impede que artistas das favelas possam se apresentar e ter seu trabalho reconhecido.

Abaixo podemos visualizar em tópicos as ações desses grupos, nos próximos capítulos aparecem com maior profundidade e com opinião da comunidade.

2.1 Projeto Social - Grupo Grita: Uma escola de Arte

O projeto "GRUPO GRITA: Uma Escola de Arte", desenvolvido pelo grupo GRITA, representa um exemplo eloquente de como a formação artística pode transcender o simples ensino de técnicas para se transformar em um poderoso meio de empoderamento individual e coletivo. Nesse sentido, a educação é compreendida como um ato de liberdade, como argumenta Paulo Freire (1979), pois capacita os

indivíduos a questionarem suas realidades e a buscarem formas concretas de transformá-las. Além disso, as oficinas oferecidas pelo GRITA vão além da simples transmissão de habilidades em dança, música ou teatro; elas também incentivam reflexões profundas sobre as vivências dos participantes, criando um espaço onde as narrativas marginalizadas ganham visibilidade e reconhecimento.

De acordo com Armindo Bião (2022), o corpo em cena desempenha um papel essencial no teatro, pois funciona como uma forma primordial de comunicação emocional, algo especialmente relevante em comunidades onde as expressões verbais frequentemente enfrentam limitações ou censuras. Dessa maneira, as práticas artísticas promovidas pelo GRITA transcendem o aprendizado técnico, convertendo-se em ferramentas de expressão pessoal e transformação social. O ato de performar conecta o corpo, a mente e a vivência, permitindo que os participantes explorem e compartilhem suas histórias mais profundas por meio de movimentos, música e linguagem corporal. Esse processo não apenas enriquece a experiência artística, mas também fortalece o senso de pertencimento e identidade, aspectos fundamentais em contextos marcados pela marginalização e exclusão.

Adicionalmente, o projeto propõe a realização de três oficinas modulares nas áreas de dança, música e teatro, com uma estrutura planejada para atender 90 jovens e adultos das comunidades do Anjo da Guarda e dos bairros adjacentes localizados no distrito Itaqui-Bacanga. Esse formato assegura a continuidade das atividades ao longo de um ano, organizado em dois módulos semestrais. Por conseguinte, cada módulo é projetado para oferecer um aprendizado progressivo, culminando em performances e apresentações públicas que envolvem e mobilizam a comunidade local. Essa abordagem modular não apenas promove o desenvolvimento de habilidades artísticas, mas também proporciona aos participantes uma jornada de autodescoberta e crescimento coletivo.

A relevância do projeto torna-se ainda mais evidente quando contextualizada na realidade socioeconômica das comunidades atendidas. Após os impactos devastadores da pandemia de COVID-19, que intensificaram desigualdades sociais e agravaram observa-se, nas áreas periféricas, o aumento de ações ilegais envolvendo jovens, entendidas aqui como práticas fora da lei, tais como pequenos furtos, envolvimento com o tráfico de drogas, receptação de produtos roubados e, em alguns casos, participação em grupos armados locais. É importante compreender que essas práticas, embora não possam ser justificadas, estão muitas vezes ligadas a

estratégias de sobrevivência diante da ausência de políticas públicas efetivas, da precarização de oportunidades de trabalho e educação, e da vulnerabilidade estrutural que atinge esses territórios. Assim, o envolvimento em atividades ilegais reflete não apenas uma questão de criminalidade, mas também os limites impostos por contextos de exclusão social, evidenciando a urgência de políticas que garantam dignidade, acesso à cultura e alternativas de vida para a juventude periférica.

A arte emergiu como uma alternativa transformadora para promover inclusão social, resiliência e protagonismo juvenil. Além disso, a iniciativa dialoga diretamente com manifestações culturais importantes da região, como o espetáculo "Via Sacra do Anjo da Guarda", evento de cunho social, tradicional que atrai centenas de milhares de espectadores e reafirma o potencial artístico e cultural do distrito Itaquí-Bacanga. Projetos como o do GRITA reforçam essa vocação cultural, canalizando-a para o empoderamento e a transformação social.

O público-alvo do projeto, composto por jovens e adultos entre 15 e 25 anos, foi escolhido estrategicamente devido à posição central que essa faixa etária ocupa na construção de mudanças sociais significativas. Com a expectativa de inscrever 90 participantes ao longo de 12 meses, o GRITA não apenas busca desenvolver práticas artísticas entre os jovens, mas também estimular o desenvolvimento de lideranças comunitárias. Por meio de oficinas que integram teoria e prática, os alunos são incentivados a criar e apresentar produções à comunidade, fomentando a mediação cultural em territórios não centrais e promovendo um intercâmbio de experiências que fortalece os laços sociais.

Para além disso, o projeto conta com uma equipe de profissionais qualificados, que busca transformar a arte em um catalisador de mudanças sociais, conectando práticas artísticas ao cotidiano das comunidades. Essa conexão permite que os participantes compreendam melhor a realidade em que vivem, ao mesmo tempo que fomenta iniciativas criativas capazes de reconfigurar essas condições. O objetivo final do projeto é impulsionar a valorização das expressões artísticas locais, ampliando as oportunidades de inserção no mercado cultural, com pessoas potencialmente mais criativas e conhecedoras das artes.

Além disso, o impacto do projeto não se restringe à sensibilização técnica e artística. Ao promover apresentações públicas e ações culturais, o GRITA contribui diretamente para o aumento da plateia local, ampliando a compreensão e o apreço pelas artes na comunidade e fortalecendo o patrimônio cultural da região. Essas ações

também estão alinhadas com os Objetivos do Desenvolvimento Sustentável (ODS) da Organização das Nações Unidas (ONU), particularmente os itens 3 (Saúde e Bem-Estar), 4 (Educação de Qualidade) e 10 (Redução das Desigualdades)⁶. Por exemplo, o projeto inclui a nutrição de crianças, jovens e adultos durante as oficinas, o que combate diretamente a fome e a vulnerabilidade social, criando um ambiente mais favorável para o aprendizado e o desenvolvimento humano.

No âmbito pedagógico e social, o projeto GRITA reflete uma abordagem interdisciplinar, em que as oficinas de dança, música e teatro são planejadas não apenas como atividades artísticas, mas também como ferramentas de transformação social e afirmação identitária. Nesse sentido, a prática artística desempenha um papel crucial em contextos periféricos, conforme destaca Antônia Bezerra (2022), que analisa a teatralidade nas favelas como um espaço de resistência. Segundo Bezerra (2022), o teatro possibilita que os indivíduos se reúnam para expressar suas vivências, criar narrativas alternativas e desafiar os estigmas sociais. A iniciativa do GRITA, alinhada a essa perspectiva, busca resgatar as raízes culturais dos participantes e fortalecer a autonomia das comunidades em que atua.

As criações artísticas que emergem dessas oficinas não apenas retratam as condições de vida nas favelas, mas também reconfiguram essas realidades, apresentando novas perspectivas que desafiam os estereótipos associados às comunidades marginalizadas. Cada performance, dança ou composição musical carrega uma mensagem de resistência e resiliência, promovendo narrativas alternativas que evidenciam a riqueza cultural e a complexidade social dos territórios periféricos. Por conseguinte, o projeto funciona como um catalisador de mudanças sociais, conectando a arte às aspirações e às realidades dos participantes.

Outro aspecto fundamental do projeto é sua visão sustentável e inclusiva, que considera tanto os impactos imediatos quanto os legados que ele pode gerar a longo prazo. Ao sensibilizar novos artistas e promover o engajamento cultural, o GRITA contribui para a criação de um ecossistema artístico local, no qual jovens talentos podem florescer e criar oportunidades tanto para si quanto para suas comunidades.

⁶ Os Objetivos do Desenvolvimento Sustentável (ODS) foram estabelecidos pela Organização das Nações Unidas (ONU) em 2015 como uma agenda global para erradicação da pobreza, proteção do meio ambiente e promoção da paz e prosperidade até 2030. Entre eles, destacam-se o ODS 3 (Saúde e Bem-Estar), que visa assegurar uma vida saudável e promover o bem-estar para todos; o ODS 4 (Educação de Qualidade), que busca garantir educação inclusiva, equitativa e de qualidade; e o ODS 10 (Redução das Desigualdades), que propõe reduzir as desigualdades dentro dos países e entre eles, promovendo a inclusão social, econômica e política de todos.

Esse ecossistema cultural reforça a ideia de que a arte é uma força transformadora, capaz de impactar positivamente os indivíduos e o coletivo.

Ademais, o projeto promove uma cultura de liderança e responsabilidade social entre os participantes, incentivando-os a desenvolver iniciativas que beneficiem diretamente suas comunidades. Essa abordagem tem o potencial de transformar o Anjo da Guarda e o Itaqui-Bacanga em polos culturais, fortalecendo a coesão social e o senso de pertencimento comunitário.

Ao sensibilizar 90 jovens e adultos para as artes/teatro o GRITA não apenas amplia as oportunidades de trabalho e aprendizado para os jovens, mas também reforça as expressões culturais locais, desafiando a centralização da cultura em grandes centros urbanos e promovendo maior inclusão social e cultural. Assim, o projeto reafirma seu papel como uma iniciativa que conecta educação, arte e transformação social, promovendo impactos significativos e duradouros nas comunidades em que atua.

Essas práticas teatrais, portanto, não se limitam a expressões artísticas isoladas, mas configuram-se como estratégias concretas de resistência e transformação nos territórios periféricos. Além de fortalecer identidades coletivas e valorizar as narrativas locais, essas ações promovem impactos significativos e duradouros nas comunidades onde ocorrem. Entre esses impactos, destacam-se a melhoria da arquitetura geográfica dos bairros, com a construção de equipamentos culturais como os Vivas, ampliando espaços de convivência e criação artística; o aquecimento do turismo local e da economia comunitária, com aumento de até 20% na movimentação do comércio informal em períodos de atividades culturais intensificadas; e a criação de praças de alimentação e redes de apoio que fortalecem a economia local durante eventos. No campo educacional e cultural, observa-se o crescimento do interesse e da participação em atividades artísticas, com aumento de cerca de 35% no envolvimento de jovens nos últimos cinco anos, além da formação de públicos mais críticos e engajados com produções locais. Registra-se ainda a qualificação de artistas da periferia, que, a partir dessas experiências, conseguem ingressar no ensino superior em cursos de Teatro e áreas afins, ampliando perspectivas profissionais e fortalecendo o campo artístico local. Esses dados evidenciam que, mesmo diante dos desafios impostos pela desigualdade estrutural, pela ausência de políticas públicas efetivas e pelos processos de urbanização e gentrificação, a arte comunitária emerge como um potente instrumento de

transformação social, ressignificando os territórios e consolidando redes de pertencimento, cuidado e resistência cultural.]

2.2 O grupo ARTEATRO (renomeado) Grupo Teatral Os Crias: uma transição necessária

O grupo ARTEATRO teve início em 2019, depois da realização do projeto de extensão Corpo Ativo vinculado à disciplina Prática de Extensão I, ministrada pela professora Aline Nascimento no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão. O referido projeto estava voltado para oficinas teatrais que seria realizado em um espaço religioso, a Igreja Quadrangular, com crianças de 7 a 12 anos, da Escola Comunitária Criança Feliz. A intenção era promover o contato com o teatro como forma de expressão artística e cultural.

Embora situado inicialmente em um contexto religioso, o projeto expandiu-se para além dessas barreiras. Ele buscou atender às demandas sociais da comunidade do Coroadinho, caracterizada por desigualdade de acesso a práticas culturais, incluindo o teatro. Essa constatação foi a base para a criação do Grupo ARTEATRO, que logo se estruturou como um espaço de formação teatral voltado para adolescentes e jovens, com o objetivo de utilizar o teatro como ferramenta de autoconhecimento, inclusão e transformação social.

Em junho de 2024, com novos planos traçados, resolvemos renomear o grupo para Os Crias. A transição do nome do Grupo ARTEATRO para Grupo Teatral Os Crias marca uma evolução significativa em sua trajetória como coletivo artístico e comunitário. Essa mudança reflete um amadurecimento do projeto, que passa a incorporar de maneira mais profunda os aspectos identitários, sociais e culturais da comunidade do Coroadinho. O nome escolhido não é apenas simbólico, mas também expressa a essência do grupo, enraizada na vivência periférica e na construção coletiva.

A mudança nominal simboliza a consolidação de um projeto que não apenas se adapta às necessidades da comunidade, mas também as reflete e representa. O termo "Cria" carrega um peso cultural e identitário significativo, sendo amplamente utilizado para se referir àqueles que nasceram ou cresceram em comunidades periféricas. Adotar essa nomenclatura representa um afastamento de formalidades

alheias à realidade do grupo e uma aproximação direta com a linguagem e a vivência dos seus participantes.

A escolha desse nome está ancorada em teorias que entendem a linguagem como expressão da cultura e das práticas sociais (Bakhtin, 2008). Diferentes dialetos refletem as relações sociais e a adoção de um termo periférico reforça a identidade do grupo como representante legítimo de uma cultura muitas vezes marginalizada. Nesse sentido, o grupo Os Crias reafirma a importância de ressignificar o lugar periférico como espaço de resistência e potência criativa.

A trajetória do grupo ilustra como o teatro pode ser uma ferramenta poderosa de transformação social. Inspirado em abordagens como o Teatro do Oprimido de Augusto Boal, o grupo utiliza práticas como o Teatro Imagem, Teatro Jornal e Teatro Fórum para explorar e refletir sobre questões centrais da vida na periferia, como violência, uso de drogas, abuso policial e gravidez na adolescência. Tais práticas permitem que os participantes experienciem de forma coletiva os desafios de suas realidades, compreendam as raízes desses problemas e co-criem caminhos de superação, reafirmando a noção de que cada indivíduo é protagonista de sua própria história.

Além disso, o grupo promove palestras sobre temas transversais como saúde, direitos das mulheres e prevenção ao uso de drogas, em parceria com instituições locais, como o Conselho Tutelar do Coroadinho. Essa integração com a comunidade amplia o alcance do projeto, transformando o teatro em um espaço de diálogo e aprendizado coletivo.

A construção de um espírito colaborativo tem sido central na metodologia de Os Crias. A improvisação, por exemplo, revelou-se uma ferramenta valiosa para explorar temas que emergem das vivências dos participantes, como violência e exclusão social. Essas atividades ajudam a fortalecer vínculos afetivos e colaborativos, transformando o grupo em um espaço de apoio mútuo e empoderamento.

Ao adotar uma abordagem conceitual fundamentada em autores como Boal (1996) o grupo reafirma a importância do teatro, não apenas como prática artística, mas como uma forma de educação integral. O teatro, nesse contexto, é visto como um processo que promove o desenvolvimento cognitivo, afetivo e psicomotor, ampliando a capacidade dos indivíduos de compreenderem a si mesmos, aos outros e ao mundo ao seu redor.

A mudança para Os Crias simboliza um novo capítulo na história do grupo, reafirmando sua identidade como coletivo comunitário e periférico. Mais do que um espaço de práticas teatrais, o grupo é um agente de transformação cultural e social, capaz de ressignificar a realidade de seus participantes e da comunidade do Coroadinho. Ao destacar as vivências periféricas como fonte de criação artística, o grupo consolida-se como um exemplo de como o teatro pode ser uma ferramenta poderosa de resistência, inclusão e mudança.

Segundo Duarte Júnior (1986), a arte desempenha um papel fundamental ao estimular o indivíduo a se conectar de maneira mais profunda com seus próprios sentimentos e percepções. Essa concepção contrasta com o enfoque predominantemente racionalista de nossa sociedade, que tende a valorizar apenas ideias e conceitos previamente estabelecidos como universais e objetivos, desconsiderando as particularidades subjetivas de cada ser humano. Além disso, a arte oferece a oportunidade de explorar experiências que não fazem parte de nossa vivência cotidiana, proporcionando uma compreensão mais ampla das realidades e vivências de outras pessoas, conforme aponta Duarte Júnior (1986).

Se a educação, enquanto processo intencional conduzido por instituições formais, tende a refletir e perpetuar uma cultura predominantemente intelectual e racional, a arte surge como um contraponto necessário, ao sensibilizar o indivíduo para a conexão com suas emoções e experiências. Por meio dela, o sujeito é incentivado a vivenciar sensações, reflexões e situações que, de outra forma, poderiam nunca emergir em sua rotina cotidiana. A resposta está na formação de agentes capazes de transformar sua realidade. É nesse ponto de convergência entre arte e educação, que se destaca a importância do grupo propor em cena evidências das relações e experiência do sujeito no seu território e as repercussões sociais que o provocam. Trazendo à tona a busca incessante do ser humano por traduzir sua realidade por meio do autoconhecimento desperta nele o impulso criativo, movido pelas suas percepções, para conferir significado ao mundo ao seu redor. Ostrower (1993) reforça essa ideia ao afirmar que:

[...] o homem precisa orientar-se, ordenando os fenômenos e avaliando o sentido das formas ordenadas; precisa comunicar-se com outros seres humanos, através de formas ordenadas. Trata-se, pois, de possibilidades, potencialidades do homem que se convertem em necessidades existenciais. O homem cria, não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque

precisa; e ele só pode crescer, enquanto ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma, criando (Ostrower, 1993, p. 09).

A comunidade, frequentemente associada apenas ao cotidiano e à sobrevivência, possui um potencial intrínseco para ser compreendida como um espaço de cultura e arte. Para Freire (1996), a cultura é inerente às práticas humanas e reflete a capacidade do indivíduo de transformar sua realidade por meio da expressão. Quando essa perspectiva é aplicada às comunidades periféricas, percebemos que seus moradores já desenvolvem manifestações culturais espontâneas, mesmo que nem sempre sejam reconhecidas ou valorizadas. A arte, nesse contexto, torna-se uma forma de expressão coletiva, ressignificando os desafios sociais e potencializando a identidade local.

Nesse sentido, a arte não apenas representa a vida na comunidade, mas também possibilita que os moradores interpretem e transformem sua realidade. Boal (1973), ao desenvolver o Teatro do Oprimido, destacou que todos os seres humanos são artistas em potencial, capazes de utilizar a arte para se posicionar criticamente em relação ao mundo e propor mudanças. Essa perspectiva enfatiza o papel da comunidade como um palco ativo, onde a cultura se desenvolve por meio do engajamento e da criação coletiva, fortalecendo os laços sociais e resgatando o senso de pertencimento e protagonismo de seus membros.

2.3 Experimento teatral - “Cria: a carne fresca chegou”

Com o intuito de levar a comunidade a mostrar suas práticas artísticas, nasce a cena curta “Cria: a carne fresca chegou”. O grupo Os Crias propõe uma discussão racial e social nesta encenação, pois a dramaturgia faz adaptação de textos de dois jovens pretos (Brena Maria⁷ e Cadu Marques⁸) com músicas e manchetes de jornais que demonstram a violência e o preconceito enfrentado pelo jovem preto que vive em comunidade periférica e que sofre com esses preconceitos raciais.

⁷ Estudante do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão - UFMA, atriz e escritora.

⁸ Estudante do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão - UFMA, ator e escritor.

O grupo é oriundo do bairro/comunidade Coroadinho, que segundo o Censo 2022 do IBGE, é a 8ª maior favela do Brasil⁹. Como bem sabemos cada comunidade é carregada de singularidades e individualidades que a identificam, além de estruturas e atividades específicas, de acordo com suas raízes. Na atualidade, a mesma enfrenta o desafio de quebrar os preconceitos estruturais de acesso à educação, cultura, preservação de sua história, criados no decorrer dos anos, e dando poderio aos moradores desta localidade, como defendido por Coelho (2024, p. 46):

Em junho de 2018 o bairro foi líder no ranking de número de homicídios na capital maranhense, e com essa “liderança” as rádios e manchetes de jornais perpetuaram a fama de “bairro perigoso”. O que foi mudando de 2018 até os dias atuais, pois, mesmo com a ausência do poder público, a comunidade começou a vencer a violência a partir do empreendedorismo que começou gerar empregos para os moradores da localidade.

A cena curta supracitada também mostrou um avanço significativo para o grupo, pois foi a primeira apresentação oficial e fora da comunidade, em um evento de caráter acadêmico que discutiu as práticas artísticas comunitárias de grupos e comunidades de São Luís.

Figura 2 - Card de divulgação da cena curta



Fonte: Acervo pessoal do autor (2024).

⁹<https://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/2023/03/24/regiao-do-coroadinho-e-a-8a-maior-favela-do-brasil-aponta-ibge.ghml>.

O nome da cena carrega um significado simbólico para os jovens periféricos, pois o termo “cria” apresentado na nomenclatura destaca que a pessoa nasceu ou vive em alguma comunidade periférica ou favela brasileira, ou seja, já assume a linguagem que é vigente neste âmbito, com o intuito de aproximar ou distanciar, pois tal termo não é tão convencional como outros ditos “formais”. A língua como comumente sabemos, representa a cultura de uma sociedade e as práticas e atitudes que lhes conferem coerência. Diferentes dialetos numa língua não representam apenas diferenças de grupos sociais, mas também refletem as relações entre eles. O dialeto do grupo dominante numa determinada área reflete-se naturalmente no governo e nas instituições educativas, representando o “dialeto padrão”; os dialetos das comunidades que vivem à margem da sociedade são, portanto, marginalizados.

Para D’Andrea (2020), temos precondições e características próprias dos sujeitos periféricos, assim como os fundamentos de sua ação política. Os sujeitos periféricos são compreendidos como sujeitos históricos, moldados por circunstâncias específicas ocorridas nos territórios populares a partir da década de 1990. As características e precondições próprias são:

1. Utilização de periferia como classe: periferia passa a ser utilizada como totalidade abarcadora de distintas localidades com situações sociais próximas, sendo uma expressão de classe trabalhadora em um momento histórico em que se necessitava de uma categoria unificadora, mas trabalhador se fragilizava como categoria de representação;
2. Periferia, periférica, periférico e favela como posicionamento político- territorial: por mais que esses termos tenham sido utilizados por alguns grupos nos anos 1970 e 1980, é incontestável que sua disseminação ocorreu nos anos 1990 e 2000;
3. Organização em coletivos: o coletivo como forma organizativa passa se disseminar;
4. Arte e cultura política: atividades artísticas e culturais adquirem maior peso na e como atuação política;
5. De objeto de estudo a sujeito do conhecimento: o acesso à universidade possibilitou que a população periférica questionasse o papel de objeto de estudo a ela antes relegado, passando a produzir conhecimento;
6. Sistematização da própria história: possibilidade de acesso a recursos técnicos e tecnológicos, somada ao crescimento de atividades culturais, jornalísticas e ao ingresso na universidade, permitiu que essa geração sistematizasse a sua experiência histórica;
7. Fim da necessidade de mediadores: por uma série de circunstâncias, essa geração passou a prescindir de mediadores na política, na academia, no jornalismo, na arte, entre outras esferas, passando ela mesma a se representar.
8. Do estigma ao orgulho: nas últimas três décadas houve um processo social de combate aos estigmas, preconceitos e vergonhas com relação ao local de moradia. Periferia e favela passaram do estigma ao orgulho, da fragilidade à potência;
9. Relevância dos debates sobre opressões raciais e de gênero: essa geração passa a debater de maneira mais sistemática as opressões raciais e de gênero, colocando tais discussões em outro patamar;
10. Consciência ecológica e por direitos de LGBTs: a luta contra a destruição do planeta passa a ter mais reverberação, assim como a luta empreendida pela população LGBT por direitos e visibilidade. Vale destacar como a cultura produziu intelectuais orgânicos

dessa luta, como Linn da Quebrada; **11.** Diferença como bandeira: o direito à diferença é uma pauta que ganha relevância, em contraposição à luta por igualdade, preponderante na geração anterior; **12.** Era digital: intensificação da utilização de meios digitais e tecnológicos; **13.** Agentes e processos sociais distintos: essa geração interagiu com distintos processos sociais, como o neoliberalismo, o lulismo e o conservadorismo, e com agentes sociais como as ONGS, o PCC e os evangélicos (D'Andrea, 2020, p. 32, grifo nosso).

Segundo D'Andrea (2020), os sujeitos periféricos possuem pré-condições e características próprias, além de fundamentos que orientam sua ação política. Compreendidos como assuntos históricos, eles emergem de processos específicos vividos em territórios populares a partir dos anos 1990. A periferia passa a ser utilizada como uma categoria que unifica localidades com situações sociais semelhantes, representando a classe trabalhadora em um momento em que a categoria “trabalhador” se fragilizou como forma de representação.

Termos como “periferia”, “periférico/a” e “favela” ganham conotações políticas, sendo amplamente divulgados a partir dos anos 1990 e 2000. A formação de coletivos torna-se uma estratégia organizativa predominante e a arte e a cultura adquirem maior peso como formas de atuação política. O acesso ampliado às universidades possibilita que uma população restrita transite de objeto de estudo para sujeito produtor de conhecimento, além de sistematizar suas próprias histórias graças ao acesso a recursos técnicos e tecnológicos. Esse contexto também favorece o fim da necessidade de mediadores em diversas esferas, como política, arte e jornalismo, permitindo que essa geração se represente diretamente. Nas últimas décadas, ocorreu um movimento de ressignificação, transformando o estigma associado à periferia em orgulho e potência.

A cena apresentada, ao abordar de maneira contundente as condições históricas e sociais da população periférica e negra, cumpre um papel crítico na reflexão sobre as raízes da violência estrutural que se perpetuam ao longo do tempo. O trecho “Nós somos os pretos que vocês ainda não mataram”, extraído do texto de “Cria: a carne fresca chegou” (2023), representa um potente símbolo da continuidade da opressão e marginalização da população negra, mesmo após a abolição formal da escravidão em 1888. Essa assertiva não se limita a rememorar um evento histórico, mas questiona a verdadeira liberdade alcançada pelos negros no Brasil, evidenciando um processo de invisibilização e morte simbólica que perdura até os dias atuais.

A reflexão proposta pela cena, ao destacar as relações entre a violência e a persistente discriminação racial, desafia a compreensão comum de que a abolição

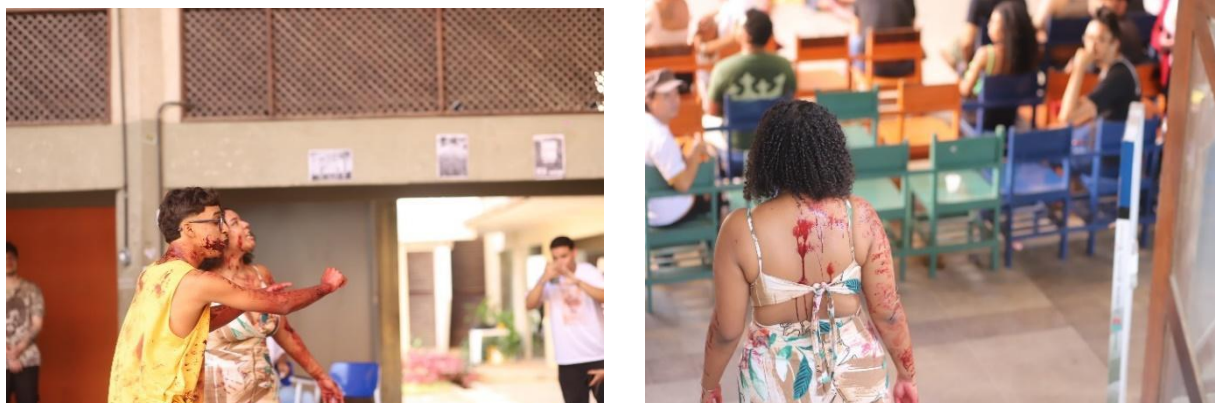
significou a emancipação plena da população negra. A frase "nós somos julgados pela nossa pele, cabelo e por todos os nossos traços ancestrais" articula uma crítica à persistente construção de estigmas que marginalizam e subalternizam corpos negros. Ao invocar os "traços ancestrais", o texto ressignifica a ancestralidade como um elemento de resistência e identidade, embora constantemente desconstruído pela sociedade dominante, que ainda associa a diferença à ameaça e à inferioridade.

Neste contexto, o teatro surge como um instrumento poderoso de reflexão e ação política. Ao trazer à tona as tensões entre a memória histórica e as vivências contemporâneas, a peça não apenas retrata a opressão racial, mas também se configura como um espaço de ressignificação. A participação ativa dos jovens e membros da comunidade periférica na criação e apresentação da encenação proporciona uma vivência coletiva que, além de recontar a história, ressignifica e reinventa narrativas, criando um espaço de confronto e subversão da violência simbólica que persiste no cotidiano dessas populações.

Ao ser encenada, a peça tem o potencial de transformar, tanto a visão dos jovens participantes quanto do público que a assiste. A prática teatral oferece um espaço no qual esses sujeitos marginalizados podem se reconhecer e se representar, contestando as narrativas historicamente construídas sobre eles, que frequentemente os posicionam como objetos de violência e exclusão. Em vez disso, o palco torna-se um local de afirmação da identidade, da humanidade e da necessidade de reconhecimento dessas populações.

A encenação, portanto, ultrapassa a mera performance artística; ela se configura como um manifesto de resistência política e cultural. Ao colocar em evidência a violência racial e social ainda presente nas dinâmicas estruturais da sociedade brasileira, a peça não só denuncia a opressão, mas também exige uma reavaliação do papel dessas comunidades na configuração do presente e do futuro social. Através dessa vivência, os jovens participantes não apenas ressignificam suas próprias histórias, mas também contribuem para o fortalecimento de uma narrativa coletiva que desafia os estigmas e reivindica a visibilidade e o respeito para os corpos negros e periféricos.

Figuras 3 e 4 – Cria: a carne fresca chegou: a apresentação do experimento da cena curta no pátio da UFMA



Fonte: Acervo pessoal do autor (2024).

Local: Centro de Ciências Humanas/UFMA, dezembro de 2024.

Atuação: Paula Cristiny e Matheus Bastos.

Até a experiência de chegar e se apresentar no ambiente acadêmico, o grupo de teatro passou por um processo de ensaio em diversos espaços informais, como as casas dos próprios integrantes e a sala de dança do Teatro Arthur Azevedo. Este percurso sublinha um aspecto crucial da prática artística comunitária, que se configura como um processo dinâmico e fluido, capaz de ser realizado em diferentes contextos, desde residências até espaços culturais formalmente reconhecidos. A arte comunitária, portanto, não se limita a grandes centros ou instituições culturais, mas pode, efetivamente, ser vivida e experimentada em qualquer ambiente, como casas, galpões ou associações. Ao vivenciar e experimentar essa pluralidade de espaços, os integrantes do grupo puderam expandir suas percepções sobre as possibilidades de criação, o que favoreceu um encontro de diferentes visões, essencial para a construção de um processo coletivo e emancipatório.

A compreensão de Adame (2017) sobre a prática artística em espaços não convencionais corrobora a ideia de que a arte, em sua dimensão comunitária, não está restrita a um contexto institucionalizado, mas se desenvolve em qualquer espaço de encontro e reflexão. Na visão de Adame (2017), a arte deve ser vista como um processo potencialmente transformador, que se concretiza em diversas esferas da vida cotidiana e no relacionamento entre os indivíduos. Neste sentido, ao transitar entre os espaços de ensaio, o grupo não apenas aprimorou a execução da cena, mas também pôde refletir sobre as múltiplas possibilidades de atuação política e social que a arte proporciona. Dessa forma, a experiência não se limita à execução de uma obra, mas constitui um espaço de reflexão crítica, ressignificação e construção de novas

narrativas, ampliando as fronteiras do que é possível dentro e fora do contexto artístico. A arte comunitária, portanto, se apresenta como uma poderosa ferramenta de resistência e transformação social, permitindo que os participantes se apropriem de suas histórias e se posicionem de maneira ativa no processo de mudança de suas realidades. Adame (2017) compreende:

[...] produzir momentos de honesta e intensa comunicação com outros sujeitos, convidando-os a ser participantes ativos; de estabelecer um diálogo com formas de criação e de pensamento diferentes das próprias; de seguir os impulsos interiores e externos; de não se transformar em “personagem”; de manter lucidamente a sua postura vertical e, acima de tudo, de procurar a sua libertação e ajudar outros a ser libertados (Adame 2017, p. 40).

Figura 5 - Rastros dos processos em cada espaço



Fonte: Acervo pessoal do autor (2024).

Ensaios do Grupos em 2024.

Locais: Sala de Dança do Teatro Arthur Azevedo, Garagem de casa e Sala de casa.

Componentes: Joás Coelho, Luciano Lima, Matheus Bastos, Paula Cristiny, Emerson Aguiar e Waleson Santos.

O experimento “Cria: a carne fresca chegou”, oferece uma plataforma para que as vozes periféricas, frequentemente silenciadas ou distorcidas, se expressem e se afirmem no contexto teatral e acadêmico. Essa discussão, centrada na violência e no preconceito racial enfrentado por jovens negros nas comunidades periféricas, vai além da denúncia: ela busca criar um espaço para reflexão sobre as realidades estruturais que moldam essas vivências. Ao trazer o racismo estrutural à tona de forma direta e sensível, a encenação desafia o público a reconsiderar as narrativas sobre a população negra e periférica, deslocando os estigmas e propondo uma nova visão, mais justa e empática.

Além disso, a encenação contribui para o processo de visibilidade e valorização da cultura periférica, frequentemente ignorada ou estigmatizada pela mídia tradicional. Ao adaptar as vivências e produções artísticas de jovens negros para o palco, o grupo afirma a identidade da periferia como legítima e rica culturalmente, desafiando a ideia de que esses espaços são limitados à criminalidade e à violência. Essa representação permite que a comunidade se reconheça como protagonista de sua própria história, ajudando na construção de um novo imaginário social em que os moradores da periferia são os detentores de suas narrativas.

O impacto da performance vai além da esfera artística: ao apresentar suas questões dentro de um espaço acadêmico, o grupo Os Crias reforça a importância da arte comunitária como ferramenta de transformação social. As práticas artísticas, quando realizadas de forma colaborativa, podem gerar mudanças profundas nas comunidades, criando uma rede de troca de saberes, experiências e identidades. Essa transição do espaço comunitário para o acadêmico também quebra barreiras, levando a reflexão sobre as desigualdades sociais e raciais para um público mais amplo, acadêmico e institucional, com o potencial de gerar novos entendimentos e ações concretas em relação a essas questões.

Além disso, ao dialogar com a academia, a cena contribui para a construção de um conhecimento mais plural, inclusivo e representativo. O teatro comunitário se torna, assim, uma ferramenta poderosa de educação e conscientização, capaz de sensibilizar as novas gerações sobre os desafios enfrentados pelas periferias, ao mesmo tempo em que promove um questionamento das estruturas de poder e das formas de exclusão social. Essa ação reflete a ideia de que a arte tem o poder de transformar a realidade, não apenas no campo simbólico, mas também em práticas cotidianas que podem alterar as condições sociais e políticas de um território.

Por fim, o impacto da encenação também pode ser visto como um exemplo da resistência cultural das comunidades periféricas. Ao utilizar a arte como meio de resistência e visibilidade, o grupo Os Crias quebra as barreiras impostas pela invisibilidade e estigmatização das periferias. A arte, nesse contexto, se transforma em um ato político, que não só denuncia, mas também cria novas possibilidades de leitura da realidade social, ao mesmo tempo em que fortalece o movimento de valorização da identidade negra e periférica. Essa produção artística é, portanto, uma contribuição para a luta por mais justiça social e igualdade de direitos.

Na sequência, o texto apresentará como os sujeitos periféricos experienciaram apresentar e participar do evento acadêmico e o acesso à universidade.

2.4 O Grupo teatral Os Crias e a experiência de participar do I Seminário de Práticas Artísticas Comunitárias

O que irei propor nesta seção será o compartilhamento de relatos de experiências de adolescentes e jovens que saíram de sua comunidade (Coroadinho) para participarem e apresentarem de uma cena curta em um evento acadêmico, na qual jamais conseguiram enxergar essa possibilidade de inserção, os levando a ter uma experiência para além da apresentação de uma cena. Para Bondía (2002), a experiência é compreendida:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça.¹ Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara (Bondía, 2002, p. 21).

Como Emerson Aguiar jovem de 19 anos que é jogador de futebol da base do Instituto de Administração de Projetos Educacionais Futebol Clube (IAPE) enxerga essa experiência:

Prazer, eu sou Emerson, e vou contar minha experiência que tive no evento. Foi uma coisa muito louca, nem eu sabia que estava sentindo, ao saber que as pessoas reconheceram o nosso trabalho e a mensagem que a gente tinha passado para eles, isso foi muito gratificante. Eu aprendi novas coisas com o teatro e me conheci também. É uma honra fazer parte desse projeto e ver o trabalho maravilhoso que esse grupo faz, é uma satisfação enorme porque a gente faz valer cada suor derramado (informação verbal)¹⁰.

Adicionado ao relato de Emerson, vem o olhar do Matheus Bastos, 15 anos e estudante do curso de Edificações do IEMA:

Bom, de primeira, Joás me chamou para fazer parte do grupo e eu topei na hora, pra mim não tem tempo ruim. Começou a ter ensaio e foi algo tão suave, sem pressão e o melhor de tudo foram as resenhas que tivemos naquele local

¹⁰ Relato concedido por De Aguiar, Emerson Renãn Azevedo. Entrevista I. [12.2023] Entrevistador: Coelho, Joas Serra. São Luís, 2023.

de ensaio (casa de Emerson, casa de Joás e no Teatro Arthur Azevedo), sem dúvidas foi uma experiência e tanto, porque além de ser algo muito sério, fizemos parecer muito fácil e sem pressão, respeitando o espaço de cada um. E no dia da apresentação, fazia muito tempo que não sentia um friozinho na barriga, mas foi algo gratificante, ver cada um se esforçando, dando seu melhor para tudo sair como planejado e adivinha, saiu melhor que esperávamos. Queria agradecer todo mundo que faz parte desse projeto, vocês não sabem o quanto isso me fez feliz e deu as melhores lembranças que alguém poderia lembrar (informação verbal)¹¹.

Para além de uma cena vêm as possibilidades. Onde cada membro do grupo fora bem acolhido pelos docentes e discentes do curso de pós-graduação, e a partir deste acolhimento sentiram-se como parte daquele espaço, o que antes poderia ser visto como distante passa a ser visto como possível, pela recepção positiva de cada participante do Seminário.

A possibilidade de experimentar me faz correlacionar esses relatos ao sujeito da experiência de Bondía (2002) descreve:

[...] é um sujeito alcançado, tombado, derrubado. Não um sujeito que permanece sempre em pé, ereto, erguido e seguro de si mesmo; não um sujeito que alcança aquilo que se propõe ou que se apodera daquilo que quer; não um sujeito definido por seus sucessos ou por seus poderes, mas um sujeito que perde seus poderes precisamente porque aquilo de que faz experiência dele se apodera. Em contrapartida, o sujeito da experiência é também um sujeito sofredor, padecente, receptivo, aceitante, interpelado, submetido. Seu contrário, o sujeito incapaz de experiência, seria um sujeito firme, forte, impávido, inatingível, erguido, anestesiado, apático, autodeterminado, definido por seu saber, por seu poder e por sua vontade (Bondía, 2002, p. 25).

O olhar que se forma a partir das experiências compartilhadas por Emerson e Matheus revela não apenas a transformação pessoal que o teatro pode proporcionar, mas também um profundo anseio por reconhecimento e pertencimento. As dificuldades enfrentadas por esse grupo comunitário em Coroadinho são, paradoxalmente, o cenário que permite que esses jovens reescrevam suas narrativas e ampliem seus horizontes. A reflexão de Bondía (2002) ressoa fortemente aqui: embora o mundo esteja repleto de acontecimentos, muitas vezes eles não se traduzem em experiências significativas. No entanto, a vivência no teatro se destaca como um espaço onde os jovens não apenas se expressam, mas também se redescobrem e se conectam uns com os outros. A mensagem de Emerson sobre o

¹¹ Relato concedido por Bastos, Matheus dos Santos. Entrevista II. [12.2023] Entrevistador: Coelho, Joas Serra. São Luís, 2023.

reconhecimento do trabalho coletivo e a gratificação do processo é um testemunho de como a arte pode romper barreiras e criar oportunidades.

Matheus, por sua vez, enfatiza a leveza e o respeito no processo criativo, destacando a importância do ambiente colaborativo e acolhedor. O "frio na barriga" que ele menciona é um símbolo da expectativa e do nervosismo que precedem uma grande realização, mas que, no final, se transforma em alegria e orgulho. A capacidade de transformar um ensaio em um espaço de acolhimento e amizade evidencia como a experiência vai além do palco, impactando suas vidas de maneira profunda e duradoura.

Assim, essas narrativas coletivas não apenas fortalecem a identidade do grupo, mas também desafiam a ideia de que experiências significativas são escassas. Elas nos lembram que, mesmo em meio a dificuldades, é possível construir laços e criar momentos que marcam a trajetória de cada um, ampliando suas percepções de mundo e suas possibilidades futuras. Podemos ser transformados por essas experiências, seja de forma abrupta ou ao longo do tempo. Essa capacidade de formação ou transformação é outro componente fundamental da experiência. A experiência é algo que nos afeta, nos toca, nos acontece, e ao passar por ela, somos moldados e transformados. Somente o sujeito que vivencia a experiência está aberto à sua própria transformação.

Essas narrativas revelam um aspecto central da experiência: o poder de transformação que ela exerce sobre os sujeitos que a vivenciam. O teatro, como linguagem de expressão artística, oferece aos jovens de Coroadinho uma oportunidade única de rompimento com a invisibilidade e a marginalização, mas também abre espaço para a descoberta e a reinvenção pessoal e ainda para a descoberta da percepção estética. Quando Emerson fala sobre o reconhecimento do trabalho e o prazer de ver o esforço coletivo sendo valorizado, ele não apenas se refere à realização artística, mas a uma experiência de pertencimento, onde suas ações e sua voz ganham visibilidade e importância. Esse reconhecimento transcende o ambiente acadêmico, pois atinge o núcleo do ser, da autoestima e da valorização pessoal.

Por outro lado, o relato de Matheus reflete como o processo criativo no teatro é igualmente impactante, pois permite que ele se conecte com os outros em um nível emocional e humano, além de ser um espaço de aprendizado e crescimento pessoal. Sua ênfase no respeito e na leveza do processo demonstra que, mesmo diante de

desafios e da responsabilidade de representar sua comunidade, o grupo consegue criar um ambiente de confiança e apoio mútuo. Essa experiência de união e de criação coletiva são cruciais para fortalecer a identidade do grupo, mas também para o desenvolvimento de habilidades sociais, de comunicação e de resolução de conflitos. A experiência de se sentir parte de algo maior, como enfatizado por Matheus, é algo que transcende o ato de subir ao palco; ela se reflete nas relações construídas durante o processo e nos novos horizontes que se abrem para cada indivíduo.

A partir dessa vivência, os jovens participantes não só compartilham suas histórias, mas também as reescrevem. O teatro, então, torna-se uma ferramenta poderosa para o desenvolvimento de novas possibilidades, ampliando os horizontes de quem participa e proporcionando uma forma de resistência às condições que limitam suas opções de futuro. Essa resistência não se dá apenas na crítica às estruturas de poder e preconceito que os cercam, mas na própria experiência de ocupação de um espaço até então distante e inacessível. Como Bondía (2002) coloca, a experiência não é algo que se controla ou se domina, mas algo que nos toma e nos transforma. Esses jovens, ao serem acolhidos e ao se exporem à novidade e ao desafio de participarem de um evento acadêmico, não só questionam suas limitações, mas também ampliam suas perspectivas de mundo e suas noções de potencialidades.

Ainda, o relato de Matheus também nos convida a refletir sobre o valor da coletividade e a importância de se criarem espaços de acolhimento onde o sujeito possa se sentir seguro para explorar novas possibilidades. Quando ele fala da leveza do ensaio e das “resenhas” compartilhadas, há uma ênfase na experiência de grupo como um suporte fundamental para o desenvolvimento individual. Isso evidencia a relevância do coletivo na construção de uma identidade sólida, especialmente para aqueles que vêm de contextos de desigualdade social, onde o sentido de pertencimento e de valor próprio é frequentemente desafiado. O teatro, ao proporcionar esse espaço de acolhimento e troca, cumpre a função de criar um ambiente de suporte emocional e psicológico, essencial para que esses jovens possam se expandir e se reinventar.

Dessa forma, essas experiências artísticas têm um impacto profundo nas trajetórias dos participantes, não apenas pela criação de novas perspectivas de futuro, mas pela transformação de sua relação com o espaço acadêmico e com o campo da cultura. O teatro proporciona um caminho de inserção e visibilidade, mas também permite que os jovens se vejam como agentes de sua própria mudança, capazes de

criar e transformar, não só no palco, mas na vida cotidiana. Essa vivência vai além de uma simples atividade extracurricular, pois se configura como uma oportunidade de reconfiguração de identidade e de construção de novos horizontes. Logo:

O teatro [...] é a capacidade que temos de nos observarmos em ação. Somos capazes de ver-nos vendo! Esta possibilidade de ser ao mesmo tempo o protagonista de nossos atos e o nosso principal espectador, nos proporciona pensar em virtualidades, de imaginar possibilidades, de fundir memória e imaginação – que são dois processos psíquicos indissociáveis - de, no presente, reinventar o passado e inventar o futuro. Aí reside à imensa e poderosa força do teatro (Boal, 1998, p. 30).

Boal¹² (1998) traz à tona a complexidade e a profundidade do teatro, não apenas como uma forma de expressão artística, mas como uma ferramenta de autoconhecimento e reflexão. A ideia de ser simultaneamente protagonista e espectador de nossos próprios atos sugere uma experiência dual, em que o indivíduo se vê não apenas agindo no mundo, mas também observando suas ações, refletindo sobre elas e buscando sentidos mais profundos em seus gestos e escolhas. Essa capacidade de se distanciar e se observar é crucial para o processo de construção da identidade, pois permite que o sujeito compreenda suas próprias motivações, seus medos e suas intenções.

No teatro, essa autopercepção e autoanálise se tornam mais intensas, pois o ambiente encoraja o questionamento constante sobre quem somos e como nos relacionamos com os outros. Ao se colocar no lugar de um personagem, o ator não apenas expressa emoções e histórias alheias, mas também entra em contato com suas próprias vivências e subjetividades. O palco, portanto, se transforma em um espelho do mundo interior do ator, permitindo-lhe explorar suas próprias questões, desafios e contradições.

Boal (1998) aponta, também, a relação intrínseca entre memória e imaginação no teatro, processos psíquicos que, como ele diz, não podem ser dissociados. A memória, ao rememorar eventos passados, interage com a imaginação, que projeta possibilidades futuras. No palco, essas duas dimensões se encontram, criando um

¹² Augusto Boal (1931-2009) foi um dramaturgo, diretor e teórico teatral brasileiro, reconhecido internacionalmente por desenvolver o Teatro do Oprimido, metodologia que utiliza o teatro como ferramenta de conscientização e transformação social. Formou-se em Química pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e em Direção Teatral na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos. Foi diretor do Teatro de Arena de São Paulo, exilou-se durante a ditadura militar brasileira e difundiu suas técnicas em diversos países, sendo indicado ao Prêmio Nobel da Paz em 2008 por seu trabalho com teatro comunitário e popular.

espaço onde o passado e o futuro se entrelaçam, e o presente se torna um campo fértil para a reinvenção de realidades. A cena, portanto, não apenas representa o mundo como ele é, mas oferece uma oportunidade para reconfigurá-lo, para dar novos significados às experiências passadas e imaginar um futuro diferente, mais justo e mais pleno.

Esse poder de "reinventar o passado" e "inventar o futuro" é uma das forças mais transformadoras do teatro. Ele permite ao indivíduo não apenas lidar com sua própria história, mas também projetar novas possibilidades para si mesmo e para a sociedade. Ao encenar suas próprias realidades ou ao se colocar no lugar do outro, o ator se torna um criador de mundos, um agente de transformação, capaz de abrir novos caminhos para a compreensão de sua própria vida e do mundo ao seu redor. No contexto das comunidades periféricas, como a de Coroadinho, o teatro se torna ainda mais significativo, pois oferece uma ferramenta de empoderamento, permitindo que esses jovens reescrevam suas histórias e reimaginem suas possibilidades de futuro.

Em síntese, a experiência desses jovens, como descrita nos relatos, vai muito além de uma apresentação de teatro. Ela representa uma ruptura com o ciclo de invisibilidade e exclusão, é um passo significativo para a construção de uma nova narrativa pessoal e coletiva. Essas histórias nos lembram que a experiência é, em última instância, um processo de transformação que ocorre no encontro com o outro, no desafio, na colaboração e na reflexão sobre o que nos toca, nos afeta e nos modifica. Essas experiências, portanto, são fundamentais para a criação de um novo imaginário social, onde as possibilidades não são limitadas por preconceitos ou estigmas, mas são ampliadas pela capacidade de cada indivíduo de se conectar consigo mesmo e com o mundo ao seu redor. Isto é:

O papel fundamental dos que estão comprometidos numa ação cultural para a conscientização não é propriamente falar sobre como construir a ideia libertadora, mas convidar os homens a captar com seu espírito a verdade de sua própria realidade (Freire, 1979, p. 91).

Paulo Freire (1979) enfatiza o papel crucial de uma ação cultural comprometida com a conscientização: mais do que impor uma visão ou ensinar um caminho de libertação, o verdadeiro papel dos envolvidos é convidar os indivíduos a perceberem a realidade ao seu redor e a se tornarem conscientes dela. Sugere que a transformação começa com a percepção e compreensão profunda da própria

realidade, em vez de ser um processo de assimilação de ideias externas. Esse convite para refletir sobre a própria vida é, por si só, um ato de resistência e identidade, pois é através dessa consciência que o indivíduo pode se tornar protagonista da sua própria história.

No contexto de grupos teatrais que trabalham com comunidades periféricas, essa perspectiva freiriana ganha ainda mais relevância. O trabalho artístico comunitário não busca somente entreter ou educar de maneira convencional, mas visa criar momentos de reflexão que possibilitam aos participantes enxergarem-se enquanto sujeitos históricos e agentes de mudança. O teatro, por exemplo, ao permitir que os jovens se vejam representados no palco, cria um espaço para que tomem consciência das dificuldades que enfrentam, mas também de suas potencialidades e capacidade de transformação. Essa conscientização é um passo fundamental para a construção de uma nova visão de mundo, mais justa e equitativa.

Destaco aqui, que a conscientização não é um processo isolado, mas coletivo. O compartilhamento de experiências e a troca de saberes no contexto de um grupo são essenciais para fortalecer as conexões de apoio mútuo e parceria. Ao refletirem sobre suas realidades juntos, os participantes de um grupo teatral comunitário se tornam mais fortes na luta por um mundo mais justo, pois compreendem que a transformação não depende apenas de ações individuais, mas da força do coletivo. No contexto de um grupo teatral, cada indivíduo traz suas próprias vivências, experiências e perspectivas que, ao serem compartilhadas no processo criativo, geram uma conscientização coletiva sobre as realidades e desafios enfrentados pela comunidade.

Assim, o teatro se torna uma poderosa ferramenta de reflexão, onde o grupo é convidado a olhar para si mesmo e para sua realidade de forma crítica. O objetivo não é apenas representar ou recriar situações, mas provocar uma percepção mais profunda de quem são, de onde vêm e o que desejam transformar em suas vidas e em sua comunidade. Como Freire afirma, o papel daqueles que estão comprometidos com a prática do teatro comunitário não é simplesmente apresentar uma solução pronta, mas sim convidar os participantes a captar, com seu espírito, a verdade de sua própria realidade.

O teatro, portanto, passa a ser mais do que uma forma de expressão artística; ele se torna um meio de construção de identidade, de resistência e de luta por justiça. A reflexão crítica que surge no processo de criação e encenação não só gera um

fortalecimento do grupo, mas também contribui para uma transformação mais ampla na comunidade, ao proporcionar aos participantes uma nova visão de suas próprias possibilidades e do poder que têm em suas mãos para mudar a realidade ao seu redor.

2.5 I Seminário de Práticas Artísticas Comunitárias

O I Seminário de Práticas Artísticas e Comunitárias foi promovido pelo grupo de pesquisa Laboratório de Teatro Comunitário (LABORITEC), coordenado pelas professoras Maria José Lisboa e Ana Socorro Braga, e pela disciplina Práticas Teatrais e Comunidade, no programa da Pós Graduação em Artes Cênicas da UFMA (PPGAC/UFMA), ministrada pela Profa. Dra. Maria José Lisboa Silva, em colaboração com a proposta do aluno de mestrado do (PPGAC/UFMA), Wharles Klay Neves de Lemos, e com minha contribuição, Joás Coelho, também mestrando do referido programa, fundador e integrante efetivo do grupo teatral Os Crias. O evento teve como objetivo central a promoção de um espaço acadêmico híbrido de diálogo, reflexão e troca de experiências sobre as práticas artísticas desenvolvidas em comunidades periféricas, com um enfoque especial no teatro comunitário.

Realizado de forma presencial, em 15 de dezembro de 2023, no auditório A do Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal do Maranhão (CCH/UFMA), o Seminário reuniu pesquisadores da disciplina, grupos e coletivos de teatro maranhenses, os quais apresentaram e debateram suas experiências com práticas artísticas comunitárias. O Seminário procurou destacar o teatro como ferramenta de transformação social, enfatizando sua importância na promoção de identidade, resistência e empoderamento nas comunidades periféricas. Assim, se deu a apresentação do grupo, antes denominado ARTEATRO e hoje grupo teatral Os Crias, na culminância do evento, com o experimento da cena curta - Cria: a carne fresca chegou.

O evento teve como objetivo geral a ampliação de espaços de troca, diálogos e reflexões sobre o fazer teatral comunitário no município de São Luís – MA. Além disso, almejou contribuir para os estudos e pesquisas sobre as práticas artísticas realizadas nas periferias, gerando um ambiente propício para a discussão sobre o papel da arte comunitária no currículo acadêmico, especialmente nas instituições de ensino superior. Essa abordagem refletiu sobre a inserção das práticas artísticas

realizadas em comunidades periféricas nos programas de ensino e pesquisa nas artes cênicas.

O público-alvo do Seminário incluiu artistas, arte-educadores, estudantes de artes e comunitários, os quais participaram ativamente das mesas de diálogo e apresentações artísticas e culturais. O Seminário propôs, assim, um espaço de reflexão sobre o valor e a importância de se reconhecer e valorizar as práticas culturais realizadas fora dos centros urbanos tradicionais, destacando o potencial transformador da arte comunitária. Além disso, discutiu-se como essas práticas podem fortalecer a atuação acadêmica em espaços de ensino superior, especialmente em cursos de teatro, música e artes visuais.

Ao integrar a academia com as experiências comunitárias, o Seminário desempenhou um papel crucial na reafirmação da importância das práticas artísticas locais, especialmente aquelas desenvolvidas em contextos periféricos. Ao promover um debate acadêmico sobre arte, identidade e resistência, o evento também sublinhou a relevância das práticas artísticas comunitárias na formação dos indivíduos e na transformação social das comunidades em que estão inseridas.

Assim, o I Seminário de Práticas Artísticas e Comunitárias se configurou como um espaço acadêmico significativo para o reconhecimento e a valorização do teatro comunitário, contribuindo para a construção de um pensamento crítico sobre a interseção entre arte, comunidade e transformações sociais, e fortalecendo a presença das práticas periféricas no discurso acadêmico das artes cênicas.

CAPÍTULO 3
O TEATRO COMUNITÁRIO NO PROCESSO EDUCATIVO:
MEDIAÇÃO, IDENTIDADE CULTURAL E RESISTÊNCIA

O teatro, ao longo da história, desempenhou diversas funções sociais e culturais, desde os rituais ancestrais até as grandes produções cênicas contemporâneas. No entanto, uma de suas formas mais potentes e transformadoras talvez seja, o teatro comunitário, da forma como se pensa, que se estrutura como um espaço de encontro, partilha e construção coletiva de saberes, prioriza a vivência, a expressão das identidades locais e a pedagogia do oprimido¹³. Ele não se limita ao palco nem à lógica de consumo cultural, mas se manifesta como prática viva, inserida nos territórios e nas urgências de seus sujeitos.

É importante destacar que o teatro comunitário frequentemente emerge em contextos de resistência — seja contra apagamentos históricos, seja contra desigualdades sociais e culturais. Trata-se de um fazer teatral que nasce do chão da comunidade, sustentado por processos colaborativos, por laços afetivos e por uma escuta sensível das dores e potências do território. Sua prática está profundamente articulada à educação popular, pois abre caminhos para que indivíduos e grupos historicamente silenciados assumam o protagonismo na construção de suas próprias narrativas. Nesse processo, o teatro não é apenas arte, mas instrumento de leitura crítica do mundo, ferramenta de mobilização e reexistência.

O teatro comunitário, inspirado em metodologias participativas, valoriza o saber de experiência feito e reconhece cada sujeito como portador de um conhecimento legítimo sobre sua realidade. Isso torna o processo criativo um momento pedagógico, em que se aprende não apenas sobre a linguagem teatral, mas sobre si, sobre o outro e sobre a coletividade. Assim, o teatro passa a ser compreendido como uma pedagogia encarnada, que acontece no corpo, na voz e na ação coletiva.

Essa relação entre teatro e educação se manifesta de forma transversal: no desenvolvimento da escuta, na ampliação da consciência crítica, na valorização das memórias individuais e coletivas e, sobretudo, na reafirmação da identidade cultural. Ao assumir a cena, os sujeitos reafirmam sua existência e suas lutas, reposicionando-se como autores e não como objetos de discurso. Ao mesmo tempo, criam redes de apoio, pertencimento e solidariedade, capazes de enfrentar processos de exclusão simbólica, social e territorial.

¹³ Pedagogia do Oprimido é uma obra publicada em 1968 pelo educador brasileiro Paulo Freire (1921-1997), em que defende uma educação dialógica, crítica e libertadora, na qual os oprimidos tornam-se sujeitos de sua própria história por meio da conscientização e da transformação da realidade. É considerada uma das obras mais influentes no campo da educação e dos estudos críticos, sendo traduzida para mais de 20 idiomas e utilizada em práticas educacionais em diversos países.

É nesse sentido que o teatro comunitário se configura como um território pedagógico e político, onde a arte serve como linguagem de denúncia, anúncio e transformação. Ele rompe com a hierarquia do saber artístico institucionalizado e abre espaço para uma criação horizontal, onde todos aprendem com todos, e o produto final é resultado de um processo partilhado, vivido e sentido coletivamente. Nesse movimento, questiona-se o ensino colonizado, que privilegia epistemologias eurocentrada e saberes hegemônicos, abrindo caminho para uma decolonialidade do saber, que valoriza práticas e conhecimentos oriundos dos territórios periféricos, das experiências comunitárias e das narrativas locais. Assim, o processo artístico não formal torna-se espaço de produção de conhecimento sensível e crítico, potencializando sujeitos a partir de suas realidades e saberes situados.

Este capítulo propõe discutir dois aspectos fundamentais do teatro comunitário no processo educativo: a mediação como prática pedagógica e sua relação com a construção da identidade cultural e da resistência. Inicialmente, analiso como a mediação teatral permite a criação de espaços de aprendizagem significativa e participativa nas comunidades. Em seguida, investigo de que maneira as práticas teatrais comunitárias contribuem para a afirmação de identidades periféricas e para a resistência frente à exclusão simbólica e social. A intenção é evidenciar que o teatro comunitário não é apenas uma forma de expressão artística, mas um território de disputa simbólica, onde a arte se torna ferramenta de luta, educação e transformação.

3.1 Teatro comunitário como ferramenta educativa: entre a arte e a aprendizagem

O teatro comunitário se apresenta como um espaço privilegiado para a aprendizagem coletiva, integrando elementos da educação popular, do desenvolvimento humano e da arte engajada. Seu caráter pedagógico se manifesta tanto na formação dos participantes quanto na transmissão de valores culturais e sociais. Diferente de abordagens convencionais de ensino, o teatro comunitário não se estrutura a partir de uma lógica hierárquica, mas sim de processos colaborativos nos quais cada indivíduo tem um papel ativo na construção do conhecimento. Segundo Mariano (2015), reforça a ideia de que o teatro comunitário não é apenas uma expressão artística, mas um meio de fortalecimento da identidade coletiva e dos

laços sociais. No contexto dos grupos GRITA¹⁴ e OS CRIAS¹⁵ nos bairros Anjo da Guarda e Coroadinho, esse conceito se torna ainda mais relevante, pois o teatro funciona como uma ferramenta de resistência e empoderamento cultural. A prática teatral em contextos populares transcende o entretenimento, tornando-se um instrumento de reflexão crítica e mobilização social. Ao proporcionar um espaço onde vozes marginalizadas possam ser ouvidas, o teatro fortalece identidades culturais e promove um sentimento de pertencimento comunitário. Nesse sentido, o envolvimento da plateia não se limita à avaliação passiva, mas constitui um elemento fundamental na consolidação de um pacto cultural que sustenta e impulsiona as iniciativas artísticas locais. No caso dos grupos OS CRIAS, no Coroadinho, e GRITA, no Anjo da Guarda, o teatro assume um papel essencial na formação de público, criando laços de cumplicidade e identificação entre artistas e espectadores. A interação estabelecida durante as apresentações não apenas desperta emoções e provoca reflexões, mas também reforça a coletividade e o vínculo com a cultura local.

O teatro, historicamente, tem sido uma ferramenta de resistência em contextos de opressão. Augusto Boal (1973), em *Teatro do Oprimido*, argumenta que a prática teatral pode funcionar como um meio de libertação, permitindo que grupos marginalizados expressem suas vivências e questionem a realidade imposta. No trabalho desenvolvido pelos grupos GRITA e OS CRIAS, essa abordagem se manifesta ao proporcionar um espaço onde jovens exploram suas experiências através da arte, transformando o teatro em um veículo para a desconstrução de estigmas e a construção de novas narrativas. Paralelamente, Michael Balfour (2004) reforça a importância do teatro comunitário como um processo de engajamento social, destacando seu papel na promoção da solidariedade e na ampliação da consciência

¹⁴ O Grupo Grita, fundado em 1975 por Claudio Silva, Gigi Moreira (1957/2020) e Zezé Lisboa, na Liberdade, mas logo se incorporou na comunidade do Anjo da Guarda, em São Luís, Maranhão, é uma organização cultural comunitária que desempenhou um papel vital na preservação e promoção das manifestações culturais locais. O GRITA se consolidou como um espaço de resistência cultural e política, promovendo festivais, apresentações artísticas e oficinas que ajudaram a fortalecer a identidade cultural do bairro e de seus moradores, além de lutar por direitos sociais e pela democratização da cultura.

¹⁵ O Grupo OS CRIAS, fundado por Joas Coelho, no bairro Coroadinho em São Luís, Maranhão, é uma importante iniciativa cultural que surgiu em 2019, com o objetivo de promover a arte e a educação como instrumentos de transformação social. Com raízes na periferia, se destacou por suas atividades de teatro comunitário e por abordar temas relevantes para a realidade local, como violência, desigualdade e cidadania. Além de proporcionar um espaço para a expressão artística, o grupo também realiza oficinas e projetos educativos voltados para adolescentes e jovens do bairro, buscando incentivá-los a se afastar de situações de risco e construir um futuro mais promissor. Ao longo dos anos, o grupo tornou-se um símbolo de resistência cultural e uma ferramenta valiosa para o empoderamento da comunidade do Coroadinho.

cidadã. Essa perspectiva se reflete nas ações desses grupos, onde o envolvimento ativo da juventude não apenas fomenta habilidades artísticas, mas também fortalece a participação política e social, consolidando laços comunitários e reafirmando a arte como uma ferramenta de transformação.

No que diz respeito à construção da identidade cultural, as narrativas locais desempenham um papel central. A cultura periférica, permeada por múltiplas influências e marcada por processos históricos de resistência, encontra no teatro um espaço para reafirmação e ressignificação. No caso de OS CRIAS, no Coroadinho, suas produções abordam temas que dialogam diretamente com a realidade da comunidade, como desigualdade social, violência, racismo e preconceito. Além de trazer à tona questões urgentes, essas encenações resgataram histórias frequentemente silenciadas e reforçaram o valor dos saberes ancestrais, evidenciando a herança cultural presente no território.

Essa valorização do passado e das raízes culturais não apenas fortalece a identidade coletiva, mas também amplia o reconhecimento da relevância histórica e social das comunidades periféricas. A partir das experiências nos grupos, que me oportunizaram uma vivência enriquecedora, de forma organizada numa fronteira entre a arte e a educação, utilizando o teatro e seu conhecimento ancestral como uma ferramenta propulsora do desenvolvimento da sensibilidade estética, assim como, do pensamento crítico, da consciência social, bem como elemento construtor de identidade e da sensação de pertencimento sociocultural, foi possível compreender com mais profundidade como essas práticas artísticas funcionam como dispositivos de resistência e transformação nos territórios periféricos. Santos (1999) indica:

O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é o fundamento do trabalho, o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida (Santos, 1999, p. 8).

A reflexão de Milton Santos (1999) sobre o território como a junção de chão e identidade amplia a compreensão sobre as práticas artísticas desenvolvidas nas comunidades periféricas. Quando o autor afirma que a identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence, ele reforça a ideia de que os sujeitos não apenas habitam um espaço físico, mas constroem uma relação afetiva, cultural e simbólica

com esse lugar. A partir desse olhar, é possível compreender como as ações teatrais realizadas em contextos comunitários ganham potência educativa.

As manifestações cênicas que nascem nesses territórios não surgem de um vazio, mas estão diretamente conectadas aos modos de vida, às memórias coletivas e às experiências de resistência social ali existentes. O fazer teatral, nesses contextos, passa a ser um meio de leitura crítica da realidade, funcionando como uma pedagogia que articula emoção, reflexão e ação. Ao ocupar espaços como ruas, praças, centros comunitários ou mesmo espaços improvisados, os grupos locais transformam o cotidiano em matéria-prima para a criação artística, promovendo a visibilidade de histórias que muitas vezes são silenciadas pelas narrativas oficiais.

Esse processo educativo se dá tanto na dimensão estética quanto na construção de consciência social. As encenações tornam-se dispositivos de escuta ativa e de expressão de identidades historicamente marginalizadas, funcionando como um campo fértil para o desenvolvimento do pensamento crítico. Por meio de oficinas, rodas de conversa, processos colaborativos de criação e apresentações públicas, os participantes são provocados a refletir sobre as desigualdades que os atravessam, mas também a reconhecer as potências culturais de seu território. Nesse processo, a mediação cultural desempenha um papel fundamental, atuando como ponte entre as vivências comunitárias e os saberes artísticos, promovendo o diálogo, o acesso e a participação ativa dos sujeitos. Assim, o espaço cultural deixa de ser apenas local de fruição estética e se transforma em território de escuta, de troca de experiências e de valorização das narrativas locais, fortalecendo a consciência crítica e o pertencimento comunitário.

Além disso, ao envolver crianças, jovens e adultos em todas as etapas do processo – da pesquisa temática à dramaturgia, da produção de figurinos à atuação – essas práticas ampliam a noção de aprendizagem. Aprende-se não apenas técnicas de interpretação, mas também habilidades como cooperação, responsabilidade coletiva, resolução de conflitos e tomada de decisões, além de se ampliar a percepção estética. Trata-se de uma educação que não se restringe ao formato tradicional escolar, mas que dialoga com os saberes populares e com os sentidos de pertencimento territorial.

Assim como Santos (1999) afirma que o território é o fundamento do trabalho, o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida, as experiências teatrais nas periferias assumem um papel central na articulação entre

arte e educação. Elas transformam o espaço vivido em cenário de criação e resistência, reafirmando a importância de práticas que não apenas representam a comunidade, mas que sejam construídas com ela, respeitando suas especificidades, suas vozes e sua história.

Essa perspectiva se torna ainda mais evidente ao observar o trabalho desenvolvido por grupos como Os Crias, no bairro Coroadinho, e o GRITA, no Anjo da Guarda. Ambos são exemplos concretos de como a arte pode dialogar diretamente com o território, funcionando como mediadora de processos educativos e de construção identitária.

No caso de Os Crias, grupo do qual faço parte enquanto artista, pude vivenciar de forma direta e intensa esse processo de criação coletiva atravessado pela realidade local. As produções desenvolvidas pelo grupo partem de nossas vivências cotidianas e das inquietações que emergem do chão em que pisamos: a desigualdade social, o racismo estrutural, a violência, o preconceito e o constante desafio de afirmar nossa identidade periférica. Minha trajetória dentro do grupo me possibilitou, não apenas o desenvolvimento de habilidades artísticas, mas também um mergulho profundo em um processo educativo que vai além da sala de aula tradicional. A cada cena construída, cada roteiro elaborado e cada apresentação feita, reconheço que também fui me formando enquanto sujeito crítico, atento às questões sociais que nos atravessam.

Essa caminhada foi ampliada pela experiência enquanto diretor de cena nas edições de 2024 e 2025 da Via Sacra, realizada pelo grupo GRITA. Assumir essa função em um dos maiores espetáculos a céu aberto do Maranhão, com uma trajetória de cinco décadas, foi um desafio que exigiu de mim, não apenas domínio técnico e sensibilidade artística, mas também uma escuta atenta aos processos formativos dos participantes. Dirigi um elenco tão diverso, composto em sua maioria por moradores do próprio território, reforçou em mim a compreensão de que a cena é também um espaço de aprendizagem, de partilha de saberes, de construção coletiva de significados e de fortalecimento de vínculos comunitários.

Essas duas experiências – como ator e criador do grupo teatral Os Crias e como diretor de cena na Via Sacra do GRITA – evidenciam o entrelaçamento entre arte e aprendizagem, revelando que o fazer teatral nesses contextos é, antes de tudo, um espaço de formação humana. São vivências que me atravessam enquanto sujeito, me movimentam enquanto trajeto e me posicionam no objeto de pesquisa, pois meu

percurso como artista e pesquisador é diretamente alimentado pelas práticas culturais que emergem desses territórios, criando uma base indissociável entre sujeito-trajeto-objeto.

Ao vivenciar esses processos, percebo como o teatro, inserido no contexto comunitário, é capaz de romper com modelos pedagógicos tradicionais, promovendo uma educação sensível, dialógica e transformadora. O território, como destaca Milton Santos (1999), é o chão e a identidade. É exatamente nesse chão, marcado por histórias de luta e resistência, que venho construindo minha trajetória, entre a arte e a pesquisa, entre a cena e a vida, reafirmando que o teatro é, sobretudo, uma potente ferramenta de transformação social e educativa.

Nós não temos que interpretar comunidade apenas em termos de localidade [...] Comunidade é a entidade à qual se pertence, maior que o parentesco, mas mais imediatamente do que a abstração que chamamos de “sociedade”. É a arena na qual as pessoas adquirem sua experiência mais fundamental e mais substancial da vida social fora dos limites da casa (Cohen, 1985, p. 15).

Cohen (1985) amplia a compreensão de comunidade para além de sua definição territorial, apresentando-a como uma arena de experiências sociais significativas e formadoras de identidade. Essa leitura é fundamental para refletir sobre a dinâmica de intersecção de saberes presente nas práticas do teatro comunitário. Mais do que um espaço físico delimitado, o conceito de comunidade, nesse contexto, se constrói como um campo de relações simbólicas, afetivas e de produção de conhecimento coletivo.

No fazer teatral que se desenvolve nas periferias de São Luís, como nos casos dos grupos, a noção de comunidade se materializa em uma troca constante entre diferentes saberes: o acadêmico, o popular, o artístico e o cotidiano. As cenas criadas e os processos formativos não se baseiam apenas em conteúdos estéticos ou em técnicas teatrais consolidadas, mas incorporam narrativas locais, saberes ancestrais, experiências de vida, religiosidade, oralidade e manifestações culturais próprias de cada território.

Essa intersecção de saberes provoca uma aprendizagem que se dá pela convivência, pelo reconhecimento das diferenças e pela valorização das experiências compartilhadas. No processo de criação de uma cena, por exemplo, um jovem ator pode articular elementos da pedagogia do teatro com as histórias de sua família, as tradições de sua comunidade e os discursos aprendidos em espaços escolares ou

religiosos. Da mesma forma, o diretor de cena, muitas vezes também oriundo da própria periferia, transita entre o domínio técnico e a escuta sensível das vozes que compõem o coletivo.

Ao considerar a comunidade como esse espaço simbólico de formação, o teatro comunitário passa a ser mais do que uma ferramenta de expressão: ele se torna um ambiente de produção de saberes e de elaboração crítica sobre o mundo. A aprendizagem que ocorre nesses processos não é unilateral. Ao contrário, é construída por meio de uma circulação de experiências, onde todos os envolvidos – artistas, moradores, pesquisadores e educadores – se tornam sujeitos ativos na construção de conhecimento.

Assim, ao estar ligado nesses contextos, reconheço que minha própria trajetória é atravessada por essas múltiplas camadas de saberes que se encontram, se tensionam e se reconfiguram a cada nova experiência. O teatro, nesse sentido, não apenas representa a comunidade, mas é produzido a partir dela e com ela, em um movimento contínuo de formação, pertencimento e transformação social.

Dessa forma, o teatro comunitário, conforme aponta Nogueira (2019), emerge diretamente da vivência da comunidade, traduzindo suas particularidades e seu repertório cultural. Essa manifestação artística se configura, não apenas como um espaço de expressão, mas como um verdadeiro exercício de resistência e fortalecimento identitário, no qual o fazer teatral é entendido como direito e como meio de transformação social acessível a todos.

Essa compreensão se conecta diretamente com a noção de território de Milton Santos (1999), que vê o espaço vivido como a confluência entre lugar e identidade, um cenário onde as trocas materiais e espirituais se entrelaçam e estruturam a experiência humana. O teatro, nesse sentido, transforma o território em palco para a reconstrução de histórias e para a ampliação do sentimento de pertencimento, reafirmando que a cultura é uma dimensão viva, produzida **em e por** aqueles que a habitam.

Para aprofundar a dimensão educativa dessa prática, faz-se imprescindível recorrer ao pensamento de Paulo Freire (1987), que fundamenta a educação como diálogo, problematização e emancipação. No contexto das ações teatrais dos grupos, esses princípios são palpáveis: os participantes não apenas absorvem técnicas cênicas, mas constroem conhecimentos a partir de suas vivências, num processo que transcende o ensino tradicional e valoriza o protagonismo dos sujeitos.

Além disso, desenvolve habilidades socioemocionais essenciais, como cooperação, empatia, expressão corporal e verbal, e fortalecimento da autoestima. Para muitos integrantes, sobretudo os que vivem em contextos de vulnerabilidade, a cena se torna um espaço seguro para externalizar emoções e reafirmar sua dignidade, reverberando impactos positivos que ultrapassam o indivíduo e se expandem para a comunidade, gerando redes solidárias e ampliando o sentido de coletividade.

Outro aspecto fundamental é o papel do teatro comunitário na democratização do acesso à cultura, rompendo com as barreiras socioeconômicas que historicamente restringe esse direito. Como defende Augusto Boal (1973), a arte deve ser um direito universal e um espaço de participação ativa, e não um produto de consumo restrito a uma elite. Ao ocupar espaços públicos e valorizar as narrativas locais, grupos como os citados nesta pesquisa realizam essa democratização na prática, potencializando o reconhecimento social e cultural das periferias.

Assim, ao unir arte e educação, o teatro comunitário se consolida como uma estratégia pedagógica potente, capaz de transformar a percepção que indivíduos e coletivos têm sobre si mesmos e sobre seu entorno. Seu alcance ultrapassa as limitações do ensino formal, tornando-se uma prática viva e acessível que, apoiada no conceito de território como fundamento da existência (Santos, 1999), fortalece simultaneamente a autonomia individual e a coesão social, reafirmando o lugar da cultura como elemento estruturante da identidade e da resistência comunitária.

Segundo, Ana Cláudia, 59 anos, enxerga o processo de estar em cena:

Em primeiro lugar, fico muito feliz em ter participado como mulher de Jerusalém, mas de Via Sacra já tenho 20 anos e fico muito feliz em participar. Amo todos e, quando termina, fico triste por saber que só no ano que vem, ou melhor, nos anos vindouros. Tenho outras participações, a minha entrada no teatro foi, povo, fiz Marta, irmã de Lázaro, com o professor de teatro Ronald Sá. Fiz A Peste Insanidade como a Maria do Carmo, dois trabalhos maravilhosos, só tenho gratidão (entrevista cedida ao pesquisador, 10/05/2025).

A fala da Cláudia, participante da Via Sacra e com duas décadas de envolvimento nas encenações, reforça de maneira concreta e afetiva a dimensão comunitária e formativa do teatro nas periferias. Sua trajetória, marcada por personagens como a “Mulher de Jerusalém”, Marta, e Maria do Carmo, evidencia como o teatro funciona, não apenas como uma prática artística, mas como um espaço de pertencimento e transformação pessoal. O apego e a saudade manifestados ao

falar do encerramento dos trabalhos, e a alegria ao recordar suas primeiras experiências com o professor Ronald Sá¹⁶, confirmam que essa vivência vai muito além da técnica - ela se traduz em laços afetivos, reconhecimento social e fortalecimento da identidade.

Figuras 6 e 7– Gravação do áudio da cena Mulheres de Jerusalém e na avenida posicionamento para encenação, 2025



Fonte: Acervo pessoal do autor (2025).
Atrizes: Waldênia, Josefa, Iza, Adriana, Ana Cláudia, Leidiane e Elza.

Esse testemunho reforça as discussões anteriores sobre o teatro como arena simbólica onde se cruzam saberes, emoções e memórias. Como afirmou Cohen (1985), a comunidade é a “arena na qual as pessoas adquirem sua experiência mais fundamental e mais substancial da vida social”. Nesse sentido, para Cláudia e tantos outros participantes, o teatro comunitário se configura como essa arena vital, onde o aprendizado é inseparável do viver e do sentir, e onde a arte e a educação se entrelaçam organicamente.

Além disso, sua longa dedicação reafirma a importância do teatro como processo continuado de formação, alinhado com a pedagogia freireana do diálogo e da problematização, e como espaço de resistência cultural e social, conforme refletido nos trabalhos dos grupos.

Trazendo agora como referência Josefa Nascimento, 56 anos, participante da cena das Mulheres de Jerusalém:

¹⁶ Licenciado em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão- UFMA; Professor da rede municipal de ensino de São Luís - MA. Ator, diretor e dramaturgo, contando com mais de 30 textos escritos, abrangendo teatro adulto e infantil. Pesquisador do Teatro da Crueldade, e ex-Integrante do Grupo Grita.

A cada ano de Via Sacra que faço, aprendo mais e mais, e me sinto mais forte, para também ensinar as pessoas - os artistas que podemos tudo, dentro do limite e respeito com todos à nossa volta. Tudo foi impactante para mim sempre. Muito obrigada ao grupo grita por existir como teatro. Do ator até a direção, ministrações, assistentes, todos estão de parabéns. Com esse tema maravilhoso que foi. Obrigado também ao grupo Grita por não desistir (entrevista cedida ao pesquisador, 10/05/2025).

O depoimento da participante, ao destacar o aprendizado contínuo e a vontade de compartilhar saberes com outras pessoas, traz à tona uma dimensão fundamental do fazer teatral nas periferias: o processo de formação de lideranças comunitárias e artísticas. Mais do que ser apenas um espaço de expressão individual, a Via Sacra, sob a condução do grupo GRITA, vem se configurando como uma verdadeira escola de cidadania estética e política, onde a experiência de cada integrante se desdobra em ações formativas dentro e fora da cena.

A fala evidencia um percurso de empoderamento que vai se acumulando ao longo dos anos: "a cada ano de Via Sacra que faço, aprendo mais e mais, e me sinto mais forte para também ensinar as pessoas", reforçando a lógica de construção de sujeitos que não apenas recebem o conhecimento, mas que o ressignificam e devolvem à comunidade de forma multiplicada. Aqui, o teatro se materializa como uma pedagogia do cotidiano, em que os processos colaborativos de montagem, ensaio e apresentação se tornam espaços de construção de saberes práticos, éticos e estéticos.

Figura 8 – Ensaio das mulheres de Jerusalém no Teatro Itapicuruíba, março de 2025



Fonte: Acervo pessoal do autor (2025).
Atrizes: Iza, Catarina, Josefa, Leidiane e Waldênia.

Esse percurso formativo também dialoga com a ideia de território usada por Santos (1999), quando este descreve o território como o chão onde se dão as trocas materiais e espirituais, o lugar onde se forjam as experiências coletivas. No caso da Via Sacra, o território do Anjo da Guarda, não é apenas o cenário físico das apresentações, mas um espaço simbólico de mobilização social, onde cada participante passa a atuar como agente de transformação.

A menção ao reconhecimento de toda a equipe – dos atores até a direção e assistência – indica também uma percepção ampliada da estrutura organizacional do teatro comunitário, onde o valor do processo coletivo é evidente. Esse olhar reconhecedor reforça o caráter democrático da criação teatral, na qual cada função, por menor que pareça, é fundamental para a construção do resultado final.

Figura 9 – Card de divulgação da Via Sacra 2025



Fonte: Grupo Grita (2025).

Além disso, ao agradecer ao grupo GRITA por sua persistência, a entrevistada sinaliza a importância da continuidade desses projetos culturais em territórios de vulnerabilidade social. Sua fala demonstra que, mais do que uma prática artística episódica, a Via Sacra se tornou um marco na memória afetiva e no fortalecimento das redes sociais do bairro, funcionando como um dispositivo de permanência cultural e de resistência frente às adversidades que cercam os territórios periféricos. Essa perspectiva reforça a compreensão do teatro comunitário como um espaço que forma, transforma e, sobretudo, sustenta a esperança e o senso de coletividade de seus participantes.

3.2 A Mediação nas Práticas Teatrais Comunitárias: construção coletiva e aprendizado

A mediação é um dos elementos centrais do teatro comunitário, pois garante que o processo de aprendizado e criação ocorra de maneira colaborativa e significativa. O mediador – que pode ser um educador, diretor ou facilitador – desempenha um papel fundamental ao estimular a participação ativa dos integrantes e ao fomentar o diálogo entre diferentes perspectivas e vivências.

A mediação, nesse contexto comunitário, torna-se um verdadeiro elo entre as múltiplas camadas que compõem a Via Sacra do Grupo GRITA: tradição, memória coletiva, formação artística e mobilização política. O papel do mediador ultrapassa a condução técnica e assume uma função integradora, promovendo espaços dialógicos como os seminários iniciados em 2020 nos quais história, atualidade e criação cênica se entrelaçam. A metodologia colaborativa adotada pelo GRITA – desde a escolha temática até a escrita da dramaturgia e a composição do corpo cênico – é um exemplo concreto de como a mediação atua como força articuladora. Ao fomentar a escuta ativa, o debate e a construção coletiva, os diretores-mediadores garantem que os atravessamentos das experiências individuais e coletivas fluam em harmonia. O resultado é um processo artístico que, além de esteticamente potente, carrega em si o compromisso ético e político de representar o território e sua gente, fazendo da Via Sacra um verdadeiro rito comunitário de afirmação e pertencimento. Corrobora Adailton Silva (Direção Geral da Via Sacra):

O Grupo criou um seminário para discutir assuntos especialmente sobre a Via Sacra. Se não me engano, essa prática vem desde o ano de 2022. Nesses seminários, revisitamos tanto a trajetória histórica de Via Sacra, quanto a do Grupo Grita. Compreendendo o Grupo como entidade explicitamente política e que deseja retratar essa realidade através de seus espetáculos. Cada ano escolhemos um tema de acordo com a conjuntura vigente do nosso país, estado, cidade, e até o mundo. Em 2025, ano em que o Grupo completa 50 anos, escolhemos o tema "Da Poeira aos Palcos", um modo de representar a trajetória do Grita dentro da comunidade do Anjo da Guarda quando esta ainda era constituída principalmente de tabatinga. Formam-se um certo número de grupos, cada grupo propõe um tema que é levado para debate e depois para uma votação. O tema mais votado é eleito. Sobre a dramaturgia, ela é escrita coletivamente pelos Diretores Gerais (Adailton, Zezé Lisboa, Wharles Lemos e Cláudio Silva), por meio da plataforma Google Drive, sempre pensando na atualização dos textos, e no modo como a narrativa deverá ser apresentada. As cenas que mais sofrem mudanças são: a Tentação, o Anjo da Anunciação, O enforcamento de Judas, Pietá, sendo que os textos do Anjo da Anunciação, de Judas e Maria(Pietá), são os que mais refletem as propostas do tema. A escalação dos participantes do elenco principal acontece por meio de convites direto e teste de elenco para papéis específicos. Já para o elenco de apoio, - o corpo de baile, - a escalação ocorre por meio do laboratório do núcleo de dança, responsável por todas as coreografias do espetáculo. A partir do laboratório, a coordenação desse núcleo divide os participantes nas diversas cenas existentes. No ano de 2025, atingimos o quantitativo de 250 participantes no corpo de baile (entrevista cedida ao pesquisador, 14/05/2025).

No contexto teatral, a mediação não se restringe à transmissão de técnicas ou à condução de ensaios. Pelo contrário, trata-se de um processo dinâmico no qual o conhecimento é construído coletivamente. Como propõe Freire (1987), o mediador deve atuar como um facilitador da aprendizagem, valorizando os saberes prévios dos participantes e promovendo o pensamento crítico. No teatro comunitário, isso se dá por meio da escuta atenta, da experimentação cênica e do incentivo à criatividade. A experiência teatral é profundamente influenciada pelo contexto cultural em que se insere, abrangendo não apenas os aspectos simbólicos da cultura local, mas também as condições sociais e físicas do ambiente onde ocorre. Segundo Carneiro (2013), o filósofo John Dewey, destaca que a experiência estética não pode ser dissociada da vida cotidiana, pois é por meio da interação com o meio que o sujeito constrói significados e compreende o mundo ao seu redor.

Assim, ao analisar o teatro comunitário nos bairros Anjo da Guarda e Coroadinho, torna-se essencial considerar as especificidades territoriais e sociais que moldam tanto a produção quanto a recepção teatral. Dessa forma, expõe a experiência do teatro a partir de dois polos: o da produção, que envolve a criação artística e as referências culturais que alimentam o processo teatral; e a recepção, que diz respeito à forma como o público se relaciona e interage com as encenações.

No entanto, mais do que uma análise isolada desses dois aspectos, buscamos destacar os processos que promovem a religação entre eles, compreendendo o teatro como um espaço de mediação cultural. A mediação cultural, nesse sentido, não se restringe apenas ao ato de apresentar uma obra ao público, mas engloba um movimento contínuo de troca, ressignificação e construção coletiva de significados. A saber:

A experiência do teatro é certamente influenciada pelo contexto cultural em que ocorre, incluindo-se nisso os aspectos sociais e físicos do ambiente, como demonstrou o filósofo John Dewey (2010). Levando em conta essas variáveis, temos investigado a experiência do teatro em seus polos de produção e recepção, dando ênfase neste artigo aos processos que promovem a religação entre esses polos, aqui compreendidos a partir do campo da mediação cultural (Carneiro, 2013, p. 1).

No caso dos grupos GRITA e Os CRIAS, essa mediação se dá de maneira orgânica, pois suas produções teatrais emergem diretamente das vivências dos próprios integrantes e da comunidade. O teatro aqui não é apenas uma expressão artística, mas um mecanismo de resistência e afirmação identitária, funcionando como um espelho da realidade periférica e um espaço de projeção das vozes silenciadas. As apresentações não apenas retratam os desafios enfrentados pelos moradores, como a desigualdade social, a violência e o racismo, mas também celebram a cultura local, os saberes ancestrais e as estratégias de sobrevivência coletiva.

Um exemplo dessa potência foi o convite feito pelo professor Samuel Moreira ao grupo Os Crias para apresentar a cena "*CRIA: a carne fresca chegou*". A escolha dessa montagem dialogava diretamente com o contexto dos alunos, majoritariamente oriundos de territórios periféricos. Ao levar para o espaço escolar uma cena que problematiza a marginalização dos corpos negros, visava não apenas provocar reflexões sobre a realidade social, mas também incentivar os estudantes a se perceberem como protagonistas de suas próprias histórias. A cena, ao tratar de forma visceral as questões de exclusão, racismo e identidade, funcionou como um catalisador de debates sobre pertencimento, autoestima e resistência.

Essa interação entre Os Crias e o público escolar reforça como o teatro comunitário pode atravessar os muros da comunidade de origem e ocupar outros territórios educativos, ampliando seu alcance político e pedagógico. Nesse sentido, esta ação reafirma o papel da arte como um dispositivo de educação crítica, onde o

palco se transforma em território de disputa simbólica e de construção de novos imaginários sociais. Como diz Samuel Viegas professor¹⁷ do CEJOL:

Recebemos o grupo Os Crias na semana da consciência negra, onde estávamos com a temática do jovem negro no empreendedorismo, mas pensar nestes corpos em um campo empreendedor, é pensar juntamente nos atravessamentos que de certa forma, podem invalidar o acesso destas pessoas as práticas empreendedoras. A nossa turma, voltou o olhar ao discurso de corpos negros marginalizados, e o lugar que ocupam na sociedade, então, convidei o grupo para fazer uma palestra - performance sobre a temática, e foi de extrema importância eles vivenciarem essa troca, temos o fator idade, que são jovens negros em cena, temos o fator localização, que são jovens oriundos da periferia, assim como eles, com isso, a troca está de igual para igual, eles puderem de certa forma ver a sua vida em cena, e trazerem essa troca de experiências aos debates proporcionados. Podemos perceber o quanto estes corpos ainda estão às margens, não importa o quanto caminhamos e “evoluímos” enquanto sociedade, o corpo preto no meio da rua, é um bandido, e, é só mais um ali estirado e que ninguém, além dos seus próximos/iguais, irão velar por ele. Daí, tivemos os olhos abertos a perspectiva de nós apoiarmos e conscientizar a nós mesmos primeiramente sobre o lugar que ocupamos e que desejamos ocupar nesta sociedade que teima em nos excluir, e que só lembram de nossa existência no dia 20 de novembro (entrevista cedida ao pesquisador, 26/04/2025).

Figuras 10 e 11 – Cena Performance e Palestra na escola CEJOL com Os Crias no Auditório da escola



Fonte: Acervo pessoal do autor (2025).
Atriz Paula Cristiny e Palestrante Joás Coelho.

¹⁷ Samuel Viegas. Graduado em licenciatura em teatro/UFMA. Professor e vice-presidente do colegiado escolar no Centro Educa Mais João Francisco Lisboa.

Ao recorrer à linguagem teatral com intencionalidade socioeducativa, a ação realizada pelos Os Crias, a convite do professor Samuel Moreira, evidencia como o teatro comunitário pode operar como um potente dispositivo de conscientização coletiva. A proposta, inserida na Semana da Consciência Negra, foi mais do que uma simples atividade cultural; tornou-se um ato político-pedagógico que atravessou o cotidiano escolar e provocou um deslocamento no olhar dos estudantes sobre suas próprias realidades. Voltada para as turmas de 1ª e 2ª série do Ensino Médio, a ação mobilizou toda a escola e reuniu cerca de 200 alunos no auditório, gerando um momento coletivo de reflexão e sensibilização que ultrapassou os limites da atividade em si e reverberou nas conversas e percepções dos estudantes nos dias seguintes.

A partir da performance, os alunos foram confrontados com narrativas que dialogavam diretamente com suas vivências enquanto jovens negros, periféricos e historicamente marginalizados.

Como destaca o próprio professor em seu relato, o encontro rompeu a lógica tradicional de ensino ao estabelecer um campo de identificação imediata entre quem estava em cena e quem assistia. Essa horizontalidade nas trocas ressignificou o espaço educativo, criando um ambiente onde os alunos puderam se reconhecer nas histórias encenadas e, ao mesmo tempo, refletir criticamente sobre os atravessamentos raciais e sociais que limitam o acesso de corpos negros a determinados espaços, como o próprio campo do empreendedorismo. Assim, o teatro, enquanto prática estética e política, promoveu um processo de "desnaturalização" das violências cotidianas, provocando aquilo que Paulo Freire (1987) chama de conscientização: um estado de percepção crítica da realidade, fundamental para o fortalecimento de uma postura transformadora frente às estruturas excludentes que ainda persistem na sociedade.

Nesse sentido, a recepção das peças pelo público não é passiva, mas participativa, criando um vínculo entre artistas e espectadores que ultrapassa a lógica tradicional do teatro convencional. Inspirados em concepções como as de Augusto Boal (1973), que propôs o teatro como uma ferramenta de libertação, e Michael Balfour (2004), que enxerga o teatro comunitário como um espaço de engajamento social. Os grupos desenvolvem um processo criativo que integra a plateia como parte essencial da experiência teatral. As encenações frequentemente estimulam o diálogo, convidam à reflexão e fortalecem um senso de pertencimento, consolidando o teatro como um instrumento de transformação social.

Dessa maneira, ao pensarmos na experiência teatral nos bairros periféricos de São Luís, é necessário compreender que não se trata apenas de uma atividade artística isolada, mas de uma aparência cultural profundamente enraizada nas dinâmicas comunitárias. A mediação cultural que ocorre por meio do teatro não conecta apenas os polos de produção e recepção, mas reafirma a arte como um direito fundamental, acessível a todos, e como um meio potente de resistência e expressão coletiva.

A mediação também envolve a construção de um ambiente seguro para a expressão dos participantes. Muitas vezes, os temas abordados nas peças teatrais emergem de experiências pessoais e coletivas marcadas por dores, desafios e superações. O mediador precisa, portanto, garantir que o processo criativo seja respeitoso e acolhedor, possibilitando que cada indivíduo se expresse livremente. Essa abordagem contribui para que o teatro comunitário seja um espaço de fortalecimento subjetivo e de cura simbólica. Além disso, a mediação tem um papel essencial na articulação entre o grupo teatral e outros agentes sociais. Muitos projetos de teatro comunitário buscam estabelecer parcerias com escolas, associações e instituições culturais, ampliando seu impacto e garantindo maior sustentabilidade. O mediador, nesse sentido, atua como um articulador, conectando diferentes redes e fomentando o intercâmbio de saberes.

A mediação cultural, quando inserida no contexto comunitário, assume um papel fundamental na democratização do acesso à arte e na valorização das identidades locais. Conforme Teixeira Coelho (2004), a mediação cultural pode se desdobrar em diferentes formas de aproximação entre a arte e seu público, indo além da simples transmissão de conhecimento para se tornar um processo de diálogo e construção coletiva. No Brasil, teóricas como Ana Mae Barbosa e Rejane Coutinho aprofundaram essa discussão, destacando a mediação cultural como um instrumento de inclusão e transformação social. Entre suas contribuições, destacam-se artigos como “Arte/educação como mediação cultural” e “Mediação cultural como política pública em museus e centros culturais” (Barbosa; Coutinho, 2009), nos quais as autoras analisam a mediação como prática que potencializa o acesso à arte e amplia as possibilidades de participação crítica e cidadã dos sujeitos nos processos culturais.

No âmbito do teatro comunitário, a mediação cultural se constrói de forma viva e cotidiana, rompendo com os modelos hierárquicos tradicionais que separam artista e público. Em bairros periféricos como Anjo da Guarda e Coroadinho, essa mediação

emerge das relações tecidas entre os grupos e a comunidade, transformando a arte em um território de encontro e escuta. As temáticas das peças nascem das vivências e dores coletivas, dos sonhos e desafios enfrentados diariamente pelos moradores, permitindo que o público se veja refletido no palco e se sinta parte ativa do processo criativo.

Mais do que uma prática restrita ao momento da apresentação, a mediação no teatro comunitário se expande para oficinas, rodas de conversa, ensaios abertos e atividades formativas, que funcionam como pontes de diálogo entre a arte e a comunidade, dissolvendo barreiras simbólicas e estimulando o pensamento crítico. Essa perspectiva dialoga com as proposições de Augusto Boal (1973) ao pensar o Teatro do Oprimido como um espaço em que o espectador deixa de ser passivo para se tornar “espect-ator”, interferindo nas cenas e propondo caminhos alternativos aos conflitos encenados.

Nesse sentido, o teatro comunitário se configura não apenas como uma ação estética, mas como um dispositivo de formação cidadã e de fortalecimento comunitário, onde a cena se transforma em espaço de aprendizado mútuo, conscientização e reinvenção das realidades vividas

A mediação cultural, portanto, no contexto comunitário, não é apenas um meio para facilitar o acesso à arte, mas uma estratégia essencial para fortalecer identidades, fomentar a cidadania e promover a resistência cultural. Ao integrar a comunidade no processo criativo, grupos como GRITA e Os CRIAS reafirmam o teatro como um direito coletivo, um espaço de voz e expressão das realidades periféricas, e um instrumento potente de transformação social. Corroborando Sogabe (2008, p. 1988) diz que:

há interação propriamente dita, no sentido do público afeta os eventos que lá acontecem, dá ao público uma nova função ou característica, solicitando sua participação não só através da interpretação ou reflexão mental, mas também a sua atuação corporal na obra.

Além do exposto, a mediação no teatro comunitário não apenas facilita a criação artística, mas também promove um aprendizado dialógico e participativo. Ela possibilita que os indivíduos se reconheçam como sujeitos ativos em seus processos educativos e como agentes de transformação em suas comunidades. Dessa forma, a

mediação se afirma como um eixo fundamental na construção de um teatro que não apenas ensina, mas também liberta e fortalece.

Conforme os elementos analisados, é possível afirmar que a mediação cultural no teatro comunitário configura-se como um processo pedagógico, político e estético de elevada complexidade, cuja potência reside justamente na articulação entre escuta, criação coletiva e transformação social. Ao estabelecer pontes entre os saberes populares e os repertórios artísticos, a mediação rompe com estruturas hierárquicas e elitistas da produção cultural, reposicionando o teatro como uma práxis emancipadora enraizada nas vivências periféricas.

A experiência do Grupo GRITA exemplifica como essa mediação se efetiva em práticas concretas — seminários, dramaturgia compartilhada, laboratórios artísticos — que não apenas dinamizam o fazer teatral, mas reafirmam a centralidade da comunidade como agente/criador de cultura.

Nesse mesmo escopo, a atuação do grupo Os Crias, que adentra os territórios ditos periféricos e evidencia que a favela tem vez e voz, configura-se como uma forma potente de mediação cultural. Trata-se de uma prática que desestabiliza estigmas históricos e reposiciona os sujeitos periféricos como protagonistas no cenário artístico e social, reafirmando a legitimidade de suas narrativas e saberes. Tal iniciativa exemplifica a mediação como ação política, engajada na valorização das identidades locais e na ampliação do acesso à produção simbólica, contribuindo diretamente para a construção de uma cidadania cultural mais inclusiva e representativa.

3.3 Identidade Cultural e Resistência no Teatro Comunitário

No cenário das periferias brasileiras, o teatro emerge como uma ferramenta vital para a construção e ressignificação das identidades culturais locais. Nos bairros de Coroadinho e Anjo da Guarda, em São Luís (MA), as atividades teatrais transcendem a simples produção artística, configurando-se como espaços vivos de resistência simbólica e política. Esses espaços fortalecem a cultura popular ao fornecer à comunidade meios autênticos para expressar suas vivências e desafiar as formas históricas de exclusão social e marginalização. Assim, o teatro nesses territórios ultrapassa o âmbito da estética para se tornar um instrumento de transformação social, educação popular e afirmação territorial.

A compreensão dessas práticas requer um olhar atento para a relação entre território e identidade cultural. Conforme argumenta Milton Santos (1999), o território não se limita a um espaço físico: trata-se de um lugar onde se concretizam as trocas sociais, os afetos, as resistências e os sentidos de pertencimento. Essa perspectiva é fundamental para compreender o teatro comunitário como uma prática de enraizamento e de afirmação cultural. A identidade, segundo o mesmo autor, constitui-se como uma construção relacional, forjada no cotidiano e nas práticas coletivas que conferem significado ao lugar vivido.

Nessa direção, a teoria de Stuart Hall (1996) sobre identidade cultural oferece um referencial teórico pertinente para a análise das ações desenvolvidas pelos grupos em questão. Hall (1996) concebe a identidade como um processo fluido e dinâmico, em constante construção e negociação, influenciado por contextos históricos, sociais e culturais. No âmbito do teatro comunitário, essas identidades emergem por meio da encenação de narrativas locais, da valorização das linguagens populares e da ressignificação de símbolos coletivos. O Grupo GRITA, por exemplo, ao longo de décadas de atuação no Anjo da Guarda, construiu uma poética cênica que articula religiosidade popular, oralidade e referências às lutas sociais do bairro, constituindo um repertório que reforça os vínculos de pertencimento.

No caso do Grupo Os Crias, do Coroadinho, observa-se uma trajetória marcada pela tematização de questões que atravessam a experiência da juventude periférica, como o racismo, a violência, a desigualdade social e a resistência cultural. Um episódio emblemático foi a apresentação da cena "Cria: A Carne Fresca Chegou", durante a Semana da Consciência Negra, a convite do professor Samuel Moreira. Inserida em um contexto escolar que abordava juventude negra e empreendedorismo, provocando uma significativa identificação dos estudantes – muitos deles também oriundos de territórios periféricos – com as narrativas encenadas, suscitando, segundo relatos, um processo coletivo de reconhecimento e reflexão crítica.

Esse episódio exemplifica a noção de educação problematizadora, conforme delineada por Paulo Freire (1987), na qual o processo de aprendizagem emerge da leitura crítica da realidade concreta. Nos casos do grupo GRITA e Os Crias, o teatro comunitário assume, assim, a função de um espaço de produção de conhecimento, no qual os participantes, não apenas desenvolvem competências cênicas, mas também ampliam sua consciência social e política, reconhecendo-se como sujeitos históricos e agentes de transformação.

Além disso, o teatro comunitário configura-se como um espaço de corporeidade e de afetos mobilizados, como aponta Sogabe (2008). A interação direta com o público e a construção coletiva das cenas proporcionam uma experiência estética que é, simultaneamente, pedagógica e formativa. Reafirma-se, dessa forma, que a identidade cultural se constrói na prática, a partir da atuação concreta dos corpos e das vozes que ocupam o palco – muitas vezes um palco improvisado, localizado em praças, ruas ou espaços escolares.

Esta análise também é permeada pela vivência do pesquisador como artista participante do Grupo Os Crias e diretor de cena nas edições de 2024 e 2025 da Via Sacra, encenada pelo Grupo GRITA. Atuando simultaneamente como sujeito e objeto da investigação, essa experiência direta nos processos criativos desses coletivos permitiu uma observação aprofundada das dinâmicas locais de construção de sentido, formação de identidades e resistência cultural que caracterizam a prática teatral nas periferias estudadas.

A reflexão de Cohen (1985), ao conceituar a comunidade como o espaço onde os sujeitos vivenciam suas experiências mais significativas de socialização fora do âmbito doméstico, ressoa de forma contundente nas práticas teatrais desenvolvidas por esses grupos. Tanto o grupo GRITA quanto Os Crias configuram-se como espaços de encontro, produção de sentido e elaboração de identidades coletivas. A Via Sacra, por exemplo, extrapola os limites de um evento religioso para se constituir como um importante espaço de memória social e de resistência identitária.

No campo teórico, a contribuição de Bell Hooks (2013), sobre resistência cultural também se mostra relevante. Para a autora, resistir implica afirmar novas formas de existência. O teatro comunitário, nesse sentido, atua como um espaço privilegiado para essa afirmação. Não se limita à denúncia das violências estruturais: celebra narrativas, ancestralidades e projetos de futuro.

E ao retomar a concepção de Boal (1973), segundo a qual o teatro é um direito de todos, torna-se possível afirmar que as experiências desenvolvidas com o grupo GRITA e Os Crias reafirmam o papel do teatro comunitário como uma prática de luta, afirmação e transformação social. Essas práticas não apenas ocupam o território: elas o ressignificam, convertendo-o em espaço de memória, aprendizagem e resistência ativa. O teatro comunitário nos bairros Coroadinho e Anjo da Guarda permanece, portanto, como um *locus* de construção identitária, questionamento das desigualdades

sociais e celebração das múltiplas formas de existência que compõem a experiência periférica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegar às considerações finais desta dissertação é, ao mesmo tempo, um ponto de chegada e de recomeço. Este trabalho nasce das ruas do Coroadinho e do Anjo da Guarda, dos corpos que resistem e criam nas bordas do sistema, da necessidade de afirmar que os territórios periféricos são, sim, lugares de cultura, saber e potência. Aqui, não se tratou apenas de estudar a arte — tratou-se de vivê-la, senti-la e compreendê-la em sua dimensão coletiva, pedagógica, simbólica e política.

Ao longo desta pesquisa, pudemos observar que os grupos GRITA e Os Crias não são apenas coletivos artísticos. São dispositivos de afeto, de resistência e de mobilização comunitária que, por meio do teatro, constroem redes de pertencimento, memória e transformação. As práticas desenvolvidas por esses grupos atuam como pedagogias do cotidiano, capazes de tensionar os estigmas historicamente atribuídos às favelas e de afirmar outras narrativas — nascidas do chão, da escuta, do encontro e da dor transformada em cena.

O grupo GRITA, com sua trajetória de cinco décadas, mostra que a arte comunitária é uma forma legítima de educação e formação crítica. A Via Sacra, suas oficinas e seminários, assim como a constante presença de seus fundadores e integrantes no território, revelam uma poética da permanência — uma arte que não desiste, mesmo diante da escassez de recursos e da negligência estatal. Já o grupo Os Crias, ainda em processo de estruturação, apresenta a força da juventude negra e periférica que, mesmo diante das ausências, constrói caminhos de criação coletiva e afirmação identitária, como visto no experimento teatral “Cria: a carne fresca chegou” e nas ações realizadas em parceria com escolas públicas.

Com base nos relatos coletados, nas vivências compartilhadas e na escuta sensível aos processos de criação, foi possível identificar que o teatro comunitário, nos contextos pesquisados, vai além da estética: ele é espaço de cuidado, denúncia, cura e reinvenção. Cada ensaio, cada cena, cada gesto ou canto carrega uma história não contada, uma dor não esquecida, uma memória que insiste em permanecer.

Os dados produzidos e analisados nesta dissertação evidenciam que, embora potentes, essas iniciativas ainda esbarram em desafios estruturais. A ausência de políticas públicas consistentes, o acesso precário a equipamentos culturais e o constante apagamento simbólico da cultura periférica impõem limites à expansão e ao reconhecimento dessas práticas. Ainda assim, a resistência se faz presente — nos

corpos que se colocam em cena, nos coletivos que se fortalecem e nos territórios que insistem em se reinventar por meio da arte.

A metodologia escolhida, sustentada pela etnocenologia e pela autoetnografia, permitiu uma aproximação ética e afetiva com o campo, rompendo com a lógica distanciada da pesquisa tradicional. Ao me reconhecer como parte do objeto investigado, reafirmo que pesquisar também é um ato de pertencimento, de responsabilidade e de envolvimento com a coletividade.

Portanto, esta dissertação defende que a valorização das artes cênicas na periferia é uma questão de justiça cultural. Reconhecer o teatro produzido nas favelas como produção legítima de conhecimento, como instrumento de educação popular e como prática de resistência simbólica é fundamental para a construção de uma sociedade mais equânime.

Que este trabalho possa, assim, somar-se às vozes que ecoam das margens e reivindicam uma universidade mais plural, uma política cultural mais inclusiva e uma sociedade que reconheça que da ponte pra cá também se produz arte, pensamento e transformação.

“Eu sou Cria. Eu sou favela. Eu sou cena viva que resiste!”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAME, D. Teatro Comunitário do Século XXI Para o Reencantamento do Mundo. In: CRUZ, Hugo; BEZELGA, Isabel, & SIMÕES, Paulo Rodrigues (ed.). **Práticas Artísticas Comunitárias**. 2017, 15-27. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/PELE. Disponível em: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/21519/1/Praticas%20artisticas%20Comunitarias%20E-Book.pdf>. Acesso em: 21 out. 2024.
- ARAÚJO, Josiel da Paz Pereira. **Expansão urbana em São Luís na década de 60: o caso do Anjo da Guarda**. 1999, 70p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- BALFOUR, Michael. **Theatre in Prison: Theory and Practice**. Bristol: Intellect Books, 2004.
- BEZERRA, Antonia Pereira. **O teatro do oprimido ontem, hoje e sempre/ Antonia Pereira Bezerra, César Augusto Paro, Michelle Cristine Assis Couto, Simone Requião**. - Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2022.
- BIÃO, A. J. de C. A presença do corpo em cena nos Estudos da Performance e na Etnocenologia. **Revista Brasileira De Estudos Da Presença**, 1(2), 325–336, 2022.
- BIÃO, A. J. de C. **A etnocenologia na cena baiana: textos reunidos**. Salvador. P&A Gráfica e Editora, 2009.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- _____. **O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1996.
- _____. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20–28, jan. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>. Acesso em: 25 out. 2024.
- CARNEIRO, Leonel Martins. A experiência do teatro: de John Dewey ao espectador do teatro contemporâneo. **Sala Preta, Brasil**, v. 13, n. 2, p. 56-71, dez. 2013.
- COELHO, José Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

COELHO, Joas Serra. **Entre a identidade e a transformação socioeducativa: O Teatro e a extensão com o projeto ARTEATRO no bairro Coroadinho em São Luís - MA.** Cadernos CIMEAC – v. 14, n. 1, 2024. ISSN 2178-9770 UFTM | Uberaba – MG, Brasil. doi: 10.18554/cimeac.v14i1.7496.

COHEN, Anthony. **The Symbolic Construction of Community.** Londres: Routledge, 1985.

COSTA, Edlucy Costa e. **Morfologia urbana e desenho social: um estudo comparativo dos bairros do Coroadinho e Cidade Olímpica em São Luís – MA./** Edlucy Costa e Costa. – Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009.

COSTA, Marcelo Lima. **Para o “Maranhão Novo” um novo subúrbio: a formação do bairro do Anjo da Guarda, em São Luís do Maranhão, no contexto do milagre econômico (1968-1970).** XIX Encontro de História da ANPUH – RJ. São Luís, p. 1-9, set. 2020.

COUTINHO, Marina Henriques. **Vidigal, favela, palco e personagem na trajetória do grupo Nós do Morro.** Rio de Janeiro: 7 Letras: FAPERJ, Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, 2008. Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco. Evelyn Furquim Werneck Lima, organização.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. Contribuições para a definição dos conceitos periferia e sujeitas e sujeitos periféricos. **Novos Estudos CEBRAP**, v.39, jan-abr 2020. Disponível em: http://novosestudos.uol.com.br/wpcontent/uploads/2020/06/02_dandrea_dossie_116_p18a37_b_vale.pdf. Acesso em: 20 out. 2024.

DINIZ, Juarez Soares. As condições e contradições no espaço urbano de São Luís (MA): traços periféricos. **Ciências Humanas em Revista - São Luís**, V. 5, n.1, julho 2007.

DUARTE JR, João Francisco. **Por que arte-educação?** 3ª ed. Campinas: Papirus, 1986.

FILGUEIRA, André L.; SILVA, Mary A. Afrocentricidade, quilombismo e colonialidade do poder: saberes insurgentes nas textualidades de Abdias do Nascimento e Aníbal Quijano. **Revista Temporis [ação]**, Goiânia, v. 19, nº 2, p. 1-17, jul./dez, 2019.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática de liberdade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** 33 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. **Pedagogia do oprimido.** 27 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

FRÓES, Joseane Ferreira. **Impactos Sócio-urbanos no Alto Curso do Rio das Bicas**: contextualizando o Bairro do Coroadinho. Monografia (Graduação em Geografia) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2004.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1996, p. 68-75.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

KATZ, E. Introdução. In: WOORTMANN, E.; CAVIGNAC, J. A. **Ensaio sobre a antropologia da alimentação**: saberes, dinâmicas e patrimônios. Natal: EDUFRRN, 2016.

KOCK, Klara Friederike. Discussão e prática da autoetnografia: um estudo sobre aprendizagem organizacional em uma situação de catástrofe. **Revista Gestão Organizacional**. Vol.5- n.1. Jan./jun. 2012

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MARIANO, Everton de Lima. **Experienciando o teatro comunitário**: A função social do arte-educador comunitário. 2015.

MARTINS, José de Souza. **Uma arqueologia da memória social**: autobiografia de um moleque de fábrica. 1994.

MOREIRA, V. **Espaço Semente**: o teatro comunitário como agente transformador na periferia. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/33823>. Acesso em: 10 nov. 2024.

NOGUEIRA, Marcia Pompeo. Tentando definir o teatro da comunidade. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 2, n. 4, p. 077–081, 2019. DOI: 10.5965/1808312902042007077. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15973>. Acesso em: 15 out. 2024.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

ONISAJÉ. "Pensamentos sobre um Teatro Negro Afrografado." In: **Abordagens teórico-práticas do teatro contemporâneo brasileiro**, 207–32. Pimenta Cultural, 2020.

RACIONAIS MC'S. Da Ponte Pra Cá. In: **Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

SANTOS, Adailton Silva dos Santos. **A Etnologia e seu método- um olhar da pesquisa contemporânea em artes cênicas no Brasil e na França**. Tese de

doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Salvador 2009.

SANTOS, Milton. O dinheiro e o território. In: **Transcrição da conferência de inauguração do mestrado em Geografia**. Universidade Federal Fluminense, 1999.

SILVA, Maria José Lisboa. Teatro Comunitário: um cruzamento sem fronteiras (fenômeno do século XXI). **Revista NUPEART**, v. 23, n. 1, p. 141–161, 2020. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/17479>. Acesso em: 12 out. 2024.

_____. **O grupo grita e o teatro comunitário**: um processo de prática e construção coletiva multidisciplinar. II EIRPAC - Encontro Internacional de Reflexão sobre Práticas Artísticas Comunitárias: Práticas Artísticas colaborativas/Participativas e Comunidades 2017.

SOGABE, M. O espaço das instalações: objeto, imagem e público. **Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Panorama da Pesquisa em Artes Visuais**, Florianópolis, 2008.

**ANEXO A - TEXTO DA VIA SACRA 2025 (FRAGMENTO DAS MULHERES DE
JERUSALÉM E VERÔNICA)**

ATO IV

AV. ODYLO COSTA FILHO.
(Mesmo ponto de som da Verônica)

CENA XVI

Canto das Mulheres de Jerusalém

CANTO - Senhor, que fazeis passar da morte para a vida
Quem ouve a vossa palavra
Tende piedade de nós. Senhor, tende piedade de nós. (Bis)
Ó JESUS, que quisestes ser levantado da terra
Para atrair-nos a vós
Tende piedade de nós.
Ó JESUS, tende piedade de nós. (Bis)
Senhor, que nos submetestes ao julgamento
Da vossa cruz
Tende piedade de nós. Senhor, tende piedade de nós. (Bis)

***Verônica (em cima de um praticável alto bem próximo da farmácia de Silveira,
com som exclusivo. Logo depois uma manifestação de agitação do povo.
JESUS cai e Sirineu intervém levando a cruz.***

VERÔNICA - Deixa-me passar... Deixa-me passar... Deixa-me passar... Permita que
uma humilde pecadora limpe teu divino rosto, com este pano benzido por tuas mãos.
(Verônica limpa o rosto de JESUS.)

Vejam todos! Ele deixa no pano a sua imagem, a imagem do seu sofrimento, da sua
doçura. “Eis o manto.” Não tem quem diga... Eu soffro por ti Verônica! Eu soffro por
vós e para vós. Os olhos choram, os ossos sangram, nada esquecerá do seu
doloroso esplendor, da sua eterna agonia, da sua lição e do seu perdão.

CÂNTICO

Ó, ó ó Vós está ó ó...

Quando passar pelo caminho...

Ó, ó observai, observai e dizei: Ele é rei, ele é rei...

E a dor, a dor, é igual a minha dor.

(Sirineu, pega a cruz de Jesus e segue-o.)

ANEXO B - TEXTO DA CENA CRIA: a carne fresca chegou

CRIA-A CARNE FRESCA CHEGOU

(Corpo ensanguentado no hall ao som de operação e depois a atriz começa a exclamar: Extra, extra...)

Extra, extra, extra A carne fresca chegou *(entregando pequenos recortes de jornais de pessoas negras que foram assassinadas inocentemente)*

A carne mais barata do mercado é a carne negra

A carne mais barata do mercado é a carne negra

(Só cego não vê)

Que vai de graça pro presídio

E para debaixo do plástico

E de graça pro subemprego

(Só cego não vê)

Silêncio profundo e atriz retorna à cena olhando para o cadáver e declama o poema Famosin de Brena Maria)

Famosin

Olha lá, olha lá neguinha teu irmão tá no jornal avisa a rapaziada aí.

Teu irmão tá no jornal!

Que louco!

O muleque tá no jornal. o corpo estirado no chão.

O segurança num mata leão em cima do neguinho.

olha lá, olha lá neguinho!

É o teu irmão.

Não dá pra ver a cara tá no chão.

Mas é preta como a tua, como a minha.

Chama os irmão!

Teu irmão tá no jornal.

É um jovem de 19 anos.

Olha lá!

Só no jornal teu irmão já morreu mil vezes antes do morto injustamente vem o
drogado inconsequente

Que louco!

Procuro o nome dele e não acho ele não tem cara, endereço, cor é o pretinho, no
jornal.

EXTRA! EXTRA!

A CARNE FRESCA CHEGOU!

Eu olho pra ele e vejo teu irmão certeza que é
mas não fica triste, não.

Ele tá famosão a morte dele rende.

Vende!

Tá na rede, é notícia.

Quer curtida?

Joga na mídia:

"Jovem morto por segurança no supermercado" muitos likes, muitos likes um corpo
reduzido a sequência de bytes tá a maior loucura.

Chocou geral a morte do teu irmão não sei porquê
não é o primeiro abatido e nem vai ser.

Mas cá entre nós?

Queria eu tá no jornal na capa estampadona;

Queria eu tá lá todo mundo olhando

Julgando, matando de novo.

De novo, e de novo.

Só assim a gente fica famoso, sendo preto?

só depois de morto.

*(A atriz vira de costa próximo do cadáver e congela. Após esse momento o cadáver
(ator) começa entoar um canto de lamento e levanta com dores e vendo as marcas
duras do assassinato, em direção ao público c Cadu Marques.)*

O sangue

O sal não cura o corte.

Mas afasta o espírito ruim.

Tanta alma presa nesse chão...

A minha treme. A sua grita.

Quem me matou não me enterrou.

Me expôs.

Me editou.

Me replicou em bytes.

E eu, aqui, revivo.

Mas quem me vê?

Banhar com sal

é pedir licença pra ficar.

É dizer:

eu existo

eu persisto

eu não me vendo

nem me embalo

pra consumo.

Minha vó sempre disse:

“Quem lava o corpo com sal,
lava a alma de volta pro corpo”.

Mas cadê minha alma?

Eu saro tua carne

com palavra que queima.

Eu grito por ti

pra que o mundo escute:

Nossos mortos não são esquecidos.

São semente.

O sangue grita onde tentaram calar. O corpo levanta onde tentaram deitar. E a carne negra, mesmo rasgada, ainda dança, ainda canta, ainda sonha.”

O sangue grita onde tentaram calar.

O corpo levanta onde tentaram deitar.
E a carne negra, mesmo rasgada,
ainda dança, ainda canta, ainda sonha.

Marcos Vinícius.
Ágatha Félix.
Moïse Kabagambe.
Genivaldo.
João Alberto.
Kathlen Romeu.
Cláudia Ferreira.
Davi.
Miguel.
Anderson.
Moa do Katendê...

(Pausa)

Quantos nomes cabem em um corpo só?

Um dia desses

Era terça.
Tempo nublado.
O céu todo cinza.
Pela janela do ônibus, eu conseguia sentir o cheiro.
A vida, e a morte também.
Ali eu cresci, vivi a maior parte da minha vida.
Eu vejo retrocesso. Atraso. Uma parada no tempo.
A vida é carta de baralho que, mesmo boa, na mão de péssimo jogador.
Nunca terá um jogo feito. A vida é coisa de bicho.
Bicho que é louco, mas, no final, ainda não consegue permanecer vivo.
Aquele chão de terra que agora é piçarra.
Me leva logo para a infância.

As pedras da manchete no chão.
O correr sem machucar o pé.
A bola que ardia a pele ao ser jogada com força.
Futebol, travinha, passe e gol ou linha
Eu amava. Brincava, pulava, mentia.
Tudo para estar ali, fazendo o que eu gostava.
Minha infância foi vida boa.
Quem sabe hoje.
Era tudo que eu queria.
A simplicidade de cada momento.
O cheiro do café no começo do dia.
A vida parava no tempo.
Parecia até fantasia.
A felicidade, que tenho em mim, me tranquiliza.
Porque se tem uma coisa que consegui aproveitar foi essa infância que me pregou
peças e deu as melhores lembranças que alguém podia lembrar.
À minha volta, mesmo que de passagem.
É um roteiro de tristeza.
Ver aquele bairro, como há dez anos.
É entender o real sentido de estagnar no tempo.
Não sei de quem é a culpa. Só sei que o meu tio permanece morto até hoje.
E foi ali que ele perdeu a vida.
Não só meu tio mas os crias que fechavam comigo.
É é verdade, nós somos os pretos que vocês ainda não mataram
Nós somos os pretos que foram libertos em 1888 mas nunca fomos livres de fato.
Nós somos julgados pela nossa pele, cabelo e por todos os nossos traços
ancestrais.
Tá na rede, é notícia.
Quer curtida?
Joga na mídia:
PM confunde guarda chuva com fuzil,
E mata garçom no rio.

(Ao final do poema o ator vai se direcionando para a atriz congela e depois começam a falar juntos o trecho abaixo, e ao final agradecimento ao público)

A carne mais barata do mercado é a carne negra

A carne mais barata do mercado é a carne negra

(Só cego não vê)

Que vai de graça pro presídio

E para debaixo do plástico

E de graça pro subemprego

(Só cego não vê)

EXTRA! EXTRA! EXTRA!

A CARNE FRESCA CHEGOU!

Adaptação de texto: **JOÁS COELHO**

Texto Famosin: **BRENA MARIA**

Texto Sangue: **JOÁS COELHO**

Um dia desses: **CADU MARQUES**

APÊNDICES – ENTREVISTAS COLETADAS