

MARCOS JANKEVICIUS

Teatro Comunitário: movimento de cultura popular subalterna.

CELACC/ECA-USP

2014

MARCOS JANKEVICIUS

Teatro Comunitário: movimento de cultura popular subalterna.

Trabalho de conclusão do curso de pós-graduação
do curso de Gestão de Projetos Culturais e
Organização de Eventos, produzido sob orientação
da Profª Dra. Fabiana Felix do Amaral e Silva.

CELACC/ECA-USP

2014

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por permitir cumprir mais uma etapa da minha vida.

Ao “*Instituto Pombas Urbanas*”, na pessoa de Marcelo Palmares, Paulo Carvalho e Adriano Mauriz, pelo apoio e amizade.

Ao “*Núcleo de Teatro Filhos da Dita*” pela consciência da importância da pesquisa e por sua história de luta e superação.

À Prof^a. Dra. Fabiana Felix do Amaral e Silva pela paciência e compreensão na arte de ensinar e compartilhar sua sabedoria.

Ao CELLAC/ECA/USP, representados por seus professores que propiciaram ensinamento e troca de experiência nesses meses de convivência.

Aos todos familiares e amigos que de alguma forma torcem pelo meu sucesso.

RESUMO

Este trabalho discute a relação do coletivo de Teatro Comunitário a partir do território, como alternativo cultural que trabalha com a possibilidade de resgate da identidade do jovem frente à escassez de projetos culturais na periferia. Através de entrevista semiestruturada e observação participante foi verificado que a problemática apresentada na concepção, produção e montagem da peça torna-se mais importante do que a estética. O Teatro Comunitário praticado no Brasil surge como um movimento cultural da periferia socializador, capaz de produzir nos jovens, reflexões sociais e políticas como instrumento de luta contra a invisibilidade sociológica, acentuada no processo histórico de dominação das classes subalternas pela classe hegemônica na América Latina.

Palavras-chave: Teatro comunitário. Periferia. Identidade. Território. Cultura Subalterna.

ABSTRACT

This paper discussed the relationship of the collective community theater from the territory, as a cultural alternative that works with the possibility of redemption of the identity of the young against the shortage of cultural projects on the periphery. It was verified through semi-structured interviews and participant observation that the problematical presented in the conception, manufacturing and installation of the play becomes more important than aesthetics. The Community Theatre practiced in Brazil emerges as a cultural movement of socializing periphery which is able to produce in youth social and political reflections as an instrument of combat against sociological invisibility, markedly in the historical process of domination from the subaltern classes to the hegemonic class in Latin America.

Key words: Community Theatre. Periphery. Identity. Territory. Subaltern Culture.

RESUMEN

Este trabajo discute la relación del colectivo de Teatro Comunitario a partir del territorio, como alternativa cultural que trabaja con la posibilidad de rescate de la identidad del joven frente a la escasez de proyectos culturales en la periferia. A través de entrevistas semiestructuradas y observación participativa se verificó que la problemática presentada en la concepción, producción y montaje de la pieza representaba mayor importancia que la parte estética. El teatro comunitario practicado en Brasil surge como un movimiento cultural periférico, socializante y capaz de producir en los jóvenes reflexiones sociales y políticas como instrumentos de lucha frente a la invisibilidad sociológica, acentuada en el proceso histórico de dominación de las clases subalternas por la clase hegemónica en América Latina.

Palabras clave: Teatro comunitario. Perifera. Identidad. Territorio. Cultura. Subalterna.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	06
1. PROCESSO HISTÓRICO NA AMÉRICA LATINA.....	09
2. MOVIMENTO SOCIAL.....	14
2.1 Território.....	14
2.2 Cultura e Política.....	18
3. NOVOS CENÁRIOS.....	19
3.1 Teatro Comunitário.....	19
3.2 Coletivos.....	20
3.3 Núcleo Teatral Filhos da Dita.....	22
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	28
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	30
APÊNDICE.....	31
ANEXOS.....	38

INTRODUÇÃO

O presente artigo estudou o fenômeno Teatro Comunitário como movimento cultural subalterno moldado na experiência de países latino-americanos, como norteador de um cenário recente na periferia brasileira no processo de colaboração na diminuição da desigualdade, a partir da criação e percepção de relação com o outro, possibilitando uma nova visão de mundo por meio do processo de aprendizado que o teatro proporciona ao jovem na construção de identidade do morador da periferia.

O tema Teatro Comunitário surge como resistência contra a invisibilidade sociológica da classe subalterna no que se refere à escassez de recursos financeiros para viabilizar a divulgação e valorização da produção de cultura fora do eixo comercial, situação comum nas periferias das grandes cidades da América Latina. As classes subalternas estão presas ao passado de dominação colonial, e ainda hoje tem a invisibilidade sociológica na capacidade de produção histórico-cultural através da memória, do imaginário, do conhecimento “racional” das desigualdades preexistentes gerados pelas novas modalidades de relação com o outro (QUIJANO, 2005). Com o fim do período colonial nos países da América Latina, houve uma mudança no cenário na luta pela diversidade cultural das classes subalternas em relação ao resgate de sua identidade. Segundo Néstor García Canclini (1988, p. 194) “a luta das classes subalternas passa a ser frente ao modelo da cultura transnacional e o mercado simbólico”.

O coletivo de teatro comunitário estudado foi o “Núcleo de Teatro Filhos da Dita” da Cidade Tiradentes. O objetivo foi analisar o teatro comunitário como alternativo cultural socializador, através de um aprendizado com elementos que norteiam histórias individuais e familiares. Atualmente o coletivo apresenta a peça “A Guerra”, adaptação do texto original do dramaturgo chileno Oscar Castro, que discute sobre o absurdo das guerras vividas no cotidiano. Os elementos e a adaptação do texto completam a análise da relação entre realidade da periferia e forma de comunicação, realizados através de temas relacionados à comunidade.

A situação das pessoas que vivem na periferia de São Paulo se assemelha com a situação das periferias das grandes cidades da América Latina. Como forma de luta

por direitos sociais e políticos, encontra na atividade cultural a oportunidade de manifestação do cotidiano do bairro. “A cultura popular subalterna se expressa no dia-a-dia, na vida cotidiana”. (FERREIRA, 2007, p. 09)

A hipótese norteadora da pesquisa é o espaço de cultura desenvolvido no território pelo teatro comunitário com senso crítico dos participantes e resgate de valores perdidos no relacionamento com “o outro” na comunidade, através histórias pessoais, familiares e de moradores que convivem no mesmo bairro e pouco se conhecem.

“No âmbito da cotidianidade das classes subalternas, a cultura poderia ser o lugar privilegiado para a pesquisa em comunicação, visto ser *locus* da produção material simbólica deste significativo segmento social”. (FERREIRA, 2007, p. 05).

O desenvolvimento crítico no resgate de valores perdidos ao longo da história pelas classes subalternas, através da cultura, reorganiza a periferia para o debate na reivindicação por participação nas decisões das políticas públicas, controlada pela classe hegemônica e o setor privado.

Na produção da peça teatral, o jovem descobre histórias semelhantes com a sua, e acaba por valorizar a cultura local. O processo de invisibilidade social passa a ser modificado quando as histórias de pessoas comuns são representadas no palco, promovendo consciência social e tornando fonte de resistência frente às culturas transnacionais e o setor privado. O controle da produção torna-se instrumento de dominação hegemônica, sendo utilizado na supressão de autonomia das culturas subalternas.

[...] É, pois, neste contexto que será propício o estudo de formas de comunicação verdadeiramente populares, não àquelas experiências de comunicação calcadas nos modelos hegemônicos, mas àquelas que têm um caráter insurgente, justamente porque constroem forma e

conteúdo fora dos modelos hegemônicos e até mesmo, de oposição a estes. (CANCLINI, 2005 Apud FERREIRA, 2007, p. 12).

Para estudar o teatro comunitário como movimento cultural e a dinâmica que norteia a subjetividade de moradores da periferia que integra o movimento, foi utilizado o método dialético marxista, por meio de observação participante, entrevista semi-estruturada. O teatro feito na comunidade, e pela comunidade, são indícios de construção de relação entre os moradores que permite troca de experiência e resgate de identidade, através de diálogo que reflete sua condição sócio-histórica, como eixo principal na valoração do território.

O Sujeito também nega-se a si próprio como sujeito, mas se reconstrói em sua relação com o Objeto. [...] Vista desta perspectiva, a Dialética considera todo objeto de conhecimento não como um objeto simples, mas como um objeto que integra em si mesmo as explicações das quais foi objeto (nunca existente em estado puro) mas assumidas como parte integrante da sua realidade. (FERREIRA, 2007, p. 114).

A observação participante possibilita visualizar o fenômeno de forma mais detalhada na busca de resposta para questões que estão ligadas a subjetividade do morador da periferia, tornando possível o pesquisador esclarecer algumas incertezas que permanecerão ao longo da investigação. (DENNIS, 2009), a entrevista semi-estruturada complementa a observação participante na medida em que a mediação das perguntas permite construir as argumentações, opiniões e pontos de vista.

1. PROCESSO HISTÓRICO NA AMÉRICA LATINA

Analisando quinhentos anos de história da América Latina e o processo de colonialização exploratória - partindo da análise da formação dos Estados – pode se observar a utilização do modelo eurocêntrico respaldado no cenário de valorização da cultura hegemônica, tendo como consequência uma visão social histórica distorcida dos problemas dos países latino-americanos. O reflexo duradouro do período de colonialização tornou a economia e a cultura da América Latina dependente das bases europeias, sem reconhecimento de valor da produção local. No Brasil, o processo histórico de domínio praticado pela classe hegemônica, sobretudo, através das técnicas de produção, dificultou a construção de uma memória cultural nacional, propiciando a permanência do sistema de controle do poder e distância de relacionamento entre as classes sociais.

Por sua natureza, a perspectiva eurocêntrica distorce. Quando não bloqueia, a percepção de nossa experiência histórica-social, enquanto leva, ao mesmo tempo, a admiti-la como verdadeira, [...] Dessa maneira, a colonialidade do poder faz da América Latina um cenário de des/encontros entre nossa experiência, nosso conhecimento e nossa memória histórica. (QUIJANO, 2005, p. 15)

O processo de colonização na formação da América Latina consolidou a centralização do poder hegemônico e construiu uma sociedade desigual. Quando discutida as questões de desigualdades existentes entre as classes hegemônicas e subalternas, o modelo utilizado pelos detentores do poder ignoram o longo processo de desigualdade centrada no colonialismo, que reduziram as manifestações das classes desfavorecidas e mantiveram privilégios alternando as formas de dominação.

“[...] Por sua constituição histórico-estruturalmente dependente dentro do atual padrão de poder, esteve todo esse tempo limitada a ser o espaço privilegiado do exercício da colonialidade do poder”. (QUIJANO, 2005, p. 14)

A criação de instituições de controle ajudou a manutenção do poder. No início da era de domínio, a colonização utilizou de violência física contra os explorados, e quando se acentuaram as revoltas, o processo de domínio estabeleceu parâmetros centrados no modelo eurocêntrico de progresso para justificar a ação hegemônica dos colonizadores, o que impediu um movimento de construção de identidade latino-americano. A partir da implementação do conceito de raça, segundo Quijano (2005), estabeleceu-se um novo padrão de poder: “a ideia de que os dominados são o que são, não como vítimas de um conflito de poder, mas sim enquanto inferiores em sua natureza material e, por isso, em sua capacidade de produção histórico-cultural”.

Em outros termos, a colonialidade do poder implicava então, e ainda hoje no fundamental, a invisibilidade sociológica dos não-europeus, “índios”, “negros” e seus “mestiços”, ou seja, da esmagadora maioria da população da América e sobretudo da América Latina, com relação à produção de subjetividade, de memória histórica, de imaginário, de conhecimento “racional”. Logo, de identidade. (QUIJANO, 2005, p. 24)

A América Latina luta contra a dependência histórico-estrutural da Europa Ocidental, ocasionada pela fragmentação das relações sociais e controle de conflitos, legitimado pelo poder centralizador. Para Quijano (2005), é com a experiência histórica que leva à produção da América que se assentam na Europa, de um lado, a ideia e a experiência da mudança como um modo normal, necessário e desejável da história. Do outro, o abandono do imaginário de uma idade dourada em um mítico passado, em favor do imaginário do futuro e do “progresso”.

Após o período de exploração colonial da América Latina, o sistema político hegemônico, mais precisamente no século XX, acentua as diferenças sociais em relação às classes subalternas, através de um período político conturbado, que cominou com a instalação de ditadura militar nas décadas de 1960, 1970, 1980 e manutenção do domínio político e econômico. O período colonial, com sua política de favorecimento das classes dominantes, é substituído por um novo sistema econômico sustentado com bases no modelo neoliberal com proposta de reorganizar a sociedade. Passado algumas décadas de implantação do modelo neoliberal, o mesmo sofre esgotamento do sistema

econômico e político na década de noventa com o aparecimento de cenário de crise. Segundo Svampa (2007), nesses quarenta anos, o cenário político e econômico representado pelo modelo neoliberal modificaram as relações de classe:

El tránsito a la globalización neoliberal, a través de las reformas llamadas estructurales, significó en América Latina tanto la acentuación de las desigualdades preexistentes como la emergencia de nuevas brechas políticas, económicas, sociales y culturales. Este proceso de redistribución del poder social condujo a un nuevo escenario, caracterizado por la gran asimetría de fuerzas, visible por una lado, en la fragmentación y la pérdida de poder de los sectores populares y amplias franjas de las clases medias; y, por otro lado, en la concentración política y económica en las elites de poder internacionalizado. (SVAMPA, 2007, p. 2)

“Nos últimos vinte anos a política neoliberal multiplicou as desigualdades sociais, e gerou novas modalidades de relação com o outro”. (SVAMPA, 2007, p. 2)

O processo colonial na América Latina no século XIX, e de mercantilização das relações sociais no século XX, propiciou a manutenção do poder da classe hegemônica e modificou o conceito de valorização de bens de consumo. As novas relações afetaram a produção de bens culturais. O domínio econômico e das técnicas de produção trouxeram conflitos nas relações de classes. A mercantilização de bens simbólicos das classes hegemônicas era determinada como única forma oficial, enquanto a produção de bens das classes, chamadas populares, não tinha valor econômico, tão pouco representatividade histórico-cultural. Gramsci cita duas características que ajudam a compor a definição de cultura popular.

[...] O popular caracteriza-se como espaço onde coexistem concepções do mundo herdadas do passado (tradições) e elementos modernizantes, do mundo em formação, como consequência das atuais condições de vida das classes subalternas.

[...] O popular caracteriza-se, ainda, como cenário contraditório no qual coabitam elementos culturais conservadores readaptados e ressignificados nas concepções de mundo das elites dominantes e elementos transformadores, derivados da práxis social das classes subalternas. (GRAMSCI, 1988 Apud FERREIRA, 2007, p. 8).

O conceito de “cultura popular” é pautado pela realidade que se quer observar, mas não define com clareza tal situação devido à complexidade das questões que a envolvem. A definição proposta da produção cultural realizado pela periferia tem relação com o cotidiano das comunidades, da experiência do indivíduo de como ele enxerga a sua realidade, de acordo com Ferreira (2007, p. 7), “o popular subalterno seria então aquela produção cultural que apresenta uma concepção particular do mundo e da vida, refletindo o caráter coletivo dos processos, manifestações e bens do próprio povo”. Portanto, a cultura popular representa a cultura das classes subalternas caracterizada pelas condições de vida e suas experiências históricas.

A desvalorização da produção cultural das classes populares pelas classes hegemônicas intensifica a tensão nas relações e cria-se um cenário de oposição, conceituando a produção cultural das classes subalternas como “cultura popular”, derivada das classes subalternas e, portanto, uma cultura subalterna.

Sempre que o sujeito social (o povo) se define por oposição às classes hegemônicas, a cultura se define pela mesma oposição àquilo que é oficial (pertencentes à elite dominante), caracterizando-se como subalterna (própria das classes subalternas). (FERREIRA, 2007, p. 7)

Nestor Garcia Canclini (1988, p. 20) aponta que “[...] a desigualdade na apropriação dos bens é um fator chave para as culturas populares serem subalternas”.

Com o esgotamento do modelo econômico na década de noventa, o setor privado assumiu a função do Estado na relação político-econômico, modificando hábitos de consumo. Com a ineficiência do Estado para gerar modelos que atendam as carências básicas das classes desfavorecidas, as políticas públicas tornam-se dependentes do setor privado, que passa a gerir também o campo da cultura. Como consequência da privatização da cultura e supressão da autonomia do campo cultural, gerou-se uma produção desigual na sociedade em geral, tornando as forças produtivas, através do consumo de bens simbólicos, instrumento de domínio. Conforme Canclini (1988, p. 35) “El campo cultural, así despolitizado, congelado bajo el control militar o

administrativo, cede su espacio a la reorganizacion empresarial y transnacional del mercado Simbólico”.

A crise se instala nos países latino-americanos, e os mecanismos de dominação utilizados pela classe hegemônica passam a ser aplicado de forma semelhante, o que leva Canclíni (1988), citar o exemplo mexicano de como a mudança político-econômica promovida pela ideologia interferiram nas relações entre as classes após a subserviência do Estado no aparelhamento ideológico das classes hegemônicas representada pelo setor privado:

“a) como benefactora y legitimadora de la produccion cultural de todas las clases; b) como defensora de la libertad de creacion cultural frente a cualquier “monopolio” (estatal de la informacion y la educacion; y c) como enlace entre la cultura nacional y la cultura transnacional, que se presenta como modelo.” (CANCLINI, 1988, p. 32).

“O neoliberalismo frustrou e transformou o sentido da ação do Estado; segundo García Canclini “... *los Estados nacionales están limitados por la transferencia de sus poderes de decisión a instancias transnacionales y deslocalizadas*”, com a agravante de que na cultura, o mercado substituiu a dimensão cultural, fragilizando ainda mais a atuação do Estado no campo das políticas públicas culturais. Estas, por estarem submetidas à ação do mercado, assumiram cada vez mais um caráter elitista, desprezando toda manifestação que não seja museus, literatura, música, enfim, toda a arte considerada *culta*”. (CANCLINI, 2005, Apud FERREIRA, 2007, p. 10).

Outro aspecto desse processo é que a transferência legitimadora da forma de domínio concentrou-se na produção de bens de consumo e no uso de aparelhamento tecnológico como forma de diferenciação.

A circulação de bens simbólicos, técnicas produtivas, e controle dos meios de comunicação são instrumentos de controle hegemônico utilizado na mercantilização das relações sociais. Canclíni (1988) chama esse controle hegemônico de interação com “*Códigos perceptivos e os hábitos cotidianos das classes populares*”, o qual estabelece mediação de conflitos entre classe hegemônica e popular. Milton Santos (2008),

também discute a apropriação das técnicas de produção e informação pela classe hegemônica como instrumento de dominação.

Todavia, nas condições atuais, as técnicas da informação são principalmente utilizadas por um punhado de atores em função de seus objetivos particulares. Essas técnicas da informação (por enquanto) são apropriadas por alguns Estados e por algumas empresas, aprofundando assim os processos de criação de desigualdades. É desse modo que a periferia do sistema capitalista acaba se tornando ainda mais periférica, seja porque não dispõe totalmente dos novos meios de produção, seja porque lhe escapa a possibilidade de controle. (SANTOS, 2008, p. 19)

2. MOVIMENTO SOCIAL

2.1 Território

O esgotamento do modelo neoliberal acentuou a discussão das transformações ocorridas pelas estruturas sociais e relação de classes na América Latina, tendo como consequência a implementação de reformas neoliberais, abrindo espaço para manifestações de luta dos movimentos sociais por mudança de melhores condições de vida. Estas transformações, segundo Svampa (2007, p. 2), “modificaram as relações de classe, o qual repercutiu enormemente no modo como cada grupo social se auto-representa, pensa e descobre o seu destino social dentro da sociedade”.

Nos países da América Latina, as classes populares se organizam nos territórios periféricos na luta por direitos. A instalação de crise econômica e a ruptura dos sistemas políticos autoritários e, posteriormente, a implantação da democracia, evidenciaram os conflitos de classes. O processo culminou com aumento no desequilíbrio na concentração de renda.

A periferia dos países latino-americanos - movida pela política de exclusão - passa a concentrar uma população de baixa renda de jovens excluídos em bairros

marginalizados, configurado pela representação do território e índice de violência. Para Svampa (2007, p. 13), “na junção dessas assimetrias e processos de segregação, e em função de sua própria tradição cultural e política, cada país vai reelaborando, potenciando e reativando certas representações e estereótipos negativos relativos aos excluídos”. A apresentação de um novo cenário na América Latina e a implementação de uma política de exclusão abre caminho para discussão da territorialidade, do indivíduo e as formas de relação com o meio, das formas de opressão que o cidadão vive no seu dia-a-dia, sobretudo, de tomada de consciência do indivíduo de existência de uma sociedade desigual.

Ser “cidadão de um país”, sobretudo quando o território é extenso e a sociedade muito desigual, pode constituir; apenas, uma perspectiva de cidadania integral, a ser alcançada nas escalas sub-nacionais, a começar pelo nível local. Esse é o caso brasileiro, em que a realização da cidadania reclama, nas condições atuais, uma revalorização dos lugares e uma adequação de seu estatuto político. (SANTOS, 2008, p. 55).

No cenário de crise econômica, as lutas de classes se concentram em ações hegemônicas e contra-hegemônicas, de relação com comportamento de consumo e mobilização política.

A mobilização na ampliação da discussão contra o modelo de desenvolvimento hegemônico de monocultura exercido pelo Estado e setores privados, identifica um processo de representatividade das classes sociais excluídas no cenário latino-americano. O território passa a ser o lugar onde os movimentos sociais diminuem as diferenças e promovem a diversidade através de coletivos de cultura autônoma, criam um modelo alternativo contra-hegemônico de identidade territorial.

Conforme Svampa (2007) desde o ano de 2002 tem se configurado um novo cenário político regional, marcado pela crise do movimento neoliberal e os discursos às práticas anti-neoliberais e práticas contestatórias. As classes populares buscam participação nas discussões que envolvem assuntos de políticas públicas junto ao Estado, motivado por setores sociais a se organizarem através de coletivos culturais na luta contra a expropriação no processo de produção cultural das classes subalternas.

“A experiência da escassez é a ponte entre o cotidiano vivido e o mundo. Por isso, constitui um instrumento primordial na percepção da situação de cada um e uma possibilidade de conhecimento e de tomada de consciência”. (SANTOS, 2008, p. 64)

A discussão das questões sociais se concentra em dimensões regionais através de movimentos urbanos e rurais, o espaço aparece como forma de resistência, de luta na busca de reconhecimento pela diversidade cultural. De acordo com Svampa (2007, p. 3), “[...] o território aparece como um espaço de resistência e também progressivamente, como lugar de ressignificação e criação de novas relações sociais”.

[...] con todas sus complejidades y matices nacionales, los movimientos sociales latinoamericanos han venido desarrollando una dimensión más proactiva, que abre la posibilidad de pensar nuevas alternativas emancipatorias a partir de la defensa y promoción de la vida y la diversidad. (SVAMPA, 2007, p. 2)

Movimentos de defesa e promoção da diversidade cultural são difundidos nos países da América Latina como forma alternativa emancipatória das classes subalternas e de novas formas de relação social, as quais se identificam com os espaços geográficos e buscam soluções para os problemas locais. Para Santos (2008, p. 70), gente junta cria cultura e, paralelamente, cria uma economia territorializada, uma cultura territorializada, um discurso territorializado, uma política territorializada.

Santos (2008, p. 52) chama atenção para o processo de interferência das classes hegemônicas com consequente integração com níveis econômicos e espaciais, através de decisões verticais dependentes e alienadoras. As decisões de cima para baixo, tornam-se estranhos aos processos locais, obedecem a motivações distantes, não tendo vínculo com a comunidade agindo de forma exploratória, porque o modelo hegemônico é planejado para ser, em sua ação individual, indiferente a seu entorno.

O território é o lugar de ressignificação, criação e tomada de consciência:

Más aún, podríamos decir que la conjunción entre identidad territorial, acción directa, difusión de modelos asamblearios y demanda de autonomía, han ido configurando un nuevo ethos militante, esto es, un nuevo conjunto de orientaciones político e ideológicas que configuran la acción colectiva y se expresa a través de nuevos modelos de militancia: militantes sociales o territoriales, militantes socioambientales, activistas culturales, entre otros. (SVAMPA, 2007, p. 4)

No cenário de poucas alternativas, cabe ao jovem morador da periferia sem acesso ao consumo de bens simbólicos e culturais, absorver e resignificar o que o mercado produz.

“Em outras palavras, os processos não hegemônicos tendem seja a desaparecer fisicamente, seja a permanecer, mas de forma subordinada, exceto em algumas áreas da vida social e em certas frações do território onde podem manter-se relativamente autônomos, isto é, capazes de uma reprodução própria” (SANTOS, 2008, p. 17).

O território torna-se o lugar onde o jovem se identifica com as “coisas” que estão ao seu redor, o vínculo com o local torna-se fonte de pesquisa da realidade vivenciada. O teatro comunitário surge como processo cultural que se desenvolve na periferia, sendo instrumento de cultura capaz de permitir ao jovem pensar a realidade local e discutir assuntos sociais e políticos da comunidade. O território é fonte de produção cultural de uma concepção particular do mundo e da vida das pessoas que moram na comunidade, tem concepções do mundo herdadas do passado misturado com elemento moderno representados na atual condição de vida das classes subalternas. Pode-se observar um cenário contraditório com elementos conservadores readaptados e resignificados derivado da práxis social das classes subalternas.

“As populações envolvidas no processo de exclusão assim fortalecido acabam por relacionar suas carências e vicissitudes ao conjunto de novidades que as atingem. Uma tomada de consciência torna-se

possível ali mesmo onde o fenômeno da escassez é mais sensível”
(SANTOS, 2008, p. 58)

2.2 Cultura e Política

A relação entre política e cultura modelam as discussões de investigação de consciência política das classes populares, surge um novo cenário nas relações sociais, e segundo Canclíni (2008), três questões chaves para avançar na investigação e redefinir as relações entre cultura e política:

- a) de que maneira la transnacionalizacion economica y cultural, la represion y la reduccion del mercado interno modificaron los habitos del consumo, las relaciones socioculturales, las estrategias de supervivencia, identificacion y distincion social;
- b) el papel de la comunicacion masiva, y a traves de ella de la iniciativa privada, en la reformulacion de las expectativas y demandas;
- c) el surgimento de nuevas instancias de organizacion y representatividad popular (movimiento urbano y corrientes sindicales de base, comunidades cristianas y organizaciones de defensa de los derechos humanos). (CANCLÍNI, 1988, p. 35)

A partir do momento que o setor privado passa a influenciar o mercado da cultura suprimindo a autonomia de produção da periferia, também cresce os setores de resistências das classes subalternas através de coletivos culturais que atuam em espaços geográficos que tenham identidade com a comunidade. Com o surgimento e o barateamento de novos aparelhos tecnológicos de comunicação, as classes subalternas transformam as relações do indivíduo com a coletividade. Os grupos territoriais se organizam em coletivos culturais e passam a se articularem com outros coletivos através de uma espécie de rede de cultura, com a intenção de trocar experiências culturais, divulgar ações, apresentações, e reivindicações de participação nas decisões das políticas públicas.

3. NOVOS CENÁRIOS

Nas últimas décadas, diante do cenário de crise na América Latina, os bairros da periferia buscam alternativas de produção em relação ao consumo de bens simbólicos controlados pelo setor privado, “los movimientos sociales es la demanda de autonomía, la cual atraviesa desde los pequeños colectivos culturales hasta las grandes estructuras territoriales u organizaciones de masas”. (SVAMPA, 2007, p. 4). Em busca de autonomia cultural, as classes subalternas passam a produzir cultura a partir do território, surge um cenário de movimento social de cultura, representados por coletivos culturais com raízes na comunidade e vínculo com o território, pois é lá na comunidade que se dá a ocupação dos espaços, principalmente pelos jovens, que na maioria das vezes não se dispõem a deslocar-se ao centro da cidade para apropriar-se da agenda cultural, seja pela distância ou dificuldade financeira.

O mercado substituiu a dimensão cultural e acentuou o processo de criação de desigualdade, tornando a periferia do sistema capitalista ainda mais periférica. Por outro lado propiciou o surgimento de novas instâncias de organização e representatividade popular com práticas contestatórias e, segundo Svampa (2007, p. 8), este cenário leva a “ampliar su plataforma discursiva y representativa, incorporando temas como el cuestionamiento a un modelo de desarrollo monocultural y destructivo, y la necesidad de la desmercantilización los bienes naturales”.

3.1 Teatro Comunitário

O território fragmentado aparece como um espaço de resistência e como lugar de resignificação e criação de novas relações. Tal seja a única alternativa emancipatória de uma cultura territorializada, caracterizada pela identidade com alicerces autônomos. Nas periferias dos países da América Latina, surge o “*Teatro Comunitário*” como cenário de ação cultural produzido e encenado por moradores da comunidade.

No Brasil, o termo teatro comunitário é um tema relativamente novo, embora haja a prática de teatro nas comunidades da periferia brasileira há algum tempo.¹ A realização de encontros e trocas de experiências de coletivos entre países da América Latina, que discutem há mais de dez anos o papel social/político e os efeitos do teatro comunitário nas comunidades locais, traz uma discussão mais profunda do papel social realizado pelo teatro em comunidade nesses países. A pauta de problemas sociais e políticos nos textos do teatro tem sua origem na década de setenta, no *Teatro do Oprimido*, do dramaturgo brasileiro Augusto Pinto Boal, o qual se inspirou na proposta do educador Paulo Freire para desenvolver a estética do Teatro do Oprimido. Obteve reconhecimento mundial a partir da tradução de sua obra para vários idiomas.

Para a Prof^a Dra. Márcia Pompeo Nogueira do curso de Pós-graduação e teatro da Universidade de Santa Catarina – UDESC, o teatro comunitário, também chamado de teatro em comunidade, se dá por uma negação, já que esta prática se apresenta fora dos holofotes metropolitanos.

“Teatro em comunidade é um movimento social por si mesmo, faz parte dos movimentos sociais, se relaciona com outros que tem o mesmo objetivo”. (NOGUEIRA, 2011 p. 36)

“Teatro em Comunidade é a forma de teatro mais praticada no Brasil, porém, a reflexão a respeito desta, não tem a mesma proporção”. (NOGUEIRA, 2011 p. 36)

3.2 Coletivos

A característica do teatro comunitário contribui para que os “atores” da comunidade se comuniquem uns com os outros através de representação de situações da realidade do bairro. Os grupos de teatro comunitário *Catalinas Sur* e *Nuestra Gente* da Argentina e Colômbia, respectivamente, são exemplo de modelo alternativo contra-hegemônico que trouxeram resultados positivos para a comunidade ao resgatarem jovens de situações de “*perigo social*” através da formação e participação de coletivos,

¹ Marcelo Palmares, *Instituto Pombas Urbanas*: entrevista concedida em 28/03/14.

possibilitando a formação de cidadãos das classes populares com visão crítica em busca de um discurso universal e, conforme Milton Santos (2008), essa busca acaba por ser um alimento da política.

No Brasil existem diversos coletivos de teatro espalhados pelas periferias das cidades. Os coletivos se formam geralmente nas periferias, mas com o passar do tempo se desfazem e seus membros partem para outras atividades. Na zona leste de São Paulo, no ano de 2004, surge o projeto cultural Arte em Construção administrado pelo Instituto Pombas Urbanas, realizando diversos projetos culturais de formação de jovens da periferia de Cidade Tiradentes, sendo o teatro o “carro-chefe” do projeto. Em 2007 o “*Núcleo de Teatral Filhos da Dita*” é o primeiro grupo teatral formado por jovens da comunidade por meio do projeto cultural desenvolvido pelo Instituto Pombas Urbanas.

O projeto se fortaleceu em 2008, após o 1º Encontro Comunitário de Teatro Jovem da Cidade de São Paulo, onde os jovens da periferia da Cidade Tiradentes puderam trocar informações com jovens de periferias do Brasil e de países da América Latina. Ao relatarem histórias locais, se depararam com semelhanças e desafios vivenciados em outras comunidades carentes, como falta de políticas públicas de incentivo a cultura e o aprendizado no desenvolvimento de projetos culturais sem financiamento privado ou público, além da criação de coletivos que realizam projetos comunitários com os moradores bairro.

A partir do intercâmbio e das oficinas ministradas pelos escritores e diretores dos países convidados, são levantadas discussões relativas à característica libertadora do indivíduo através do teatro comunitário. Ferramenta de transformação social de quem vive na periferia, encorajam jovens da Cidade Tiradentes de que é possível produzir cultura, o ainda, que haja um sistema capitalista praticado pela classe hegemônica.

O processo de construção dos coletivos na periferia favorece o reconhecimento do território onde é formado, e a base de pesquisa da produção cultural vem de histórias dos próprios jovens do coletivo e dos moradores que vivem no bairro.

É preciso que os jovens tenham uma alternativa de vida. E o teatro pode ser uma delas, porque é uma ação coletiva que transforma. E essa ação coletiva transformadora faz com que a juventude aja como multiplicadora do conhecimento. Ao criarem um forte vínculo com a

comunidade, nela permanecem, criam identidade. Reconhecendo sua origem, se reafirmam enquanto pessoas, se tornam protagonistas de suas vidas. Jorge Blandón – Diretor da *Corporación Cultural Nuestra Gente* - em Medellín (REVISTA SEMEAR ASAS I, p: 37)

3.3 Núcleo Teatral Filhos da Dita

No ano de 2004, chega a Cidade Tiradentes o coletivo de cultura formado por jovens brasileiros “*Instituto Pombas Urbanas*”, fundado pelo diretor teatral peruano Lino Rojas, ocupam um galpão da COHAB (Companhia Metropolitana de Habitação) por meio de cessão em regime de comodato por 20 anos e estruturam o Centro Cultural Arte em Construção, com o objetivo de formar jovens atores e técnicos para o teatro.

Após a passagem de um número grande de jovens nos cursos de teatro do *Centro Cultural Arte em Construção*, somente a partir de 2007 surge o primeiro grupo de teatro comunitário do projeto representado por treze integrantes, atualmente cinco integrantes: Cláudio Pavão, Ellen Rio Branco, Luara Iracema, Thábata Letícia e Rafael Pantoja - batizado com o nome de “*Núcleo de Teatro Filhos da Dita*”. A origem do nome vem da primeira peça encenada pelo grupo de nome “*Os Troconenses*”, a qual aparecia uma personagem chamada Benedita (Dita), que se assemelhava com as mães do bairro de Cidade Tiradentes, que são ou foram, mães solteiras que trabalham para manter seus filhos.

Devido à dificuldade dos grupos de teatro comunitário em se manter economicamente ou permanecer na comunidade, faz com que os “*Filhos da Dita*”, que completaram sete anos de existência, tornem-se referência no bairro e motivo de orgulho para o Centro Cultural Arte em Construção.

[...] os grupos de teatro comunitário têm, geralmente, pequena duração, sendo raros os que conseguem estar ativos por mais tempo. (NOGUEIRA, artigo sobre o grupo de Teatro União e Olho Vivo).

A história dos integrantes do coletivo se assemelha em alguns aspectos: os pais vieram de outras cidades ou estados e participaram do plano habitacional do governo na Cidade Tiradentes e como não havia hospital nem maternidade no bairro os integrantes nasceram em bairros vizinhos. Devido à falta de espaço de lazer e cultura no bairro, o surgimento do Centro Cultura Arte em Construção tornou-se um objeto estranho e de curiosidade entre os moradores, o que influenciou os pais a levarem seus filhos para realizarem alguma atividade que propiciasse um “Certificado de Curso”, ou seja, uma espécie de documento que capacite e garanta visibilidade do indivíduo morador da periferia perante o sistema capitalista. A falta de áreas de convivência no bairro dificultava o diálogo entre os moradores, o medo do outro era ponto comum entre os integrantes do coletivo.

“As populações envolvidas no processo de exclusão assim fortalecido acabam por relacionar suas carências e vicissitudes ao conjunto de novidades que as atingem”. (SANTOS, 2008, p. 58)

Com passar do tempo, o que foi incentivo dos pais para realizar o “Curso” de teatro, virou fonte de questionamento dos familiares ao perguntarem insistentemente quando o curso iria acabar e irão arrumar emprego com “CLT”, (emprego com carteira registrada nas bases da Consolidação das Leis do Trabalho).

Segundo relato dos integrantes do coletivo, o teatro ampliou sua visão de mundo a partir do momento que começaram a discutir entre os jovens do bairro assuntos não abordado pela comunidade, como temas sobre sexualidade, violência, drogas, habitação e outros temas vivenciados com familiares e amigos próximos, fruto da pesquisa que realizavam para compor personagens que seriam adaptados em alguma peça. O mote da discussão gerou a criação e distribuição de um *fanzine* (12 publicações em três anos) com temas sociais, políticos e culturais, e eram distribuídos na porta das escolas através de uma bicicleta com microfone e caixa acústica adaptada. O *fanzine* deu lugar ao “*jornalzone*” e foi premiada pela revista “*A Rede*” com o prêmio de comunicação na categoria de elaboração de conteúdo. Cada assunto gerava uma nova

pesquisa e também indignação com os acontecimentos do dia-a-dia do bairro. “*O fanzine foi uma manifestação do grupo para o bairro e com o bairro*” (Luara Iracema - entrevista em 18/08/14).

Com o conhecimento das novas mídias e apropriação de meios tecnológicos adquiridos ao longo do período, o coletivo passou a se comunicar com o público através da internet (rede social *Facebook*) na divulgação da agenda cultural.

A proposta do teatro comunitário praticado em outros países da América Latina é formar o jovem para a vida, através do chamado ator “orgânico” capaz de realizar múltiplas tarefas, o seja, formar o cidadão, o indivíduo capacitado para os desafios que a vida irá proporcionar. Os Filhos da Dita prestam serviço na administração do Centro Cultural Arte em Construção e utilizam o espaço para contatos e realização de ensaios.

O plano individual deu lugar ao coletivo e a relação com o bairro se fortaleceu a partir da formação do grupo. Os jovens sentiam-se angustiados com os problemas de outros jovens e queriam “arrasta-los” para o teatro numa tentativa de mostrar a possibilidade dos caminhos proporcionados ao coletivo, pois queriam dividir a experiência da arte com meninas e meninos do bairro, mostrar que o teatro aborda assuntos diversos na produção da peça, possibilitando formar pessoas capazes de transformar o bairro a partir do próprio bairro.

A técnica de pesquisa utilizada no aprendizado no teatro fortalece o sentimento de valorização do bairro e de descoberta de valores pedidos por uma infância tomada pelo medo da violência e ausência de políticas públicas. Na Cidade Tiradentes, tornou-se a única opção devido à escassez de lazer, saúde, cultura e outros temas relacionados às políticas públicas.

No início de sua formação o grupo realizava intervenções nas escolas do bairro e de regiões próximas, discutindo questões sobre política e transporte, também desenvolviam em praça pública atividades culturais e oficinas para jovens através de inscrição prévia e sem custo. O que importa para o coletivo é repassar o que aprenderam no Centro Cultural e conscientizar outros jovens a encontrar novas possibilidades culturais a partir do bairro. “O território é fonte de produção cultural de uma concepção particular do mundo e da vida das pessoas que moram na comunidade”. (FERREIRA, 2007, p. 8).

Atualmente o coletivo está em cartaz com a peça “*A Guerra*”. Originalmente o texto foi escrito para três atores, porém, devido o grupo ter seis integrantes na época da concepção da peça, foi preciso adaptar a peça e acrescentar mais três atores, houve a necessidade dos diretores Marcelo Palmares e Paulo Carvalho incluírem a personagem “morte”, por ser tema cotidiano do bairro, presente na memória dos integrantes do coletivo. O processo criativo é reflexo do cotidiano do bairro, o histórico dos pais aparece na peça com os três personagens centrais vestidos com indumentária típica da região nordeste. O texto aborda um tema recorrente nas periferias das grandes cidades, o “inimigo oculto”, cercado por índices de violência e afastando as pessoas uma das outras, tornando-se naturalizado, sem reflexão sobre as formas de relação social da comunidade.

Os atores identificaram-se com o texto e perceberam que, ao adaptarem os personagens com figuras que estão presentes no cotidiano das periferias, como o personagem de *rap* Alex Alexsander, o processo de entendimento por parte do público era sintomático. No final da peça os atores abrem espaço para o público dialogar sobre o texto e personagens, compartilhar angústias, ideias, sentimentos e pensamentos.

No período de sete anos de existência do coletivo, o trabalho de teatro e intervenções na comunidade e bairros vizinhos tornou o coletivo “Filhos da Dita” conhecido na região, segundo a integrante Luara Iracema, ao se apresentarem em outros bairros, tornou-se comum o reconhecimento da identidade territorial ouvindo do público: “(...) Olha lá, os *Filhos da Dita da Cidade Tiradentes*”.

Os jovens do coletivo não se veem fazendo outra coisa senão teatro comunitário e ensinando para outros jovens do bairro a arte do teatro. Em alguns casos recebem pelas apresentações, mais na maioria da situação ministram curso gratuitos para cerca de 30 jovens em escolas do bairro, agendam outras atividades culturais com outros coletivos para diversificar a opção, contudo, o teatro é o principal caminho seguido pelo coletivo, entendem que o teatro mudou a visão que eles tinham deles mesmos.

Os integrantes do coletivo “*Filhos da Dita*” não pretendem sair do bairro onde iniciaram sua trajetória como acontece na maioria dos coletivos de teatro comunitário antes de se desfazerem, pois acreditam que o trabalho com a comunidade pode se

manter e se estender para outros bairros. Atualmente estão elaborando com outros coletivos do bairro o projeto cultural “Cooperativa de Artistas”, com a intenção de ficarem sustentáveis economicamente através da arte. Também foram contemplados com projeto do edital do Ministério da Justiça, onde farão apresentações com temas sobre droga e sexualidade para moradores da *Favela Maravilha*, localizada no próprio bairro. Enquanto não assinam o contrato do convênio com o Ministério da Justiça, decidiram por conta própria começar o projeto na favela.

O coletivo realiza busca diária de recursos de financiamento para os projetos de intervenções artísticas e cursos gratuitos para jovens carentes do bairro, e o caminho mais comum são os editais públicos, como o projeto “*Agente comunitário de Cultura*”, da Secretaria Municipal da Cultura para coletivos que desenvolvem atividades culturais em sua comunidade, e dos três projetos enviados pelo coletivo foram selecionados dois. O coletivo deixou claro que se não fossem contemplados pelo edital da Secretaria da Cultura executariam o projeto de forma gratuita.

O teatro comunitário possibilita novos desafios para os atores e a necessidade de pesquisa sobre o tema proposto para montagem da peça propõe encontrar dentro e fora da comunidade elementos até então desconhecidos. No exemplo da peça “*A Guerra*”, os atores se descobrem dentro da comunidade a partir da leitura do texto e adquirem visão crítica sobre os problemas da periferia. Os atores tem que criar, atuar, organizar sua produção artística, construir cenário, figurino, elaborar seus projetos e administrar, ou seja, crescem com a cultura da prática teatral e se envolvem coletivamente em ações e projetos.

[...] é um processo de formação, eu, por exemplo, encontro com colegas meu de escola agora, você vê que muitos foram trabalhar no *Mc Donald's*, outros estão presos, mortos, outros estão trabalhando aqui no mercadinho, sabe, não vivenciaram o que eu vivenciei, e eu estive com eles o tempo todo, então de como isso te transforma também, você passando aqui, muita coisa que meus colegas viveram eu deixei de viver, mais foi questão de opção também, as escolhas que você faz. (Rafael Pantoja, “*Filhos da Dita*” – entrevista em 19/08/14).

Eu acho que o teatro abre essa visão de não se fechar só aqui no bairro, porque até essa coisa de estar mais inibido. [...] Essa coisa da família, da cor, do seu cabelo, da sua roupa, do que você tem, aquilo que você acha que te forma e você cresce com isso e reproduz isso,

isso a gente descobriu com o teatro mas também descobriu estando junto e a gente foi quebrando isso. (Luara Iracema, “*Filhos da Dita*” – entrevista em 19/08/14).

Quando iniciou fazendo teatro assim, a gente comentou como isso é bom. A gente gosta tanto de estar aqui. (Ellen Rio Branco, “*Filhos da Dita*” – entrevista em 19/08/14).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O movimento de cultura da classe subalterna “Teatro Comunitário” praticado atualmente nas periferias das grandes cidades do Brasil está se aproximando do conceito de teatro praticado em países como Argentina, Colômbia, Chile e Cuba. A finalidade não é formar atrizes e atores para o mercado, a característica principal é tornar o cidadão uma pessoa capaz de enxergar caminho alternativo no próprio território, mesmo com o fator escassez.

A inauguração do Centro Cultural Arte em Construção, sem dúvidas, é o início da transformação dos jovens, funciona como um espaço que supre a falta de políticas públicas em vários aspectos, porém é apenas um norte para a periferia, a real transformação parte dos próprios participantes através do espaço, utilizado para dialogar, trocar experiências, conhecer os vizinhos.

O jovem da periferia tem pouca opção de lazer, portanto o teatro surge como alternativo cultural que possibilita exercitar atividades como música, arte gráfica, grafite, planejamento, entre outras. Conforme relato dos integrantes dos *Filhos da Dita*, os jovens que fizeram parte do coletivo estão preparados para realizarem outras atividades fora do teatro porque aprendem a lidar com as adversidades e a buscar soluções. A pesquisa de campo possibilitou a observação do desenvolvimento dos jovens em atividades correlatas à interpretação, como, iluminação, divulgação da programação, transporte de equipamento, diálogo com outros coletivos. Conforme o dramaturgo colombiano *Jorge Blandón*, o jovem deixa de ser expectador e torna-se produtor de cultura. O coletivo transforma o individual ao ponto de não ser observado hierarquias entre os integrantes na preparação e montagem da peça.

Todas as vezes que foi citado o nome da Cidade Tiradentes na entrevista, transparecia na expressão do rosto um orgulho do bairro, e ao mesmo tempo um reflexo de angústia pela necessidade de conscientizar a nova geração, que a cultura tem o poder de transformação e valorização do bairro, por meio de informações que sejam capazes de derrubarem o mito que “periferia produz violência”.

O território torna a escassez como uma fonte de criação e através da cultura resignifica as formas simbólicas da classe hegemônica como meio de mostrar sua

existência fora do mercado, que a subjetividade é fonte inesgotável de histórias que precisam ser expostas. E talvez o teatro comunitário cumpra essa função de maneira mais eficaz em comparação com outras formas de cultura, pois não fica presa há nenhuma estética imperialista, ao contrário, assume a característica de ser parte de um processo coletivo.

O “*Núcleo de Teatro Filhos da Dita*” apresenta ser um modelo de resistência no cenário de teatro comunitário no Brasil, por completar sete anos de existência, produzindo e desenvolvendo projeto cultural no bairro da Cidade Tiradentes.

Diante da complexidade que esse campo de estudos apresenta, torna-se necessário um estudo mais amplo sobre o tema para entender as vicissitudes proposta pelo teatro comunitário.

2. REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

CANCLINI, Néstor García. *Cultura transnacional y culturas populares*. Lima: IPAL, 1988.

BLANDÓN, Jorge. Revista Semear Asas I, Instituto Pombas Urbanas, 2008.

FERREIRA, Maria Nazareth. Os Desafios da Produção Científica no Neoliberalismo: As Culturas e a Comunicação Subalternas. São Paulo: CELLAC-ECA/USP, 2007.

_____. Alternativas metodológicas para a produção científica. São Paulo: CELLAC-ECA/USP, 2006.

NOGUEIRA, Marcia P.; **DITTRICH**, Mairelli. Teatro União e Olho Vivo: uma perspectiva de longo prazo de Teatro para Comunidades. Artigo Científico, Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Marcia%20Pompeu-Maireli.pdf. Acesso em: 25 mar. 2014

_____. Tentado definir o Teatro na Comunidade, artigo, Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Marcia%20Pompeo.pdf. Acesso em: 25 mar. 2014

_____. Teatro em comunidades. Revista Semear Asas II, Instituto Pombas Urbanas, 2011.

OLIVEIRA, Dennis de. Metodologia de Pesquisa de Bens Simbólicos, CELLA-ECA/USP. 2009.

QUIJANO, Aníbal. Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina. Estudos Avançados. Vol. 19 no. 55 São Paulo Sept./Dec 2005.

SANTOS, Milton. Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal. São Paulo: Record, 2008.

SVAMPA, Maristella. Movimientos Sociales y Escenario Politico: Las Nuevas Inflexiones Del Paradigma Neoliberal Em America Latina. Versión presentada em la VI Cumbre del Parlamento Latinoamericano. Caracas: Jul/Ago 2007.

Website

Revista Semear Asas I

Disponível em: - http://issuu.com/pombasurbanas/docs/revista_semear_asas

Revista Semear Asas II

Disponível em: - <http://www.pombasurbanas.org.br/revista/revista-semear-asas/>