Olhares
ESCH / Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena
☆ v. 10 / 1 e 2 / 2022

Ruth Aprígio: uma mulher de teatro



Olhares

Revista Olhares é uma publicação da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade de seus autores e a publicação de artigos e fotos foi autorizada por seus responsáveis ou representantes.

ESCOLA SUPERIOR DE ARTES CÉLIA HELENA – ESCH

Conselho editorial
André Carreira, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Brasil
Daniele Vianello, Università della Calabria/ Università Ca' Foscari di Venezia, Italia
Fernando Mencarelli, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil
Fernando Villar, Universidade de Brasília (UnB), Brasil
Gigi Dall'Aglio, Università Venezia, Italia
Luciana Hartmann, Universidade de Brasília (UnB), Brasil
Luiz Fernando Ramos, Universidade de São Paulo (USP), Brasil
Patrícia de Borba, Universidade Regional de Blumenau (FURB), Brasil
Renato Ferracini, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil
Ricardo Kosovski, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil
Sílvia Fernandes, Universidade de São Paulo (USP), Brasil
Sônia Machado de Azevedo, Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH), Brasil
Walter Lima Torres, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Brasil

Editora
Lígia Cortez

Editores assistentes
Gabriela Alcofra
Léo Pelliciari

Projeto gráfico
Joaquim Gonçalves de Oliveira

Projeto gráfico de capa
Ludovico Desenho Gráfico

Foto de capa
Andrèia Machado

Diagramação
Talitha Mattar

Revisão
Bernadete Alonso

ISSN eletrônico 2595-6671

Pareceristas nesta edição
Annie Martins Afonso
Antonio Luís de Quadros Altieri
Elza de Andrade
Flavio da Conceição
Giovani José-- da Silva
Henrique Gusmão
José Clerton Martins
Lenira Rengel
Luciana Hoppe e
Luzirene Rego
Manoel Candeias
Waldimir Rodrigues Viana (Dimir Viana)

✯ EDITORIAL

Desde 2015, a revista *Olhares* mantém publicações para difundir e fomentar o pensamento sobre o teatro, a produção artística, a pesquisa e as trajetórias de artistas e técnicos, nas mais diversas funções.

Neste volume 10 da revista, a Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH), com imenso orgulho, traz na capa a dançarina Ruth Aprígio (Amoa) que, generosamente, compartilhou sua história de vida. Cresceu em contato com a dança e, até hoje, aos 94 anos de idade, dança pelo prazer de explorar os movimentos que a inspiram a seguir seu sonho de existência. Sua presença na cena é marcada, ainda, pelo trabalho como camareira, parceira de grandes atores e atrizes: Raul Cortez, Bibi Ferreira, Fernanda Montenegro, Fernanda Torres, entre tantos outros.

Na esteira das experiências e legados transmitidos e compartilhados, a *Olhares* apresenta o dossiê *Teatro do Oprimido – Reinvenções da Resistência* com 11 artigos de artistas e pesquisadores, com sólida e contínua participação no Teatro do Oprimido (TO). A aproximação com as diversas pesquisas implicou um olhar expandido para o desenvolvimento das referências teórico-práticas sobre o assunto. Experiências que se deslocaram para diversas regiões do Brasil e para o Equador, dando continuidade ao trabalho do TO, que alia o teatro à ação social, suas técnicas e práticas difundidas pelo mundo, amplamente empregadas por artistas pesquisadores que entendem o teatro como instrumento de emancipação política nas áreas da educação, das artes e no sistema prisional.

Contamos ainda com a resenha de *Teatro e sociedade: novas perspectivas de história social do teatro*, livro organizado por Tania Brandão, Henrique Gusmão e Valmir Aleixo que, a partir de uma dezena de textos provocativos, apresentam a História do Teatro como um campo de estudos novo e, consequentemente, um campo mutável e em formação.

Alinhada ao dossiê, a resenha a partir do livro *Teatro do oprimido e universidade*: experenciações pedagógico artivistas e(m) redes para esperançar, organizado por seis pesquisadores sobre o Teatro do Oprimido, conta com uma série de dez artigos que trazem à baila diversas temáticas, mantendo contato com o eixo central do Teatro do Oprimido (TO), os quais elaboram reflexões acerca de como a práxis booleana segue atual e atuante sob variados aspectos.

Seguindo a linha de trajetórias de vocação de existência, quer seja da dançarina Ruth Aprígio, quer seja dos pesquisadores-atuadores do TO, na sessão Fluxo Contínuo, publicamos três artigos desenvolvidos a partir de "olhares" implicados em refletir sobre a arte posta em cena, a necessidade da arte e o uso das cartas como recurso metodológico de aprendizagem.

Em, *A estética da precariedade*, Ana Paula Dessupoio Chaves apresenta a trajetória do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone e a montagem icônica de *Trate-me Leão*. Em *A necessidade da Arte*: um questionamento a uma sociedade sem equilíbrio, Victor Moura Silva e Márcia Cristina Pollachini da Silveira apresentam ao leitor um artigo sobre a importância da arte em toda a trajetória da humanidade, apontando que, nos dias de hoje, os olhares não se voltam para se lembrar do quanto a arte nos amparou por mais de XXI séculos.

Na sequência, lança a provocação: "Entretanto, poderá a sociedade contemporânea desconhecer todos os esforços feitos pela arte até agora? Em *O uso das cartas como procedimento no ensino em teatro na universidade uso federal do Amapá*, Adélia Aparecida da Silva Carvalho apresenta um relato de duas experiências mediadas pela escrita de cartas como ferramenta metodológica com alunos dos cursos de Licenciatura em Teatro e Especialização em Estudos Teatrais Contemporâneos da Universidade Federal do Amapá.

Os Editores

☆ SUMÁRIO

Retrato

ENTREVISTA COM RUTH APRIGIO (AMOA) 8

Dossiê

TEATRO DO OPRIMIDO 15

REINVENÇÕES DA RESISTÊNCIA 16
Annie Martins e Flavio da Conceição

INTERLOCUÇÕES TEÓRICAS A PARTIR DO MANIFESTO DE APRESENTAÇÃO DA PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO, DE AUGUSTO BOAL 19
Claudia Bellanda Pegini

TEATRO LEGISLATIVO: UMA REVISÃO DAS LEIS DO MANDATO POLÍTICO TEATRAL DO VEREADOR AUGUSTO BOAL 32
Gabriel Utida

CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO ENTRE 1990 E 1996 42
Helen Sarapeck

A REINSERÇÃO DO TEATRO LEGISLATIVO 52
Mariana Lobo e Marcelo Lazzaratto

A POTÊNCIA DA IMAGEM AO VER O QUE SE OLHA 67
Claudete Felix

O LEGADO DE AUGUSTO BOAL PARA A EDUCAÇÃO: 73
Cilene Nascimento Canda

QUATRO ELEMENTOS DA LIBERDADE 84
Carla Marcelino

DO TEATRO DO OPRIMIDO REMOTO AOS JOGOS E IMPROVISOS PRESENCIAIS: 93
Francine Machado e Daves Otani

REFLORESTANDO O TEATRO DO OPRIMIDO 105
Flavio da C onceição e Valdelei Oliveira da Silva

ESTÉTICAS CONTRA O ESTADO: ESTÉTICAS INDÍGENAS E O TEATRO DO OPRIMIDO 111
Celia Gouvea

OLHAR TEOLÓGICO PARA O TEATRO E PARA A VIDA DE AUGUSTO BOAL 118
David Bruno Narcizo

Resenhas

TEATRO E SOCIEDADE: 132
Giovani José da Silva

TEATRO DO OPRIMIDO E UNIVERSIDADE: EXPERENCIAÇÕES
PEDAGÓGICO-ARTIVISTA E(M) REDES PARA ESPERANÇAR 134
Felipe Santiago Cáceres Moreira

Fluxo contínuo

A ESTÉTICA DA PRECARIEDADE A PARTIR DO ESPETÁCULO
TRATE-ME LEÃO, DE ASDRÚBAL TROUXE O TROMBONE 140
Ana Paula Chaves

A NECESSIDADE DA ARTE 151
Victor Moura Silva e Márcia Cristina Polacchini de Oliveira

O USO DAS CARTAS COMO PROCEDIMENTO NO ENSINO EM TEATRO
NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ 162
Adélia Aparecida da Silva Carvalho


@Andreia Machado

RETRATO

ENTREVISTA COM RUTH APRÍGIO (AMOA)

Vou ficar sempre sorrindo, porque eu gosto de sorrir para a vida.
Esqueceu que eu sou gente de teatro?
Ruth Aprígio

Eu sou Ruth Aprígio, nome artístico Amoa. Nasci no Rio de Janeiro, cidade maravilhosa. Vim para São Paulo, mas adoro o Rio. Eu fui, sou bailarina profissional. Estreei no Municipal não sendo bailarina de ponta. Fui bailarina folclórica, viajei bastante, falo quatro idiomas. Tive várias passagens na minha caminhada. Comecei no Municipal, com Vinícius de Moraes e Tom Jobim com o espetáculo *Orfeu da Conceição*. Fui dançarina dos eventos da TV Record. Caí no teatro, sempre no meio dos artistas. Fui camareira e companheira de Bibi Ferreira, Fernanda Montenegro, Raul Cortez e tantos outros. Cresci em contato com a dança e, até hoje, aos 94 anos de idade, danço pelo prazer de explorar os movimentos que me inspiram a seguir minha trajetória de vida.

Olhares – Você é uma mulher de teatro. Queria que você nos contasse sua história com a dança e seu envolvimento com o teatro, para além da dança.

Ruth – Tudo o que aconteceu comigo foi por acaso. Desde pequenininha vivia no meio da dança, porque minha mãe trabalhava na casa de uma família que tinha duas meninas, uma esportista e a outra bailarina. Nós tínhamos sete anos. Quando a menina bailarina chegava em casa, ela me ensinava os passos de dança. Era dia de brincar e nossa brincadeira era balé, eu imitava os movimentos. Foi assim que me apaixonei pela dança. Até que minha mãe deixou de trabalhar naquela casa. Eu já era adolescente quando fui para a porta da Rádio Nacional. Ouvi no rádio a chamada do César de Alencar (animador de auditório que fez muito sucesso na Rádio Nacional) para a montagem de um corpo de dançarinas para seu programa. Cheguei, fui ao auditório e comecei a dançar, dançar... Dança do Palito, Dança da Cebola, dança de não sei o quê. Ganhava tudo! Porque eu já tinha aquela agilidade. Aí, conheci duas meninas, nós tínhamos 16 anos, íamos juntas para a Rádio Nacional. As duas namoravam os produtores e eu ia com elas, eu era da patota e sempre ganhava prêmios. Nós ganhávamos, nós três. Não saía também da Biblioteca Nacional, porque, na época, não havia internet; eu ia para lá estudar.

Olhares – Você teve uma relação muito próxima com Emilinha Borba, uma das cantoras mais populares do início do século XX. Como foi?

Ruth – A Emilinha Borba, que seria o Roberto Carlos de hoje. Foi uma loucura aquela cantora. Ela sempre me via lá na Rádio Nacional, solta, porque as outras duas estavam sempre com os namoradinhos e eu lá, só. Ela me chamou: "Ruthinha... Já temos a primeira música e estou com problema para fechar o disco". Emilinha então cantou pra mim o bolero *Dez anos*! Eu falei: "Ué, por que você não grava isso?" Ela respondeu: "Ah, não. É versão. Vão cair matando". Eu disse: "Não importa! O que importa é a primeira!" E foi aquele estouro, que é o carro-chefe dela até hoje, né? Ela não me largou mais. Queria que eu fosse sua secretária. Ela recebia toneladas de cartas e eu imitava sua letra...



Ruth Aprígio, Amoa, bailarina profissional. Foto Andréia Machado.

Olhares – Como foi sua convivência com Emilinha?

Ruth – Minha primeira viagem de avião foi com Emilinha Borba, viajamos para Minas. Ela chegava ao aeroporto, aquele monte de garotas, uma loucura. Parecia jogo de futebol. Depois de um tempo, eu me dei conta de que não vivia mais, porque você perde a sua personalidade, você vive a vida do outro, não é? Eu não ia mais ao cinema, não namorava, não fazia minhas coisas. Tinha que ir cedo para assinar o ponto, imitar a letra dela e via a programação, se estava escalada. Viajamos certa vez para Porto Alegre. Quando a gente chegava, fechava a cidade. Um dia, as fãs sentadas no chão gritavam "Emilinha! Emilinha!" então uma delas falou: "Emilinha, ela tem neném. Ela deixou o neném dela, ele tem três meses!" Emilinha falou: "Oh, minha filha, cadê o neném? " "Ah, está lá, não sei onde." "Ah, traz ele para eu ver." Ela trouxe aquela criança e botou no colo da Emilinha.

Olhares – O que aconteceu depois?

Ruth – A Emilinha, sem querer, sem pensar, falou: "Você está dando para mim? Tão bonitinho. A menina falou: "Pode levar!" e Emilinha quase morreu de susto. Ela disse: "Ai, Ruthinha, o que é que a gente vai fazer? A gente desleva?". Tinha o marido dela, o Artur. "Ai, o que o Arturzinho vai fazer?" Eu falei: "Emilinha, vamos enfrentar, né? Como é que você vai falar agora no meio das fãs que não quer?! Já pensou? Sua carreira vai lá pra baixo!" Ela então disse: "Sim, vamos levar." Aí o trouxemos. Na casa da Emilinha, entramos pelas portas do fundo, pela cozinha. A Nadir, a empregada, falou: "Quem é essa criança?!" Artur estava na sala, lendo o jornal. Ele era rico. O pai dele tinha sido ministro. Chegamos com o neném, tinha três meses. Olha que coisa de Deus! O menino chegou perto dele, puxando o jornal. A Emilinha falou: "Ah, eu trouxe ele para nós" Não teve resposta. Mas o neném já tinha ganhado um lar! Eu continuei na Rádio Nacional, viajando para ali, para cá. E as fãs me vaiando, aquela coisa de ciúme. E começaram a implicar comigo. Faziam fofoca para Emilinha. Então Emilinha disse: "A fulana disse que você falou algo assim..." eu respondi: "Ah falou, é?" Ela retrucou: "Falou, Ruthinha. Não vai dar." Eu disse: "Ah, não vai dar mesmo. Então, estou indo embora". Esse foi meu gancho, né? Fui embora. Fui viver a vida.

Olhares – E o seu trabalho de corpo?

Ruth – Saí da Emilinha e fui para o balé, foi aí que começou o balé. Tudo na porta da Rádio. "Estão chamando para fazer um espetáculo no Teatro Municipal, com Vinícius de Moraes." Então eu me dei conta... eu era de cinema, eu amava ir ao cinema. Na época em que eu ia era com minha mãe

pois ela não tinha com quem me deixar; cinema era só no domingo ou feriado, porque ela era cozinheira de pensão grande. Ela me pegava na casa de quem tomava conta de mim e me levava ao cinema. Eu amava e fui crescendo correndo e vendo os desenhos da época no cinema. E vi aquelas bailarinas, aqueles musicais que eram só ópera, aquelas danças maravilhosas, ficava alucinada e me lembrava dos *battement*, das piruetas. Então falei pra mim mesma: "Eu preciso fazer balé". Não sei quem falou na porta da Rádio: "Tem uma professora que é folclórica"; ela foi a primeira bailarina negra do Municipal do Rio de Janeiro. Mercedes Batista, famosíssima. Ela tinha o balé dela; era clássica, mas sabia que nunca iria dançar o *Quebra Nozes*. Ela deu forma à modernização da dança, de resgate da dança do povo e montou um balé de danças folclóricas, em que misturava o clássico com a energia dos orixás.

Olhares – Foi seu início, como foi?

Ruth – Fui fazer teste na Praça Tiradentes. Ela tinha uma sala que era um lugar de baile, uma gafieira. Fui fazer o teste e passei na hora. Mas eu era muito magrinha. Sempre fui magrinha. Acho que pesava uns 42 kg. O que ela pediu no teste eu fiz, tirei de letra. Pirueta pra cá, dois pra lá, ninguém sabia fazer contagem musical. Ela me levou como figuração ao Teatro João Caetano. Para ficar sentada e fazer aqueles movimentos. Tudo que ela mandava fazer, eu fazia. Ia com aquelas roupas de baiana. Dali fomos para o Municipal e eu fiz um solozinho. Como eu pegava a coreografia, ela me deu a oportunidade de criar uma coreografia. Eu fiz. Não sei se era Iemanjá. Fiquei com ela aprendendo os Orixás. Apareceu uma viagem para Argentina e ela não me levou. Eu era muito sequinha. Havia outras dançarinas folclóricas mais atraentes, que sambavam. Não faziam as coreografias direito, mas sambavam, aí ela me cortou. Fiquei sentida. Ela me cortou porque eu era magrinha. não tinha nada. Eu disse: "Ah, é?" Vou tentar outras áreas. Fui para outras áreas, fui fazer fundo, cortina...

Olhares – Com a saída do corpo de baile da Mercedes Batista, como segue sua história?

Bom, antes disso eu vinha muito para São Paulo com o balé, porque tinha a premiação Roquette Pinto, superfamosa na TV Record[1], ali na rua da Consolação, depois do cemitério. Os organizadores patrocinavam as danças folclóricas. Eu fazia Omolu, porque tinha todo o molejo por causa do balé. Vinha para São Paulo quando havia esse tipo de festas e me contratavam. Na época, muitos cantores cantavam com coral *singers*. Aí, o Monsueto Menezes, um cantor preto, bonitão, jovem, fez sucesso com a música *Eu não sou a água para me tratares assim só na hora da sede é que procuras por mim? A fonte secou.* Ele falava para mim: "Ajeita ela". E eu enfeitava uma dançarina muito diferente de mim, do meu físico. Eu não tinha aquela estética, mas eu estava lá. O Monsueto fazia muita festa no Copacabana Palace. Lá, conheci o Ivo Pitangui. Ele mandou me chamar, falou: "Ah, você é uma preta linda, maravilhosa, vou pegar você e fazer esse narizinho assim, você não quer?" Eu disse: "Não, você vai afinar meu nariz?" Eu era abusada, sabe? "Afinar meu nariz, por quê? Eu sou pretinha, esse é meu charme!" Bom, aí continuei.

Olhares – E depois, como segue sua história de existência e resistência como mulher da dança e do teatro?

Depois, na Record, fiz fundo para um monte de gente, mas sempre de olho no balé. Então pude trabalhar com Ruth Rachou, que coordenava os eventos da emissora. Lá fiquei bastante tempo. Na Record, um dia, estava começando o festival de música em que surgiu o Jair Rodrigues. Aí eu... nós, nós do conjunto, eu e mais duas fomos entrando que já ia começar o festival. Tinha que fazer passada para ver o que é que ia fazer e o que não ia fazer. Junto a nós tinha uma menina com cabelo desse tamanho (faz gesto). Chegou na porta, o porteiro disse "não vai entrar"; "Como?! Eu sou convidada! Meu nome é...." como era o nome da Gal antes?

Olhares – Maria da Graça!

Ruth – Maria da Graça! "Cabelo 'desse' tamanho"! Aquelas roupas todas e o Caetano já tinha entrado. Nós passamos e ele não a deixando entrar. Aí

alguém se aproximou e falou com Caetano que disse: "Se ela não entrar, eu saio". O porteiro abusado sabia quem era quem, né? Aí o Caetano saiu, mas o Caetano ia participar. Estou contando esse detalhe que, anos depois, contei para Gal, que se lembrou... Ah, o Jair Rodrigues ganhou em *Disparada*.

Olhares – Vamos para o Vinícius de Moraes?

Ruth – Estreamos no Municipal a maior peça dele: *Orfeu da Conceição*. Fiz o teste, passei e Lina de Luca era a coreógrafa, vinda da Argentina. Fui a única que passou no teste. Tiveram que contratar bailarinas do Municipal. Trouxeram dos Estados Unidos maquiagens que eram da minha cor. Negras, só tinha eu e a Dalva, uma bailarina linda e atraente, sabe? Semianalfabeta, mal sabia assinar o próprio nome, e todos os homens se apaixonavam por ela. Agora mora nos Estados Unidos. Bom, aí a Lina de Luca disse: "Eu não posso fazer nada com elas", inclusive cortou a Dalva. Aí o Tom falou: "Não, não quero que corte aquela dançarina. Falaram: "Ah, mas ela não faz nada!". Ele: "Deixe-a em cena!". Quem fez o cenário do espetáculo *Orfeu da Conceição*,[2] no Municipal, foi quem idealizou Brasília, o Niemeyer. Não sei porque não foi sucesso. Não sei a razão de não entenderem. A cabeça do brasileiro ainda estava por fora, não foi sucesso, não. Bom, então saí dali, porque bailarino fica andando, né? Depois de muitos anos, estávamos em Buenos Aires. Fomos fazer um espetáculo. De repente, vimos um bêbado na calçada. Vinícius de Moraes. Aí a Dalva: "Vinícius! Vem cá, vem!" Mas Vinícius já estava cambaleando... Nem me lembro mais com que espetáculo a gente estava. E Dalva: "Você está me devendo! Você ficou devendo pra gente!" Aí ele: "Ah, quanto?" Não me lembro quanto era, eu disse: "Pra mim também!", ele então puxou uns dinheiros todos amassados e tirou cem dólares.

Mais tarde, fui trabalhar com o Raul Cortez e com Célia Helena... como é o nome da peça?

Olhares – *Luar em preto e branco*.

Ruth – Esse espetáculo foi depois de *Greta Garbo*. Mandaram me chamar. Sérgio Mamberti era o diretor, texto do Lauro César Muniz; a temporada foi bem tranquila entre atores e atrizes: Mayara Magri, Mariana de Moraes, Cury, Célia Helena, Raul Cortez e mais alguém famoso. Rodrigo Santiago. E a Moraes estava no elenco.



Ruth maquiando-se para a entrevista. Foto Andrèia Machado.

Olhares – A Mariana de Moraes.

Ruth – Eu cobrei dela: "Seu avô ficou me devendo", "Ah, eu te pago!" "Como que você vai pagar? Passa pro dinheiro de hoje!" Ela morreu de rir, quando eu contei a cena, né? É muito engraçado mesmo, mas eu fiquei sem a grana... Bom, voltando à Argentina, era época de Carnaval, aquele conjunto com oito dançarinas negras, tudo no ritmo, percussão completa. A gente animava os bailes, os argentinos adoravam. Um sucesso abrasador. Então, viemos embora. Agora quero chegar quando eu fiz o meu balé. Apareceu um teste para minha amiguinha que não sabia nem andar, né? Mas era aquela figura que impressionava e cativava todos e ela me disse: "Amoa, você não quer fazer o teste? Eu falei que você era da Mercedes Baptista, bailarina e coreógrafa, considerada a maior precursora do Balé e da Dança Afro no Brasil e. estão de olho em você". Aí fiz o teste, passei. Fomos para a Europa. O balé já estava lá, era uma companhia de quarenta e tantas figuras.

Olhares – Como é que se chamava, Ruth?

Ruth – *Brasiliana.* Foi um sucesso estrondo-

so. Aí eles falaram: "Ela é da Mercedes Baptista, então contrata". Cheguei lá e era o Ismael Guiser, da Record, o coreógrafo. Ele falou assim pra mim: "Você fica da coxia e vê a contagem". Não tinha como ensaiar porque acabava o espetáculo, já viajava pra outro lugar. Então eu ficava na coxia. Fazia contagem, entrava em cena. Quando uma dançarina ficava doente, eu entrava como solista para fazer a ligação. E dali foi, mas era um horror, as pessoas ficavam estressadas, estavam lá há mais de dois anos. Hoje eu não faria. Você entra no ônibus, chega em outra cidade ou outro estado ou outro país, vai para o hotel, deixa as malas ou vai direto para o teatro, porque todo teatro é teatro. Você modifica a encenação, porque o teatro é maior ou é menor. Então, tem que fazer uma adaptação. Aí faz o espetáculo, vai jantar... Nós éramos quarenta figuras. Era a orquestra, um time dos percussionistas. O espetáculo era a história do Brasil em canto e dança. Começava com Portugal chegando aqui e ia se desenrolando. Era muito lindo! Um sucesso, mas as pessoas todas estressadas. Porque é aquela coisa, vai pro teatro, vem pro teatro... Os meninos chegavam no hotel, saíam, os que tinham as namoradinhas, iam pra cidade, depois tinham que vir pegar o ônibus. Se não pegassem, iriam embora pro Brasil. Mulher não fazia isso, ficava sem namorar, só namorava com os olhos. Algumas vezes, quando era perto, iam até a cidade. Você vai ficando estressada, brigas e mais brigas. Fiquei lá quase um ano. Aí, vim-me embora.

Olhares – Isso foi em que ano, Ruthinha?

Ruth – 1972. Eu e Valéria, outra dançarina, viemos embora. Então cheguei, o Matias tinha uma casa folclórica na Marquês de Itu que era só de negro. Alguém falou para ele: "Chegou uma bailarina." Eles me chamaram. Bailarina não ganha dinheiro. Eu tinha a minha mãe para quem eu mandava dinheiro, porque a minha mãe era sagrada, né? Me chamaram para participar de shows folclóricos em uma boate. Fui falar com o Matias. Eles me contrataram e eu: "Bom, vou modificar isso tudo". Meu encontro foi com uma negra alta, preta, e mais uma também alta, grande. Eu falei: "Meu Deus, o que eu vou fazer?" Aí eu fiz um figurino, botava perna de fora de uma roupa e botava para andar, porque não sabiam nem andar. Era um sucesso. Na boate só ia gringo. Nessas boates era só entrar, fazer o show, depois sentar com os caras para tomar uísque... aí não vou entrar em detalhes, né? E tinha duas travestis, grandes, que haviam estado na Europa, mas não dançavam. No show, eu aproveitava para me esgueirar na perna de uma, esconder-me na barriga da outra. Fiz aquelas coisas que eu tinha na cabeça. Quando você passa por um monte de coreógrafos, você aprende a agir em cena, inventa. Inventa não, cria! Aí me chamavam para fazer fundo com o Jair Rodrigues na Record, cantar e fazer a coreografia. Eu ganhava, mas cachê mesmo, você sabe como é...

Olhares – Você sempre conviveu com personalidades, artistas fortíssimos.

Ruth – Só com os grandes. Eu sempre as estudei. Eu tinha vindo da Europa com *Pendura a saia,* com Sandro Polloni e Maria Della Costa. Um sucesso. Nós fomos para a Argentina, Paraguai. Foi uma loucura total, mas a Maria Della Costa teve um problema. Na cena, o marido da Laura Cardoso, Fernando Baleroni, sem querer, deu um empurrão nela e ela machucou a coluna. Ela ficou dura em cena, não pôde sair. Sabe como é que é artista, né? Ela deu o texto morrendo de dor. Foi até o fim. Encerrou a peça. Maravilhosa ela, mas depois dali, não a vi mais.

Olhares- E você estudava as pessoas com quem ia trabalhar?

Ruth – Sempre estudo. O Raul, por exemplo, era uma pessoa sem nenhum preconceito.

Olhares – Como você foi para o teatro?

Ruth – No Teatro Cultura Artística, fui ver o diretor Flávio Rangel, diretor do *Pendura saia.* Era Piaf, a montagem, vindo do Rio. Ele estava passando o texto com Bibi Ferreira, e a Léa Garcia, que trabalhou comigo e com Vinícius de Moraes, estava lá. Mais atrás estava Ieda, camareira famosa. Ela estava passando com aqueles sapatos, figurinos, adereços. Mercedes, produtora e camareira da Bibi, aquela confusão. Comecei a ajudar Ieda a colocar as coisas na coxia. Fiquei. Comecei a passar as camisas,

tinha os nomes, já sabia arrumar tudo, sapatos etc. Estreamos. Foi um sucesso. Viajamos, foi sucesso.

Olhares– Bibi Ferreira não precisava de ninguém?

Ruth – Não, ela botava uma roupa, não tirava mais. Era só para dar água e dar o vestido.

Olhares – Ela teve uma escola toda do pai dela, né?

Ruth – Sim, bem clássica. Não conversava com ninguém. Com o Cristiano *(*Raul Cortez*)* era diferente, ele conversava com todos.

Olhares – Como foi para você a experiência com Raul, em *As boas*?[3], de Jean Genet e direção de José Celso?

Ruth – Personagem é personagem, você é você. Raul fazia a Madame. Tinha uma roupa meio Maria Antonieta. Recebeu, de patrocínio, uma caixa com umas cem meias. Raul pegou a meia e quando a colocou, rasgou. Eu pedi licença, sanfonei a meia, coloquei na perna e disse agora puxa. O sapato alto, salto fino. Raul levantou e cambaleou. Eu disse que com salto alto a gente anda na planta do pé. Demonstrei como andava e ele na mesma hora já andou. O cenário tinha uma escadinha, com o personagem Madame, e aquela roupona. Eu disse "Raul, imagina que você é a Vivien Leigh em *O vento levou"*. Desce a escada. Raul era um fenômeno. Escada de uns seis degraus. A plateia ovacionou. Foi um escândalo. Quando Raul voltou, tinha que colocar um turista

tubinho de lamê justo, ele vem, abre o vestido, e como ele entrou no vestido? Falei pra fazer cobrinha, ir rebolando e foi subindo. Essas coisas foram dando segurança e presença para Raul ser a Madame, da peça *As boas.*

Olhares – Ele fez isso para o José Celso voltar, foi muito importante.

Ruth – Ele fez a peça para apoiar o retorno do José Celso, foi muito importante. Era época de Natal e o Raul disse que queria que eu fosse com ele, mas fui pro Rio ver minha mãe.

Olhares – Como foi sua trajetória ao lado de Raul Cortez?

Ruth – Com o Raul, pude acompanhar como camareira e companheira de várias montagens: *Luar em branco e preto, As boas, Greta Garbo.*

Olhares – Como foi a remontagem de *Greta Garbo quem diria acabou no Irajá,* com Eduardo Moscovis?

Ruth – Com dedicatória, era uma relíquia. Raul era perfeccionista. Era a primeira peça do Eduardo Moscovis no Cultura Artística. Só tinha feito uma novela, levava a cachorra para o teatro, tinha problema de dor nas costas, eu fazia massagem nele. Eu subia nas costas dele e ficava massageando. Fizemos uma temporada curta e começaram as viagens. A garotada queria só ver o homem bonito. Começamos a apresentar a peça no interior. Gritavam quando o menino entrava. Raul implicava. Um dia, eu trocava o Raul e o menino também do lado, o Raul falou algo e ele disse que não daria mais para fazer. Olha minha audácia. Eu disse: "Você tem que respeitar o público. Termina a temporada e depois você sai". Raul ficou tremendo. Coisas engraçadas do teatro. Mudou o clima e foi normal. Depois, em Portugal, se abraçaram.

Olhares – Com foi seu acompanhamento com a montagem de *Um certo olhar,* inspirado em Garcia Lorca?

Ruth – Na época, Raul estava passando o texto do O *rei do gado.* Então*, Um certo olhar* poderia ser um novo marco do Raul como ator.

Olhares – Você participava dos ensaios da preparação?

Ruth – Sim. Walderez de Barros também estava na novela e eles faziam par romântico. Um sucesso! Raul foi um espetáculo na novela. Um dia, ele sentado na casa dele, antes de iniciar todo o trabalho, ligou ansioso para a direção da Globo, perguntando o que queriam dele na novela, como ele poderia colaborar. Também os autores, por vezes, no início de um trabalho, estão criando e não sabem dizer direito o que querem com o artista e com o papel. Aí o Benedito *(Ruy Barbosa)* começou a conversar com ele, e contar as coisas que estava pensando. Bem, Raul quase chorou quando viu

o personagem. O Benedito foi muito inteligente, porque é necessário que o autor saiba a capacidade do ator, até onde ele pode ir, para dar tudo aquilo que ele precisa em uma novela. Tem que conhecer os talentos de cada ator, e Raul tinha de sobra! O Raul, na casa dele, estudava muito, falava em italiano, compunha um personagem, sentava aqui e ali, e era cada vez mais impressionante.

Olhares – Você ficava com ele, ele chamava você para ir lá ensaiar.

Ruth – Falava "pega o táxi". Me davam os textos e eu ficava lá, sentada. Ele fazia questão que eu o acompanhasse.

Olhares – Depois você fez espetáculos muito importantes: *Cheque ou mate* e *Rei Lear.*[4]

Ruth – *Rei Lear* foi um achado. Eu tinha que fazer muito controle ali. Era emocionante. O diretor (Ron Daniels), amigo e companheiro de cena do Raul no Teatro Oficina. Foi abraçar o Raul e chorou muito de emoção, no teatro de Copacabana, emoção de ver a apresentação do ator.

Olhares – No *Rei Lear* você ficou junto com todo o elenco e sua presença foi muito importante no acompanhamento das mudanças de cena, em relação a figurinos, adereços. Foi um processo muito rápido e uma quantidade de texto absurda. Quando você assistia da coxia, você sentia... você era um termômetro importante para os espetáculos. Produções imensas. Você era uma pessoa que deixava a harmonia total acontecer. Você tinha um lugar de estabelecer as coisas mais ou menos orquestradas para que tudo acontecesse.

Ruth – Sim, quando o Raul entrava no teatro, o personagem já estava entrando, concentrando. Com o pisar dele eu já sabia como ele estava. Às vezes, eu perguntava e ele falava: "Hoje está tudo numa boa", às vezes, era problema de casa. Eu nem entrava no assunto. Artista tem que ser artista.

Olhares – E as manias? Da Bibi Ferreira, Fernanda Montenegro?

Ruth – Bibi dormia com o personagem. Não falava com ninguém, ninguém chegava perto dela. Estava sempre se concentrando e se preparando para entrar em cena. Fernanda, uma pérola.

Olhares – Em que peça você trabalhou com Fernanda Montenegro?

Ruth – Em *Gilda,* com direção de José Possi Neto. Também trabalhei com Fernanda Torres em *The Flash and Crash Days*, com direção de Gerald Thomas. Um espetáculo feito para Fernandinha. Foi um espetáculo tranquilo. Fernanda tirava de letra as ideias malucas do diretor. Ela é muito inteligente. Tenho percepção das pessoas. Uma grande atriz.

Olhares – Qual foi o último espetáculo que você fez?

Ruth – Foi *À meia-noite um solo de sax na minha cabeça & fica frio*. Depois do *Rei Lear,* Raul queria fazer uma peça de um escritor jovem e queria também se arriscar em uma coisa diferente. Chamou alguns atores que tinham trabalhado com ele. Era uma peça muito diferente, mas importante por ter sido seu último trabalho no teatro. Depois, veio a novela *Senhora do destino*, e eu acompanhei um pouco sua preparação, mas logo ele ficou doente. Uma pena. Vivemos muitas coisas juntos. Vou lembrar sempre dele, ele está lá em cima, conversando sempre comigo.

Olhares – Ruthinha, queremos agradecer sua generosidade. Para nós é uma honra ter você aqui, uma honra ouvir suas histórias, memórias de uma dançarina. Memórias que celebram uma vocação de existência, de sonhos que continuam transbordando por seus gestos e corporeidade.

Notas

1 Criado em 1950, inicialmente destinado aos destaques das rádios de São Paulo, é a mais antiga premiação da televisão brasileira, passando a ser entregue a partir de 1952. A premiação teve ao todo 26 edições. Todos os premiados eram ligados à TV Tupi, até então a única emissora de São Paulo.

2 O musical *Orfeu da Conceição* (1954), de Vinicius de Moraes, é a primeira peça teatral brasileira a tematizar a favela, inspirando-se no mito grego que dá título à obra.

3 Peça *As boas*, escrita por Jean Genet e dirigida por José Celso Martinez Corrêa, que também atuou com Raul Cortez e Marcelo Drummond. A peça foi encenada no Centro Cultural São Paulo, em 1991.

4 *Rei Lear*, de Shakespeare. Direção de Ron Daniels, 2000.

DOSSIÊ

TEATRO DO OPRIMIDO

REINVENÇÕES DA RESISTÊNCIA

✯ TEATRO DO OPRIMIDO REINVENÇÕES DA RESISTÊNCIA

Annie Martins e Flavio da Conceição (organizadores)

Apresentação

Caríssimos leitores e leitoras,

O dossiê *Teatro do Oprimido – Reinvenções da Resistência,* organizado pelos pesquisadores Annie Martins e Flávio da Conceição. é dedicado a potencializar as ações do Teatro do Oprimido em diferentes contextos, de sua história de ações concretas e continuadas, com Augusto Boal nos primórdios da construção da Estética do Oprimido, às reinvenções da metodologia do TO como ação sensível e de resistência na atualidade, na arte, na educação e na vida.

O conjunto de artigos reunidos neste dossiê apresenta 11 textos escritos por pessoas potentes vivenciando experiências em diferentes partes do Brasil e também no Equador, evidenciando que o Teatro do Oprimido não tem fronteiras, tendo em vista, a diversidade e as contradições sociais, culturais e econômicas presentes na América-Latina. Essas contradições, opressões e violências, justificam-se pelos efeitos diretos e indiretos da colonização dos povos originários, cujas consequências são opressões imbricadas e interseccionadas nas vivências entre raça, classe e gênero e suas camadas.

Nesta edição os textos podem ser percebidos por três prismas: Teatro do Oprimido e Memória; Teatro do Oprimido e Educação; e Teatro do Oprimido e Outros Lugares: Floresta e Espiritualidade.

A primeira vertente apresenta cinco textos que destacam a importância da história que o Teatro do Oprimido fez e faz, desde a ditadura militar, os mandatos do idealizador da Estética do Oprimido e vereador Augusto Boal, até a criação do Centro de Teatro do Oprimido (CTO), bem como a reinserção ou reinvenção das técnicas do Teatro Imagem e Teatro Legislativo, dessa forma, trazendo à tona, mais uma vez e sempre, a importância do povo como interlocutor direto, do oprimido que sofre a opressão e precisa de manifestar, para criar estratégias e cessar ou amenizar opressões, ampliando suas vozes já existentes.

A segunda vertente é destacada por três pesquisas sobre a potência da construção crítica sobre mudanças necessárias em instituições – universidade, escola e prisões – que o Teatro do Oprimido promoveu, provocando docentes e discentes para além da desumanização ou coisificação em que possam estar condicionados/as, bem como a estratégia do Teatro do Oprimido na Educação para Jovens e Adultos (EJA) no período de pandemia e no formato remoto/virtual e, em seguida presencial, e da infiltração do TO nas prisões do Equador com jovens presos no regime socioeducativo.

E por fim, a terceira perspectiva, onde o Teatro do Oprimido ultrapassa as fronteiras da materialidade e do antropoceno, isto é, da visão racional e objetiva, onde somente o ser humano é capaz de mudar a realidade. Existem mediações nos processos pedagógicos, políticos e estéticos para além do ser humano, como outros seres vivos ou ingerências espirituais? Os três artigos se propõem a apresentar, desde uma visão teológica da obra de Augusto Boal, em que é possível ver um paralelo entre a base do TO – *Ética e Solidariedade* à máxima – *Ame ao seu próximo* defendido em diferentes religiões e filosofias, até o questionamento sobre a vida pulsante para além da materialidade e dos modelos postos cujo homem (geralmente cisgênero, bran-

co e de classe média) conduz os lugares de fala, chamando-nos à reflexão sobre a hierarquização da natureza e cultura, sujeito e objeto, e a necessidade urgente de reflorestar os caminhos, caminhar ouvindo, sentir saboreando, experimentando a escuta sensível das plantas professoras e construindo pedagogias da Floresta.

Portanto, o dossiê propõe reinventar as resistências para que ultrapassemos a sobrevivência, pois é urgente continuar vivendo e existindo de um modo mais amplo e mais digno, para além do que achamos que sabemos. O potente diálogo entre as pesquisas sobre o Teatro do Oprimido constitui-se uma arma, com diria Boal, uma "arma muito eficiente". Não mais armas que atiram ou atacam, mas a construção de estratégias coletivas para um mundo mais amoroso e de respeito entre todos os seres, humanos ou não, ser possível.

Desejamos a todos e a todas uma boa leitura!

Temática 1 – TO e a MEMÓRIA

Interlocuções teóricas a partir do manifesto de apresentação da Primeira Feira Paulista de Opinião, de Augusto Boal

No processo de elaboração de sua proposta, o diretor destaca que todas as tendências existentes de teatro estão superadas, o que pede a elaboração de novos modelos, os quais precisam incluir o povo como interlocutor privilegiado do teatro.

Teatro Legislativo: uma revisão das leis do mandato político-teatral do vereador Augusto Boal

Este artigo pretende revisar as leis aprovadas provenientes do mandato político-teatral de Boal, seja como autor, coautor ou pela Comissão de Defesa dos Direitos Humanos (CDDH).

Enfim, constatou-se que o mandato político-teatral de Boal foi responsável pela submissão de 58 (cinquenta e oito) proposições legislativas, dentre projetos de leis, emendas, decretos legislativos e resoluções.

Centro de Teatro do Oprimido entre 1990 e 1996: um ponto de vista particular de uma trajetória coletiva

De 1990, quando conheceu o CTO até 1996, o último ano do mandato de Augusto Boal como vereador da cidade do Rio de Janeiro. O artigo apresenta um resumo de um tempo historicamente fundamental para a sistematização do Teatro do Oprimido e em consequência, para a história do teatro nacional e internacional.

A Reinserção do Teatro Legislativo

Experimento realizado dentro da universidade sobre a posição social da arte, sendo um agente no centro da ação pública agindo assim como ferramenta, a fim de politizar os espaços e as pessoas estimulando-as a serem agentes políticos em suas comunidades.

A potência da imagem ao ver o que se olha

Onde está o ator, contador e escritor de sua história e produtor e diretor de sua cena? O objetivo deste artigo é ponderar sobre essas questões, refletindo sobre a eficiência desse método, através do relato de experiências sob a perspectiva da quarta categoria de jogos e técnicas desta metodologia: ver o que se olha.

Temática 2 – TO E EDUCAÇÃO

O legado de Augusto Boal para a educação: experiências de Teatro do Oprimido na graduação em pedagogia.

Como resultado da pesquisa sobre estágio e formação, acentuamos que o modelo de professor desumanizado ou coisificado não é um destino dado ou natural e, sim, é resultado de uma sociedade injusta que gera violências e violações de direitos em diferentes níveis.

Quatro elementos da liberdade: um diálogo entre Educação, Corpo e Linguagem.

Sentidos das relações entre educação, corpo e linguagem, por meio das artes cênicas, em um espaço privado de liberdade.

Do Teatro do Oprimido remoto aos Jogos e improvisos presenciais

Investigações e paralelos do Teatro Educação em quarentena.

O presente artigo trata das adaptações e experimentações com procedimentos do Teatro do Oprimido para Educação de Jovens e Adultos na educação remota, e posterior retomada dos jogos e improvisos no contexto do ensino híbrido, acrescida de reflexões sobre essas diferentes fases na quarentena, na Educação de Jovens e Adultos (EJA) em Santo André.

Temática 3 – TO E OUTROS LUGARES – Floresta e Espiritualidade

Reflorestando o Teatro do Oprimido

Os conhecimentos das comunidades tradicionais indígenas e ribeirinhas foram inseridas nas práticas metodológicas do Teatro do Oprimido. O artigo reflete ainda, sobre o conceito de plantas professoras, como Ayahuasca ou Daime, que se tornam as mediadoras naturais nos processos pedagógicos do coletivo GESTO da Floresta, buscando uma Pedagogia das Florestas.

Estéticas contra o Estado: a arte ameríndia e o Teatro do Oprimido

A recusa ao modo *representação* e à hierarquização entre natureza e cultura, sujeito e objeto, corpo e mente, figura e fundo as aproximam como "estéticas contra o Estado".

Olhar Teológico para o Teatro e para a Vida de Augusto Boal

No aspecto da espiritualidade, encontramos os elementos de pastoral, profecia, encarnação e valorização da dignidade da pessoa humana, elementos que fazem a arte ser um ambiente com elementos religiosos e são também, nas religiões, os elementos norteadores. valorização da simplicidade que desponta para uma luta militante em busca da dignidade humana.

INTERLOCUÇÕES TEÓRICAS A PARTIR DO MANIFESTO DE APRESENTAÇÃO DA PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO, DE AUGUSTO BOAL

Claudia Bellanda Pegini

Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Maringá (UEM) em 2021, na área de Estudos Literários. Desde 2002, atua como professora de graduação e pós-graduação na Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR).

Resumo: O presente trabalho tem o objetivo de analisar o manifesto de Augusto Boal (1931–2009), *Que pensa você da arte de esquerda?* (1968), considerando as suas potentes interlocuções teóricas. O artigo confronta a perspectiva de Boal com a de outros dramaturgos representativos do Brasil de então: Dias Gomes, Oduvaldo Vianna Filho e José Celso Martinez Corrêa, artistas que também veicularam seus posicionamentos sobre arte e sociedade no contexto de tensões de 1968. Os resultados das análises evidenciam um processo de intensa reflexão sobre a arte e seu papel social em um tempo de censura ditada pelo governo civil e militar, bem como a insatisfação geral dos intelectuais supracitados com o *modus operandi.* Há, nos discursos deles, uma premência por mudanças na atuação da arte de resistência, o que passa pelo papel ativo da classe artística. Apesar do anseio comum, há divergências expressivas nos caminhos estético-políticos defendidos por eles, o que fomenta o diálogo e torna produtivo os impasses existentes.

Palavras-chave: Augusto Boal; Primeira Feira Paulista de Opinião; Teatro de Arena;1968.

THEORETICAL INTERLOCUTIONS FROM THE PRESENTATION MANIFESTO OF THE "PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO", BY AUGUSTO BOAL

Abstract: The present work aims to analyze the manifesto of Augusto Boal (1931-2009), *Que pensa você da arte de esquerda?* (1968), considering their pulsating theoretical dialogues. The article compares Boal's perspective with that of other playwrights representative of Brazil at the time: Dias Gomes, Oduvaldo Vianna Filho e José Celso Martinez Corrêa, artists who also conveyed their positions on art and society in the context of tensions in 1968. The results of the analyzes highlight a process of intense reflection on art and its social role in a time of censorship dictated by the civil-military government, as well as the general dissatisfaction of the aforementioned intellectuals with the modus operandi. In their speeches, there is an urgency for changes in the performance of resistance art, which involves the active role of the artistic class. Despite the common desire, there are significant divergences in the aesthetic-political paths defended by them, which encourages dialogue and makes existing impasses productive.

Keywords: Primeira Feira Paulista de Opinião; Augusto Boal; Arena Theater; 1968.

Introdução

Artistas com vozes dissonantes compõem o mosaico *Primeira Feira Paulista de Opinião*. Encenada em São Paulo (1ª temporada) e no Rio de Janeiro (2ª temporada), no primeiro e segundo semestres de 1968. Trata-se de um evento multiartístico, resultante de uma força coletiva liderada por Augusto Boal em torno da pergunta: "O que pensa você do Brasil hoje?", questionamento necessário em um momento adverso à liberdade, o qual exigiu parcerias e potência coletivas para que a classe artística não cedesse à completa desagregação.

Essa colisão de artistas, organizada pelo Teatro de Arena de São Paulo, propunha rediscutir e reorganizar o campo da cultura. A intenção não era apenas prover o mercado teatral com mais uma peça que coubesse no rótulo "teatro de resistência", o que se buscava era ir ao encontro da intensa agitação cultural instaurada no período. Para tanto, figuras ligadas ao teatro brasileiro de resistência redigiram e produziram peças, criaram projetos de encenação, deram entrevistas, elaboraram documentos de representação junto a órgãos do governo e teorizaram sobre a arte e sua função.

Um documento importante desse conjunto de debates teóricos é o texto de apresentação do programa da Primeira Feira Paulista de Opinião: "[O] que pensa você da arte de esquerda?", redigido por Boal (2016) e divulgado, segundo os estudos até aqui consolidados, na temporada do Rio de Janeiro (PRIMEIRA FEIRA [...], 2016). A abordagem do diretor da peça é bastante polêmica e funciona como um berro, usando suas próprias palavras. O texto de abertura do programa da *Feira* registra as inquietações do diretor do Arena e do espetáculo que se pretendia um inventário geral das artes do Brasil, em 1968.

O objetivo do presente artigo é analisar a arguição de Boal, nesse texto manifesto, a partir do diálogo com ensaios e entrevistas concedidas por outros nomes relevantes do período, como Dias Gomes, José Celso Martinez Corrêa e Vianinha. No fim dos anos 1960, havia intensos embates relativos à teoria e à prática do teatro brasileiro, este é o ponto de partida para a avaliação desses confrontos de ideias e formas teatrais.

No que tange ao viés metodológico, entendemos que a obra de arte, mesmo que resultado de um autor específico, está marcada por uma dada visão de mundo, por uma cultura, por uma "estrutura de sentimentos", na acepção de Williams (2005). Essa estrutura é social, ainda que o artista deseje expressar sua individualidade. No mesmo processo, um objeto artístico não está isolado como mera mercadoria (estatuto que é dele, necessariamente), mas também influi na dinâmica complexa do campo social, desde que haja uma recepção que assim o compreenda – argumento fundamental para a dialética entre arte e sociedade (BENJAMIN, 1996).

Estudar a função formativa e crítica das artes, rompendo com a percepção individualista que as exalta como forma de deleite ou de puro entretenimento, no contexto de uma formação burguesa, é um campo de luta contra o apagamento de significados sociais. Williams (2005) argumenta que a arte não é apenas lugar de reprodução de significados sociais (isto é, de uma superestrutura determinada pela infraestrutura econômica); a arte é, também, produtora de significados sociais.

Nessa senda, exploraremos aqui as tensões entre as perspectivas de arte e sociedade presentes na proposta da Primeira Feira Paulista de Opinião (1968), evidenciadas no texto manifesto do diretor do Teatro de Arena de São Paulo, Augusto Boal. A abordagem se dará pelo confronto de suas ideias provocadoras com entrevistas e ensaios publicados no mesmo contexto por outros nomes representativos do teatro nacional. Tais materiais pedem um tratamento dialógico, os quais revelam a busca da classe artística do período pré-AI-5 por caminhos de resistência frente aos entraves impostos pelo cerceamento à liberdade civil.

Um contexto marcado por embates

O teatro épico brasileiro, a partir de 1958 e, sobretudo, dos anos 1960, buscava novos públicos, novos temas, novas formas, novos modos de produção e de interlocução com diversos movimentos sociais, bem como se pautava em uma concepção de arte e de estética que não é alheia à conjuntura política e social, que faz parte da elaboração de um projeto estético. Esse processo vinha sendo questionado pela ditadura e confrontado, em várias frentes, a partir de 1967, de tal modo que o AI-5 é também uma resposta a esse enfrentamento que ganhava as ruas e o debate público no período.

No âmbito do teatro, era preciso, ao mesmo tempo, ser mercadoria e tentar se distanciar de uma completa assimilação a esse registro mercadológico. Isso envolve, evidentemente, a criação dramatúrgica, mas vai, necessariamente, além dela, porque exige novas relações de produção dentro dos grupos, uma interlocução que não fosse, unicamente, a do consumo conspícuo e uma perspectiva política que animasse todo o projeto.

Um dos caminhos para isso era a fragmentação da narrativa, a utilização de um enredo desmontável e feito por núcleos que olhavam por ângulos bem diversos a situação brasileira. Em vez de uma narrativa clara e com arestas bem limpas, entrava a exposição de fissuras, de divergências, por gêneros diversos, do realismo à alegoria embrutecida, justapostos em cena. Mais do que isso: havia a necessidade de uma articulação entre produtores artísticos, além da tentativa de se conseguir uma recepção pública que rompesse com o espaço mais ou menos esterilizado da arte; era preciso chegar às páginas políticas e policiais dos jornais. Tudo isso fazia parte da Primeira Feira Paulista de Opinião.

Em 1968, o acirramento das censuras oficial e extraoficial, que tornam muito difícil o trabalho dos artistas, aguça tais debates. Questões que não eram novas, foco de longas discussões nos Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena (em especial, entre o fim dos anos 1950 e meados dos anos 1960) e que foram pauta constante do extinto Centro Popular de Cultura (CPC), passam novamente a gerar refluxos teóricos de grande monta.

Exemplos disso são três publicações: as edições 1 e 2 da revista *aParte* (1º semestre de 1968); e a *Revista Civilização Brasileira* – Caderno Especial 2 – Teatro e Realidade (jul. 1968). Tais obras serão evocadas a partir de um quarto material: o manifesto de abertura da Primeira Feira Paulista de Opinião, de Augusto Boal (2016), denominado *Que pensa você da arte de esquerda*?[1].

Estudar a articulação dessas produções mostra um ponto comum: a insatisfação com o *modus operandi* e a premência por mudanças, o que passa por um papel ativo da classe artística. No programa da Feira, Boal (2016) explicita a ação questionadora do evento, estabelecendo uma autocrítica à produção artística de esquerda no período e evidenciando do seu balanço do teatro brasileiro em 1968. No manifesto, pergunta e oferece algumas respostas, provocando o leitor a pensar sobre o Brasil e a arte de resistência existente nele, argumenta que o entusiasmo frente às conquistas da arte não é compatível com a realidade e destaca que a maioria da população continua excluída do diálogo teatral, ainda que o público estudantil tenha sido conquistado (BOAL, 2016).

Uma das grandes potências desse documento histórico é o fato de ele não interditar a discussão acerca do papel da arte naquele contexto por uma perspectiva normativa ou categórica. Estamos diante de um texto que provém de uma feira de opiniões em um tempo de censura federalizada. Nesse contexto, convidar artistas locais a participarem de uma construção coletiva ganha um caráter provocativo, além de se constituir, também, como um pedido de ajuda, um alerta para o papel da arte frente à situação política na qual o país se encontrava.

Boal se posiciona claramente a partir de seu texto, mas este tem uma ancoragem histórica que não se limita a ser o tempo em que tudo isso se deu, pelo contrário: é seu princípio organizador.

Ou seja, há uma análise conjuntural e uma tentativa de crítica das tentativas de se insurgir contra as adversidades por algumas perspectivas artísticas. Mesmo a negação veemente de uma dada posição se pauta no princípio de que vale a pena tratar dela, ela é criticável, no bom sentido do termo. São antes processos de intervenção estética do que obras de arte estáticas. De um modo geral, esse era o espírito desse fértil diálogo que chegou a uma espécie de auge ao longo de 1968, com discussões teóricas acaloradas, críticas ácidas, uma cena viva e estimulante e um desejo enorme de construção coletiva, em um cenário social e político amplo, também afeito à abertura para o debate.

Boal não faz perguntas para as quais não tem resposta. Há um ponto de vista, um movimento por parte do Teatro de Arena, dirigido pelo dramaturgo e um programa que não nega as divergências das produções teatrais de então. Consciente delas, Boal as explicita e as avalia a partir dos aspectos que as tornam, na perspectiva dele, superadas.

Como voz do teatro de Arena e diretor da Primeira Feira Paulista de Opinião, Boal (2016) salienta que os artistas engajados precisam se unir contra os artistas alienados do papel político da arte, tendo em vista que o governo "americanófilo", "perseguidor" e com "instituições corrompidas" pede uma reação imediata. Para ele, tal união não tem como intuito negar as tendências artísticas divergentes, mas reconhecer que todas estão superadas, o que pede uma reavaliação do processo, além de uma nova perspectiva para o futuro.

Outra palavra-chave para o dramaturgo é "discussão". Segundo ele, "toda discussão será válida sempre que sirva para apressar a derrota da reação" (BOAL, 2016, p. 24). Ou ainda: "o primeiro passo para isso é a discussão aberta e ampla de nossos principais temas". O embate de ideias não é um entrave, é um caminho.

A *Feira* é, nessa lógica, um momento de colisão artística e de reavaliação do *status quo*, sendo o texto de seu programa uma das vias para se avaliar o que há e o que se pretende fazer a partir de então. O percurso das reflexões de Boal (2016) se organiza em seis tópicos: 1) Repertório e mercado; 2) O berro; 3) O Neorrealismo; 4) Sempre de pé; 5) Chacrinha e Dercy de sapato branco; 6) E agora?

Para organizar nossa apreciação, seguiremos os temas estabelecidos pelo diretor do Arena e apresentaremos como outros refluxos teóricos respondem às questões por ele desenvolvidas. Desse modo, será possível confrontar percepções e entender um pouco melhor o conjunto de ideias em ebulição em 1968.

Repertório e mercado

Segundo Boal (2016), o repertório da arte se encontra deteriorado, pois é determinado pelo mercado consumidor, atendendo a padrões de tradição estrangeira e negando a realidade nacional. Chama de pulhas, legítimos ou comodistas, os integrantes dos elencos de teatro que, com tais imitações, divertem a alta classe média.

Estes são criminosos e não são artistas, porque arte é sempre a manifestação sensorial da verdade e não está dizendo a verdade o artista que constantemente ignore a guerra de genocídio do Vietnã, que ignore o lento assassinato pela fome de milhões de brasileiros no Norte, no Sul, no Centro, no Nordeste e no Centro-Oeste – estas são verdades nacionais e humanas que nenhuma mensagem presidencial, por mais esperada que seja, fará esquecer (BOAL, 2016, p. 25).

Boal (2016) defende que a ação de unir um grande grupo de artistas no projeto da *Feira* é, dentre outras coisas, reagir contra a parte da classe artística alienada do papel político da arte (conivente com o governo reacionário), contra criminosos dependentes das modas estrangeiras, movidos pela arte-mercadoria (sustentada pela alta classe média) e ignorantes da realidade nacional (BOAL, 2016). Nesse momento, Boal demarca o campo em que trabalha: contra uma concepção de arte afeita à visão de mundo burguesa, propagandeada como universal, e que aceita e defende o *status*

quo por essa suposta universalidade. A arte, nessa concepção, não deveria tratar de política ou de temas sociais ligados às contingências históricas, algo dado como inadmissível pelo diretor do Arena.

Diante disso, ele descarta a interlocução com essa posição e vai discutir com artistas que, cada um a seu modo, consideram uma relação entre arte e sociedade que vá além da medida do mercado. Em tese, esse ponto de partida não seria surpreendente nem controverso, porque, de fato, a questão era posta nesses termos fazia algum tempo, estando em pauta desde o fim dos anos 1950.

Porém, ninguém menos que Vianinha (VIANNA FILHO, 1968), um dos mais insuspeitados artistas do teatro brasileiro, do Arena, CPC e Grupo Opinião, nome decisivo para o percurso proposto, havia publicado o artigo "Um pouco de Pessedismo não faz mal a ninguém", na *Revista Civilização Brasileira* (RCB), em 1968 também. Nesse texto, ele afirma que o teatro engajado e o "desengajado" enriquecem-se mutuamente, pois "a noção de luta entre um teatro de 'esquerda', um teatro 'esteticista' e um teatro 'comercial', no Brasil de hoje [1968], com o homem de teatro esmagado, quase impotente e revoltado, é absurda" (VIANNA FILHO, 1968, p. 74).

Assim como Boal, Vianinha acreditava na união da classe artística, mas, diferente do diretor do Arena, o qual critica, veementemente, o teatro sem compromisso com a realidade social, o autor de *Chapetuba* alerta que "cada vez que um pano de boca se abre neste país, cada vez que um refletor se acende, soam trombetas no céu – trata-se de uma vitória da cultura, qualquer que seja o espetáculo" (VIANNA FILHO, 1968, p. 77).

Segundo Vianinha, a luta entre as tendências teatrais não estaria no centro do problema:

Na verdade, a contradição principal é a do teatro, como um todo, contra a política de cultura dos governos nos países subdesenvolvidos. Não queremos dizer com isso que, de agora em diante, a classe teatral deve viver num mar de rosas. Claro, as posições estéticas devem ser afirmadas, aprofundadas, defendidas, mantidas na sua independência; porém reconhecendo, proclamando, defendendo, precisando das conquistas estéticas alcançadas no outro setor. A luta pela vanguarda não é uma corrida. Me parece que vanguarda é ser expressão de todos que de uma ou outra maneira almejam determinadas e decisivas conquistas a cada determinado momento (VIANNA FILHO, 1968, p. 74).

A indulgência com o teatro de entretenimento se choca com as críticas agudas de Boal (2016) em seu manifesto. Este, para fundamentar suas proposições de apelo à arte como interlocutora da realidade e para problematizar a relação arte-mercado, cita Schwarcz (2019), aludindo às colocações do teórico sobre essa problemática, e recupera os escritos do intelectual na revista *Teoria e Prática 2*, no contexto de 1960, nos quais ele aponta que: "entre o artista e o consumidor, numa sociedade capitalista, insere-se o mediador-capital, o mediador-patrocinador. O dinheiro, este sim, é o verdadeiro demiurgo do gosto artístico posto em prática" (SCHWARCZ, 1960 *apud* BOAL, 2016, p. 25).

Essa referência explica, na percepção de Boal (2016, p. 26), a exclusão do povo dos palcos, bem como evidencia o dever da arte de esquerda de incluir "aquela gente de pouca carne e osso que vive nos bairros e trabalha nas fábricas" e no campo ou aqueles que não têm emprego como interlocutores do diálogo teatral. Boal (2016, p. 26) procura concretizar o que compreende como povo e as possibilidades de mudanças de "conteúdo e forma do teatro brasileiro" decorrentes da integração do povo como público.

A aproximação com o povo passa pela ocupação de outros espaços: o circo, a praça pública, os estádios, os adros e os descampados dos caminhões. Para ele, "[n]ão basta que o Teatro de Arena de SP e outros poucos elencos se disponham a fazê-lo, como têm sempre feito: é necessário que toda a esquerda o faça, e que o faça constantemente" (BOAL, 2016, p. 26). Esse pedido reaviva o trabalho dos Centros Populares de Cultura, os quais, com grande dificuldade, buscaram mobili-

zar a criação de espetáculos, cursos, conferências, alfabetização, cinema e corais, explorando novas formas (BOAL, 2016). Nessa senda, o diretor da *Feira* relembra a receptividade positiva do público popular ao teatro e à alfabetização nas experiências dos Centros, recepção que contraria o desinteresse esperado pelo senso comum elitista.

Resgatar o trabalho dos CPCs no programa da *Feira Paulista* demarca também a apropriação formal do teatro de *agitprop*, gênero muito utilizado em produções do CPC. É pertinente associar o empreendimento da *Feira* com estratégias de teatro de agitação e propaganda. O caráter fragmentário, coletivo e combativo da Feira Paulista é uma resposta artística à urgência de 1968, a qual entende o teatro como uma arma que vem perdendo sua potência desde 1964, ano em que, não por coincidência, os CPCs foram fechados.

O berro

Questionar não significa estar contra: o pensamento dialético que impulsiona o Arena acolhe o confronto, sem eliminar o elo: o "berro", segundo Boal (2016). A parceria para a realização da *Feira* não elimina as contradições, mas as fazem aflorar, gerando um momento-chave para a arte de resistência – que é tanto o diálogo artístico quanto a base para um balanço do que a arte de esquerda tem feito em sua luta contra a ditadura.

Esse "berro" pode ser compreendido como um elemento de provocação, que também é um elemento estético difícil de ser enquadrado. Como avaliar uma provocação? Provocação pode ser a tentativa de obtenção de um efeito público que vá além do campo estético (FLORY, 2006), que pode, até mesmo, estar envolvido com a censura e os efeitos desta, dentre eles: organização da luta contra ela e, também, desobediência civil. Tirar o espectador de seu lugar cômodo, provocar a opinião pública e os censores, questionar a arte e os artistas fazem parte da urdidura da *Feira*; sem esses ingredientes, o evento perde muito de sua força, de seu poder performativo. Dá para dizer, fazendo analogia à análise de Brecht feita por Pasta Júnior (2010), que há, inclusive, um aspecto modelar para a Feira, que se vê nos projetos das demais Feiras.

Ao explicar o "berro", Boal (2016) avalia o comportamento do teatro, a partir de 1964, e afirma que houve uma reação violenta por meio de peças como o *Show Opinião* (1964 – Grupo Opinião – RJ), *Electra* (1965 – Grupo Decisão – RJ), *Andorra* (1964 – Oficina – SP), *Tartufo* (1964 – Arena – SP) e *Arena conta Zumbi* (1965 – Arena – SP). Distintos gêneros expressavam a mesma desaprovação, uma repulsa à tomada de poder por um governo militar apoiado por instâncias da sociedade civil. Importa anotar a diferença gritante entre as propostas dos grupos, bem como entre as encenações elencadas, que são colocadas lado a lado.

Sobre a relevância do papel engajado do teatro frente ao contexto, Gomes (1968, p. 7), dramaturgo com tendências realistas e atuante nos anos 1960, declara:

Foi o teatro o primeiro setor da intelectualidade a se organizar para protestar contra a ditadura instalada em abril de 64. Seria injusto esquecermos vozes isoladas que se ergueram de imediato na imprensa – Carlos Heitor Cony e alguns outros – mas foi no teatro que se fez a primeira denúncia organizada contra o estado de coisas criado pelo golpe militar direitista. No palco, abriu-se a primeira trincheira. Nas salas de espetáculos da Guanabara, se efetuaram as primeiras reuniões de intelectuais inconformados com o terrorismo cultural desencadeado no País. E foi, incontestavelmente, sob a liderança de homens de teatro que esses movimentos de protesto da intelectualidade ganharam corpo e se projetaram no cenário político nacional, chegando, em alguns momentos, a incomodar os usurpadores do poder.

Este excerto é o parágrafo introdutório do primeiro artigo da *Revista Civilização Brasileira* – Caderno Especial 2 – Teatro e Realidade Brasileira:

"O engajamento é uma Prática de Liberdade", no qual o dramaturgo defende a produção de uma arte declaradamente política e reativa à ditadura. Ele mostra o caráter combativo do teatro desde os primeiros momentos de instauração da ditadura após o golpe militar, exemplificando seu argumento com atos cívicos e montagens teatrais daquele momento histórico. Explora também a "Natureza da arte teatral" (GOMES, 1968, p. 10), em que propõe: "devemos levar em conta o caráter do ato político-social inerente a toda representação teatral. A convocação de um grupo de pessoas para assistir a outro grupo de pessoas na recriação de um aspecto da vida humana é um ato social".

Para Dias Gomes, com a censura, o teatro tem a sua integridade sob risco, tendo em vista que esta depende da liberdade. Isso embasa a argumentação de que "o teatro brasileiro (entendendo o termo em sua acepção mais ampla e indiscriminada) está umbilicalmente ligado ao problema da função política da arte" (GOMES, 1968, p. 13) e escancara a ingenuidade de se afirmar que o teatro é político apenas nos anos 1960, remontando ao teatro de José de Anchieta (e ao papel político que este desempenhou), para refutar tal acusação.

Boal (2016) e Gomes (1968) partilham a percepção da necessidade de produção de um teatro novo e combativo, consciente de seu papel político. Contudo, na leitura de Boal (2016), houve um esmorecimento, um enfraquecimento da resistência nos anos que se sucederam ao golpe e à reação contestatória inicial. Grupos com atuação crítica, em um primeiro momento, acabaram cedendo à produção de obras sem contundência alguma.

Com o propósito de compreender os limites e avanços conquistados pelo teatro brasileiro engajado, Boal divide em três as tendências representativas até 1968: neorrealismo, gênero exortativo e tropicalismo, descreve cada uma e as acusa de estarem superadas. Desse modo, na leitura dele, as tendências precisam se unir para terem êxito no combate ao teatro burguês.

Neorrealismo

O primeiro gênero avaliado por Boal (2016) é o que ele chama de neorrealismo, e destaca Plínio Marcos como o principal dramaturgo do gênero, incluindo, ainda, Guarnieri, Jorge Andrade, Vianna Filho (o que pode ser questionado) e Roberto Freire. O nome de Dias Gomes não é citado, ainda que seja uma figura influente dessa tendência. Boal (2016, p. 28) aponta o neorrealismo como a primeira linha do teatro de esquerda. Para ele, o papel documental, mesmo que pouco combativo na visão do diretor da *Feira*, denuncia a realidade, enfoca a vida das camadas populares e transmite mensagens de desespero. O dramaturgo menciona o perigo de gerar uma "empatia filantrópica", citando Rosenfeld, diante de personagens que, muitas vezes, ignoram sua própria condição. São vinculadas a esse gênero as obras de metade dos dramaturgos da *Feira*: Plínio, Guarnieri e Jorge Andrade, mas apenas o último dos três responde à pergunta "O que pensa você do Brasil de hoje?" com uma peça neorrealista.

A receita se encaixa, perfeitamente, nos pressupostos do gênero. Já Plínio, apontado como grande expoente do gênero, e Guarnieri, um nome de peso do Arena, escapam desse padrão em suas respostas à questão-chave do evento multiartístico. Os dois criam cenas marcadas pela paródia: o primeiro, com uma provocativa ridicularização dos comportamentos dos censuradores com seus protocolos; o segundo, com a representação do caos urbano, formado por fragmentários e dissonantes apelos.

O descompasso entre a classificação das obras de Plínio e Guarnieri, realizada por Boal, e as respostas desses dramaturgos à *Feira* podem se relacionar à emergência por novas formas, algo defendido pelo próprio evento. O neorrealismo continua presente, seja por meio de Jorge Andrade, seja mediante a peça de Lauro César Muniz, herdeira também dessa tradição, o que não impede que novas estéticas irrompam, explicitando as tensões entre forma e conteúdo no contexto de 1968.

Sempre de pé

A segunda vertente classificada por Boal (2016) é o gênero Zumbi ou tendência exortativa, a qual exalta o povo e precisa ir à praça. Seguindo o caminho do teatro popular, é uma linha que se estrutura em um modelo maniqueísta (lobo x cordeiros; grileiros x posseiros; negros x brancos etc.), que parte de uma fábula esquematizadora (muito usada no CPC) da realidade nacional, indicando meios de ação para instaurar uma nova justiça, livre da ditadura.

Já se vê que o próprio Boal responde, com isso, à crítica dessa matriz maniqueísta, que veria nessa simplificação algo grosseira dos tipos uma diminuição tanto estética quanto histórica. No entanto, o modelo não pode ser avaliado a partir de uma perspectiva realista, mas de uma reconfiguração estética que quer explicitar posições em jogo e seus lugares discursivos, bem como o caráter de construção da realidade artística e social – o que questiona qualquer estatuto factual da realidade. Noutras palavras, não se propõe a substituição de uma realidade por outra, mas evidenciar que elas são construídas, têm interesses ideológicos, que acabam por se radicar em elaborações formais específicas. Tudo isso deve assomar a primeiro plano, para o que atua desde o Coringa até as referências metateatrais, passando pela forma épica de teatro, com visada histórica e dialética sobre os materiais. O maniqueísmo contribui para esse projeto, de modo substancial.

O gênero desenvolvido no âmbito do Arena destaca que o povo deve ser exaltado. Isso remete a uma questão crucial apontada por Boal, uma autocrítica de sua atuação: quem é o público do teatro de Arena? A resposta: um público surdo e opressor. Essa resposta conduz ao desafio por ele proposto, da retomada de um caminho trilhado pelo CPC, de ir à praça, visto que "o teatro só tem validade no convívio popular".

A questão do público de teatro é um tema fundamental e, como avalia Peixoto (1968, p. 190), carece de dados concretos, pois não há, em 1968, uma pesquisa séria para "discutir o problema do público, sua composição e seu pensamento, sua presença e sua ausência", algo por ele visto como essencial.

Esse é um dos temas que atravessa a maioria dos textos publicados na *Revista Civilização Brasileira*, edição de julho de 1968. Dias Gomes, Vianinha, José Celso, o citado Fernando Peixoto e Boal, todos mencionaram tal problemática em seus textos publicados na revista. Gomes (1968, p. 11), ao se referir à plateia do *Show Opinião* (1964), afirma:

A plateia que ia assistir ao *Show Opinião*, por exemplo, saía com a sensação de ter participado de um ato contra o governo. Melhor seria que ela saísse disposta a fazer algo para modificar a situação, não há dúvida. Mas esse é um outro problema, que não cabe nos limites deste trabalho.

Eis um ponto sensível para o teatro engajado, o qual foi criticado pelos estudantes do TUSP no âmbito paulista. Boal, também insatisfeito com o público do teatro crítico e com a repercussão resultante deste, aponta, em seu manifesto, que tal questão precisa ser corrigida, invocando a necessidade de se chegar ao povo como público.

Boal (2016) chama o público do Arena de surdo e opressor. Nisso, vai ao encontro da polêmica entrevista de José Celso para a revista *aParte*[2], na qual o dramaturgo desfere contundentes críticas ao público pequeno-burguês do teatro paulista. Os dois, entretanto, não apresentam propostas teatrais que se aproximem em termos estéticos. O que os aproxima é a percepção de que o público-padrão (guardadas as proporções) do teatro paulista precisa ser confrontado, o que passa por projetos bem distintos.

A proposta provocativa de Boal é perpassada pela conscientização e politização de pauta coletiva. Sua forma teatral é de uma perspectiva crítica que vai ao encontro de Brecht. Ele propõe um jogo com o público que não é um ataque frontal, violento. Há afastamento, mas também há sedução, argumentação. Por fim, para Boal, além da provoca-

ção do público, a medida é expandir esse universo, atingindo as camadas populares.

A provocação de José Celso tem base no teatro agressivo de Artaud. É desferida contra a burguesia e parte do pressuposto de que o choque pode conduzir esses burgueses a perceber seu lugar falso (moralista, passivo). A mudança tem uma via subjetiva, os ataques miram os indivíduos. A ressalva do diretor acerca do público está em: "[é] claro que se nos dirigíssemos a um outro público, e pudéssemos ter um circo para dois mil lugares, por exemplo, onde se pudesse abrigar outras camadas sociais, aí a coisa seria outra" (CORRÊA, 1968, p. 21). O projeto central do Oficina é agredir o público, lançar sobre as cabeças deste o violão, tal qual Sérgio Ricardo, e "despertar a iniciativa individual" (CORRÊA, 1968, p. 20), algo que se choca, frontalmente, com as perspectivas do Arena, depositário de concepções coletivizadas.

Quando convidado a responder qual é a eficácia política do teatro, no contexto do Brasil de 1968, José Celso afirma:

O que poderia atuar politicamente sobre a plateia dos teatros progressistas, vinda majoritariamente da pequena burguesia em lenta ascensão ou da camada da "alta-burguesia" da classe estudantil? O que vai exatamente procurar este público que dentro de uma certa instabilidade de opções vai aos poucos se beneficiando das raras e magras possibilidades que o subdesenvolvimento brasileiro oferece? No teatro, e no caso de toda cultura, este público em geral tem procurado consumir uma justificativa da mediocridade de soluções que seu "status" oferece enquanto participação na vida nacional. / Esta justificativa ideológica [do público] tem girado em torno de um maniqueísmo que o coloca como vítima emocionada ou gozadora das pedras do caminho (CORRÊA, 1968, p. 19).

A análise crítica do diretor do Oficina, como já afirmamos, aproxima-se e afasta-se da resposta de Boal: José Celso partirá para a proposta tropicalista, que será discutida após a caracterização da vertente exortativa, gênero desenvolvido pelo Arena e visto como boa trilha, na percepção de Boal (2016), se direcionado para um novo público.

A peça precursora da série *Arena conta…* é *Arena conta Zumbi* (1965), espetáculo que alcançou um enorme sucesso de público. Dois anos depois, é a vez de *Arena conta Tiradentes* (1967), montagem que enfrentou muitos percalços com a censura e que, como já desenvolvemos, repercutiu em um embate crítico produtivo entre Boal (1967) e Rosenfeld (1968). Ao avaliar o gênero, Boal (2016) não esconde, no programa da Feira Paulista, sua defesa desse modelo, demarcando ali uma proposta de continuidade, o que, de fato, efetiva-se em *Arena conta Bolívar* (1970). A presença do modelo também pode ser percebida na última peça que integra a *Feira*: *A lua pequena e a caminhada perigosa* (1968). Nela, encontramos, na figura de Che Guevara, a realidade e o mito consubstanciados. A peça é um convite à reação, à proposta exortativa, ao rompimento com o imobilismo, o que se dá em consonância com o uso do Sistema Coringa. É importante lembrar que o Sistema Coringa foi criado ao mesmo tempo que a vertente exortativa, tendo na *Feira* seu espaço novamente ocupado.

Chacrinha e Dercy de sapato branco

A terceira tendência descrita é o tropicalismo, o mais criticado dos três modelos. Boal (2016, p. 30-31) é veemente, apostrofando o teatro da linha do Teatro Oficina de "chacriniano", "dercinesco", "neorromântico", "modismo" e "sem metas", o qual gera adesão inconsciente de um público burguês.

Segundo Boal (2016, p. 31), o tropicalismo propõe um individualismo, no qual "o espectador reage como indivíduo, e não como classe". Os principais retrocessos do gênero, na perspectiva de Boal, são: a elaboração para chocar, o que só se efetiva parcialmente, encantando grande parte da burguesia; o ataque às aparências, as quais são transitórias; o caráter homeopático, sujeito ao sistema e à barbárie da mídia; a importação de modelos inarticulados, sujeito a discursos vazios. Uma

matéria do *Estadão*, de abril de 1968, é citada por Boal (2016, p. 31): "[t]udo é tropicalismo: o corpo de Guevara morto ou uma barata voando para trás de uma geladeira suja". Essa frase ilustra a tendência de que, para ele, ao pretender incluir tudo em sua dinâmica avassaladora e niveladora, o gênero em questão alcança o nada, redundando em ineficácia crítica e prática.

A crítica empreendida por Boal, no que se refere à produção artística de esquerda, é muito mais contundente contra o tropicalismo do que contra as demais linhas teatrais – e, na verdade, fala, antes, da perspectiva de José Celso, sobretudo, trazendo frases da polêmica entrevista deste à revista *aParte*, revelando o calor do debate estético-político em curso em 1968.

Boal (2016, p. 31) rechaça afirmações que ele denuncia como ambíguas: "nada com mais eficácia política do que a arte pela arte", afirmação que apela para um formalismo inaceitável para um defensor de uma arte interessada socialmente. Ou, ainda, "a arte solta e livre poderá vir a ser a coisa mais eficaz do mundo", frase que exigiria uma argumentação que a corroborasse: qual a eficácia de uma arte livre? O que se entende por livre e de que eficácia se fala, política, libertária? O discurso de José Celso se alinha aos que consideram qualquer material ou questão que exija uma visada coletiva como sectário ou engajado em uma causa que seria maior do que a arte.

Como já "respondera" Boal (1986) (entre aspas, porque o texto de Boal é anterior) no prefácio de *Revolução na América do Sul*, o teatro tem que falar de alguma coisa, e política é uma delas; não pode ser o critério de desmerecimento estético e de eficácia, seja lá do que se esteja falando. Mas o que provoca críticas mais agudas do dramaturgo do Arena ao tropicalismo é a afirmação de que "o espectador reage como indivíduo, e não como classe" (CORRÊA, 1968 *apud* BOAL, 2016, p. 31), pois ela promove a ideia de independência dos indivíduos em relação à noção de classes, tão cara ao pensamento de esquerda, e faz as decisões da vida social se reduzirem ao indivíduo, agência à qual tudo se ligaria. O conflito coletivo seria uma soma de pequenos conflitos individuais, e cada um buscaria seu caminho, livres.

O problema é que essa busca livre e individual é a liberdade dos agentes no capitalismo, o que coloca José Celso, na perspectiva de Boal, rendido à lógica do mercado, acusação já desferida pelos jovens do TUSP. A explicitação crítica desse processo seria um modo de instaurar uma dialética nesse processo de assimilação, mas o que predominava era a ritualização empática com a mercadoria, e não o distanciamento desta.

Uma possível inferência, a partir das críticas apresentadas, é de que o aspecto mais condenável desse tropicalismo apresentado por Boal (2016) está em seu discurso sobre a arte, mais ainda do que nas obras produzidas em si. O próprio Boal (2016) afirma que a renovação do Oficina, a partir de 1967, foi positiva, o que não minimiza as críticas assinaladas.

Por fim, é importante perceber que as discordâncias não apartam os representantes das diferentes vertentes teatrais. O músico Caetano Veloso, um dos nomes mais importantes do movimento tropicalista e figura elogiada por José Celso na entrevista incendiária, é também o compositor de uma das canções da Feira dirigida por Boal. O mesmo diretor do Oficina, provocador bem-sucedido em alvoroçar, inclusive, a esquerda, é um dos integrantes fotografados no momento da decisão da classe artística paulista, em assembleia, em favor à desobediência civil como protesto à censura imposta contra a Feira Paulista.

E agora?

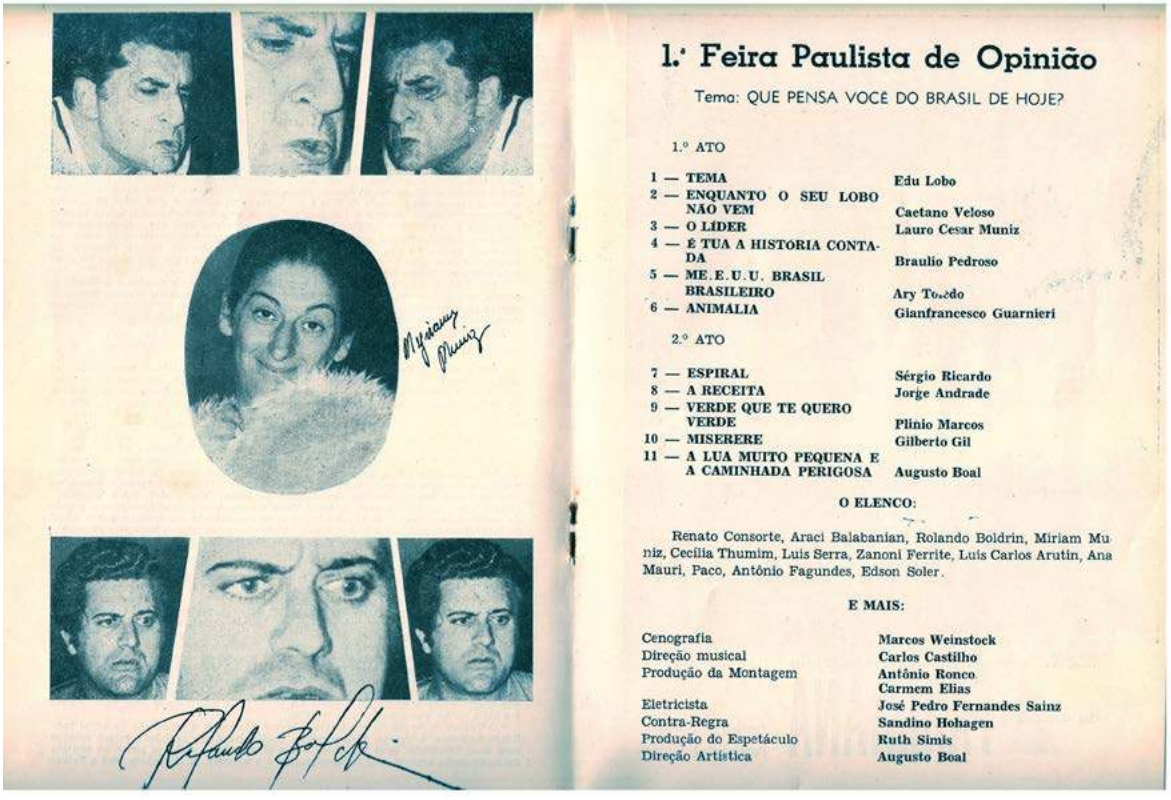
"Sabe-se agora como é fácil para os opressores viverem na legalidade, defenderem a legalidade, já que são eles próprios os fabricantes da legalidade. Não foi o povo que fabricou atos institucionais e leis complementares", afirma Boal (2016, p. 34). Diante desse cenário, o autor aponta como



caminhos infrutíferos a autoflagelação neorrealista, a exortação da plateia ausente do gênero Zumbi e a provocação agressiva da Tropicália – isto é, as propostas de resistência teatral mais difundidas no Brasil de então. Eis o território estético no qual nasce a Iª Feira de Opinião, um tempo, segundo Boal (2016), de diálogos ausentes, de classes compartimentadas, de leis arbitrárias e de violência contra estudantes ou operários.

Desta feita, o dramaturgo convida à produção de um teatro para o povo transformador, um teatro que diga a verdade por diversos ângulos, não incorrendo no risco do individualismo. Para isso, dramaturgos, compositores, poetas, caricaturistas, fotógrafos, ou seja, testemunhas da realidade, unem-se para a composição de um mural de percepções, bem ao gosto de Brecht:

No campo da literatura (*lato sensu*), raro foi o gênero [refere-se à obra de Brecht] que não se reclamasse – o romance, o conto, o poema, a crônica, a anedota e o epigrama, o diário, a epistolografia;



1.ª Feira Paulista de Opinião

Tema: QUE PENSA VOCÊ DO BRASIL DE HOJE?

1.º ATO

1 — TEMA	Edu Lobo
2 — ENQUANTO O SEU LOBO NÃO VEM	Caetano Veloso
3 — O LÍDER	Lauro Cesar Muniz
4 — É TUA A HISTÓRIA CONTADA	Braulio Pedroso
5 — ME.E.U.U. BRASIL BRASILEIRO	Ary Toledo
6 — ANIMALIA	Gianfrancesco Guarnieri

2.º ATO

7 — ESPIRAL	Sérgio Ricardo
8 — A RECEITA	Jorge Andrade
9 — VERDE QUE TE QUERO VERDE	Plínio Marcos
10 — MISERERE	Gilberto Gil
11 — A LUA MUITO PEQUENA E A CAMINHADA PERIGOSA	Augusto Boal

O ELENCO:

Renato Consorte, Araci Balabanian, Rolando Boldrin, Miriam Muniz, Cecília Thumim, Luis Serra, Zanoni Ferrite, Luís Carlos Arutin, Ana Mauri, Paco, Antônio Fagundes, Edson Soler.

E MAIS:

Cenografia	Marcos Weinstock
Direção musical	Carlos Castilho
Produção da Montagem	Antônio Ronco Carmem Elias
Eletricista	José Pedro Fernandes Sainz
Contra-Regra	Sandino Hohagen
Produção do Espetáculo	Ruth Simis
Direção Artística	Augusto Boal

Capa e miolo do Programa da Primeira Feira Paulista de Opinão, no Teatro de Arena, São Paulo, em 1968.
Acervo da Biblioteca Raul Cortez, da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH).

o diálogo, o ensaio crítico, político, filosófico; o aforismo, o discurso, o escrito de intervenção do militante, o texto didático e o artigo jornalístico. Das linguagens que no seu tempo surgiam ou se expandiam, de permeio com os avanços técnicos, não procurou isolar-se; ao contrário, trabalhou de modo pioneiro e exemplar com o rádio e o cinema [...] sem mencionar a música, que também compôs e à sua moda executou, e sobre a qual escreveu (PASTA JÚNIOR, 2010, p. 24).

Tamanha abertura se justifica, segundo Pasta Júnior (2010, p. 25, grifo do autor), pelo fato de que "o teatro é uma espécie de lugar de todos os lugares – *O Lugar*, por excelência, de trânsito da linguagem". Esse encaminhamento da produção brechtiana foi estudado por Boal e pelo Arena, fosse para as montagens das peças do autor alemão, fosse via reflexões nos Seminários, na série *Arena conta*, nos shows *Arena canta Bahia*, de Ari Toledo e Sérgio Ricardo, este último em 1968, e, é claro, na *Feira de Opinião.*

A defesa do Arena enunciada por Boal passa pelo convite a se conhecer a realidade para se criar outra realidade, o que exige uma superação artística coletiva. Esse é um ponto central da *Feira*, seu material resulta de uma articulação entre artistas que rompem com o individualismo e apresentam-se como classe:

Nenhum de nós, como artista, reúne condições de, sozinho, interpretar nosso movimento social. Conseguimos fotografar nossa realidade, conseguimos premonitoriamente vislumbrar seu futuro, mas não conseguimos surpreendê-la no seu movimento. Isto nós não conseguimos sozinhos, mas talvez possamos lográ-lo em conjunto (BOAL, 2016, p. 35).

A citação de Boal exige que o subtítulo final da apresentação seja retomado: "E agora?" Para ele, em 1968, só a força de um grupo pode ser capaz de surpreender o movimento social. "Agora", segundo o dramaturgo, é o tempo da criação coletiva, a qual questiona o sistema produtivo individualizador. Como método de composição artística, não é comum uma lista de nomes como figuras criadoras equiparadas. Por mais que muitas mãos tenham auxiliado de Michelangelo a Aleijadinho, a tradição pede que um nome batize o produto final, fruto de um gênio criador, especialmente a partir do momento em que a visão de mundo burguesa se tornou o discurso dominante.

Tal reflexão conduz a uma tensão com a voz do diretor Boal, a qual, por mais importante que seja para a concepção da Feira, não é a unívoca. Esse foi um evento que buscou dar expressão ao teor de verdade daquele momento histórico, que não pretendia agir em um sistema fechado e autorreferente, não aceitando estar restrito à criação de um indivíduo. A Feira questiona determinações normativas sobre o papel e a função social da própria arte – havia a necessidade de uma reconfiguração do campo cultural, e essa frente se abria a discussões.

As reflexões empreendidas por Boal e pelos integrantes do Arena se dão a partir de uma colisão, uma Primeira Feira Paulista de Opinião (título que pressupõe uma sequência de outras feiras). Com esse evento manifesto, a classe artística foi inquirida a se unir e a responder, em 1968: "O que pensa você do Brasil de hoje?". Muitas respostas foram coletadas, as quais permitiam que as pessoas pensassem diferente e que comunicassem sua perspectiva, ao participarem de um evento que buscava, e conseguiu, romper com o campo da cultura como estava configurado.

Considerações finais

A Primeira Feira Paulista de Opinião foi um evento aglutinador das tensões sociais e estéticas em ebulição nos anos de 1967-68 no campo cultural brasileiro. Marcada pela abertura ao diálogo e pela disposição à luta, a Feira integra respostas de linhas distintas da produção cênica paulista, as quais edificam um mosaico que tanto precisa ganhar mais estudos quanto pode ser base para outras ações de resistência.

Naquele contexto, Boal redigiu um texto au-

tocrítico que expressa sua consciência de classe e convoca os artistas a se unirem contra os reacionários do teatro, sem negar suas divergentes linhas teatrais. No processo de elaboração de sua proposta, o diretor destaca que todas as tendências existentes de teatro estão superadas, o que pede a elaboração de novos modelos, os quais precisam incluir o povo como interlocutor privilegiado do teatro.

Seu texto manifesto integra um conjunto de escritos sobre a arte e sua função produzidos no fim da década de 1960, período em que o teatro brasileiro tentava driblar o jugo da censura. Dias Gomes, Oduvaldo Vianna Filho, José Celso Martinez Corrêa e Fernando Peixoto, assim como Boal, expressaram seus posicionamentos e reflexões sobre o fazer teatral, registrando teoricamente suas perspectivas.

As vozes dos artistas, nesse contexto, não se permitiam estar ativas apenas no âmbito da obra de arte. Havia uma metalinguagem pulsante no terreno das críticas literária, sociológica e artística. Essas teorizações nascem, dentre outros aspectos, da necessidade de defesa da Arte, a qual se encontra sob ataque. No caso do teatro, isso ganha projeção, pois a dificuldade de controle inerente à sua matéria artesanal, inimiga da massificação, exige maiores esforços dos sistemas repressivos à autonomia discursiva.

As interlocuções teóricas, exploradas no presente artigo, mostram que as teorizações desenvolvidas por Boal e seus pares não era unívoca. Há um choque evidente de perspectivas quanto à forma do fazer teatral no turbulento 1968. Isso não impede, contudo, o diálogo. Um legado importante desses debates é justamente a abertura ao debate. As discordâncias não precisam apartar, elas podem reunir, pois os caminhos de resistência artística são vivos e não estão prontos.

Referências

PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO; LABORATÓRIO DE INVESTIGAÇÃO EM TEATRO E SOCIEDADE (Org.). **Primeira Feira Paulista de Opinião**: peças de Augusto Boal et al. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

aPARTE: revista de teatro da Universidade de São Paulo. São Paulo, n. 1, mar./abr. 1968a.

aPARTE: revista de teatro da Universidade de São Paulo. São Paulo, n. 2, mai./jun. 1968b.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996. v. 1. p. 222-232.

BOAL, A. Que pensa você da arte de esquerda? In: PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO; LABORATÓRIO DE INVESTIGAÇÃO EM TEATRO E SOCIEDADE. **Primeira Feira Paulista de Opinião**: peças de Augusto Boal et al. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 23-35.

FLORY, A. V. **Sopa de letras nazista**: a apropriação imediata do real e a mediação pela forma na ficção de Thomas Bernhard. 2006. 386 f. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. DOI: 10.11606/T.8.2006.tde-08112007-141402. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-08112007-141402/pt-br.php. Acesso em: 18 dez. 2019.

GOMES, D. O engajamento é uma prática de liberdade. **Revista Civilização Brasileira** (**RCB**), Rio de Janeiro, ano IV, n. 2, jul. 1968. Caderno Especial. p. 69-78.

PASTA, J. A. **Trabalho de Brecht**: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2010.

PEIXOTO, F. O público de teatro, esse desconhecido: sua composição, seu pensamento, sua presença e sua ausência. **Revista Civilização Brasileira** (**RCB**), Rio de Janeiro, ano IV, n. 2, jul. 1968. Caderno Especial.

SCHWARCZ, L. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Disponível em: http://www.mprj.mp.br/documents/20184/1330165/Sobre_o_autoritarismo_brasileiro.pdf. Acesso em: 30 ago. 2021.

VIANNA FILHO, O. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. **Revista Civilização Brasileira** (**RCB**), Rio de Janeiro, ano IV, n. 2, p. 69-78, jul. 1968. Caderno Especial.

WILLIAMS, R. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. **Revista USP**, n. 66, p. 209-224, ago. 2005. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13448/15266/. Acesso em: 9 dez. 2021.

Notas

1 Cf. nota da publicação da Feira, de 2016, o texto-manifesto foi reproduzido a partir da versão da temporada realizada em setembro de 1968, no Rio de Janeiro.

2 Entrevista publicada, inicialmente, na revista *aParte*, n. 1, de março e abril de 1968. Em julho, foi republicada na *RCB*, com o título *A guinada de José Celso*, quando aparece a identificação do entrevistador, Tite Lemos.

☆ TEATRO LEGISLATIVO: UMA REVISÃO DAS LEIS DO MANDATO POLÍTICO-TEATRAL DO VEREADOR AUGUSTO BOAL

Gabriel Utida

Advogado e pesquisador da Filosofia da Libertação, do Direito Insurgente e do Teatro do Oprimido. Especialista em Filosofia e Direitos Humanos pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná e graduado em Direito pela Faculdade do Norte Pioneiro.

Resumo: A experiência do mandato político-teatral do vereador Augusto Boal (1993-1996) foi fundamental para o desenvolvimento do Teatro Legislativo, que se trata de uma técnica teatral de elaboração de projetos de leis, medidas legais e ações diretas. Este artigo pretende revisar as leis aprovadas provenientes do mandato político-teatral de Boal, seja como autor, coautor ou pela Comissão de Defesa dos Direitos Humanos (CDDH). Para tanto, utiliza-se o método dedutivo, seguindo as metodologias de leitura bibliográfica e pesquisa exploratória consultando três fontes de informação, quais sejam; a primeira tiragem do livro *Teatro Legislativo – versão beta* (1996); a primeira edição do livro *Teatro Legislativo* (2020), organizado por Fabiana Comparato e Julián Boal; e o *site* da Câmara Municipal do Rio de Janeiro (*www.camara.rio*). Existem três formas de contagem das leis advindas do mandato, a primeira considerando as aprovadas durante a legislatura; a segunda, considerando aquelas aprovadas durante e após o mandato, excluindo as normas internas da Câmara Municipal; e a mais abrangente, que considera todas aquelas que tiveram a participação de Boal, inclusive as aprovadas após o fim do mandato. Com a forma mais abrangente, o presente estudo responde às divergências e aponta o exato número de projetos de leis apresentados e de leis aprovadas que tiveram a participação do mandato político-teatral.

Palavras-chave: Augusto Boal; Teatro Legislativo; Teatro do Oprimido.

LEGISLATIVE THEATRE: A REVIEW OF THE LAWS OF COUNCILMAN AUGUSTO BOAL'S POLITICAL-THEATRE MANDATE

Abstract: The experience of the political-theatrical mandate of councilor Augusto Boal (1993-1996) was fundamental for the development of the Legislative Theatre, which is a theatrical technique for drafting laws, legal measures and direct actions. This article intends to review the laws approved from Boal's political-theatrical mandate, either as author, co-author or by the Commission for the Defense of Human Rights (CDDH). For that, the deductive method is used, following the methodologies of bibliographical reading and exploratory research consulting three sources of information, namely; the first printing of the book *Teatro Legislativo - versão beta* (1996); the first edition of the book *Teatro Legislativo* (2020), edited by Fabiana Comparato and Julián Boal; and the Rio de Janeiro City Council website (*www.camara.rio*). There are three ways of counting laws arising from the mandate, the first considering those approved during the legislature; the second, considering those approved during and after the mandate, excluding the internal

norms of the City Council; and the most comprehensive, which considers all those that had Boal's participation, including those approved after the end of his mandate. With the most comprehensive form, the present study responds to the divergences and points out the exact number of bills presented and laws approved that had the participation of the political-theatrical mandate.

Keywords: Augusto Boal; Legislative Theatre; Theatre of the Oppressed.

1. Introdução

No ano em que o Teatro Legislativo completa trinta anos, ainda há muitas questões em aberto para pesquisadores e pesquisadoras que se preocupam em teorizar a técnica e suas experiências. Entre elas, no presente artigo, optou-se pela pesquisa, análise e atualização dos projetos de lei elaborados e, especialmente, sobre as leis aprovadas durante e após o mandato político-teatral do vereador Augusto Boal, seja como autor, coautor ou por meio da Comissão de Defesa dos Direitos Humanos (CDDH).

A razão deste estudo decorre das divergências bibliográficas acerca do número de proposições legislativas e das leis delas provindas, frutos da atuação de Boal como vereador da cidade do Rio de Janeiro (1993-1996), além da ausência de uma atualização sobre o que ocorreu com essas proposições e a situação das leis aprovadas. Com estes dados, pretende-se fornecer novos elementos para que leitores, teóricos e praticantes possam refletir sobre os efeitos e o legado da atuação do mandato político-teatral e o futuro do Teatro Legislativo.

Para tanto, este estudo abordará o Teatro Legislativo e como a técnica se desenvolve pelo rito da Sessão Solene de Teatro Legislativo, desde o espetáculo de Teatro Fórum até o encaminhamento de sugestões e alternativas propostas pela plateia, especialmente aquelas escritas, que passam pela Célula Metabolizadora, para que assim, checada a viabilidade das propostas, sejam colocadas em votação para que o público escolha a que mais contempla as necessidades da comunidade envolvida.

No tópico seguinte, este estudo irá dispor sobre a atualização das leis aprovadas que tiveram a participação do mandato do vereador Augusto Boal, seja como autor, coautor ou por meio da Comissão de Defesa dos Direitos Humanos (CDDH), partindo da pesquisa exploratória em três fontes de informação: a primeira tiragem do livro *Teatro Legislativo: versão beta* (1996); a primeira edição do livro *Teatro Legislativo* (2020), organizada por Fabiana Comparato e Julián Boal; e a ferramenta de busca do site da Câmara Municipal do Rio de Janeiro (*www.camara.rio*).

Esta pesquisa se faz importante, pois existem divergências sobre o número de projetos de leis apresentados e de leis aprovadas oriundas do man-

dato político-teatral de Boal. Portanto, para sanar essas inconsistências, este estudo buscou informações a partir das três fontes basilares supracitadas, para entender a razão das diferenças e obter o real número de proposições legislativas advindas da atuação de Boal como vereador, bem como o número de leis aprovadas que contaram, direta ou indiretamente, com a participação do mandato político-teatral de Boal.

2. O que é Teatro Legislativo? o uso da técnica dentro do Teatro do Oprimido

O Teatro do Oprimido consiste em um sistema de exercícios físicos, jogos estéticos, técnicas de imagem e improvisações sistematizadas pelo teatrólogo brasileiro Augusto Boal. O objetivo do método é resgatar, desenvolver e redimensionar a vocação humana para o teatro, de forma que a atividade teatral seja um instrumento eficaz na compreensão e na busca de alternativas para problemas sociais e interpessoais (BOAL, 1996). O Teatro do Oprimido é composto pelas técnicas do Teatro Jornal (1970), Teatro Invisível (1971), Teatro Imagem (1973), Teatro Fórum (1973), Jogos e Exercícios (1975), Arco-Íris do Desejo (1982) e do Teatro Legislativo (1993).

Objeto deste estudo, o Teatro Legislativo é concebido como uma técnica de extensão do Teatro Fórum, surgida nos primeiros anos de exílio de Boal, em 1973, quando, residindo na Argentina, foi chamado para participar do programa de alfabetização denominado de *Alfabetização Integral* (ALFIN), no Peru. O Teatro Fórum pode ser definido como uma representação cênica de um problema real, produzida com pessoas que vivenciam o problema, cuja encenação é apresentada como uma pergunta em aberto para a plateia respondê-la entrando em cena, intervindo na ação dramática, na busca por alternativas para a superação da opressão retratada (SANTOS, 2016). No Teatro Fórum a plateia não sugere o que o ator/oprimido deve fazer, isto porque o próprio espectador que sugere é quem faz, encena a sua alternativa, enquanto o espetáculo é intermediado por um facilitador, também chamado de *coringa*.

No Teatro Legislativo, as intervenções na ação dramática são debatidas pela plateia, com o auxílio do coringa, tal como ocorre nas sessões de Teatro Fórum, enquanto as propostas escritas pela plateia são encaminhadas, ao longo da encenação teatral, para a *Célula Metabolizadora*, que fica nos bastidores do espetáculo. A Célula Metabolizadora realiza a triagem das alternativas propostas, por isso deve ser composta por pessoas que possuam afinidade com o tema abordado na peça teatral, como representantes de movimentos sociais, especialistas em legislação e advogados atuantes na área. Após análise, identificação, separação e seleção, a Célula Metabolizadora elabora o texto final sobre as propostas analisadas. No final do evento de Teatro Fórum, instaura-se a *Sessão Solene Simbólica de Teatro Legislativo* para o exercício da participação direta pela plateia, onde o cenário da peça é retirado para que se instale a mesa de trabalho. A ritualização do processo busca dar um sentido formal à participação direta da plateia, no exercício democrático. Um membro da Célula Metabolizadora é designado para coordenar abertura, discussão, votação e conclusão (SANTOS, 2016).

No início da sessão, cada pessoa recebe três cartões com cores distintas para utilizar durante a votação (verde, para aprovação. vermelho, para rejeição. amarelo, para abstenção). O público vota por meio desses cartões coloridos, conforme sua opinião. A sessão se inicia com um resumo geral feito pelo presidente da mesa em relação à análise feita sobre o conjunto de sugestões recebidas, com explicações e informações que ajudem na tomada de decisão da plateia. Em seguida, é feita a apresentação das propostas elaboradas a partir das ideias mais representativas oriundas do público. A partir de então, abre-se a sessão solene simbólica, com uma rodada de discussão aberta, em que é possível solicitar maiores explicações à mesa. Em seguida, abrem-se inscrições para a defesa de posição favorável ou contrária às propostas apresentadas, com possibilidade de inclusão de emendas e sugestões

de cortes. Finalizada a discussão, o presidente da mesa abre a votação. A mesa é responsável pela contagem e o encerramento da sessão (SANTOS, 2016).

Cada espetáculo deve fazer o máximo de sessões solenes simbólicas que puder, para acumular o máximo possível de sugestões antes de iniciar um processo legislativo formal (SANTOS, 2016). Apesar de se chamar Teatro Legislativo, as propostas sugeridas podem abranger não apenas a elaboração de projetos de lei, mas também a viabilidade de ajuizamento de ação judicial ou de promoção de alguma ação direta, como mobilização, manifestações, dentre outras (BOAL, 1996b). Assim como o espetáculo de Teatro Fórum, as sessões de Teatro Legislativo podem ser realizadas em qualquer local, nas praças, nas igrejas, nas ruas, nos centros culturais, nas escolas, dentre outros.

Toda essa estrutura do Teatro Legislativo foi desenvolvida a partir da proposta política-teatral de Boal, que consistia na utilização da atuação do vereador (criação de leis e fiscalização para a aplicação das que já existem) e na participação do povo (por meio do teatro) (BOAL, 1996b). A partir desta concepção e com a eleição de Boal, iniciou-se o mandato político-teatral, o qual foi dividido em duas frentes, a política e a artística (TURLE, 2014). O mandato era subordinado à estrutura partidária do Partido dos Trabalhadores (PT), funcionava com o apoio da estrutura do Centro de Teatro do Oprimido (CTO) e da Comissão de Defesa dos Direitos Humanos (CDDH). O mandato político-teatral contava com a Coordenação Geral que orientava o Gabinete Interno e o Gabinete Externo, que mantinham o contato direto com os Núcleos, Elos e a Célula Metabolizadora (BOAL, 1996b).

O Gabinete Interno era responsável pelas atividades legislativas na Câmara e fora dela, que abrangiam advocacia, parlamento, jornalismo e assessoria. O Gabinete Externo era composto pelos coringas que realizavam o trabalho de dramaturgia, imagem, som e oficinas, além de serem responsáveis pela formação dos elencos permanentes para a realização dos espetáculos do mandato. Os *Elos* e *Núcleos* eram imprescindíveis para essa estrutura, servindo como pontes de ligação entre o mandato e a população. Cada Elo era um conjunto de pessoas de uma mesma comunidade e que se comunicava com o mandato, expondo suas opiniões, desejos e necessidades. Já o Núcleo era um grupo de Teatro do Oprimido e que colaborava com o mandato de forma mais ativa. Ambos poderiam ser comunitários, temáticos ou mistos, sendo também responsáveis pela realização de diversas atividades, como oficinas, espetáculos para a própria comunidade, diálogos intercomunitários, festivais e festas (BOAL, 1996b).

A estrutura do mandato político-teatral e a sistematização da Sessão Simbólica de Teatro Legislativo facilitaram o desenvolvimento da técnica do Teatro Legislativo, sendo que o maior desafio de Boal naquele período foi a atividade parlamentar exercida nas sessões plenárias na Câmara Municipal do Rio de Janeiro de 1993 a 1996 (BOAL, 1996b).

3. Uma revisão das leis do mandato político-teatral de Boal

No ano de 1996, último ano de mandato, Boal publicou o livro *Teatro Legislativo – versão beta*, pela editora Civilização Brasileira, relatando a experiência recente do Teatro Legislativo, para que seus leitores pudessem opinar com sugestões, críticas, divergências e ideias sobre a técnica recém-criada. Por isso o nome versão beta, pois se tratava de um livro com ideia embrionária, para uma posterior primeira edição. No livro, Boal também expôs as dificuldades da atividade parlamentar, chegando a definir como camisas de força as discussões para aprovação de leis e troca de favores recorrentes no meio político e da administração pública. Na mesma obra, Boal relatou as perseguições políticas e pessoais, como a série de reportagens com inverdades publicada em primeira página pelo jornal *O Dia*, bem como as ações populares ajuizadas

por advogados da oposição para gerar desgastes. Apesar de tudo, Boal dizia: — *Paga-se caro, mas vale a pena!* (BOAL, 1996b, p. 132-133). Naquele ano, Boal também publicou o livro intitulado *Aqui ninguém é burro! Graças e desgraças da vida carioca*, pela Editora Revan, com os principais pronunciamentos que fez durante o mandato (BOAL, 1996c).

Em que pese o entusiasmo pelo segundo mandato, Boal não conseguiu se reeleger vereador nas eleições municipais de 1996, mas continuou a desenvolver o Teatro Legislativo, dessa vez sem o legislador. Por outro lado, os anos de vereança de Boal renderam importantes reflexões sobre a experiência do mandato político-teatral, especialmente sobre as proposições legislativas e as leis aprovadas advindas do mandato. Como visto, a versão beta, lançada em 1996, do livro sobre o *Teatro Legislativo* tinha por intuito registrar o trabalho do mandato de Boal e submetê-lo à crítica para a elaboração da primeira edição da obra.

No ano de 2020, finalmente foi publicada a primeira edição do livro *Teatro Legislativo*, pela Editora 34, organizada por Fabiana Comparato e Julián Boal. Nela, os organizadores atualizaram as informações no anexo da obra sobre as leis propostas e promulgadas durante o mandato de Augusto Boal e o histórico de outros projetos de lei e emendas, a partir das atualizações feitas para a edição inglesa da obra, titulada de *Legislative Theatre*, publicada no ano de 1998. No entanto, a situação atual dessas proposições e leis pode ter mudado desde 1998, razão pela qual faz-se necessário realizar uma investigação do atual *status* de todas as proposições legislativas e leis provindas do mandato político teatral de Boal.

Além da atualização, compreender a razão da divergência sobre o número de proposições e a quantidade de leis elaboradas pelo mandato político-teatral de Boal presente na literatura sobre o tema do Teatro Legislativo é necessário. Por exemplo, em sua autobiografia, Boal citou que o Teatro Legislativo gerou mais de trinta projetos, enquanto 13 deles teriam se tornado leis municipais (BOAL, 2000, p. 327-328). Outro exemplo, na obra *Teatro do Oprimido: raízes e asas – uma teoria da práxis* (2016), de Bárbara Santos, ela menciona que "das 33 propostas encaminhadas, conseguiram a aprovação de 14, que se tornaram leis municipais ou emendas parlamentares" (SANTOS, 2016, p. 112).

Por esta razão, viu-se a necessidade de investigar junto ao sistema de processamento interno da Câmara Municipal da cidade do Rio de Janeiro, para o fim de atualizar a situação das propostas legislativas e das leis aprovadas, bem como verificar o real número de projetos legislativos e de leis que tiveram a participação do mandato do vereador Augusto Boal, seja como autor, coautor ou por meio da Comissão de Defesa dos Direitos Humanos (CDDH). Para tanto, este estudo cuidou de consultar três fontes de informação; a primeira tiragem do livro *Teatro Legislativo – versão beta* (1996); a primeira edição do livro *Teatro Legislativo* (2020), organizado por Fabiana Comparato e Julián Boal; e o *site* da Câmara Municipal do Rio de Janeiro (*www.camara.rio*), no campo de consulta das matérias de legislaturas dos anos anteriores a 2009.

Neste sentido, pode-se adiantar que esta pesquisa encontrou, ao todo, 58 (cinquenta e oito) proposições legislativas junto ao site da Câmara Municipal do Rio de Janeiro (*www.camara.rio*), dentre projetos de leis, emendas, decretos legislativos e resoluções. Além disso, foram aprovadas 16 (dezesseis) leis, sendo 14 (quatorze) leis, 1 (uma) resolução e 1 (um) decreto legislativo, todas dispostas, pormenorizadamente, nos parágrafos seguintes deste tópico.

No primeiro ano do mandato, Boal foi coautor dos substitutivos da Lei n.º 2.006/1993 e da Lei n.º 2.008/1993. A **1) Lei n.º 2.006/1993** (PL n.º 87/1993), que tratou sobre as diretrizes orçamentárias para o período financeiro de 1994, ainda continua em vigor. Já a **2) Lei n.º 2.008/1993** (PL n.º 153/1993), que versou sobre o regime jurídico único dos servidores públicos do Município, foi posteriormente declarada parcialmente inconstitucional (ADI 0011816-87.1994.8.19.0000).

Naquele mesmo ano, Boal foi o coautor do projeto resultante na **3) Resolução n.º 707/1993** (PL n.º 13/1993), que previu a instalação do Comitê de Ação da Cidadania Contra a Miséria e Pela Vida, a qual continua em vigor. A resolução trata-se de um ato normativo interno da Câmara Municipal, que autorizou a instalação do comitê atrelado àquela casa legislativa. A Ação da Cidadania Contra a Miséria e Pela Vida é um movimento social que consiste em uma rede de mobilização de alcance nacional composta por comitês locais da sociedade civil organizada. O movimento foi fundado em 1993 pelo sociólogo Herbert José de Souza, o Betinho, com o intuito de ajudar os 32 milhões de brasileiros que estavam abaixo da linha da pobreza naquela época.

Em 1994, Boal foi coautor do **4) Decreto Legislativo n.º 120/1994** (PL n.º 94/1994), que sustou a Resolução da Secretaria Municipal de Educação (SME) n.º 538, de 29 de setembro de 1994, cujo teor atualmente é desconhecido. O decreto legislativo consiste em um ato normativo de competência exclusiva do poder legislativo, tendo eficácia de lei. Também naquele ano, Boal foi coautor da **5) Lei n.º 2.263/1994** (PL n.º 668/1994), ainda vigente, que declarou o tombamento, para fins de preservação histórica e cultural, do Mercado São José.

No ano de 1995, foi sancionada a primeira lei exclusiva de Augusto Boal, tratava-se da **6) Lei n.º 2.384/1995** (PL n.º 1.023/1995), que versou sobre o atendimento geriátrico nos hospitais da rede pública municipal. Ela estabeleceu que hospitais da rede pública municipal dispusessem de leitos destinados ao atendimento geriátrico. Antes da lei, os hospitais municipais não contavam com atendimento geriátrico especializado. Os idosos eram levados de ambulância aos hospitais sem a garantia de um leito disponível. Contudo, posteriormente, a lei foi declarada inconstitucional por invadir a esfera de atribuições do poder executivo, ou seja, regular o atendimento geriátrico nos hospitais municipais era atribuição do prefeito municipal (ADI 0017152-04.1996.8.19.0000). Ainda no ano de 1995, em coautoria com o poder executivo e demais vereadores, foi sancionada a **7) Lei n.º 2.390/1995** (PL n.º 1.096/1995), ainda em vigor, que dispõe sobre o Conselho Municipal de Meio Ambiente da Cidade do Rio de Janeiro.

Em 1996, no último ano do mandato, foi sancionada a **8) Lei n.º 2.403/1996** (PL n.º 848/1994), de autoria de Boal, que determinou o estabelecimento de condições para a instalação de lixeiras elevadas nos logradouros públicos. Ela determinou o alteamento da calçada no entorno da base das lixeiras, para que os cegos pudessem detectá-las. Posteriormente, esta lei também foi declarada inconstitucional, por ser de regulação de atribuição do prefeito municipal (ADI 0017383-31.1996.8.19.0000). Naquele mesmo ano, foi sancionada a **9) Lei n.º 2.421/1996** (PL n.º 1.127/1995), que ainda se encontra em vigor, em coautoria com demais vereadores, que criou o Programa de Garantia de Renda Mínima para famílias com filhos em situação de risco.

Ainda no ano de 1996, foram sancionadas mais duas leis em homenagem à luta do povo do Timor Leste por sua independência, ambas de autoria de Boal. A **10) Lei n.º 2.449/1996** (PL n.º 1.201/1995), que ainda se encontra em vigor, a qual deu o nome de Timor Leste a uma unidade de Ensino Público da Rede Municipal. E também a **11) Lei n.º 2.528/1996** (PL n.º 1.202/1995), que declarou o dia 7 de dezembro como Dia Municipal de Solidariedade à Luta do Povo de Timor Leste. Esta última lei foi revogada por consolidação, em razão da Lei n.º 5.146/2010, que dispôs sobre a consolidação municipal referente a eventos, datas comemorativas e feriados da Cidade do Rio de Janeiro e institui o Calendário Oficial de Eventos e Datas Comemorativas da Cidade do Rio de Janeiro, cuja data comemorativa está prevista no art. 6º., §12, inciso IV, alínea a.

Augusto Boal era vice-presidente da Comissão de Defesa dos Direitos Humanos (CDDH), e por meio dela, conseguiu que fosse sancionada a **12)**

Lei n.º 2.475/1996 (PL n.º 1.119/1995), que ainda se encontra em vigor, de autoria da comissão, que determinou sanções às práticas discriminatórias em razão da orientação sexual da vítima, por estabelecimentos comerciais, industriais e repartições públicas do município. Por fim, foi sancionada a **13) Lei nº. 2.493/1996** (PL n.º 1.578/1996), de autoria de Boal, que considerou de utilidade pública a Casa das Palmeiras — Clínica de Reabilitação Psiquiátrica. Entretanto, esta lei foi revogada, em razão do advento da Lei n.º 5.242/2011, que consolidou Legislação Municipal referente às concessões de utilidade pública, inclusive da referida clínica de reabilitação, por meio do art. 2º. CCCXLVII, daquela nova lei.

O ano de 1996 foi o último ano da legislatura de Boal e o que mais teve proposições transformadas em leis, consequência direta do número de projetos apresentados no ano anterior. Ao todo, foram seis leis aprovadas, sendo que três delas ainda continuam vigentes. Nesse último ano, Boal se dedicou à campanha para a reeleição, razão pela qual poucas proposições foram apresentadas e submetidas à votação na Câmara Municipal. Boal não conseguiu se reeleger para o segundo mandato, entretanto, seus colegas de partido levaram as proposições legislativas adiante, especialmente as que envolviam a CDDH.

Após o término do mandato, foram sancionadas mais duas leis importantes, que ainda se encontram em vigor, nas quais Boal consta como coautor. A **14) Lei n.º 2.894/1999** (PL n.º 1.199/1995), que fixou penalidades aos estabelecimentos que abrigam crianças e adolescentes desacompanhados dos pais ou responsáveis. E também a **15) Lei n.º 3.082/2000** (PL n.º 1.200/1995), que fixou penalidade aos estabelecimentos que entregarem ou venderem bebidas alcoólicas ou produtos que causem dependência física ou psíquica à criança ou adolescente.

Ainda durante a legislatura, a Comissão de Defesa dos Direitos Humanos (CDDH), na qual Boal foi vice-presidente (1993-1994) e presidente (1995-1996), também foi a responsável pela ideia de implantação do Programa Municipal de Proteção às Vítimas e Testemunhas. Ainda no ano de 1995, a CDDH apresentou o Projeto de Emenda à Lei Orgânica n.º 43/1995, para o fim de obrigar o município a criar o programa de proteção. Na mesma sessão legislativa, junto com a emenda, a CDDH apresentou o Projeto de Lei n.º 1.245/1995, este, para o fim de criar o programa de proteção. Entretanto, a proposta de emenda foi totalmente vetada no dia 05/03/1997 (Public. DCM 07/03/1997), enquanto o projeto de lei foi arquivado no dia 09/01/1997 (Publ. DCM 10/01/1997), por receber parecer de inconstitucionalidade da Comissão de Justiça e Redação. Posteriormente, a implementação do Programa Municipal de Proteção às Vítimas e Testemunhas passou a ser prevista no art. 2º da Lei de Diretrizes Orçamentárias do Rio de Janeiro para o ano de 1997, a Lei Municipal n.º 2.461/1996 (PL n.º 1.487/1996). Embora não tenha participado ativamente para a aprovação desta lei, a influência de Boal para a elaboração inicial de seu projeto foi essencial para sua viabilidade.

A proposta da CDDH acabou por inspirar a edição da Lei Federal n.º 9.807/1999, que instituiu o Programa Federal de Assistência às Vítimas e Testemunhas Ameaçadas. Embora pioneira, a criação do programa municipal se deu apenas no ano de 2001, com a Lei Municipal n.º 3.200 (PL n.º 171/1997), quando já estava em vigor o programa federal. Por se tratar de matéria de competência exclusiva do poder executivo, a lei municipal foi então declarada inconstitucional no ano de 2003 (ADI 0009789-19.2003.8.19.0000). Boal já não era mais o presidente da comissão, justamente por não ter sido eleito para o segundo mandato de vereador. Diante disso, o projeto que veio a se tornar lei, foi apresentado por sua sucessora na presidência da CDDH, a vereadora Jurema Batista (PT). Portanto, considera-se que a **16) Lei Municipal n.º 3.200/2001** (PL n.º 171/1997) é resultante do mandato político-teatral, pois o projeto começou a ser discutido na época em que Boal exercia a presidência da CDDH.

4. Dos projetos de lei e das leis aprovadas advindas do mandato político-teatral de Boal: metodologia e resultados

Não há informações bibliográficas que apontem com precisão quais projetos apresentados e leis aprovadas advindas de sessões de Teatro Legislativo, portanto, este estudo considerou todas as proposições advindas do mandato político-teatral, numa concepção mais segura e abrangente da atuação legislativa do vereador Augusto Boal. No mais, para obter os resultados dispostos no tópico anterior, este estudo consultou o rol de leis aprovadas e de proposições legislativas propostas pelo mandato disposto nos anexos da primeira tiragem do livro *Teatro Legislativo - versão beta* (1996), nas páginas 134-141. Com essas informações, consultou-se a segunda fonte, qual seja o anexo II da recente primeira edição do livro *Teatro Legislativo* (2020), organizado por Fabiana Comparato e Julián Boal, que dispunha as *Leis propostas e promulgadas durante o mandato de Augusto Boal* (e uma que não foi) e o *Histórico de outros projetos de lei e emendas apresentadas pelo mandato de Augusto Boal até o final de 1995,* que faz parte da listagem original contida na versão beta do livro (1996), excluindo aquelas que já haviam sido promulgadas em lei, ambas contidas nas páginas 147-154. Entretanto, as referidas informações atualizadas dispostas pelos autores da primeira edição foram extraídas da edição inglesa do *Legislative Theatre* (1998), ou seja, verificou-se que não houve qualquer atualização posterior sobre as leis aprovadas e os projetos apresentados advindos do mandato político-teatral.

Por esta razão, procedeu-se à atualização dessas informações. Primeiro, constatou-se que a primeira e a segunda fonte consideram as leis aprovadas e os projetos de leis aprovados que tiveram a atuação de Boal como autor, coautor ou por meio da Comissão de Defesa dos Direitos Humanos (CDDH), onde atuou como vice-presidente (1993-1994) e como presidente (1995-1996). Com isso, recorreu-se à terceira fonte de informação, o site da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, na barra *Atividade Parlamentar*, na coluna Processo Legislativo, em Matérias anteriores a 2009. Nesta última, abre-se uma nova aba para pesquisa no Sistema de Processamento Legislativo – de matérias até 2009, contendo três opções de pesquisa: (1) Por tipo, número e ano do projeto; (2) Por texto da Ementa; e (3) Por Autor do Projeto.

Pesquisando, consultando e confrontando as informações, chegou-se à conclusão que, considerando somente aquelas leis aprovadas durante o exercício do mandato (1993-1996), pode-se afirmar que 13 (treze) leis foram aprovadas, como mencionado na autobiografia de Boal. Por outro lado, considerando o mandato e o pós mandato, pode-se considerar que foram 16 (dezesseis) leis aprovadas, sendo que, excluindo-se a resolução e o decreto legislativo, de aplicação interna da casa legislativa, chega-se ao número de 14 (quatorze) leis aprovadas, conforme exposto por Bárbara Santos. No entanto, salienta-se que se trata de hipóteses, tendo em vista que não há na literatura informações sobre a metodologia aplicada para a contagem dos números de leis aprovadas advindas do mandato político-teatral de Boal. Esta é a razão da importância deste artigo, pois buscou aplicar uma metodologia para revisar e obter o resultado mais fidedigno possível. Embora evidenciadas as eventuais razões dessas divergências, este estudo compreende que se deve considerar a totalidade da atuação do mandato político-teatral de Boal e os efeitos dessa atuação mediante a aprovação de leis, durante e após o mandato.

Com isso, este estudo buscou investigar e compreender a razão das divergências bibliográficas existentes sobre o número de proposições realizadas e leis aprovadas, advindas da vereança de Augusto Boal, especificando suas peculiaridades, agregando referências bibliográficas e atualizando seus status, para o fim de possibilitar novas perspectivas e discussões sobre o legado e a dimensão do Teatro Legislativo e do mandato político-teatral de Boal.

5. Considerações finais

Este artigo abordou os elementos que constituem o Teatro Legislativo, e como ele ocorre por meio do rito da Sessão de Teatro Legislativo, desde a sessão de Teatro Fórum até a instalação da sessão solene simbólica para a votação das propostas vindas da plateia, que foram analisadas pela Célula Metabolizadora, podendo ser uma ideia de lei, de ação judicial ou de ação direta, por meio de mobilização social para enfrentar a opressão.

Viu-se que no final do mandato, em 1996, Boal publicou o livro *Teatro Legislativo – versão beta*, relatando as atividades do mandato e as suas dificuldades, chamadas de *camisas de força* por Boal, e também as perseguições políticas e pessoais em razão da sua atuação parlamentar. Naquele mesmo ano, Boal publicou o livro *Aqui ninguém é burro! Graças e desgraças da vida carioca*, com os principais pronunciamentos do mandato. Boal perdeu a reeleição no ano de 1996, e com o fim do mandato, o Teatro Legislativo passou a ser praticado sem o legislador. Na última parte, este estudo cuidou de revisar as proposituras legislativas e as leis municipais provindas do mandato político-teatral de Augusto Boal, seja em autoria, coautoria ou por meio da CDDH. Em razão das divergências bibliográficas encontradas, este estudo buscou e revisou todas as proposituras legislativas advindas do mandato político-teatral do Vereador Augusto Boal junto ao site da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, confrontados as informações contidas nos livros *Teatro Legislativo – versão beta*, publicada em 1996, e a última versão do *Teatro Legislativo*, publicada em 2020, organizada por Fabiana Comparato e Julián Boal.

Enfim, constatou-se que o mandato político-teatral de Boal foi responsável pela submissão de 58 (cinquenta e oito) proposições legislativas, dentre projetos de leis, emendas, decretos legislativos e resoluções, destas, 16 (dezesseis) se tornaram normas municipais, sendo 14 (quatorze) leis, 1 (uma) resolução e 1 (um) decreto legislativo. Foi exposta também a metodologia usada para se chegar aos resultados da pesquisa. Com estes dados atualizados, esta pesquisa buscou expor as proposituras legislativas realizadas pelo vereador Augusto Boal, fornecendo novos elementos para que leitores, teóricos e praticantes possam refletir sobre a atuação do mandato político-teatral e sobre as possibilidades do Teatro Legislativo, inclusive para além dele próprio.

Referências

BOAL, A. **O arco íris do desejo: método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, 220 p.

BOAL, A. **Teatro Legislativo: versão beta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996b,152 p.

BOAL, A. **Aqui ninguém é burro! Graças e desgraças da vida carioca**. Rio de Janeiro: Revan, 1996c, 144 p.

BOAL, A. **Hamlet e o filho do padeiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000, 347 p.

BOAL, A. **Teatro Legislativo**. São Paulo: Editora 34, 2020 (1ª. edição), 256 p.

BRASIL. **Lei Municipal n.º 2.006, de 19 de junho de 1993**. Dispõe sobre as diretrizes orçamentárias para o exercício financeiro de 1994, e dá outras providências. Disponível em: http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/50ad008247b8f030032579ea0073d588/12fd940b5043433a032576ac007335db. Acesso em: 19 jun. 2021.

BRASIL. **Lei Municipal n.º 2.008, de 21 de julho de 1993**. Dispõe sobre o regime jurídico único dos servidores públicos do Município. Disponível em: http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/50ad008247b8f030032579ea0073d588/69fb9abcb27fcc47032576ac007335dd. Acesso em: 19 jun. 2021.

BRASIL. **Lei Municipal n.º 2.263, de 16 de dezembro de 1994**. Tomba para fins de preservação histórica e cultural o Mercado São José e dá outras providências. Disponível em: http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/50ad008247b8f030032579ea0073d588/948d22bb0f6e7c8e032576ac007336db. Acesso em: 19 jun. 2021.

BRASIL. **Lei Municipal n.º 2.384, de 21 de novembro de 1995**. Dispõe sobre o atendimento geriátrico nos hospitais da rede pública municipal, na forma que menciona, e dá outras providências. Disponível em: http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/50ad008247b8f030032579ea0073d588/8254001e2df4d75e032576ac00733754. Acesso em: 19 jun. 2021.

BRASIL. **Lei Municipal n.º 2.390, de 1 de dezembro de 1995**. Dispõe sobre o Conselho Municipal de Meio Ambiente da Cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/50ad008247b8f030032579ea0073d588/c15f69b1fb7156e7032576ac0073375a. Acesso em: 19 jun. 2021.

BRASIL. **Lei Municipal n.º 2.403, de 16 de abril de 1996**. Estabelece condições para a instalação de lixeiras elevadas em logradouros públicos. Disponível em: http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/50ad008247b8f030032579ea0073d588/28e29b6c9872a5d8032576ac00733767. Acesso em: 19 jun. 2021.

BRASIL. **Lei Municipal n.º 2.421, de 24 de maio de 1996**. Cria o Programa de Garantia de Renda Mínima para famílias com filhos em situação de risco. Disponível em: http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/50ad008247b8f030032579ea0073d588/374234445b090f7c032576ac00733779. Acesso em: 19 jun. 2021.

BRASIL. **Lei Municipal n.º 2.449, de 27 de junho de 1996**. Dá o nome de Timor Livre a uma unidade da rede municipal de ensino público. Disponível em: http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/50ad008247b8f030032579ea0073d588/4cd1803690530848032576ac00733795. Acesso em: 19 jun. 2021.

BRASIL. **Lei Municipal n.º 2.461, de 5 de agosto de 1996**. Dispõe sobre as diretrizes orçamentárias para o exercício financeiro de 1997, e dá outras providências. Disponível em: http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/50ad008247b8f030032579ea0073d588/9b09c85c91af294b032576ac007337a1. Acesso em: 19 jun. 2021.

BRASIL. **Lei Municipal n.º 2.475, de 12 de setembro de 1996**. Determina sanções às práticas discriminatórias na forma que menciona e dá outras providências. Disponível em: http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/50ad008247b8f030032579ea0073d588/8254001e2df4d75e032576ac00733754. Acesso em: 19 jun. 2021.

BRASIL. **Lei Municipal n.º 2.493, de 18 de novembro de 1996**. Considera de utilidade pública a Casa das Palmeiras — Clínica de Reabilitação Psiquiátrica. Disponível em: http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/50ad008247b8f030032579ea0073d588/be817655e870c4e1032576ac007337c1. Acesso em: 19 jun. 2021.

BRASIL. **Lei Municipal n.º 2.528, de 18 de dezembro de 1996**. Declara o dia 7 de dezembro como Dia Municipal de Solidariedade à Luta do povo de Timor Leste. Disponível em: http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/50ad008247b8f030032579ea0073d588/eae749aaf24bcb63032576ac007337e4. Acesso em: 19 jun. 2021.

BRASIL. **Lei Municipal n.º 2.894, de 18 de outubro de 1999**. Fixa penalidades aos estabelecimentos que abrigam crianças e adolescentes desacompanhados dos pais ou responsáveis. Disponível em: http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/50ad008247b8f030032579ea0073d588/900fe5ac320bd98c032576ac00733952. Acesso em: 19 jun. 2021.

BRASIL. **Lei Municipal n.º 3.082, de 1 de agosto de 2000**. Fixa penalidade aos estabelecimentos que entregarem ou venderem bebidas alcoólicas ou produtos que causem dependência física ou psíquica a criança ou adolescente. Disponível em: http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/50ad008247b8f030032579ea0073d588/359cde7b46ac6b16032576ac0072e7e2. Acesso em: 19 jun. 2021.

BRASIL. **Lei Municipal n.º 3.200, de 27 de março de 2001**. Cria o Programa Municipal de Proteção a Vítimas e Testemunhas de Infrações Penais cometidas no território do Município do Rio de Janeiro e dá outras providências. Disponível em: http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/50ad008247b8f030032579ea0073d588/d9ebc8f1db0b7086032576ac0072e858. Acesso em: 19 jun. 2021.

SANTOS, B. **Teatro do oprimido: raízes e asas — uma teoria da práxis** — 1ª ed. — Rio de Janeiro: Íbis Libris, 2016, 528 p.

TURLE, L. **Teatro do oprimido e negritude: a utilização do teatro-fórum na questão racial**. 1. ed. – Rio de Janeiro: E-papers: Fundação Biblioteca Nacional, 2014, 122 p.

CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO ENTRE 1990 E 1996
UM PONTO DE VISTA PARTICULAR DE UMA TRAJETÓRIA COLETIVA

Helen Sarapeck

Resumo: Breve descrição de parte da história do Centro de Teatro do Oprimido (CTO) contada a partir do ponto de vista, aprendizado e experimentação da autora durante os anos de 1990, quando conheceu o CTO, até 1996, o último ano do mandato de Augusto Boal como vereador da cidade do Rio de Janeiro. O artigo apresenta um resumo de um tempo historicamente fundamental para a sistematização do Teatro do Oprimido e, em consequência, para a história do teatro nacional e internacional.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido; CTO; mandato; sistematização

CENTER FOR THEATER OF THE OPPRESSED BETWEEN 1990 AND 1996
A PARTICULAR POINT OF VIEW OF A COLLECTIVE TRAJECTORY

Abstract: Brief description of part of the history of the Center for Theater of the Oppressed (CTO) told from the author's point of view, learning and experimentation during the 1990s, when she met the CTO until 1996, the last year of Augusto Boal's term as councilor of the city of Rio de Janeiro. The article presents a summary of a historically fundamental time for the systematization of the Theater of the Oppressed and, consequently, for the history of national and international theater.

Keywords: Theater of the Oppressed; CTO; Mandate; systematization

Em 1990 iniciei minha trajetória no Centro de Teatro do Oprimido (CTO) quando conheci a metodologia em uma reunião do movimento ambiental:

> O movimento se reunia uma vez por mês em encontros da Assembleia Permanente de Entidades em Defesa do Meio Ambiente (APEDEMA). Em uma dessas reuniões, uma jovem pegou o microfone para fazer um convite: quem ali presente estivesse interessado em fazer o movimento ambiental de outro jeito, sem panfletagem, mas com teatro, que levantasse a mão. Era a arte batendo à minha porta, e eu não poderia perder a oportunidade. Lembro que levantei a mão sem pestanejar e sem dúvidas, e ainda somei a ela, um grito: - "Eu!". A jovem era Silvia Balestreri[1], uma coringa do Centro de Teatro do Oprimido (CTO), dirigido por Augusto Boal (SARAPECK, 2016, p.15).

O convite foi para participar de uma oficina ministrada por ela em um final de semana com muita prática de jogos na Casa de Laranjeiras, em Laranjeiras, bairro da zona sul do Rio. Recordo da alegria da ccccoringa, da animação do grupo e de ter acontecido uma breve avaliação onde todos puderam colocar suas opiniões. Nesse momento Silvia questionou se os participantes tinham vontade de seguir com uma oficina contínua para a formação de uma cena de Teatro Fórum. Topei, e dessa oficina nasceu o grupo *Ararajuba na Moita*, formado por ativistas da causa ambiental.

Nessa época o CTO tinha apenas quatro anos de idade e havia sido gerado por remanescentes do Projeto Fábrica de Teatro Popular[2], que estimulou o retorno de Augusto Boal ao seu país de origem, após 16 anos de exílio. Além do nosso grupo, haviam outros, formados por bancários, por professoras, por ativistas. O CTO ocupava o sexto andar do Teatro Glauce Rocha, localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro e cedido pelo Governo do Estado. Era lá onde o Ararajuba e demais grupos ensaiavam, mantendo o espaço sempre cheio de vida. Tenho gravado em minha memória o calor da recepção, as cores do espaço, a dinâmica das gentes entrando e saindo, a liberdade que me fez sentir em um lugar que parecia também me pertencer. Naquele tempo não tinha ideia de como a metodologia funcionava, mas desde aqueles primeiros momentos pude sentir os reflexos de um ambiente agitado, acolhedor e entusiasta.

Nesse período fui convidada a participar de uma oficina oferecida por Boal com apoio dos coringas na Casa Paschoal Carlos Magno[3], Santa Tereza, zona centro sul do Rio de Janeiro. Naquela Oficina percebi com maior profundidade o compromisso e a seriedade que envolvia aquele trabalho e o grupo do CTO. Foi um final de semana com muitos participantes onde criaram-se cenas para o evento *Terra e Democracia*[4], palco de minha estreia. Foi a primeira vez que participei de uma Oficina com Boal e aprendi jogos que viriam a compor o meu próprio arsenal como coringa. Recordo em especial do O grande jogo do poder[5] e de meu encantamento com as revelações que o jogo oferecia complementadas com as explicações de Boal e dos coringas. Foi ali que conheci o restante da equipe: Luiz Vaz[6], Claudete Félix[7], Licko Turle[8] e Valéria Moreira[9], percebendo a potência de cada um que, mesmo diferentes em personalidade e forma de atuar, tinham elementos em comum, como força, disponibilidade, solicitude e fé no que estavam fazendo. Acima de tudo havia um compromisso pelo que faziam. E isso me conquistou. A partir dali, passei a fazer parte de todas as atividades do CTO para as quais eu tinha disponibilidade e que me foram permitidas pelo grupo.

Mesmo reconhecendo a potência daqueles coringas, não desejava ser uma. Queria atuar como atriz e passei a fazer parte de todo tipo de cena, manifestação, performance e apresentação que o grupo promovia. A arte era o meio de atuação política do CTO onde o potencial estético de cada um dos participantes era aproveitado através do estímulo de Boal e da equipe. As ações costumavam ser organizadas e maestradas por eles, mas com liberdade

para que os grupos desenvolvessem suas próprias ideias dentro da proposta. Assim nos envolvemos com o *impeachment* do Presidente Fernando Collor de Mello, com o Partido dos Trabalhadores e as eleições de 1993 que levaram Augusto Boal a ser vereador da cidade do Rio de Janeiro.

Depois de lançada a candidatura de Boal, de quando em quando havia reuniões em que os grupos populares e as pessoas próximas ao CTO participavam. Os encontros geralmente começavam com uma fala de Boal sobre o momento político e econômico e avançava para a apresentação de uma agenda previamente organizada pelos coringas. Em seguida havia um debate sobre em quais ações e como a campanha deveria seguir, e assim, todos emitiam suas opiniões e se dividiam pelas ações. Com o tempo, algumas pessoas desinteressadas na associação do trabalho com um partido político se afastaram. A quantidade de participantes afunilou e se restringiu aos interessados em avançar com o processo, destacando os mais participativos que

As reuniões visavam organizar nossa participação artístico-política no campo social e produziam uma agenda de ações que deveriam ser seguidas pelo coletivo, conforme a disponibilidade de cada um em atuar. As ações iam desde participação nas manifestações populares, até oficinas e encontros com grupos sociais de mulheres, comunidades, sindicalistas. Não era raro que as reuniões virassem ensaios de criação das ideias surgidas. Boal costumava alinhar a proposta e deixar um dos coringas assumir a direção dos ensaios, e quando nenhum deles podia, o próprio grupo presente assumia e dava vazão à construção da proposta. Não tínhamos apoio financeiro, portanto desenvolvíamos tudo com o que havia a nosso dispor: corpos e sucatas. Assim criamos todas as ações da campanha, incluindo cenas, músicas, adereços, figurinos, cartazes, faixas e material de divulgação como *buttons* de silicone e tampinhas de garrafa e chapéus de papel machê (Imagem 1).

Na posição de aprendiz não percebia os caminhos que Boal traçava no desenvolvimento do



Imagem 1 – Buttons de tampinha e resina. Arquivo pessoal.

Teatro do Oprimido, mas hoje é possível deduzir o quanto sua forma de agir estava baseada em suas experiências anteriores. Desde sua formação nos Estados Unidos da América com John Gassner[10], até o período de exílio na América Latina e Europa. Diante de minha incapacidade de compreender, apenas passei a confiar na segurança das palavras que proferia e que me instauraram a fé de que aquilo tudo ia dar certo. Como deu.

Foi uma campanha financeiramente pobre, mas que contou com a riqueza da criatividade de cada um e uma que dela participaram. Inusitada e única. Nunca houve até então experiência parecida ou próxima àquela. Augusto Boal virou vereador da cidade do Rio de Janeiro com uma campanha feita por artistas com pouca ou nenhuma experiência na política partidária e o suporte do Partido dos Trabalhadores que dava para pouco mais que



Imagem 2 – "Santinho" Augusto Boal e Benedita. Arquivo pessoal.



Imagem 3 – Equipe do Mandato Político-teatral com Augusto Boal ao centro. Arquivo Pessoal .

a produção dos "santinhos"[11] (Imagem 2). No dia primeiro de janeiro de 1993, Boal e o CTO tomaram posse na Câmara Municipal do Rio de Janeiro e fizeram história com uma proposta inédita de mandato participativo e, pela primeira vez na história brasileira, coletivo (Imagem 3).

A maior parte da equipe de coringas dessa primeira geração tinha uma formação em Artes, diferentemente da segunda, que veio a se constituir durante essa fase. Através da intensa atividade entre 1986 e 1992, muitas pessoas se aproximaram e passaram a fazer parte daquele movimento. Algumas pessoas eram advindas dos grupos populares e outras simpatizantes do trabalho e da campanha. Todas ativistas, atraídas pela possibilidade que o TO oferecia de usar a arte no movimento social.

O trabalho do CTO era inédito. Havia grupos de teatro politizados no Brasil que trabalhavam com metodologias populares e/ou diretamente com populações desfavorecidas. Em São Paulo havia o Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), ativo desde a década de 1970 pelo saudoso César Vieira, e próximo de nós, sob o comando de Amir Haddad, o Tá Na Rua, criado em 1980 na cidade carioca. Assim como grupos espalhados pelas periferias do Rio, a exemplo do Grupo Tafetá de Teatro e Garra Suburbana, como relata Luiz Vaz em sua dissertação de mestrado, porém desconhecidos por estarem na Zona Oeste da cidade:

> Há um contexto histórico e sociopolítico de abandono de décadas pelos setores de serviços públicos e pelos investimentos privados na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. É importante alertar sobre o fato de que esta é a maior região da cidade, ocupa a gigantesca proporção de setenta por cento do mapa citadino, deixando os outros trinta por cento, região mais densa e urbana, divididos entre as Zonas Sul, Centro, Norte e a região chamada Leopoldina (VAZ, 2019, p.16).

A despeito da região, o trabalho do CTO era distinto de qualquer outro. A afirmação se justifica através de três características originais. Primeira: era o único grupo em todo o Brasil que usava exclusivamente a metodologia do Teatro do Oprimido em suas criações e projetos. Segunda: seu foco ia além da manutenção do próprio grupo, e se voltava para a difusão da metodologia através da formação de grupos populares. Terceira: aliava de forma estrutural e orgânica a arte e a política. Para além dessas afirmações, é tarefa difícil enquadrar o Centro de Teatro do Oprimido em algum molde previamente estabelecido. Não existia no Brasil e talvez ainda não exista grupo que tenha as características do CTO.

Sua singularidade somada ao acolhimento e a liberdade permitida ali, fez do CTO um ponto magnético de atração para artistas, ativistas, políticos, sindicalistas e integrantes de grupos organizados, assim como uma série de interessados em fazer parte daquele espaço de emancipação.

Quando Boal foi eleito vereador, todas as pessoas ativas na campanha foram convidadas a fazer parte do mandato, o que tornou a experiência uma das mais participativas e coletivas da história.

Aliar-se a um partido político e participar de um mandato significava lidar com a burocracia e com disputas nocivas dentro e fora da casa legislativa. O sonho de desenvolver um projeto político artístico de cunho popular foi obrigado a se adequar àquela nova realidade. Não foi um período fácil e antes da posse até o final do primeiro ano do mandato, a grande maioria dos mais de trinta participantes, desistiu da empreitada. Os resistentes se uniram aos assessores legislativos e administrativos da equipe do mandato dividida em: legislativa e artística.

A equipe artística era responsável pela formação de grupos populares através de oficinas e montagem de espetáculos, assim como por toda a produção estético-política. Os componentes da equipe também participavam na criação e atuação do repertório de espetáculos do mandato, dirigidos ou supervisionados por Boal. As montagens circulavam pela cidade e para além dela em eventos, encontros e festivais organizados pelos convidados e pela própria equipe na baixada fluminense e cidades próximas. O trabalho era exaustivo, de domingo a domingo, da favela ao sindicato, do Aterro do Flamengo, zona sul a Santa Cruz, na parte oeste da cidade. A ideia era que o teatro pudesse aproximar a população do poder legislativo e que através dele as demandas populares virassem lei. Naqueles quatro anos de experimentações, desenvolvemos o Teatro Legislativo.

> No teatro convencional existe uma relação intransitiva: do palco tudo vai à sala, tudo se transporta, transfere – emoções, ideias, moral! - e nada vice-versa. Qualquer ruído, exclamação, qualquer sinal de vida que faça o espectador é contramão: perigo! Pede-se silêncio para que não se destrua a magia da cena. No Teatro do Oprimido, ao contrário, cria-se o diálogo; mais do que se permite, busca-se a transitividade, interroga-se o espectador e dele se espera resposta. Sinceramente. O mesmo se tenta com o Teatro Legislativo. Não admitimos que o leitor seja, erro espectador das ações do parlamentar, mesmo quando corretas: queremos que opine, discuta, contraponha argumentos, seja corresponsável por aquilo que faz o parlamentar. O projeto de nosso mandato de vereador consiste em trazer o teatro de volta ao centro da ação política – centro de decisões -, em fazer teatro como política e não apenas teatro político: neste, o teatro comenta a política; naquele, é uma das formas pela qual a atividade política se exerce (BOAL,1996, p.46).

Foi nesse período que aprendi a facilitar a criação de um grupo popular, a dar uma oficina, a montar e dirigir uma cena, a escrever um texto dramatúrgico, a fazer a interlocução entre a plateia e o elenco. Foi nesse mesmo período que conheci a força da favela, das mulheres, da população negra, do mundo GLS,[12] e de diferentes lutas através de associações de moradores, postos de saúde, escolas públicas, igrejas progressistas, sindicatos e grupos organizados. Foi nesse período que descortinei o racismo, a homofobia, o classismo e todo preconceito que guardava em mim. Foi nesse período que entendi o Teatro do Oprimido e aprendi a ser coringa.

A laboração do mandato foi fundamental para o avanço da sistematização do Teatro do Oprimido. A formação de um grupo fixo de coringas, que experimentava a metodologia diariamente em situações diversas, foi força motora para esse desenvolvimento. Por estratégia, o trabalho nos grupos era desenvolvido por uma dupla de coringas. Todo o processo era baseado no aprendizado que tínhamos nas oficinas, seminários e laboratórios organizados por Boal, mas não havia ainda um formato pré-estabelecido que deveríamos seguir. Apenas indicações de como poderíamos seguir. Cada dupla costumava se reunir a fim de planejar cada encontro, mas o trabalho em si, era muito intuitivo. Os duetos tinham sua própria organização para o registro das atividades cotidianas do grupo, já as

apresentações públicas das cenas eram registradas em "súmulas", um tipo de formulário a ser preenchido pelos coringas que continham informações objetivas como data, hora e local da apresentação; quantidade de pessoas presentes; além de um descritivo do processo da apresentação, incluindo percepções sobre o grupo, o público, a relação da dupla de trabalho, e em especial, as intervenções dos espect-atores.

> Súmulas: São indispensáveis ao processo. Não se deve entender as súmulas apenas como relatos do acontecido, mas como tentativa de se entender o que aconteceu, de teorizar. Obrigando-se a fazer a Súmula, o coringa obriga-se a pensar. (BOAL,1996, p.124).

As súmulas eram entregues à *célula metabolizadora*, a equipe formada por assessores legislativos do gabinete, e os pontos mais relevantes eram debatidos em reunião geral com Boal. Era a partir das súmulas e dos relatos nas reuniões que todos tomavam conhecimento do trabalho uns dos outros e de onde eram extraídas as propostas de Projeto de Lei ou de Ação Social Concreta.

Não havia uma supervisão presencial de Boal durante a formação dos grupos, até porque muitos não "vingavam", ou seja, mesmo com muita insistência, alguns não conseguiam se constituir como grupo. Por maior que fosse o investimento de trabalho e tempo, nem sempre o coletivo de participantes gerava um corpo de pessoas que tivesse compromisso contínuo e assíduo com o fazer artístico-político. Por diferentes motivos: falta de tempo, de disponibilidade, de interesse, de espaço, pela presença de violência extrema no local, entre outros. Mas quando o trabalho alcançava o patamar de compromisso das pessoas envolvidas com o coletivo e com o mandato, os mesmos eram nomeados Núcleos. Reunimos 60 pontos de trabalho contínuo e 33 *núcleos* estáveis durante aqueles 4 anos, dos quais 19 estavam ativos ao fim do período.

> Esse foi um dos períodos mais ricos e intensos do CTO no Rio de Janeiro. Foram mais de sessenta grupos criados e mobilizados nos bairros da cidade, de norte a sul, de leste a oeste. A nova conjuntura estimulava mudança nos procedimentos. Foram criados nomes diversos para um melhor entendimento do trabalho. Os "Núcleos Comunitários", por exemplo, eram vinculados às comunidades de origem, muitos se encontravam em favelas do Rio de Janeiro. Os "Núcleos Temáticos" não tinham necessariamente uma vinculação a um território específico, mas aconteciam mobilizados por um tema particular, como saúde mental, terceira idade, racismo, educação, gênero, portadores de deficiência, trabalho, meio ambiente, reforma agrária etc. (BRITTO, 2015, p.119).

Todos os núcleos passavam por processo semelhante através de Oficina seguida de construção de cena de Teatro Fórum. Mas somente quando o trabalho gerava um *embrião*[13], era organizado um encontro para que Boal e a equipe pudessem assistir ao processo no intuito de provocar o avanço do trabalho artístico-político através de críticas nos diferentes campos: dramaturgia, estética, interpretação. No geral, o foco dos comentários de Boal era sobre a dramaturgia. Como a equipe tinha formação distinta e poucos eram da área teatral, aprendíamos com a nossas práxis. Focar na dramaturgia foi a forma que Boal encontrou para garantir que a cena tivesse os elementos necessários para provocar interesse e estimular o debate.

Nessa época ficaram instituídos os Seminários de Dramaturgia, onde foram estudados diferentes textos clássicos de autores nacionais e internacionais. Boal queria aproximar a trupe do fazer teatral. Repassar seu conhecimento dos meios de produção daquela arte para que o coletivo pudesse caminhar com as próprias pernas. Dentre os textos, *Casa de Bonecas*, do norueguês Henrik Ibsen foi o elegido para um estudo mais aprofundado. O texto foi decupado no intuito de facilitar a compreensão das artimanhas dramatúrgicas do autor.

Hoje percebo que *Casa de Bonecas* foi escolhi-

do por um agregado de motivos. Primeiramente é uma obra de precisão dramatúrgica, perfeita para a compreensão dos requisitos básicos para a escrita de uma cena de Teatro Fórum: contra preparação, crise chinesa, desenlace.[14] É um texto que tem em si um grau de didatismo, sem torná-lo óbvio. Pelo contrário. Ademais, através dele, Ibsen colocou uma mulher, Nora, como protagonista de um drama teatral em que ela conquista sua própria emancipação abandonando o casamento, o marido e os filhos em finais do século XIX. Estávamos um século à frente, e pouca coisa havia mudado. Além de nos ensinar dramaturgia, o texto provocava o trabalho que fazíamos com os grupos populares aonde o tema da opressão contra a mulher era recorrente.

Casa de Bonecas foi ícone incompreendido em seu tempo, representando uma crítica social à condição de desigualdade da mulher e marcando um momento crucial de mudança na história do teatro, onde predominava o drama burguês. Segundo Gomes:

> De acordo com Décio de Almeida Prado (2003), a dramaturgia de Henrik Ibsen como detonadora de uma crise da forma dramática tradicional, fruto de uma discrepância existente entre essa forma e as novas temáticas advindas da modernidade não se restringiriam mais à esfera dos conflitos intersubjetivos inerentes ao drama. (GOMES, 2021, p. 46).

A leitura e estudo de *Casa de Bonecas* deixou evidente a importância de uma série de elementos que jamais esqueci. Dentre eles, o fato de que o que estava em jogo não era a história privada de Nora, mas a representação de toda uma geração de mulheres através da personagem de Nora. A protagonista de Ibsen representava um desejo muito maior do que ela. Representava muitas mulheres, um movimento de uma geração inteira.

> Surgido da "crise" da forma do drama burguês, o drama moderno passa a incorporar recursos estilísticos de outros gêneros, destacando-se a tentativa, primeiramente, de salvar a forma dramática cerrada e, depois, a busca pela solução/superação de sua própria "crise", mediante a plasmação de uma nova forma, que ruma à epicização, resultado de uma "nova experiência em que o centro não está mais no indivíduo, mas no complexo das relações sociais" (GOMES, 2021, p. 49, grifos da autora).

Através de Ibsen, Boal queria nos mostrar a importância da ascese. Para a montagem de uma cena de Teatro Fórum é necessário que os participantes contem histórias reais de opressão que se passaram afim de que virem cenas teatrais. Geralmente são contadas muitas histórias e uma delas é escolhida para a representação. A escolha não deve ser aleatória. Os participantes do grupo precisam se identificar com a história contada de alguma forma. Ou porque a opressão sofrida pelo colega se passa com ele ou com alguém próximo a ele, ou porque apesar de não sofrer diretamente, identifica a opressão e se incomoda com a situação. Assim, a história contada por uma pessoa passa a ser a história de todo o grupo, afinal, todos sentem empatia por ela.

As histórias individuais são sempre fruto de problemas sociais. Algo que parece muito particular, se a gente investigar, vai perceber que são traços de opressões sociais. Portanto a cena a ser desenvolvida, mesmo partindo da história de um indivíduo, precisa ser compreendida a partir do contexto social em que vive o indivíduo. Dessa forma, o objetivo do TF não é resolver o problema de uma pessoa, mas encontrar alternativas para o problema que é coletivo e social. É preciso fazer a *ascese* do caso particular até o contexto social.

O processo investigativo da ascese deve ser um trabalho do grupo e se encontra destacada nas dramaturgias do Teatro Fórum e do Teatro Invisível. Assim, através do texto de Ibsen, Boal nos fez perceber que a busca do Teatro do Oprimido não era privada ou individualista, mas por ser solidária, deveria ser, obrigatoriamente, coletiva.

Para além da dramaturgia, os Seminários eram espaço de estudo, onde os conceitos da prática

cotidiana do TO se apresentavam teoricamente. Foi ali que li pela primeira vez *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* e comecei a compreender o caminho histórico de sistematização do TO.

Já os Laboratórios eram espaços para a prática. Nessa época Boal ainda viajava bastante para fora do Brasil para aplicar oficinas e workshops, dar palestras, participar de eventos, receber prêmios. O Laboratório era um terreno de experimentação das suas pesquisas. Nele, jogos novos eram apresentados e os antigos acrescidos de novidades. O que era desenvolvido ali era aplicado imediatamente em suas oficinas no exterior, assim como ali recebíamos as novidades trazidas de fora. Boal estava vigoroso com pouco mais de sessenta anos e chegava tão animado aos encontros que contagiava a todos. Era espaço para solucionar dúvidas, aprender novidades, incluir e excluir elementos dos jogos, vivenciar possibilidades para as técnicas, além de ser espaço aonde podia ver a atuação dos coringas. Cada exercício e jogo era ministrado por quem se predispusesse ou a quem Boal solicitasse, quando ele queria ver alguém especialmente em ação. A equipe aplicava os jogos e ele dirigia essa atuação. As novidades e as técnicas mais densas eram dadas por ele. Generoso para aceitar as sugestões inteligentes, mas igualmente firme para recusar as que não lhe agradavam. Não havia nisso vaidade, porque quisesse carregar para si a autoria dos mesmos, mas por possuir a sinceridade suficiente de quem tem clareza de onde quer chegar. Cada jogo ou técnica possui em si um determinado objetivo e o foco precisava estar nisso. Muitas vezes as sugestões eram para acrescentar elementos que não colaboravam na evolução do jogo, e por vezes, desvirtuavam o propósito do próprio jogo. A essas, Boal sempre recusava. O processo era grupal, mas o mestre era ele. O laboratório era um caldeirão de criação coletiva sob a maestria de Augusto Boal.

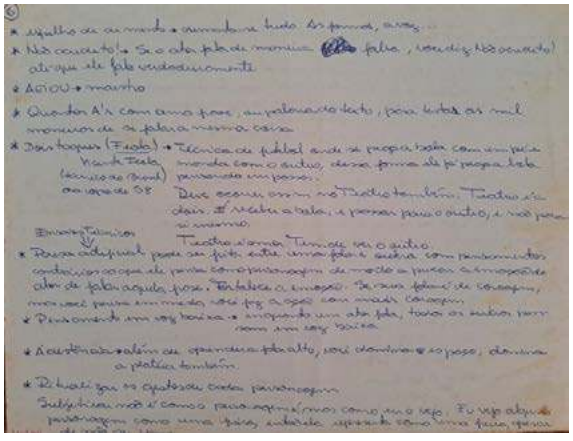


Imagem 4 – Anotações da autora durante Oficina orientada por Augusto Boal na década de 1990. Arquivo Pessoal.

Ao mesmo tempo em que o trabalho era coletivo, era também muito solitário. Os livros que havia até aquele momento não continham boa parte do conteúdo dos Seminários e Laboratórios, assim como não havia uma apostila. Como guia, apenas uma lista do Arsenal, que era como chamávamos o conjunto de exercícios, jogos e técnicas da metodologia, contendo os nomes de cada um com breve descrição das técnicas de Imagem. O livro 200 exercícios e jogos para atores e não-atores com vontade de dizer algo através do teatro já estava defasado diante de tantas descobertas. Nesse tempo não havia celular, as câmeras de fotografia e vídeo eram raras. Cada um precisava encontrar sua própria forma de armazenar o aprendizado. Eu costumava anotar em cadernos as etapas de um jogo ou outro (Imagem 4), mas a grande maioria armazenava em minha memória viçosa dos vinte e poucos anos de idade.

Os documentos que registravam o processo mais mastigado eram raros e quando existiam, partiam de iniciativas individuais, como a sequência de apostilas feita por Claudete Félix entre o último ano do mandato e o ano seguinte (Imagem 5).

> Além da falta de material didático organizado, tínhamos uma equipe com experiências distintas e desnivelada. O aprendizado era uma conjunção do que captávamos nos Seminários, Laboratórios, reuniões, conversas, e, especialmente, na observação dos demais coringas e na prática do trabalho em campo nas oficinas e gestação dos núcleos. Nesse sentido tive

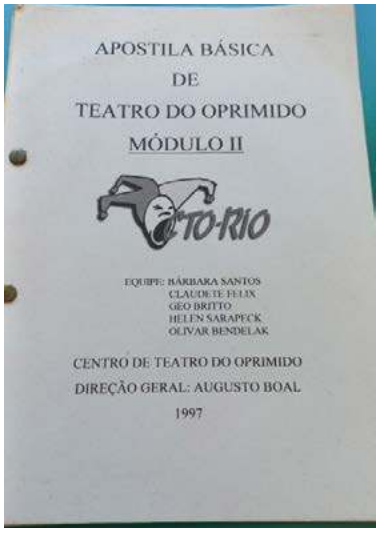


Imagem 5 – Capa de uma Apostila feita por Claudete Félix - Fonte: Arquivo de Claudete Félix

> processos experimentais bastante distintos, dos quais destaco quatro que foram muito significativos por diferentes motivos. O Coletivo Estadual do Negro Universitário (CENUN), o Grupo Homossexual de Teatro Amador (GHOTA), a Galera da Penha e as crianças do Chapéu Mangueira.

O Núcleo de Teatro do Oprimido do CENUN surgiu no final de 1993, após uma oficina oferecida por Licko Turle para um grupo de estudantes negros da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ que formavam o Coletivo Estadual do Negro Universitário. Ainda estávamos no início do mandato e muitos coringas trabalhavam sozinhos a contragosto de Boal. Como relata o próprio Turle:

> Boal nos orientava desde 1986, para que as oficinas de Teatro do Oprimido sempre fossem realizadas por dois coringas. Enquanto um orientava o grupo, o outro poderia observar o grupo, fazer anotações do trabalho, e, depois, eles conversariam sobre tudo o que acontecia, definindo, conjuntamente, os próximos encontros, exercícios, montagem, entre outros. Boal sabia que ter um só coringa significava concentração de poder, dos modos de produção, criava a função do "diretor" e não a função de mediador ou administrador da economia de afetos que todo coletivo produz. Boal nunca escreveu uma linha em suas dezenas de livros sobre TO tratando da formação do "coringa". Provavelmente, com receio de trazer de volta a hierarquização na cadeia produtiva do teatro que combatia desde 1956, no Teatro de Arena de São Paulo. (TURLE, 2014, p.47).

Dessa forma, em uma reunião da equipe artística no gabinete, Boal propõe uma reorganização dos coringas pelos grupos de forma que todos os trabalhos fossem feitos por duplas. Mesmo não sendo afrodescendente, fui indicada por ele a fazer par com o coringa na construção do núcleo. Apesar do estranhamento, aceitamos o desafio.

Licko tinha conhecimento em teatro e muitos contatos com artistas e fazedores da cultura, que agregava ao trabalho do grupo. Assim, o CENUN teve oficinas de máscaras, de amarrados afro, de adereços. Assim como conseguia apoio para que o grupo viajasse para outros municípios e estados, além de conquistar uma temporada do espetáculo no Teatro Cacilda Becker (Imagem 6). Havia uma potente busca estética aliada ao debate político entorno da causa antirracista. Apesar de sermos uma dupla, Licko era homem, negro, mais velho e com mais experiência como coringa do que eu, o que, ao mesmo tempo em que oferecia um terreno seguro, mantinha uma relação de poder desigual.

A experiência com o CENUN me ofereceu a compreensão da importância da divisão do trabalho em dupla, da estética para o Teatro Fórum, como também foi espaço para me exercitar como coringa, e, acima de tudo, ambiente para descobrir que mesmo sem querer ser racista, eu ocupava um lugar de privilégio que jamais me concederia igualdade de condição com aquelas pessoas. Como branca, eu já ocupava o lugar de opressora e não haveria nada que mudaria isso.

> A opressão é uma relação concreta entre indivíduos que fazem parte de diferentes grupos sociais. É, espe-

> cialmente, a relação que beneficia um do grupo em detrimento do outro. Nessa concepção, a opressão está para além das relações individuais e tendo sempre algo a mais (BOAL, J., 2010, p.124).

Esse tempo junto ao CENUN foi processo de desconstrução de conceitos colonizadores que, a partir dali, me impulsionaram para uma nova postura no mundo, e em particular no meu fazer com o Teatro do Oprimido, mantendo meu posicionando antirracista, porém agora, com a compreensão de minha branquitude.[15]

> Muitas vezes ela se sentiu acuada e constrangida por ser uma representante branca caucasiana, o que desagradava à ala mais radical do grupo, mas, aos poucos, a sua participação e opinião passaram a ser consideradas muito importantes, porque nos subsidiavam sobre a visão que a parte da sociedade brasileira não negra possui sobre os afrodescendentes.(...) Assim ela conseguiu quebrar todas as barreiras que se levantavam e logo foi aceita como um membro do grupo. Com o tempo, o olhar de Sarapeck sobre o racismo no Brasil passou a ser mais um dentro do trabalho (TURLE, 2014, p.48).

No final de 1995, Licko Turle se afastou do mandato, e consequentemente, das ações do Grupo de Teatro do Oprimido CENUN junto ao mandato, quando passei a desenvolver o trabalho sozinha.

Em meados do mesmo ano, iniciei juntamente com Cássia Reis,[16] uma oficina no Grupo de Emancipação Homossexual ATOBÁ que gerou o Grupo Homossexual de Teatro Amador – GHOTA. Através dele adentrei em outro círculo social desconhecido pra mim e descortinei mais um preconceito: a homofobia. Diferentemente do CENUN, aqui ambas éramos mulheres, jovens, heterossexuais e tínhamos um tempo de experiência parecido com o Teatro do Oprimido, o que gerava uma relação com o grupo e uma divisão de trabalho mais equilibrada. Os encontros eram por nós planejados durante a semana, e repassados no ônibus quando saíamos juntas do gabinete, no centro da cidade em direção a Magalhães Bastos, onde fica a sede do ATOBÁ, um bairro da Zona Oeste com um dos Índices de Desenvolvimento Humano (IDH) mais baixos do município. O grupo era extremamente politizado e um dos pioneiros no Brasil na luta antihomofóbica.

> Criado em 1985 e considerado entidade de utilidade pública em 1991, o ATOBÁ foi um dos primeiros grupos gays do Rio de Janeiro. Um dos primeiros a encarar o preconceito e a lidar com o assunto, portanto, era ponto de referência e de encontro de homossexuais de todos os cantos da cidade que vinham ali para entender, debater, analisar, ou simplesmente ter espaço para amar. A sede do ATOBÁ era a própria casa do presidente, Paulo Cézar Fernandes[17], que, apesar de constantemente ameaçado pela vizinhança, mantinha suas portas abertas 24 horas por



Imagem 6 – CENUN em temporada no Teatro Cacilda Becker (eu e Licko à frente). Arquivo Pessoal.

> dia, atendendo ao apelo de homens e mulheres homossexuais que ali encontravam refúgio. Por muitas vezes em que estive no espaço, presenciei a acolhida e o abrigo em que se transformava a sede quando um dos participantes era ameaçado ou estava em situação de perigo. Alguns moravam na casa por semanas, pelo de fato de terem sido expulsos de seus próprios lares após assumirem sua orientação sexual ou por estarem sob ameaça. O medo se fazia presente a todo instante. Era real. Quase palpável. Todos os dias em que estive presente, ouvi histórias do massacre diário pelo qual passavam aqueles meninos e aquelas meninas. (SARAPECK, 2016, p.140).



Imagem 7 – GHOTA no salão do 6º andar do Teatro Glauce Rocha. Arquivo pessoal.

Pouco tempo depois de iniciados os ensaios para a construção da peça de Teatro Fórum, Cássia deixou o mandato. Diferentemente do CENUN, o GHOTA não tinha apoio de profissionais de fora. Eu era a única ligação entre eles e a equipe. A falta de uma parceria me fez sentir 100% responsável pelo sucesso ou fracasso da empreitada e, assim, aprendi diferentes artimanhas para manter o grupo estável e ativo. Naquele estado de solidão, ganhei independência para "experenciar". O GHOTA foi campo livre para minhas primeiras experimentações solo como artista e coringa (Imagem 7).

As idas e vindas de ônibus para Magalhães Bastos à noite me aproximaram da pobreza da periferia, da crueldade do descaso público e do lamento de pessoas que não tinham a liberdade de amar quem desejavam. O GHOTA e os demais integrantes do ATOBÁ foram frequentadores assíduos da câmara dos vereadores, e através deles o mandato criou e aprovou a Lei Municipal 2.475/96. Flavio da Conceição,[18] integrante do grupo na época, descreve:

> Nos primeiros encontros, os homossexuais reclamavam da violência policial, além do preconceito por parte dos heterossexuais. Grande parte das humilhações acontecia nos bares e motéis, onde os homossexuais eram preteridos e desprezados no momento do atendimento. Em muitos casos o preço era aumentado, caso o usuário fosse homossexual. Em decorrência dessa insatisfação, foi criado um esquete que mostrava os gays sofrendo preconceito em um estabelecimento comercial em Copacabana. A cena foi apresentada ao ar livre, na porta do restaurante preconceituoso, gerando a participação ativa de todos da plateia, além de propostas legislativas significativas. Essas propostas foram analisadas pelos assessores parlamentares e pelo próprio vereador Augusto Boal. Proveniente dessa apresentação, foi aprovada pela Comissão de Direitos Humanos da ALERJ a lei municipal de número 2475/96, que pune qualquer estabelecimento comercial que discrimine alguém por sua orientação sexual. Hoje essa lei se ampliou a partir de programas como Rio Sem Homofobia e Brasil sem Homofobia, sempre com pressão das organizações do movimento LGBT. Mas importa registrar que foi a partir de um grupo de Teatro do Oprimido que, legislativamente, essa ação tomou corpo (SANCTUM, 2015, p.22).

Flavio virou meu parceiro de "coringagem" alguns anos depois e Cássia Reis foi parceira na formação de outro grupo, o Galera da Penha, composto por estudantes da 8ª série, atual 9º ano na Escola Municipal Ministro Afrânio Costa, localizada na Penha Circular, Zona Norte da cidade, bairro onde nasceu e cresceu, Augusto Boal. O grupo teve a duração de um ano letivo, com a montagem de um espetáculo sobre a dificuldade de acesso do estudante ao transporte público. Foi um dos dois grupos do mandato formado com estudantes dentro

de uma escola pública. Mesmo com curta duração, Galera da Penha apontou o caminho possível do trabalho no campo da educação formal. Em poucos meses ficou evidente a importância da gestão para uma ação na escola, o penar do corpo docente com cargas extensas de trabalho em péssimas condições, a potência da família dentro da comunidade escolar, a diferença que faz a presença da arte naquele espaço e o papel urgente do TO como aliado para a construção de uma educação libertadora.

Com a proximidade junto a Benedita da Silva, candidata a prefeita pelo PT no ano da eleição de Boal, tivemos contato com a Associação de Moradores de onde ela morava, o Morro do Chapéu Mangueira, uma favela localizada na Zona Sul da cidade em um morro que corta os bairros do Leme e Botafogo com vista para o mar. Assim foi a criação de um dos primeiros grupos do mandato, Beleza do Chapéu, formado por moradores da favela a partir do trabalho do Geo Britto[19] e da Tatiana Roque[20]. Havia uma relação próxima com D. Agostinha, liderança comunitária, que sugeriu um trabalho direcionado às crianças da comunidade, muitas delas filhas dos participantes do grupo e outras curiosas com o teatro feito pelo Beleza do Chapéu. Nessa época o Teatro do Oprimido não era praticado com crianças. O formato combativo do método parecia não se encaixar na realidade infantil e, portanto, não havia prática e nem interesse do mandato no seu desenvolvimento. A despeito disso, durante alguns meses tive encontros semanais com um grupo de crianças moradoras da favela de idades entre 6 a 12 anos.

Nos encontros eu usava os joguexercícios[21] que focam a integração e que são mais "divertidos". Devido à falta de experiência com aquela faixa etária e acostumada à descrença na capacidade das crianças, eu buscava usar os jogos do arsenal do TO apenas como brincadeiras. Aos poucos fui tentando descobrir o caminho para montar uma cena com elas, mas ainda desconhecido por mim. Então providenciei papel, lápis colorido e tinta e passei a desenvolver uma série de atividades no campo das artes plásticas na tentativa de entender a relação delas com a comunidade, a família e a sociedade com o foco na cena. Recordo-me de um dia que pedi que cada um desenhasse sua casa no papel e um menino pintou o papel todo de preto. Quando questionei o porquê ele só respondeu: porque é assim o morro. Na época achei que talvez ele se referisse ao lado ruim da favela. Hoje penso que talvez ele reafirmava para mim a cor negra dele e dos moradores do morro.

Como visitante, via a favela que passava sob meu olhar: casas, gentes, cachorros e por vezes um porco ou galinha, festas, gritos, gargalhadas, tiros, armas. Costumava subir pelo asfalto que chegava à comunidade e descer pela escada íngreme e estreita de dezenas de degraus que levava direto ao bairro do Leme, zona de classe média alta. Na parte superior da escadaria ficava uma boca do tráfico com jovens armados de fuzis com pouco mais de idade do que as crianças que participavam da oficina. Na parte inferior, uma praça envolta de prédios altos com uma guarita da polícia militar. Discrepâncias típicas da desigualdade social carioca.

Os encontros eram geralmente acompanhados de tiros distantes, mas em um dos dias fomos surpreendidas por tiros e gritos que cortavam o telhado de zinco do barracão. Ficamos mais de uma hora no chão. As crianças agarradas a mim e eu a elas. Quando foi possível sair e voltar para casa, desci a escadaria no escuro o mais rápido que pude, imaginando durante aquele minuto infindável de descida, o recomeço dos tiros e minha morte sangrenta nos degraus do Chapéu Mangueira. Relatei o fato ao gabinete e Boal aconselhou o encerramento do trabalho. Não éramos heróis, mas coringas. Voltei lá apenas uma vez para anunciar que não íamos continuar e ouvi de uma das meninas mais velhas do grupo: "eu sabia que você ia nos abandonar. Você não é como nós".

A frase daquela menina e outras tantas que já escutei em 33 anos de práxis com o TO, se desdobraram em dor e aprendizado. O curto tempo de trabalho com aquelas crianças resume o abismo

social entre eu e elas, acirrado por branquitute e privilégio. Para me eximir de risco, bastava não entrar mais na favela, que continuaria a ser o lar daquelas meninas negras. Ademais, as experimentações no Chapéu Mangueira me apresentaram a potência da infância e a percepção, ao contrário do que era imaginado, que era possível e necessário usar a metodologia com elas.

O relato de meu aprendizado pessoal exemplifica o fato de que um coringa se faz na práxis de suas experimentações. Para além da construção do Teatro Legislativo, a prática no mandato foi fonte para o desenvolvimento da sistematização da metodologia. Durante o último ano de vereância, Boal registrou em um livro homônimo, a experiência do Teatro Legislativo durante aquele período, mas nele não ficou registrado tudo o que se fez muito além da câmara dos Vereadores da Cidade do Rio de Janeiro.

Referências

BOAL, A. **Teatro Legislativo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, p.46 e p.124.

BOAL, J. Opressão. **Metaxis** – Revista do Centro de Teatro do Oprimido, No.6, 2010, p.124.

BRITTO, G. Teatro Popular no Brasil. **Augusto Boal – Atos de um Percurso.** Catálogo da Exposição Augusto Boal – Centro Cultural Banco do Brasil, 2015, p.119.

SANCTUM, F. Teatro do Oprimido e Sexualidade – Um arco-íris em Construção. In: SANCTUM, F. (Org.) **Teatro do Oprimido e outros Babados.** Rio de Janeiro: Metanoia Editora, 2015, p.22

TURLE, L. **Teatro do Oprimido e Negritude – A utilização do Teatro-Fórum na questão racial**. Rio de Janeiro: E-Papers/ Fundação Biblioteca Nacional, 2014, p.47-48.

Dissertações e Teses

GOMES, E. **Da Casa de Bonecas, de Ibsen ao Teatro de Bonecas, de Milena Filócomo e Adriano Cypriano:** Memórias de Nora. Dissertação - Programa de Pós-graduação em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, Curitiba, 2021, p.46 e p.49

SARAPECK, H. **Abraçando a Árvore do Teatro do Oprimido:** pesquisa e memorial de experiências com o símbolo do método. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Ensino de Ates Cênicas - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2016, p.15 e p.140

VAZ, L. **Zona Oeste do Rio. Ocasos e alvoreceres.** Um estudo sobre Cultura, Memória e Cidade. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos - Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2019, p.16

Notas

1 Professora do curso de Teatro e do PPGAC da UFRGS.

2 No ano de 1986 Augusto Boal foi convidado pelo então Secretário de Educação do Governo Brizola, Darcy Ribeiro, a desenvolver o Projeto nos (Centros Integrados de Educação Popular (CIEPs). A Fábrica foi um manancial de aprendizado em Teatro do Oprimido (TO) com criação de cenas de Teatro Fórum por um grupo de animadores culturais, entre outros. As cenas entravam em circuito nos CIEPs levantando debate sobre temas como racismo, machismo, gravidez precoce, abuso policial entre outros.

3 A casa que pertenceu ao teatrólogo Paschoal Carlos Magno, hoje é um espaço cultural localizado no bairro de Santa Tereza sob a coordenação da FUNARTE.

4 Evento organizado pelo **Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas** (IBASE) em 1990 sob o comando de Herbert de Souza, o Betinho em favor da Reforma Agrária. O evento teve participação de dezenas de entidades com mais de duzentas mil pessoas.

5 Jogo de Imagem que através de objetos dispostos no espaço, provoca debate sobre o poder e a importância da imagem das coisas e das pessoas para a conquista do poder. O Jogo pode ser encontrado na página 217 do livro Jogos para Atores e Não Atores.

6 Mestre em Memória e Acervos pelo Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos (PPGMA) da Fundação Casa de Rui Barbosa, especialista em Leitura e Crítica da Literatura Infanto-juvenil e Bacharel em Artes Plásticas pela UFRJ.

7 coringa e Professora do Município do Rio de Janeiro.

8 Ator, Diretor e Doutor em Teatro do Oprimido, Teatro Negro e Teatro de Rua.

9 Historiadora.

10 Crítico e historiador estadunidense com quem Boal estudou dramaturgia na década de 1950 na Columbia University.

11 Propaganda impressa com informações do candidato, como nome e número.

12 Era a sigla para Gays, Lésbicas e Travestis, uma nomenclatura característica da década de 1990 quando ainda não havia a discussão ampla de gêneros não binários.

13 Nome dado ao estágio inicial na construção de uma cena, mas no qual já apresenta os elementos básicos que serão melhor desenvolvidos com o tempo.

14 Elementos obrigatórios na dramaturgia do Teatro Fórum.

15 Conceito usado no debate do racismo, como sendo o lugar de privilégios simbólicos, subjetivos e objetivos, isto é, materiais palpáveis que colaboram para construção social e reprodução do preconceito racial.

16 Atriz e professora.

17 Professor de História e ex-seminarista.

18 Professor do Curso de Teatro e do PPGAC da UFAC, coringa do Teatro do Oprimido e coordenador do GESTO da Floresta.

19 coringa do CTO desde 1990 coordenou vários projetos e trabalhos em dezenas de países. Membro da executiva da ETP – Escola de Teatro Popular, mestre em Artes pela UFF e pai de gêmeos.

20 É professora do Instituto de Matemática da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com doutorado pelo Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa em Engenharia da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

21 Nome dado por Augusto Boal para denominar exercícios e jogos de forma resumida.

☆ A REINSERÇÃO DO TEATRO LEGISLATIVO

Mariana Lobo e Marcelo Lazzaratto

Mariana Lobo. Graduanda do Bacharelado em Artes Cênicas pela Unicamp. Com trabalhos na área teatral há aproximadamente nove anos e desenvolvendo seus estudos na área da pesquisa, da educação e da produção. Atualmente é membro de dois coletivos teatrais nas cidades de Campinas e Americana/ SP.

Marcelo Lazzaratto. Ator e diretor, formado em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Professor Doutor em Interpretação Teatral da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Em 2000, cria a Cia. Elevador de Teatro Panorâmico e assume a função de diretor artístico.

Resumo: Este artigo destaca a tenuidade da linha entre o fazer teatral e o ato político e tem como objetivo incentivar o resgate da posição social da arte como agente na ação pública e popular, tendo como guia o estudo do teatrólogo Augusto Boal e sua técnica de Teatro Legislativo, criada e explorada na década de 1990, considerando-o ferramenta da atualidade a partir da interação com nomes importantes na área e suas visões de reinserção do método.

Palavras-chave: Teatro Político; Teatro Legislativo; Teatro do Oprimido

THE REINSERTION OF LEGISLATIVE THEATER

Abstract: This article highlights the resemblance between theatrical performance and political action, alming to encourage the revival of the art as a society's instrumentality. It has warrant on the study of Augusto Boal and his technique of Legislative Theater, created and explored in the 1990s, considering a contemporary applience between important figures on this area correlating their positions about the reintegration of the method.

Keywords: Political Theater; Legislative Theater; Theater of the Oppressed

Introdução

Este artigo se propõe a investigar os meios pelos quais o Teatro Legislativo, criado e desenvolvido por Augusto Boal no ano de 1993, funcionava e principalmente quais seriam as possibilidades de seu resgate nos dias atuais, considerando o contexto político e social brasileiro no ano de 2022, quando a pesquisa foi realizada, ainda em um momento pós-pandêmico e sob um governo de viés direitista. Além de se utilizar da investigação por linhas teóricas, buscando em bibliografias conceitos e respostas sobre a aplicação do método, esses materiais foram utilizados de forma empírica, propostos pela pesquisadora a fim de compreender o funcionamento em especial dos elos/núcleos, em que se localiza a força popular do Teatro Legislativo e como os mesmos se desenvolvem na relação com a comunidade que os cerca, para além do produto final que seria a criação das leis.

Para compor o escopo da pesquisa, foram contatadas algumas pessoas extremamente relevantes para o Teatro Legislativo. Primeiro, fez-se contato com a professora doutora Gabriela Chiari, que foi uma das participantes do mandato coletivo que se utilizava do método na cidade de Belo Horizonte em 2017. Depois, com a ajuda de meu orientador Prof. Dr. Marcelo Lazzaratto, Cecília Boal, a esposa de Augusto Boal, foi contatada, e a mesma foi responsável pela ponte entre a pesquisa e seu filho, Julián Boal. Também houve uma conversa com um importante coringa da equipe de Boal, Geo Britto, o sociólogo que até os dias atuais participa ativamente do Centro de Teatro do Oprimido difundindo seus ideais e mantendo vivo o estudo do TO.

As conversas foram importantes para o fortalecimento da ideia de reinserção do Teatro Legislativo na contemporaneidade, sendo entendida a necessidade de uma espécie de reformulação da técnica, pois, para 'atualizá-la', não se pode simplesmente transferi-la em seu formato original para qualquer contexto e utilizar-se dos mesmos procedimentos que Augusto Boal e sua equipe política na década de 1990, visto que essa seria a forma incorreta de promover o Teatro Legislativo atualmente, que desconsidera muitas das realidades no Brasil dos últimos anos. Um Brasil que possui diferentes necessidades que devem vir previamente no processo de aplicação do método de Boal. Para que chegasse ao ponto da criação das leis pela sociedade, o Teatro Legislativo na atualidade primeiro precisaria assumir um papel voltado especialmente às camadas de base. Nesse momento é de extrema importância o entendimento do contexto brasileiro, e assim fez-se necessária para o andamento da pesquisa a contextualização política de ambos momentos.

Os golpes 'militar' e 'branco' brasileiros

Há uma notável semelhança entre os acontecimentos que permeiam as décadas de 1960 e de 2010. Durante a pré-ditadura militar, o governo de João Goulart foi colocado em uma posição de "ameaçador das elites", ao se ligar à esquerda e promover ideias de reformas que beneficiariam os mais pobres, fazendo seus opositores – em conjunto com os Estados Unidos e a força militar brasileira – tomarem uma atitude drástica, tirando de Jango seu direito democrático de exercer o poder e perseguindo seus correligionários.

Mais adiante, de 2010 a 2016, o Brasil esteve sob o governo de Dilma Rousseff que, num movimento de quebra de alianças políticas, desfez laços com o viés direitista – que jamais havia deixado de estar presente –, incomodando profundamente um determinado grupo político e econômico, inclusive fora das fronteiras brasileiras. Em 2016, instaurou-se o processo de impeachment, culminando num fim semelhante ao do Presidente João Goulart: ambos eleitos democraticamente destituídos de seus cargos através de uma manobra jurídica movida por interesses de poder político. A diferença se deu na articulação, visto que devido à ainda recente experiência brasileira em golpes

militares, fora utilizada desta vez a chamada "quarta força armada", ou seja, a manipulação de mídias, dados e o compartilhamento de *fake news,* que teve por consequência a ruptura democrática do país. Como apontado por Newton Albuquerque e Ecila de Meneses:

> Diferentemente dos golpes anteriores, dessa vez a magistratura substituiu o exército, a sedução dos quartéis, deslocando o poder da esfera legislativa, dos nichos abertos da esfera pública dialogal, em favor dos tribunais e dos juízes monocráticos com suas razões presumidamente técnicas, infensas a ideologias ou valores preconcebidos [...]. Entretanto, não podemos esquecer o papel definidor da mídia oligopólica brasileira do golpe, notadamente da Rede Globo, dotada de uma iniciativa poderosa, fortemente mobilizadora, assim como "neutralizadora" de setores potencialmente críticos da ação liberal-conservadora. Mais do que um poder econômico, de simples difusão de notícias ou de entretenimento cultural, a mídia, especialmente a Rede Globo, tem uma capacidade de modelar o imaginário brasileiro, transformando o país em um enorme laboratório de suas experiências totalitárias (ALBUQUERQUE e MENESES, 2017, p. 12).

Os diferentes meios culminaram em finais muito semelhantes para a estrutura política e popular do país. Após os golpes, o Brasil vem trabalhando para se redemocratizar, realinhando suas conquistas sociais, culturais, econômicas e de saúde que se perderam nesse cenário de retrocesso. A ditadura foi o dia que durou vinte e um anos, enquanto o impeachment e suas consequências perduram há quase dez, passando por presidências e governos que ativamente colaboraram para que este processo não acontecesse.

Em um contexto como esse, principalmente de uma pobreza que se institucionaliza, a população acaba por adquirir outras prioridades, e sobreviver é a principal delas, afastando-se do exercício político e até mesmo perdendo o interesse, motivado por uma grande descrença e desesperança. A política por sua vez, arma ao seu redor um bloqueio que impede o diálogo com a sociedade, sendo extremamente institucionalizada e fixando no imaginário coletivo a ideia de "inalcançável". Este é o maior risco dos movimentos em questão, como publicado pelo jornalista Mauro Santayanna em 2016:

> É preciso entender que o movimento permanente de criminalização da política e o nivelamento por baixo de todos os partidos e homens públicos, frente à "justiça" e à população, não favorece, por si só, à democracia, e só pode fortalecer, pelo contrário, ao fascismo, que continua brilhando, estelar e faceiro, e sendo profusamente incensado, a cada semana, a cada dia, a cada novo episódio da "novela" política brasileira, pela mesma parcela da mídia conservadora e entreguista de sempre (SANTAYANNA, 2016).

O atual papel do Teatro Legislativo

A pauta acima levantada é o que nos leva a olhar a partir de outra perspectiva para a técnica de Augusto Boal. Na conversa com Gabriela Chiari, ela relata que um dos principais questionamentos acerca dos métodos praticados pelo mandato coletivo da Gabinetona, em 2017, foi o fato de que, no momento atual, não há sentido em buscar a criação de novas leis, afinal o Brasil conta com milhares de leis em vigor, e pode-se afirmar que muitas delas não são bem executadas. Portanto, a proposta ideal para a (re)aplicação da técnica vem da urgência de que as leis sejam conhecidas e colocadas em prática pela sociedade e pelas instâncias políticas que possuem esta responsabilidade.

Durante o mandato, Gabriela e sua equipe faziam do TL um "megafone", em suas próprias palavras, para que por meio de peças de teatro e performances fosse possível alcançar e incluir os civis na ação política. Apesar dessa adaptação, essa

nova configuração não modifica a proposta de Teatro Legislativo, sendo uma das falas mais destacáveis de Geo Britto em nossa conversa: "Teatro Legislativo não é só lei. Isso é uma coisa importante, muita gente acha que é só lei. E, mesmo quando é lei, é a partir de um processo de luta, então quem luta faz a lei". Essa interpretação permite que se coloque o teatro, a força da arte e da luta como método prioritário na tentativa de acessar e se infiltrar em espaços em que a classe política não quer o povo.

Para Julián Boal, o principal problema que hoje se instaura na tentativa de elevar tal técnica às instâncias políticas é o fato de que, devido à ascensão da direita e a polarização política, os partidos, inclusive de esquerda, não se interessam mais pela construção de um partido de massa. Apesar de existirem propostas de mandatos coletivos, com focos em movimentos sociais e discursos de esquerda, a partir do momento em que são eleitos, talvez por necessidade, eles de certo modo se institucionalizam, dificultando o diálogo com a sociedade.

Por isso, a horizontalização da política se torna o principal foco para falas e perspectivas exploradas nos diálogos. O objetivo da reinserção do T não deve ser neste momento a participação do povo nas câmaras municipais como em seu início, mas sim, antes de tudo, a integração do mesmo no ato político. E como dizia Boal, por que não o fazer através do teatro? Afinal, muitas vezes, a ideia de se associar a um partido político, frequentar plenárias e etc. parece assustadora ou inviável para muitas pessoas. O teatro por sua vez pode estar presente com muita facilidade em qualquer ambiente que possua um coletivo. Formam-se assim, os núcleos e elos de Teatro Legislativo, que se associam por assuntos de interesse da comunidade, invocando o senso de coletividade, de luta e principalmente de força popular.

A pesquisa empírica

Para ajudar na reflexão, é importante retomar o conceito e a técnica criados por Augusto Boal. Surgido em 1993, o Teatro Legislativo vem anexado como uma mudança, uma adaptação ao Teatro Fórum, que já vinha sendo praticado muito antes por ele. No Teatro Fórum, um coletivo se reúne e decide colaborativamente sobre um assunto que seja, de preferência, comum a todos. Este assunto virá a ser discutido durante o processo e uma pequena montagem surgirá a partir dele, que será o chamado *antimodelo*, apresentando uma questão problemática e até aquele momento, sem solução. Essa peça é apresentada em uma sessão de Fórum aberta ao público, e este será convidado a sugerir uma solução para o problema em exposição. A ideia a ser instigada pelo coringa é que o *espect-ator* assuma o papel de protagonista, apresentando uma forma de amenizar ou até mesmo cessar a opressão do caso. A mesma cena pode ser modificada quantas vezes surgir interesse da plateia e enquanto isso, os atores que ensaiaram a peça devem improvisar como *agentes da opressão* diante dos protagonistas, dificultando as soluções apresentadas por eles, promovendo uma espécie de simulação metafórica da realidade. Independentemente do resultado, o que importa é que o *espect-ator* saia dessa experiência com ideias na cabeça e uma vontade de agir na vida da mesma forma como ele agiu na cena enquanto protagonista. No caso do Teatro Legislativo todos esses mesmos procedimentos são utilizados, com a diferença que, após a interferência dos *espect-atores* em cena, o que se foi visto é discutido entre as pessoas presentes na intenção de que a partir daquelas propostas algum Projeto de Lei possa vir a ser desenvolvido. Após a troca, os presentes realizam um processo onde anotam-se em papéis as propostas, que serão organizadas e votadas por todos. As ideias votadas são encaminhadas para a chamada Célula Metabolizadora, composta por membros da atividade política legislativa e advogados que avaliam burocraticamente as propostas e definem se elas possuem ou não potencial de serem encaminhadas até a Câmara de Vereadores. Na corrente pesquisa, o experimento não pôde

chegar até o ponto de se tornar Legislativo por dois motivos: não havia os contatos necessários para a formação da Célula Metabolizadora, impossibilitando parte importante do processo da técnica, assim como não houve também alguém que pudesse realizar o intercâmbio entre grupo e instituição, levando a proposta para votação em Câmara. Portanto, o estudo se contentou em analisar os resultados a partir do processo colaborativo, do interesse na técnica e os procedimentos aplicados para bem compreendê-la, as discussões surgidas e por fim, a realização da sessão de Teatro Fórum em si, considerando que o foco principal da pesquisa se tornou o trabalho de base desenvolvido nos encontros do coletivo, e não mais a criação de leis propostas no conceito original. Dito isto, em abril de 2022 se iniciaram os encontros de um grupo de estudos sobre Teatro Legislativo, que vislumbrou o estudo, entendimento, a criação, a montagem e apresentação de uma peça teatral (modelo) que viria a ser apresentada na sessão de Teatro Fórum. O planejamento seguiu a seguinte estrutura: nos primeiros momentos, seguindo uma linha expositiva, fizemos uma introdução teórica e breve sobre o Teatro do Oprimido, o Teatro Legislativo e os outros métodos que compõem o tema. Nos momentos práticos dos encontros foram utilizados apenas os exercícios de Boal, publicados nos livros *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro* e *Jogos para atores e não-atores*. Em seguida, foram explorados com os integrantes do grupo os jogos cênicos de improviso. Foi importante trazer para eles exercícios desse tipo, visto que como o objetivo era a promoção de uma sessão de Teatro Fórum, o grupo deveria estar bem familiarizado com o procedimento. Em dado momento foi introduzida também a ideia de Teatro-Imagem, que encaminha as improvisações de um estado livre para um estado mais concentrado, trabalhando cenas de cunho político-social em torno de opressões. Foi então que se iniciou coletivamente a busca pela definição de alguns temas que seriam do desejo de trabalho do grupo. É importante ressaltar que a orientação dada foi que a cena tivesse temas de interesse dos membros do grupo, para que assim a problemática trabalhada tivesse uma relação íntima com cada um dos envolvidos. Por este motivo, surgiu a idealização de uma proposta que fosse relacionada ao cotidiano dentro da comunidade universitária em questão. Esta é inclusive uma questão de reflexão, visto que apesar de ser a intenção, o experimento naquele momento não foi capaz, por si só, de quebrar as barreiras de uma "bolha" existente na universidade. Mesmo deixando claro que os trabalhos seriam destinados a qualquer pessoa, os únicos que buscaram participar foram pessoas familiarizadas com o teatro.

Sobre os assuntos, surgiram dos participantes duas propostas: a questão dos ataques nazistas que ocorreram contra alunos da instituição universitária no ano de 2022 e a precarização do Instituto de Artes. A ideia do primeiro assunto partiu de uma integrante negra, mais envolvida e movida pelo tema. Todos os outros membros defenderam que esse era um assunto muito importante para se tratar, mas ao mesmo tempo concordaram que seria muito difícil criar uma cena que pudesse ser solucionada nesse contexto; como Boal comenta no livro *Jogos para Atores e Não-Atores*, questões dessa natureza vão além de um ato opressor, são já uma violência concretizada. E como se soluciona um problema de agressão já realizada? Para o grupo, além disso, o assunto fascismo e nazismo era inaceitável, e apresentá-lo para um público cogitando que se fosse amplamente discutido não era cabível. O tema foi descartado. O segundo assunto, a precarização do Instituto e principalmente do Departamento de Artes Cênicas da qual todos faziam parte e que hoje é um dos mais negligenciados da universidade, foi então selecionado para elaboração do trabalho. Esse tema foi definido pelo grupo e, com inspiração na peça *Um Grito Parado no Ar*, de Gianfrancesco Guarnieri, a cena criada apresentou um grupo de

teatro em debate e teve duração de 15 minutos. A proposta a ser desenvolvida portanto foi uma espécie de "meta teatro". Dentro da peça modelo a ser apresentada, o roteiro indicava que os personagens seriam atrizes e atores em um processo de montagem, e que a mesma seria uma crítica ao Jardim Itatinga, um bairro da cidade de Campinas que é conhecido por ser um grande polo de prostituição. Enquanto estes personagens ensaiam sua peça, seus itens como cenário, figurinos e elementos cênicos começam a desaparecer. Num determinado momento entra em cena um personagem, que é um policial, acompanhado de um tipo político, anunciando a demolição do prédio teatral em que os personagens ensaiam. De forma sutil, cada um se retira de cena, ficando apenas o protagonista, que se coloca em defesa do espaço. O roteiro se encerra com o protagonista sendo vencido e levado embora do teatro à força. A cena foi inteiramente construída a partir de muitos improvisos do elenco e em seguida roteirizada pela pesquisadora. Para melhor compreensão, a seguir se coloca o roteiro formatado após esse processo improvisacional:

Ator 1/fazendeiro
Ator 2/padre
Ator 3/empresário
Ator 4/cafetão
Ator 5 /prostituta
Político, policial, secretário

Aquecem-se enquanto conversam descontraídos. Posicionam-se em cena e começam seu ensaio.

ATOR 1: Ah senhores, senhores nããããããoo… Colocar as casas de prostituição aí fica muito longe do meu posto de gasolina, gente! Vai quebrar as pernas dos caminhoneiros, logo, a minha também, né, pô!
FAZENDEIRO: Então o senhor sugere botar onde?
EMPRESÁRIO: Se ficasse um pouco mais pra cá, ó, ia deixar todo mundo feliz.
PADRE: Não, de jeito nenhum, jamais em nome de Deus! Perto demais da minha santa igreja. Corrompe meus homens e mistura as mulheres de Deus.
FAZENDEIRO: Ô padre, não... Presta atenção, tamo levando pro lado já. Fica bom, não?
PADRE: Olha, senhor fazendeiro, eu contatei o senhor e pedi humildemente para que me ajudasse nesse projeto de criar o Jd. Itatinga pra que a prostituição saísse de perto dos meus fiéis e ficasse concentrada. Se o senhor não for fazer isso direito, o negócio não está fechado.
FAZENDEIRO: Tá, tá, calma. Vamos manter a ideia inicial então...
CAFETÃO: Sem condição, sem condição nenhuma. Em um lugar tão longe assim, vai ser simplesmente impossível a gente continuar. Imagina o tanto de puta tendo que disputar espaço uma com a outra. Ah não, mal feito isso.
PROSTITUTA: É gente, olha, já é difícil de conseguir trabalho porque nosso número cresceu. A gente vai se matar num espaço pequeno desses!
EMPRESÁRIO: Então! Escuta a moça... Fica muito fora de mão, gente.
PROSTITUTA: E outra, padre, a culpa não é nossa se seus homens gostam, né... Tooodo mundo sabe muito bem que independente de estar na porta da igreja ou do outro lado da cidade os fiéis não vão parar de nos procurar mesmo.

Começa uma falação entre os personagens. Nesse tempo as coisas vão sumindo, e eles seguem discutindo até que o ATOR 1 se dá conta de que o giz que estava sendo utilizado sumiu.

ATOR 1: Ué, onde foi o giz?
ATOR 5: Ah não, como onde foi, saiu andando? Vai gente, adianta aí, continua.
ATOR 1: Não gente, mas sumiu.
ATOR 2: Como que sumiu? Cê tava usando agora.
ATOR 1: Sei lá, ué. Fala direito comigo. (*saindo*) Eu vou lá buscar mais porque sem giz não dá pra fazer não.
ATOR 4: Que saco viu, toda vez isso. Falta de responsabilidade.

ATOR 3: Calma aí também né gente, vai brigar agora?
ATOR 4: Cansa, meu...
ATOR 3: Parou, vai. Vamos dando texto enquanto isso, sei lá.

Entram o POLÍTICO e o POLICIAL

POLÍTICO: Lugarzinho podre, ein...
POLICIAL: Sim senhor.
POLÍTICO: Eles ensaiam nesse muquifo?
POLICIAL: Sim senhor.
POLÍTICO: E tem gente que vem ver?
POLICIAL: Sim senhor.
POLÍTICO: Não, não tem não. Não tem mais!
POLICIAL: Sim senhor.
ATOR 3: Dá licença? Quem são vocês?
POLICIAL: (*pigarreira*) Nós temos um mandato de desocupação. Vocês têm cinco minutos para se retirarem do prédio.
ATOR 5: Quê?
ATOR 4: Por que isso?
ATOR 5: À mando de quem?
ATOR 2: Vocês não podem fazer isso.
POLÍTICO: Dá licença, querido. Eu posso sim. Já foi conversado na nossa sessão da Câmara.
ATOR 3: Não, ninguém avisou a gente disso não. Não dá pra gente sair assim.
POLICIAL: Vai sair sim. Vai sair agora!
ATOR 5: Moço, licença por favor.
POLÍTICO: Não, não, não. O tempo de vocês está correndo, vamos! Faltam quatro minutos agora.
ATOR 5: Não, me escuta! Esse espaço aqui é o único espaço de teatro que sobrou na cidade inteira, talvez na região inteira. O grupo vem passando de geração pra geração tem 36 anos já e...
POLICIAL: Cheeeega de baboseira. Vai, movimenta, tirem as tralhas daqui!
POLÍTICO: (*debochado*) Não, vai, espera. Continua. Tô gostando de ouvir você falar.
ATOR 4: Quer saber, eu vou ligar pro secretário de cultura então. Ele cede esse espaço pra gente, ele vem resolver com os senhores.
POLÍTICO: (*rindo*) Ótimo! Liga sim, pode ligar.

Liga para o secretário. Os outros atores vão saindo aos poucos durante os momentos que se seguem.

POLÍTICO: Jooorge meu amigo!
SECRETÁRIO: Luíiiiissss! Como vai?
POLÍTICO: Opa, muito bem, e você meu caro? Nossa, como faz tempo que não nos vemos!
ATOR 3: Será que vocês podem resolver nosso problema aqui?
ATOR 2: Nossa peça está pra estrear, se vocês forem só ficar batendo papo podem fazer isso lá fora pra parar de atrapalhar!
SECRETÁRIO: Faz demais, não é? Puxa vida… Bom mas e aí, qual é a situação, ein gente?
ATOR 5: Jorge, este homem está dizendo que o espaço não pertence mais à gente, que ele vai demolir e vai construir um centro comercial aqui. Eu já falei pra ele que a gente usa aqui faz anos e mesm-
SECRETÁRIO: Ah… que pena. Quanto tempo mais vocês tem?
POLÍTICO: Jorge eu pedi pra eles evacuarem agora mesmo. O projeto tem que fluir depressa se não a gente perde o investimento da empresa parceira.
SECRETÁRIO: Poxa gente, foi um prazer então ter vocês aqui mas infelizmente...
ATOR 5: Como é?
POLICIAL: Vamo, vamo, vamo! Saindo, agora.
ATOR 5: Você não vai fazer nada?
SECRETÁRIO: Olha, eu acho lindo o trabalho de vocês! Acho mesmo, de coração. Mas nessa vida política a gente tem responsabilidade, às vezes tem de tomar decisões difíceis mas que são em prol da população, entende? É difícil e me dói muito mandar vocês embora mas é necessário.
ATOR 5: A arte é necessária para a população, senhor secretário!
POLÍTICO: É, é, a gente sabe. Mas arte a gente assiste de dentro de casa, sabe? Tanto serviço de *streaming* hoje em dia. Bota lá uma Netflix vê um filme bom, bota um Spotify ouve uma música legal.
ATOR 5: Ah não, o senhor só pode estar de brinca-

deira. Sabe quantas pessoas passaram por esse espaço? Quantas crianças e jovens se sentiram acolhidas aqui, eu fui uma dessas crianças! A gente precisa desse espaço, se não a gente não tem nada. A gente já não tem apoio, não tem investimento, não tem figurino, nem cenário.

Policiais formam uma barreira ao fundo, silenciosamente, e se aproximam de 5, ao mesmo tempo em que ele dá a fala anterior.

ATOR 5: A gente não vai sair. (*silêncio absoluto*) Né, gente? GENTE! (*se percebe sozinho*) Gente?....

É agarrado pelos dois braços e é forçado a sair. Político e secretário se abraçam e saem conversando alegremente.

Fim da cena.

O resultado a ser retirado da experiência com o grupo de estudos serve para reforçar o que se apresenta no corpo da pesquisa acerca da potência da organização popular através do uso do teatro, que é a ferramenta ideal para auxiliar um grupo e estimular sua fruição a partir das necessidades, interesses e ideais do mesmo. Além disso, a observação da troca de saberes entre os membros do grupo de estudos se torna um resultado importante, pois evidencia um dos papéis que o Teatro Legislativo desempenha (ou pode vir a desempenhar) na base política do Brasil. O próximo passo foi envolver a comunidade.

Foi realizada, portanto, em agosto de 2022, a sessão experimental de Teatro Fórum no Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. Para a abertura da sessão, foram primeiramente introduzidos e expostos através de uma conversa com os *espect-atores* os conceitos básicos do Teatro do Oprimido, da história de Augusto Boal com foco maior nas técnicas em questão, nas intenções e processos da mesma, considerando as perspectivas levantadas nesta pesquisa específica de reinserção ou reformulação do Teatro Legislativo na atualidade. Em seguida foi proposto o momento de aquecimento prático, onde se realizaram três exercícios retirados do livro *Jogos para atores e não-atores*: "Bons-dias", "Ninguém com Ninguém" e "Jogo de Ritmo e Movimento". Todos os presentes se envolveram nas atividades, ajudando a configurar um momento descontraído, auxiliando na soltura da plateia para que ela pudesse se dispor com mais facilidade no momento da realização do Fórum. O "corpo frio", poderia ter sido um empecilho para que se tomassem iniciativas de se levantarem das arquibancadas e protagonizar o modelo. Também, para aquecimento das mentes, após pedir para que todos se sentassem novamente e explicar a dinâmica que viria a seguir, foi lido para os presentes um recorte retirado de um blog on-line onde o assunto tratado era justamente o sucateamento da cultura, a fim de estimular seus imaginários e prepará-los para a cena que estava por vir.

Dos resultados

Começando as análises partindo da primeira apresentação do modelo, o elenco mostrou ao público o que havia sido ensaiado e, em seguida, apresentou-se novamente a partir do momento em que entra em cena a figura do político, considerando que a primeira parte do texto era importante para o contexto mas não para as discussões que interessavam naquele momento. No modelo original do método de Augusto Boal, o elenco apresenta toda a cena, acelerando as etapas a cada vez que se reinicia. No caso deste estudo foi necessária uma adaptação e, portanto, foi escolhido este outro formato. Logo na primeira reapresentação, uma *espect-atora* quis participar. A *espect-atora* entrou em cena para questionar a figura do político. Em primeiro momento, o que ela fez foi pedir ao político algum documento que oficializasse a obrigação do despejo do grupo, um recurso muito utilizado pelos próximos protagonistas que entraram em cena. Ele, por sua vez, desenvolveu o papel de opressor e ambos entraram numa discussão quanto ao uso daquele espaço e

o retorno financeiro do mesmo. Em determinado momento, o político questionou sobre o tipo de pessoas que frequentavam o local para assistirem às peças do grupo e a protagonista quebrou a quarta parede, incentivando todos do Fórum a se rebelarem contra o personagem e foi quando tentaram tirá-lo à força de lá.

Devido ao ocorrido, houve a necessidade de introduzir um termo que não havia sido citado ainda nesta pesquisa: as chamadas *soluções mágicas*, que, como escreve Boal em seu livro ao descrever as diversas funções do coringa:

> "O coringa deve estar atento a todas as soluções mágicas. Pode interromper uma ação de um espectador-protagonista se entender que tal ação é mágica – isto é, impossível: mágica, aqui, com o sentido de produto de fantasia -, (...)" (BOAL, 1998, p. 331).

Da forma que se sucedeu, não havia possibilidade de reprodução da solução na vida real, visto que a plateia assumiu estar assistindo a uma peça de teatro, esquecendo-se da proposta de simulação de realidade possível. No entanto, pode-se afirmar que essa proposta ter sido realizada logo como a primeira abriu um caminho para que os outros espectadores se sentissem mais instigados e ao mesmo tempo à vontade de participar e compor a cena.

Em seguida, o modelo recomeçou do mesmo ponto. Desta vez, os *espect-atores* estavam mais movidos pelo assunto e entraram com mais prontidão. A primeira solução que apareceu foi a proposta de negociarem o espetáculo com a Prefeitura e viabilizarem parte dos lucros para a mesma, como um produto comercial. Outra solução foi, na intenção de bajular o político, o grupo se disponibilizaria a desenvolver simultaneamente uma peça que fosse baseada na sua vida e trajetória. A pesquisadora julga problemática esta solução pois a mesma vai de encontro com os ideais do Teatro do Oprimido, juntando-se ao opressor e não o combatendo. As próximas soluções também constavam conversas com o político e expectativas de "ganhá-lo" no diálogo, apelando para formas de demonstrar o quão importante é a arte para a população. Em todos esses casos, a resposta do político foi sempre negativa e grosseira, na tentativa de abafar o entusiasmo de quem propunha, tendo parceiros de cena que também faziam o papel de dificultar a ação.

Na terceira rodada, quem assumiu o protagonismo veio com uma das ações mais promissoras para uma realidade possível. O que o protagonista propôs foi uma movimentação de coletivo, sugerindo que os membros do grupo fizessem uma carta e um abaixo-assinado contra a demolição do espaço teatral, além de, mais uma vez, exigirem a documentação que explicitasse o pedido. No entanto, no modelo da peça, o político e o policial exigiam a evacuação imediata do grupo, e foi nesse argumento que os atores se apoiaram para barrar a ideia do proponente. A partir daí, surgiu a ideia de tentar negociar mais um dia com os agentes, usando como pretexto que os personagens precisariam deste período de tempo a mais para retirarem seus pertences do local; enquanto isso, às escondidas, os membros iriam atrás das assinaturas no documento que reivindicava sua permanência no local. A partir daí iniciou-se uma discussão e com ela um falatório descontrolado, tendo a pesquisadora/coringa de intervir e finalizar o Fórum.

Das conclusões

Ao final dos exercícios na sessão experimental de Fórum, abriu-se um espaço para discussão com as pessoas que participaram e assistiram. O primeiro ponto que foi abordado é uma das principais conclusões para esta pesquisa: em cena, os protagonistas que assumiram a cena enfrentaram muitas dificuldades de apresentar soluções aos atores, pois todos se colocavam contra a proposta de quem tinha a fala. No entanto, o público não sabia que essa era uma instrução dada ao elenco, e isso gerou um profundo desconforto, motivado pela sensação de impotência diante do problema. Com essa pauta, o questionamento:

qual seria a linha tênue entre a instiga promovida pelo Teatro Legislativo e a completa desesperança do *espect-ator* ao perceber que seus esforços de nada servem diante da realidade opressora? Diante da perspectiva escolhida para o experimento, uma provável resposta para a questão seria que esta linha tênue apresentada serviria como ponto de virada de chave para o espectador envolvido no Fórum, pois ela o inspira a ser, na vida, o protagonista em busca da solução dos problemas reais. É o lugar e o momento que ele percebe que algo deve ser movimentado a partir da indignação de não chegar a lugar nenhum. Na conversa, o que foi dito para acalmar os presentes é que nesses momentos de fórum e troca de saberes não se busca a solução infalível retirada das improvisações, e que na verdade a intenção da técnica é, de alguma forma, debater o assunto e escancarar o problema – "megafonizar", usando as palavras de Gabriela Chiari – motivando aqueles que se envolveram à irem para suas casas digerindo as informações e buscando novas possibilidades de transformação. Uma das falas de um dos espectadores se relaciona justamente com o envolvimento dos estudantes presentes em órgãos institucionais da universidade, a fim de cobrar as mudanças necessárias, nos permitindo refletir que, se a sessão foi de fato capaz de inspirar alguém a se mobilizar, o objetivo da técnica teria sido cumprido. Outra discussão a ser motivada pelos resultados obtidos foi justamente a questão da "bolha" citada, prendendo a experiência à comunidade conhecida. Certamente a ótica utilizada pelos espectadores presentes, por estarem envolvidos, é completamente diferente de pessoas que não acompanham de perto o caso, fazendo-nos questionar: quais seriam as soluções de pontos de vista de pessoas alheias ao problema? Talvez um outro olhar apresentasse a quem está imerso no problema horizontes não conhecidos? Em suma, conclui-se através de todas essas reflexões levantadas e considerando principalmente os recortes possíveis a serem realizados numa Iniciação Científica, que o Teatro Legislativo tem muito potencial de alcançar seus objetivos na atualidade, se relativizado ao contexto do Brasil atual e acoplando as adaptações necessárias compreendidas. Encaminhado não da forma que foi idealizado, ou seja, como criador de leis, mas sim como ferramenta a fim de politizar os espaços e as pessoas estimulando-as a serem agentes políticos em suas comunidades. Como todo trabalho de base e de reestruturação de pensamento, esse processo é lento e gradual mas, se utilizado de forma agregadora, como difusor de ideias e como meio para debater os problemas e as necessidades sociais, como procedimento para as lutas populares e como fonte de conhecimento, o Teatro Legislativo de Augusto Boal será, como já fora outras muitas vezes, surpreendente e efetivo ao real sentido da cidadania.

Referências

ALBUQUERQUE e MENESES, N. M. e ECILA M.. **O golpe no Brasil como construção da " democracia" da subcidadania**, Polis [Online], 46. 2017. Disponível em <http://journals.openedition.org/polis/12246>. Acesso em 19 de out. de 2021.

ARENDT, H. **O que é política?** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2018.

BELÉM, M. A. **O Teatro do Oprimido no espaço escolar:** um despertar crítico criativo. 2016. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Programa de Mestrado Profissional em Arte. João Pessoa – PB, 2016.

BOAL, A. **Teatro Legislativo.** São Paulo: Editora 34, 2020.

BOAL, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BOAL, A. **200 exercícios e jogos para o ator e não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

BOAL, A. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

CANDA, C. N. Teatro-fórum: propósitos e procedimentos. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 18, p. 119-128, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101182012119.> Acesso em: 7 de jan. de 2022.

CHIARI, G. S. **O corpo e seus sentidos no Teatro do Oprimido**: Experiências contemporâneas em Arco-Íris do Desejo e Teatro Legislativo. 2020. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes. Escola de Artes de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG, 2020.

DINNEEN, M. **Teatro Legislativo**: estimulando a ciudadnía ativa. Teatro: Revista de Estudios Culturales/ A Journal of Cultural Studies. Núm. 26, p. 141-161. Disponível em <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol26/iss26/8/?utm_source=digitalcommons.conncoll.edu%2Fteatro%2Fvol26%2Fiss26%2F8&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages>. Acesso em 13 de mar. de 2021.
MOTOS, T. Construyendo Ciudadanía Creativamente: El teatro legislativo de Augusto Boal. Artigo publicado em Ñaque. Teatro Expresión Educación. Núm. 61, diciembre 2009 - febrero 2010, p. 18-26.

IRAZABÁL, F. **El giro político**: una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas). - 1ª edição. Buenos Aires: Biblos, 2004.

SANTAYANA, M. **Aviso aos navegantes**: criminalizar a política é o jogo da direita. Rede Brasil Atual. Disponível em: https://www.redebrasilatual.com.br/blogs/blog-na-rede/mauro-santayana-esquerda-deve-se-postar-contra-lava-jato-3219/

SILVA, N. T. (Licko Turle). **Teatro Legislativo e racismo**: Arte, Política e Militância. Repertório, Salvador, ano 20, n. 29, p. 146-162, 2017.2. Disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/25464>. Acesso em 18 de mar. de 2021.

TOLEDO, C. **1964: o golpe contra as reformas e a democracia**, Rev. Bras. Hist. 24 (47). 2004. Disponível em <https://www.scielo.br/j/rbh/a/YLMc8hZWZfpV4sPzsZFCkqq/?lang=pt>. Acesso em 02 de nov. de 2021.

Agradecimentos

Aos profissionais que aceitaram com muita gentileza conversar sobre a pesquisa: Profa. A Dra. Gabriela Chiari, Cecília Boal, Julián Boal e Geo Britto.

Aos meus colegas que participaram com muita disponibilidade e paciência dos encontros de nosso núcleo: Antero Vilela, Diego Pagotto, Giovanna Hack, Ivan Lucca, Juliana Vielo, Matheus Ramos, Ramoel Massi e Sol Ferreira e tantos outros que não puderam seguir no projeto.

Ao meu orientador Prof. Dr. Marcelo Ramos Lazzaratto, que me auxiliou nos processos, me apresentou soluções e me acalmou em momentos de confusão. Que além de tudo, é para mim uma das grandes inspirações de profissional.

À todos que estiveram presentes na sessão de Teatro Fórum promovida.

À minha família, que sempre me apoiou em todas as decisões

Ao CNPQ e ao SAE por tornarem possível a dedicação à pesquisa.

☆ A POTÊNCIA DA IMAGEM AO VER O QUE SE OLHA

Claudete Felix

Carioca, 64 anos, uma das fundadoras do Centro de Teatro do Oprimido (CTO), tendo Augusto Boal como diretor na equipe do Centro de Teatro do Oprimido, Augusto Boal como diretor na equipe do Centro de Teatro do Oprimido durante 23 anos; professora de Língua Portuguesa do município do Rio de Janeiro, com mestrado em Artes da Cena pela UFRJ.

Resumo: Na teoria e na prática, a metodologia do Teatro do Oprimido (TO) busca atingir e estimular o público e os atores a sentirem a essência do fazer teatral, com ferramentas e procedimentos que investem e investigam as mudanças físicas e mentais de quem atua na cena, do indivíduo ao coletivo, da afetividade revelada à insubordinação social e afetiva. As quebras na lógica da atitude teatral. Onde está o ator, contador e escritor da sua história e produtor e diretor de sua cena? O objetivo deste artigo é ponderar sobre estas questões, refletindo sobre a eficiência deste método, através de relato de experiências sob a perspectiva da quarta categoria de jogos e técnicas desta metodologia: ver o que se olha.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido; polissemia da imagem.

THE POWER OF THE IMAGE WHEN SEEING WHAT YOU LOOK AT

Abstract: In theory and practice, the Theater of the Opressed methodology seeks to reachIn theory and practice, the Theater of the Oppressed (TO) methodology seeks to reach and encourage the public and actors to feel the essence of theatrical performance, with tools and procedures that invest in and investigate the physical and mental changes of those who act in the scene, from the individual to the collective, from revealed affection to social and affective insubordination. The fractures in the logic of the theatrical attitude. Where is the actor, teller and writer of your story and producer and director of your scene? The objective of this article is to consider these questions, reflecting on the efficiency of this method, through reporting experiences from the perspective of the fourth category of games and techniques of this methodology: seeing what you look at.

Keywords: Theater of the Oppressed. Image Polysemy

A metodologia do Teatro do Oprimido e seus princípios básicos de sistematização

Criador da metodologia do Teatro do Oprimido, Augusto Boal dirigiu artisticamente o Centro de Teatro do Oprimido (CTO) por 23 anos. Nesse período, de 1986 até o ano de sua morte 2009, teoria e prática andaram juntas na construção da aplicabilidade desta metodologia que incluía atores e não atores, plateia e direção como elementos de investigação social, psicológica e política da proposta do Teatro do Oprimido. Assim, um conjunto de jogos, exercícios e técnicas teatrais foram criados e sistematizados para que resultados fossem analisados em prol do fazer teatral. Durante esses 23 anos, tive o privilégio de acompanhar e de participar intensamente dessa investigação: a trajetória de Boal no Rio de janeiro, desde o ano de retorno de seu exílio de 15 anos, em 1986, com imersão sistemática de jogos, exercícios, técnicas com montagem de espetáculo e apresentações públicas.

Para Augusto Boal, a atitude do espectador frente à obra teatral é ativa, mesmo que sentado na cadeira da plateia. É nesse movimento de imersão estética, que busca re-conhecer, decodificar e interpretar os signos presentes na cena, em que a narrativa assistida encontra sentido e se relaciona com a experiência pessoal de cada espectador. O significado desse ato toma um sentido individual para cada pessoa que o assiste, pois as relações criadas entre o universo da cena e o universo subjetivo do espectador são amplas e intransferíveis, formando uma rede de signos, significados e significantes. Memórias de emoções, imagens e histórias vivenciadas, reconhecidas e entrelaçadas coletivamente.

O teatro é um grande "espelho" em que nos vemos e nos reconhecemos em memória e imaginação, nesse momento. Podemos, então, propor a nós mesmos mudanças para sermos e agirmos de outra maneira, como cita Augusto Boal:

> O teatro nasce quando o ser humano descobre que pode observar-se a si mesmo: ver-se em ação. Descobre que pode ver-se no ato de ver – ver-se em situação. Ao ver-se, percebe o que é, descobre o que não é, e imagina onde pode ir. Cria-se uma tríade: EU observador, EU em situação, e o Não-EU, isto é, o OUTRO. (...)Esta é a essência do teatro: o ser humano que se auto-observa (BOAL, 1996, p.27).

Compreendemos, dessa forma, que a arte – e, mais especialmente, o teatro – em sua manifestação ampla e complexa formada da soma de todas as linguagens artísticas, possui uma determinação especial e contundente de nos proporcionar o acesso ao conhecimento por meio da experiência estética, ou seja, conhecer a si e ao outro através da percepção sensorial.

Arte e Política: a tangente que as separa é a mesma que as une

O Teatro do Oprimido, na atualidade prática, é um método político-teatral conhecido, aprendido e divulgado nos cinco continentes. Esse método interage entre artistas e cidadãos como ferramenta de ação política e de transformação dos cenários sociais. No panorama mundial das artes cênicas, essa metodologia teórico-prática inclusiva e em constante evolução é, principalmente, aplicada em comunidades carentes para dar acesso aos meios de produção teatral como eficiente instrumento de intervenção social, do processo estético ao produto artístico.

Com essa capacidade de gerar subjetividades e comunidade, a arte teatral, enquanto a soma de todas as linguagens, deve ser uma prática, do artista à multidão, como ferramenta de resistência e atividade relacional. A principal ferramenta de resistência da arte é o corpo que se movimenta e insinua significados muitas vezes não ditos, onde expressar corporalmente ideias e pensamentos levam às descobertas e possibilidades da intencionalidade humana.

> O corpo é imagem feita de imagens – de outros corpos e dos lugares por eles ocupados; perceber é eliminar imagens para circunscrever o corpo e seus "outros". As imagens ultrapassam a percepção, tornando-a "menor" do que elas: resistência das coisas à representação (GADELHA, p. 31, 2013).

Esses corpos que fulguram na representação teatral, atraem-se enquanto subjetividades e se repelem enquanto escrituras de suas próprias tramas trágicas e cotidianas tragicidades. Conforme cita Boal: "... o ser torna-se humano quando descobre o Teatro". A partir dessa perspectiva, o autor define o princípio da sistematização metodológica do Teatro do Oprimido:

> A originalidade deste método e deste sistema consiste, principalmente, em três grandes transgressões: 1- Cai o muro entre o palco e a plateia: todos podem usar o poder da cena; 2 - Cai o muro entre o espetáculo teatral e a vida real: aquele é uma etapa propedêutica desta; 3 - Cai o muro entre artistas e não-artistas: somos todos gente, somos humanos, artistas de todas as artes, todos podemos pensar por meios sensíveis – arte e cultura (BOAL, 2009, p. 106).

Acompanhar Augusto Boal em oficinas e seminários leva à indagação sobre a eficiência dos rumos pedagógicos do método e do seu alcance coletivo com o objetivo de fomentar uma maior prática possível da realização teatral. Dos jogos mais simples às técnicas mais complexas, todo envolvimento do autor no ápice da criação e da criatividade estava envolvido com a trajetória e a sistematização para transformar tamanha complexidade em realização simples e possível. A preocupação com a escrita e o registro era meticulosa, para que as descobertas não passassem desapercebidas. O registro e a organicidade eram realizados com esmero essencial na construção da prática e da teoria, que se alicerçaram nas atividades e vertentes que viabilizaram a sistematização desse método. Seguem as vertentes que compõem esta sistematização:

1 – O Teatro Jornal refere-se à criação de cenas coletadas pela mídia com nove modalidades diferentes de interpretar notícias de jornal.

2 – As técnicas de Teatro Imagem são consolidadas para despertar debates sobre os temas levantados a partir das cenas criadas sejam em movimento ou estáticas, pelos integrantes dos grupos.

3 – O Método de Teatro e Terapia Arco-íris do Desejo é um conjunto de dinâmicas e técnicas diversificadas, como: O "tira" na cabeça, Imagem Tela, Carrossel de Imagens, entre outras, para montagem de cenas que contenham conflitos interpessoais e opressões internalizadas.

4 – Teatro Invisível é a criação de uma cena montada e ensaiada para ser apresentada no próprio local em que acontece o conflito; isso possibilita ao público, no entorno de onde acontece a encenação, uma participação espontânea.

5 – A Estética do Oprimido foi a última pesquisa de Boal com a equipe do CTOe resultou num conjunto de dinamizações e técnicas específicas que estimulam a criação e a criatividade, com atenção em três elementos de modalidade investigativa: a imagem, a palavra e o som.

6 – A técnica interativa do Teatro Fórum é a mais conhecida e utilizada, por ser um canal dialógico direto entre atores e plateia, onde o personagem oprimido na cena deve ser substituído por pessoas da plateia que tenham o desejo de transformar aquela realidade mostrada pelos atores.

Para tantas possibilidades de extrapolação investigativa, sistematizar o método envolve basicamente a realização, nas oficinas, dos jogos (diálogos corporais), exercícios (monólogos corporais) e técnicas de imagem e de ensaio que envolvem a percepção dos cinco sentidos organizados em cinco categorias, que Boal chamava de Arsenal do Teatro do Oprimido:

1ª – sentir o que se toca – percepção tátil e equilíbrio corporal;

2ª – escutar o que se ouve – criação de sons e ritmos;
3ª – estimular os vários sentidos sem auxílio da visão;
4ª – ver o que olha – descobrir além da imagem
5ª – ativar a memória (essa categoria, menos usada por Boal).

Para que sejamos humanos, devemos utilizar todos os nossos sentidos, assim o é para sermos e fazermos teatro. Boal sistematizou em categorias os jogos e exercícios a partir do estímulo sensorial despertado quando estamos imersos no jogo. Essas cinco categorias: escutar o que se ouve, ver o que se olha, estimular os sentidos sem auxílio da visão, sentir o que se toca e ativar a memória, fazem a percepção sistemática corporal elucidar descobertas. O olhar é um sentido pleno, incansável e insaciável... quanto mais se olha mais se vê. Com o olhar pode-se perceber na polissemia da imagem o que não foi dito, ver o que não foi apontado, com o olhar se cala e se fala de modo eloquente.

A categoria do se ver além da imagem enquanto se olha

Durante 23 anos de convivência profissional, a compreensão da proposta teórica do método dava-se em muitos momentos de prática. Por exemplo, Boal aplicava um jogo da 1ª categoria, que era essencial para se iniciar uma oficina de Teatro do Oprimido, o Hipnotismo Colombiano. Este consistia em formar duplas entre os participantes com objetivo de caminhar pelo espaço e se mover de maneira não usual olhando somente para a palma da mão do parceiro à sua frente. Boal sempre sorria muito ao ver as pessoas se contorcendo ao andar pelo espaço sendo hipnotizados pela mão do colega. Boal sempre aplicava este jogo e sempre ria como se fosse a primeira vez que o fizera. Por quê? Era o mesmo exercício, a mesma explicação com as mesmas regras já definidas. O riso de Boal vinha de seu olhar que era sempre novo apesar do velho jogo, a expectativa era não ter expectativa e descobrir toda vez algo inédito. Era necessário ver além da imagem e perceber o diálogo estético entre o foco concreto e o abstrato, o invisível se revelando além do visível e palpável. Cada vez, o jogo seria sempre uma novidade estética única e imprevisível. O riso delineava um estreitamento entre a surpresa, de ver além do que seria totalmente previsível, ao seguir as regras claras do jogo. Mas ao cumpri-las, a unicidade de cada participante inicia a transgressão para o inusitado que deve ser visto como possibilidade, daí as descobertas através de propostas repetidas para quem as produz, mas inusitadas para quem está participando do jogo, no processo de coletivização das unicidades.

Os jogos e técnicas da 4ª categoria (ver o que se olha) revelam instintos e intuições, análises e possibilidades que se ampliam num universo intenso de complexidades novas com leituras do mundo.

A imagem é polissêmica. Foco e amplitude do campo visual – a escolha do ponto de vista, no tempo e no espaço. Para onde e de onde se olha, na aproximação ou distanciamento do foco, significados e significantes multifacetados no tempo e no espaço.

Elisa, um corpo inconformado...

Boal, em sua pesquisa no Centro de Teatro do Oprimido, no Rio de Janeiro, trazia jogos e exercícios por ele criados e dinamizava-os frequentemente com sua equipe. Em sua última pesquisa, que deu origem ao livro *A estética do oprimido*, há uma citação: "Os sentidos são enlace entre corpo e subjetividade da inserção do indivíduo na sociedade – primeiras fontes de opressão e de libertação". (p. 50).

No Projeto Teatro do Oprimido nas Escolas, entre 2006 e 2007, desenvolvido na Baixada Fluminense, Rio de Janeiro, podemos indicar a praticidade da teoria ao se olhar para um novo grupo de participantes da oficina e ver as nuances corporais que revelam desejos e dúvidas. A equipe

do Centro de Teatro do Oprimido fora distribuída entre os municípios para que as oficinas fossem realizadas em núcleos escolares. A Estética do Oprimido, com suas atividades de sinestesia buscava avançar nas pesquisas sobre a dimensão humana com palavras, sons e imagens.

O grupo era de profissionais de ensino da rede pública estadual, o ensejo de discutir e provocar desdobramentos sobre a área educacional estava lançado. Jogos e técnicas sendo aplicados; tem-se o início da criação do Teatro Fórum quando os integrantes da oficina contam suas próprias histórias de vida para que cenas sejam criadas com finalidade de chegar à montagem do espetáculo de Teatro Fórum objetivando a apresentação pública. Uma história foi contada e os profissionais de ensino queriam fazer a encenação. Eram cerca de trinta participantes empolgados e dinâmicos e todos queriam entrar em cena, menos uma que quase não fazia os jogos e sempre se sentava distante dos demais: Elisa, cabelo liso sempre preso por um coque, era alta e robusta, um corpo pesado e persistente sonolência que sempre lhe impediam de fazer os jogos e outras atividades. Ela era professora primária e fazia observações esporádicas sobre uma ou outra questão levantada, mas sempre sentada à distância. Uma tarde, todos estávamos envolvidos com uma cena específica cujo assunto era: uma professora tinha elaborado um projeto pedagógico próprio e apresentou-o para a direção; ninguém se interessou pela ideia, mas ela não desistiu, pois, seus alunos defenderam a ideia e colocaram o projeto em prática. No dia marcado, a plateia lotada no auditório da escola para a apresentação final dos trabalhos, a diretora percebeu que o projeto fora um grande sucesso. Interessada em receber os louros deste trabalho e ela mesma ser a única apresentadora, diante da entusiasmada plateia, a diretora ameaça a professora com a possibilidade de transferência para outra escola bem longe, caso não sejam dadas todas as informações necessárias para a assumir a autoria deste projeto.

As cenas tinham suas complexidades afetivas e profissionais, afinal uma diretora opressiva seria exposta e o grupo estava com dificuldade de criar o foco do conflito entre professora e diretora. A discussão acontecia no palco do teatro e Elisa estava na plateia, atenta, mas com uma expressão de incômodo, fastio, talvez insatisfação... mas como ela sempre ficava à margem, assim Elisa continuou... e a discussão foi ficando acalorada entre os participantes, mas nenhum deles estava à vontade para fazer o personagem da diretora; os que tentaram não tinham conhecimento ou firmeza sobre o assunto. Elisa deu um palpite, quase inaudível, não houve repercussão. Depois ela, começou a gesticular tentando se impor, mas as pessoas olhavam para ela e não a viam, pois estavam acostumados à sua ausência na parceria de momentos reveladores. Elisa foi ficando cada vez mais incomodada, mexia-se constantemente na cadeira e gesticulava sozinha. Enquanto eu lidava com a cena no palco, comecei a olhar mais para Elisa. Ela estava se tornando visível com toda agitação que fazia com os braços. E seu olhar acendeu um brilho de interesse naquilo que via em cena. Pela primeira vez, eu não vi a mesma Elisa de sempre... e perguntei se ela queria fazer a personagem em conflito. Silêncio, insisti... imóvel e respirando pausadamente, ela desliza da cadeira, avança devagar para o palco... todos olham para Elisa ou... todos podem ver Elisa. Um certo suspense no ar. Então, os atores da cena se organizam para recomeçar o ensaio a partir da chegada da diretora. De cabelo solto, falando alto e claro, ameaças na ponta da língua, risada estridente, Elisa se apropriou da personagem como ela achava que tinha de ser, como ela já vivenciou uma situação parecida. A última frase no encerramento da peça provocava em todos um riso coletivo, após tanta energia investida na personagem que Elisa deixou refletir. A partir desse momento, o papel obviamente era dela. Todos os olhares se voltavam para Elisa quando ela entrava deslizando em cena, um corpo consciente leve e atento... A participação dela foi fundamental para o sucesso das apresentações na escola, só quem viu Elisa em cena saberia contar...

Considerações finais

Existem infinitas leituras de um mesmo livro, de um mesmo quadro, de uma mesma cena. Uma questão de escolha para ver o que se olha ou para olhar aquilo que se escolheu ver.

Augusto Boal ponderava que a memória resgata e a arte foca o olhar na emoção que aflora dessa fruição entre amor e arte:

> Revela o que existia... e nos fugia.
> Van Gogh pinta o vento; Monet, o tempo; Munch, o som do grito lancinante; Portinari, a dor do retirante. Onde estavam o grito e o vento, a dor e o tempo? No modelo, fora do artista, é certo; mas também nele. O modelo estava diante dos seus olhos – a arte, no seu olhar. Arte e amor estão no olhar, não só no modelo. Não na reprodução do aparente, mas na recriação reveladora. Pelo que com ela aprendemos, arte e pedagogia do entendimento (BOAL, 2009, p.106).

Jacques Rancière, em seu livro *O espectador emancipado*, pondera que olhar também é agir considerando a emancipação intelectual de quem está na ação. Aquele que direciona para onde lançar seu olhar e escolhe aquilo que vê, também está em ação, pois seleciona, compara, interpreta, decodifica signos culturais e acumula informações sobre seu próximo ato.

A sistematização da metodologia do Teatro do Oprimido tem toda a complexidade que facilita e possibilita a todas as pessoas efetivarem sua potência artística. Não como profissionais, caso não queiram, mas como amantes da arte do teatro que acumula todas as linguagens artísticas que revelam, desmecanizam e encantam o ser humano.

As experiências inter-humanas, pelo viés da arte, criam o acesso às camadas populares da sociedade, relocam a produção artística e potencializam o corpo em sua criatividade. Acrescento que um corpo livre é um poderoso elemento revolucionário em todas as áreas de nossa vasta humanidade.

Referências

BOAL, A. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOAL, A. **O arco-íris do desejo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BOAL, A. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

BOAL, A. **O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BOAL, A. STOP: C'est Magique. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BOAL, A. **Técnicas latino-americanas de teatro popular**. São Paulo: Hucitec, 1988.

BOAL, A. **Teatro como arte marcial**. Rio de Janeiro. Garamond, 2003.

GADELHA, C. **Corpo, espaço, tempo**: indagações sobre poética do teatro. Rio de Janeiro: Aretê, 2013.

HARDT, M. & NEGRI, A. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

RANCIÈRE, J**. O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

O LEGADO DE AUGUSTO BOAL PARA A EDUCAÇÃO:
EXPERIÊNCIAS DE TEATRO DO OPRIMIDO NA GRADUAÇÃO EM PEDAGOGIA -

Cilene Nascimento Canda

Poeta, atriz, professora das Licenciaturas em Pedagogia e em Teatro, docente e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Educação e do Programa de Pós-Graduação em Currículo, Linguagens e Inovações Pedagógicas (UFBA). Estudiosa e multiplicadora do Teatro do Oprimido na Universidade.

Resumo: Augusto Boal, diretor e dramaturgo brasileiro, é um dos maiores nomes do teatro mundial, sendo compositor de uma obra que revolucionou o modo de pensar e de fazer teatro, desenvolvendo um método popular de imaginar e de atuar na realidade, repensando-a e modificando-a. O seu poder de multiplicação está pautado, dentre outros aspectos, na versatilidade de processos educativos em diversas áreas, na cultura e nas artes, na saúde e nas ciências humanas como o direito, o serviço social e a educação. O texto aborda o legado de Augusto Boal e do Teatro do Oprimido para a educação, tendo como recorte a reflexão sobre experiências no curso de Licenciatura em Pedagogia da Faculdade de Educação (FACED) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ao revisitar o papel contemporâneo da educação, o texto aborda as perspectivas de formação de professores, pelo viés do horizonte teórico-metodológico do Teatro do Oprimido, tendo como dimensões formativas a criticidade e a criatividade de forma articulada ao exercício de se pensar educador/a. Com este ensaio, um estudo preliminar de cunho teórico e de natureza interventiva na realidade, compreende-se que o Teatro do Oprimido possui um potencial significativo para a formação estética e política de docentes, por conta de seus princípios de humanização e de emancipação social e pelo seu vasto legado no que diz respeito a uma educação libertadora, sensível e transformadora.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido; educação libertadora; formação de professores; sensibilidade.

AUGUSTO BOAL'S LEGACY FOR EDUCATION: EXPERIENCES OF THEATER OF THE OPPRESSED IN PEDAGOGY GRADUATION

Abstract: Augusto Boal, Brazilian director and playwright, is one of the biggest names in world theater, being the composer of a work that revolutionized the way of thinking and doing theater, developing a popular method of imagining and acting in reality, rethinking and modifying it. Its power to multiply is based, among other aspects, on the versatility of educational processes in different areas, in culture and the arts, health and human sciences such as law, social services and education. The text addresses the legacy of Augusto Boal and the Theater of the Oppressed for education, focusing on reflection on experiences in the Graduation in Pedagogy course at Faculty of Education of the Federal University of Bahia. By revisiting the contemporary role of education, the text addresses the perspectives of teacher training, through the

theoretical-methodological horizon of the Theater of the Oppressed, with criticality and creativity as formative dimensions in an articulated way with the exercise of thinking about being an educator. With this essay, a preliminary study of a theoretical nature and of an intervention nature in reality, it is understood that the Theater of the Oppressed has a significant potential for the aesthetic and political training of teachers, due to its principles of humanization and social emancipation and for his vast legacy regarding a liberating, sensitive and transformative education.

Keywords: Theater of the Oppressed; liberating education; teacher training; sensitivity.

Introdução: entre legados, urgências e emergências na educação

Escrever sobre o legado de Augusto Boal me enche de alegria, de honra e de responsabilidade, pois toca diretamente em meu compromisso estético-crítico de refletir sobre a educação e de formar professores sensíveis e críticos sobre a sua atuação no mundo. Ler, escrever, ensinar e produzir novos saberes sobre o Teatro do Oprimido são atos de busca de compreensão do seu significativo contributo deixado nas marcas da ação e da formação de multiplicadores de uma pedagogia teatral engajada com a luta dos oprimidos. Trilhar o itinerário criativo e seu legado para a educação passa também pela leitura da "sua escrita poética, metafórica e romanceada (que) nos eixou pistas, fragmentos, rastros e vestígios que cabem, a nós, desvelarmos" (TURLE, 2016, p. 30).

Nesta busca de desvelamento da contribuição de Augusto Boal para a educação, retomo linhas de pensamento sobre a necessidade de uma escola pública e de qualidade para todos, ao tempo em que registro experiências e vozes de sujeitos aprendizes praticantes de Teatro do Oprimido (TO) na Faculdade de Educação (FACED) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) para compreender tal método como arsenal estético poderoso de humanização, sensibilização e criticidade de processos de formação de professores. Tal posicionamento de inserção do TO em cursos de formação docente se constitui como atitude política contra a barbárie contemporânea produzida pelo capitalismo, conforme denunciava o educador, patrono da educação nacional, Paulo Freire:

> Sou professor contra a ordem capitalista vigente que inventou esta aberração: a miséria na fartura. Sou professor a favor da esperança que me anima apesar de tudo. Sou professor contra o desengano que me consome e imobiliza (FREIRE, 1996, p.102 e 103).

Na condição de professora ocupada com a formação crítica do curso de Pedagogia da Universidade Federal da Bahia, posiciono-me de forma contrária aos processos de resignação e de imobilização dos oprimidos, bem como do estado denunciado por Eduardo Galeano de uma escola do mundo ao avesso, baseada no ensino do medo, na pedagogia da solidão, nos modelos de meritocracia e de impunidade e na lógica do consumismo e da competividade. Segundo Galeano, "o mundo ao avesso nos adestra para ver o próximo como uma ameaça e não como uma promessa, nos reduz à solidão e nos consola com drogas químicas e amigos cibernéticos" (GALEANO, 2018, p. 8). O exercício de criticidade e de criatividade é fundamental para vislumbrar mecanismos de alteração do que parece imutável, uma vez que "o mundo ao avesso nos ensina a padecer a realidade ao invés

de transformá-la, a esquecer o passado ao invés de escutá-lo e a aceitar o futuro ao invés de imaginá-lo" (GALEANO, 2018, p. 8).

Assim, instauramos uma postura ética e política de repensar uma contraeducação, uma contraescola, ou contraformação, no chamado galeano, que mobilize e garanta o direito ao delírio e à imaginação, como forma de resistir e recriar outras formas de convivência que Teatro do Oprimido favorece, pois este "transita constantemente entre a vida e a ficção, entre a realidade viva e a que podemos inventar, entre o passado e o presente, mas sobretudo invade o futuro" (BOAL, 2003, p. 77). Pensando na ação futura de educadores em formação, investimos na reflexão sobre o passado na ação do momento presente, do aqui e agora, na promoção de experiências de expansão da criatividade, da imaginação, nesse exercício entre ficção e realidade e entre metáfora e literalidade.

Entendemos a escola como o espaço/tempo que a humanidade criou para a socialização do saber sistematizado necessário à vida comum, mas também como marca distintiva das diferenças de classe social "a serviço de um sistema de recompensas e castigos que concebe a vida como impiedosa disputa entre poucos ganhadores e muitos perdedores nascidos para perder" (GALEANO, 2018, p. 32). Trata-se de um espaço de disputa política no que tange à formação do saber e do imaginário de um povo, em que conflitos entre uma educação que mantenha e aprofunde as estruturas sociais e históricas desiguais como estão e um contexto educativo libertador, humanizador e transformador da realidade. É o lugar onde são veiculados os valores, as práticas e os conhecimentos acumulados historicamente e que a sociedade julgou necessário transmitir para as novas gerações, sendo modificado ao longo do tempo histórico e do espaço geográfico com suas demandas e conflitos[1].

Com as atuais tendências e a ampliação do papel social da escola, o contexto da formação de professores também se modifica, necessitando abranger campos de conhecimento ampliados, não se restringindo a conteúdos técnicos ou teóricos dissociados da prática. Dentre outras possibilidades teórico-metodológicas, destacamos o Teatro do Oprimido como um dos mecanismos de formação, por compreender o/a educador/a enquanto um dos agentes responsáveis pela inserção social qualificada de novos sujeitos na sociedade, entendendo que:

> O Teatro do Oprimido é um Método Estético com um arsenal de Exercícios, Jogos, diversas Técnicas Teatrais que objetivam a desmecanização dos meios de produção teatral e a ampliação das possibilidades de expressão dos oprimidos e oprimidas. O objetivo é a busca coletiva de alternativas para a transformação da realidade, a partir do Diálogo Teatral (SANTOS, 2016, p. 353).

A síntese tecida por Santos auxilia-nos a pensar em conceitos fundamentais freireanos, a saber dialogia, transformação da realidade e luta dos oprimidos e oprimidas. No horizonte ético-político de Paulo Freire (1996), destacamos o/a educador/a como ser produtor de cultura e de intervenção na formação de novas gerações para a sociedade contemporânea. Situamos o/a educador/a como sujeito/a de mudanças, pois na medida em que atua e reflete sobre sua prática, no sentido de ação-reflexão-ação, também sofre alterações, transforma-se. O educador e a educadora são seres da práxis, capazes de atuar e de intervir na dinâmica social, por meio do seu raio de ação educativo, conclamado por Paulo Freire:

> Sou professor a favor da boniteza de minha prática, boniteza que dela some se não cuido do saber que devo ensinar, se não brigo por este saber, se não luto pelas condições materiais necessárias sem as quais o meu corpo, descuidado, corre o risco de se amofinar e de já não ser o testemunho que deve ser de lutador pertinaz, que cansa mas não desiste. Boniteza que se esvai de minha prática se, cheio de mim mesmo, arrogante e desdenhoso dos alunos, não canso de me admirar (FREIRE, 1996, pp.102 e 103).

Em favor desse gesto de valorização da boniteza, da estesia, da beleza da ação de ensinar, destacamos o valor das artes no processo de formação de professores, destinada a uma prática cuidada, pensada e refletindo sob o compromisso de repensar a vida social. Aproximar o Teatro do Oprimido na formação docente é compreender "a Arte, qualquer arte, é sempre um conjunto de sistemas sensoriais que permitem aos seres humanos – e só a eles! – fazer representações do real" (BOAL, 2003, p. 44). A busca principal pelo entendimento das contribuições do Teatro do Oprimido na formação docente diz respeito à formação de sujeitos que atuem frente aos princípios e ações de libertação dos sujeitos no contexto social, porque "quem cumpre essa tarefa de ensinar por meio de exemplos concretos de vida, atos e ações é o teatro. E o que permite ao espectador se transformar em protagonista é o Teatro do Oprimido (BOAL, 2003, p. 137).

Verificamos que populações de crianças, adolescentes e adultos vêm sendo apartadas do processo de humanização na escola, por estarem inseridos em um sistema de silenciamento, de medo e coerção, de padronização de comportamentos da educação bancária denunciada por Freire; ainda que se busque alternativas e resoluções para a mudança radical da educação, o nosso processo educacional não dá conta da formação integral de sujeitos para aturem no contexto social contemporâneo. O presente texto alça a refletir sobre os contributos do trabalho de Boal para a educação, ressaltando os aspectos pedagógicos do método, mas compreendendo que:

> enquanto método, o Teatro do Oprimido é estético, em seu processo de desenvolvimento, é pedagógico e, em sua finalidade, político. O caráter pedagógico do Teatro do Oprimido não o limita a uma Didática, nem o transforma em um Teatro Didático (SANTOS, 2016, p. 354).

Sem limitar a discussão política e estética e realçando os aspectos pedagógicos, afirmamos que é imprescindível o investimento na formação docente de modo a refletir de forma crítica e questionadora a realidade, como perspectiva de superação das práticas espontâneas e ingênuas que tendem a reproduzir os valores e ações hegemônicas que privam a libertação social e excluem as classes economicamente desfavorecidas. Assim, concordamos que:

> O saber que a prática docente espontânea ou quase espontânea, "desarmada", indiscutivelmente produz é um saber ingênuo, um saber de experiência feito, a que falta a rigorosidade metódica que caracteriza a curiosidade epistemológica do sujeito. (FREIRE, 1996, p. 38).

Acreditamos que o campo da formação de professores deve perpassar a curiosidade epistemológica, em oposição ao saber ingênuo ou espontâneo ainda tão comum no âmbito da escolarização. O processo educativo baseado em princípios de humanização, tendo como base teórica os estudos de Paulo Freire e Augusto Boal, visa dar conta da formação de sujeitos críticos, conscientes e construtores da história e da sociedade. Reafirmamos o direito à formação integral, com vistas à educação do olhar, do sentir, do refletir, do fazer, do indagar, do criar, do trabalhar e de outras perspectivas críticas de atuação na vida em sociedade.

Tal perspectiva pode ser construída por meio da reflexão crítica do/a educador/a sobre a própria prática docente, com vistas ao seu aperfeiçoamento constante, pois "é pensando criticamente a prática de hoje ou de ontem que se pode melhorar a próxima prática. O próprio discurso teórico, necessário à reflexão crítica, tem de ser de tal modo concreto que quase se confunda com a prática" (FREIRE, 1996, pp. 39 e 40). Quanto mais o/a professor/a reflete criticamente sobre as ações e as concepções, mais torna-se capaz de mudar, de buscar alternativas de aprimoramento da sua práxis. Desse modo, a prática do/a educador/a torna-se, em diálogo com sua formação, um campo de análise e de estudo, num posicionamento epistemológico crítico que alavanca a sua ação educativa e "anseia pela possibilidade

de estabelecer uma comunicação sensível, de criar um processo de produção coletiva de conhecimento e provocar a intervenção concreta na realidade" (SANTOS, 2016, p. 356).

Considerando tais necessidades e buscando analisar possíveis estratégias de atuação, apontamos o Teatro do Oprimido[2] como uma provável estratégia teórico-metodológica de formação de professores, no que tange a dimensão política (leitura da realidade e construção de possibilidades de reflexão crítica e de participação popular dialogada) e da dimensão estética (preparação do corpo e dos sentidos para a construção de experiências e de conhecimentos relevantes para a atuação sociocultural). Com base nessas linhas metodológicas do exercício cênico, entendemos que "no Teatro do Oprimido, o cidadão, no presente, pensa o passado e inventa o futuro. O palco do teatro, tanto como a cela ou o pátio da cadeia, pode ser um lugar de estudo, avaliação; o teatro pode ser a linguagem dessa busca de si mesmo" (BOAL, 2003, p. 136).

Algumas experiências de Teatro do Oprimido serão abordadas em uma perspectiva das vozes de estudantes de Licenciatura, participantes de um processo de formação política e estética de professores. Considerando que este arsenal possibilita a formação de sujeitos sociais, com a perspectiva de emancipação humana, afirmamos a necessidade de formação de sujeitos que atuam no campo educativo, social e cultural (ambientes escolares e não-escolares) em prol da transformação das relações ainda pautadas na injustiça social e desigualdade econômica. Por compreendermos o/a educador/a como um dos principais agentes responsáveis pela formação humana, desde o ingresso da criança na escola, consideramos a necessidade de maiores investimentos em sua formação. Apesar dos inúmeros problemas enfrentados cotidianamente, a escola ainda é o centro de disseminação de saberes e experiências, sendo um dos principais espaços formativos construídos socialmente.

2. O legado do Teatro do Oprimido para a formação de professores

Nos últimos 20 anos, venho trabalhando no campo da formação de professores, constatando a necessidade de formar professores com pensamento crítico e inventivo e encontrando na obra de Augusto Boal uma perspectiva educacional fundamental a se operar na formação e na emancipação humana pelo viés estético e, ao mesmo tempo, político. Assim, Bárbara Santos reivindica a não-separação entre Arte, Pedagogia e Política, pois "o Teatro do Oprimido deve ser praticado como ARTE e, como tal, buscar a expressão de alguma ideia, visando provocar o espectador em sua inteligência e sensibilidade, razão e moção, Pensamento Sensível e Pensamento Simbólico" (SANTOS, 2016, p. 358). O investimento na capacidade de ler o mundo por meio da obra de arte é um ato político, pois prepara o sujeito para a capacidade de refletir e sonhar com mundos equilibrados esteticamente; desperta, ainda, para a possibilidade de atuação e construção de uma sociedade com problemas de desigualdade e injustiça menos profundos.

Ao entender o Teatro como representação do real, Boal cria e sistematiza passos e princípios de um "laboratório onde se pesquisa, experimenta, analisa", pois o Teatro do Oprimido é o lugar onde "pode-se ensaiar alternativas de convívio e reinventar o ser humano" (BOAL, 2003, p. 136). Tendo como pressupostos a formação ética, crítica e criativa de educadores, o Teatro do Oprimido pode ser compreendido como relevante mecanismo para a formação docente, no que se refere ao fomento à ampliação da percepção e da leitura das relações sociais para a atuação futura, de forma sensível e política:

> Capaz de favorecer a ampliação da capacidade de criação e intervenção social, este conjunto de exercícios, jogos e técnicas teatrais pode ser compreendido como instrumento de luta social e de mobilização da discussão sobre diversos problemas sociais enfrentados no cotidiano, por meio do estímulo à criatividade, à sensibilidade e ao debate estético e crítico" (CANDA, 2018, p. 206).

Tal participação implica na consolidação, ainda que lenta, porém permanente, de relações sociais menos opressoras e mais igualitárias no espaço educativo e, progressivamente, nas demais instâncias culturais, de atuação enquanto professores. Em minha prática docente de caráter permanente de estágio curricular e de extensão universitária, percebo, reflito e registro que as técnicas e os exercícios do Teatro do Oprimido colocam o sujeito em estado de prontidão para a participação criativa, no exercício do diálogo, com vistas ao respeito às diferenças e à percepção ampliada sobre as inúmeras formas de opressão (material ou simbólica) existentes na sociedade e na escola. Tais características apontam para a desmistificação do/a educador/a enquanto sujeit[3]o autoritário e opressor, colocando-o como ser que age, sente, luta e cria, e também como um agente que sofre opressões no seu cotidiano, no exercício docente.

O Teatro do Oprimido provoca e capacita os educadores para a intervenção crítica e para buscar a construção de ações de fortalecimento da formação crítica dos alunos no processo educativo. Por outro lado, é importante salientar o valor estético da produção em Teatro do Oprimido, uma vez que apresenta fortes e contundentes contribuições para o cenário da educação justamente pelo seu caráter inovador, criador e, sobretudo, estético, conforme aponta Zeca Ligiéro a respeito da ênfase dada à Estética nos últimos anos de vida de Augusto Boal:

> [...] aponta o criador, todo o tempo, a experiência e conhecimento sensível: reativar a sensibilidade, o conhecimento sensorial, voltar a desenhar e a dançar, fazer som com a liberdade de criança para estar inteiro, como adulto, nos jogos dramáticos e críticos, experimentando então, numa fase posterior, os diversos papéis sociais e, nestes, os lados opostos – o de opressor e o de oprimido -, para perceber que a opressão passa pelo vemos, ouvimos e lemos (LIGIÉRO, 2003, P. 18).

Tais pressupostos elencados por Ligiéro são mobilizados na experiência com o Teatro do Oprimido no curso de Licenciatura em Pedagogia, mediante a atuação em Estágio 3 que acontece em ambientes e formatos educativos não-escolares, na perspectiva de ampliação da percepção pelos estudantes sobre as relações da vida concreta. Nas ações organizadas em formato de oficinas teórico-práticas, destaca-se o fomento às ações de engajamento político, mas também a ampliação da sensibilidade e da capacidade expressiva e criativa dos sujeitos, por isso é importante ouvir o que esses estudantes refletem e como pensam e agem diante da formação[4] de teor dialógico, participativo e inventivo.

Ao perceber realidades diversas, por meio das experiências de jogos, exercícios e técnicas de Teatro do Oprimido, o/a professor/a, nesse processo formativo, passa a refletir sobre a realidade, como esta poderia ser e porque ainda não se consolidou de modo justo para todos os sujeitos que constroem a história e o cotidiano social. O/a professor/a aprende a se ver no conjunto das relações humanas, aprendendo muitas vezes a se reconhecer no lugar do opressor, revelando para si mesmo os condicionantes sociais que impelem o sujeito a agir de modo opressor. Ao se reconhecer nessas circunstâncias, o/a educador/a tende a refletir, ponderar e buscar outras formas de atuação social, conforme explica Boal:

> Trabalhamos com professores que batiam em seus alunos e pais em seus filhos: a visão teatral de suas opressões envergonhava estes opressores e, a muitos, transformava. O Espaço Estético é um Espelho de Aumento que revela comportamentos dissimulados, inconscientes ou ocultos (BOAL, 2005, p. 31).

O principal elemento de contribuição do Teatro do Oprimido na formação docente não consiste apenas no conteúdo ideológico transmitido como dogma e, sim, o processo de despertar-se para compreender-se como sujeito da práxis, pois "o essencial nas relações entre educador e

educando (...) é a reinvenção do ser humano no aprendizado de sua autonomia. Me movo como/a educador/a porque, primeiro, me movo como gente" (FREIRE, 1996, p. 94). A formação de educadores precisa contemplar conteúdos da metodologia do Teatro do Oprimido para, dentre outros benefícios, aguçar o olhar de si mesmo e sobre a realidade social e política. Situando a cena como lugar onde se vê, o sujeito emancipa-se na perspectiva de rever seus valores, preconceitos e ideias, e principalmente reconhecendo-se enquanto ser de mudanças sociais.

3. O que dizem os estudantes de Pedagogia sobre a experiência com o Teatro do Oprimido?

No processo do estágio, o Teatro do Oprimido favoreceu a produção de diversas reflexões críticas e aprendizados diversificados construídos mediante a participação ativa atividades de diálogos e de criatividade. Como caminho prático percorrido, destacam-se jogos de sensibilização física e sensorial (marionetes, esculturas, ativação de múltiplos sentidos), exercícios dialógicos de produção da Estética do Oprimido (laboratórios de imagens, palavras, sons e cenas; aprimoramento da linguagem e do discurso cênico) no processo de vivências em Teatro do Oprimido com estudantes do curso de Licenciatura em Pedagogia da UFBA. Tal intuito além de formativo oferece oportunidades de compreender o Teatro do Oprimido tanto no campo da educação, quanto no âmbito das pesquisas em artes cênicas pela sua complexidade e relevância social, política e acadêmica. Isto posto, é importante frisar o valor da pesquisa sobre as nossas práticas artístico-pedagógicas, bem como o entendimento de que

> Assumir a complexidade da experiência teatral ajuda-nos a refletir sobre a natureza e as peculiaridades da pesquisa em artes cênicas, compreendendo-a para além do resultado artístico espetacular, como campo de produção e difusão de saberes em amplo processo de crescimento (CANDA, 2022, p. 67).

Nesse contexto de formação acadêmica e cultural, do processo cênico enquanto pesquisa, esse teatro é tomado como uma arma sensível que pode, se trabalhado da maneira ética, dialógica e participativa, ser compreendida como uma forma de acessar o outro em seu íntimo, suas opressões vividas e silenciadas, provocando o debate de ideias, expandindo a consciência, corpos e sensibilidades em processos ativos de pensa criticamente, agir e refletir. Sendo um dos objetivos do TO, a provocação de reflexões críticas e ações criativas e propositivas para a resolução ou a desestabilização do problema de opressão apresentado metaforicamente na cena, entendemos a potência dos propósitos educativos inerentes ao legado de Augusto Boal, como a dialogia, a participação coletiva e o exercício de criatividade, criticidade e liberdade, nas cidades e nos ambientes rurais de todo o mundo:

Ao abandonar os espaços ortodoxos do teatro, as novas pedagogias boalianas ganharam novas redes de produção cênica em novos espaços não convencionais, deixando de lado os espaços burgueses e indo ao encontro de outro tipo de espaço nas periferias das cidades e mesmo no interior dos diversos países onde chegaram (LIGIÉRO, 2013, p. 15).

É chegada a hora de o Teatro do Oprimido adentrar também a universidade. O processo formativo em Teatro do Oprimido realizado na Faculdade de Educação (UFBA) é delimitado como campo de batalha estética e de análise da reverberação do legado de Augusto Boal para a formação de professores. Para isso, recorremos à análise das falas dos estudantes que participaram do processo, produzindo reflexões sobre no conjunto de experiências de educação popular realizados no âmbito do estágio curricular supervisionado em pedagogia. Ao escutar tais estudantes representa colher informações e sentidos produzidos pela e na experiência estética e política, para melhor compreender o potencial do processo formativo do Teatro do Oprimido.

A primeira acepção produzida pelo conjunto de falas registradas em relatórios individuais de Estágio 3 diz respeito à compreensão de que estudantes se veem no lugar da encenação e refletem sobre como participar para mudar o que está sendo apresentado, se colocando como sujeito da ação. O estudante A acentua essa dimensão política da experiência com o TO:

> Chamou a atenção para olhar esse fator, pois somos seres políticos. Sendo assim, é um aprendizado que reverbera na minha ação, por despertar o anseio para buscar formas sensíveis e críticas de educação, me aproximando do teatro e da arte. (ESTUDANTE A, 2022, Análise de depoimento produzido em relatórios individuais de estágio).

A dimensão política da formação e atuação profissional é destacada na fala dos estudantes B e C, chamando a atenção para as relações de opressão refletidas nas cenas produzidas coletivamente sobre as condições precárias de formação do estudante do curso noturno de uma universidade pública.

> Toda a vivência com o teatro do oprimido teve forte impacto na minha formação, possibilitando um olhar diferenciado para as situações de opressão vividas em diversos aspectos, além de contribuir com meus aprendizados individuais (ESTUDANTE B, 2022, Análise de depoimento produzido em relatórios individuais de estágio).

O teatro é o lugar onde se vai para ver, e se o que está em cena provoca o espectador, como também o provoca e chama para agir, criamos então espaços de desconstrução e construção, de agir e pensar, de relembrar e visitar situações de opressão, identificando e agindo sobre elas. (ESTUDANTE C, 2022, Análise de depoimento produzido em relatórios individuais de estágio).

Esse espaço de construção e desconstrução da cena e do nosso olhar, paulatinamente de nós mesmos ficou bastante frequente nos textos produzidos pela turma; atos como identificar a opressão na cena e de dialogar para criar e testar, ao vivo, as suas potencialidades de ação e de resolução dos problemas que a cena demonstrou. O jogo cênico é significado como metáfora da vida real, ou para mudar a si mesmo, na condição de educadores em formação estética e política que requer a assunção de que

> Sou professor a favor da decência contra o despudor, a favor da liberdade contra o autoritarismo, da autoridade contra a licenciosidade, da democracia contra a ditadura de direita ou de esquerda. Sou professor a favor da luta constante contra qualquer forma de discriminação, contra a dominação econômica dos indivíduos ou das classes sociais (FREIRE, 1996, pp.102 e 103).

Com o Teatro do Oprimido, buscamos estimular a indignação e a atitude questionadora perante as injustiças encontradas em sociedades com profundas contradições sociais, pois a cena, enquanto espaço estético e político, possibilita a reflexão criativa da capacidade de refletir, delirar, ir além do aparente, provocando, assim, uma atitude crítica do próprio processo formativo. Nesse sentido, entendemos e realçamos "a dimensão educativa do Teatro do Oprimido é evidente, por este ser ativador do diálogo criativo, por discutir questões sociais pertinentes à vida em sociedade e por ajudar no processo libertador dos oprimidos, enquanto classe social" (CANDA, 2018. p. 206).

Ao trabalharem com as condições precárias de formação e do modo como o curso de Pedagogia é estruturado com poucas oportunidades de formação estética, uma vez que a arte ocupa um lugar secundário, reservado a um componente curricular obrigatório. Percebemos no Estágio 3 o lugar-tempo formativo de ampliação de experiências de cunho estético e político, resinificando o sentido de ensinar e aprender, como atos transitivos e relacionais, pois "aprender é um ato de vida: quando alguém desco-

bre, descobre-se a si e descobre o outro. O aprendizado cria um ser humano diferente do que era: aquele que sabe e não sabia" (BOAL, 2003, p. 137). Tais aspectos foram bastante citados pelos estudantes do presente estudo, que passaram a olhar para a realidade do curso e da universidade com outros olhos, vistos como um ser que de repente sabe, passa a saber; aos poucos, foram se dando conta do quão a formação apresenta lacunas do ponto de vista de uma educação libertadora mediada por metodologias ativas e não passivas baseadas apenas no intelecto. Algumas falas estudantis ajudam-nos a aferir a respeito dessa análise que Boal provoca a partir da vivência de seu método:

> O componente curricular de Estágio 3, com esse viés de trabalhos direcionado para o desenvolvimento de ações a partir do Teatro do Oprimido foi de extrema significância para a minha formação. O curso de Pedagogia pouquíssimo explora as vertentes das artes em seu currículo e a oportunidade concedida com esse componente curricular foi mais que providencial. (ESTUDANTE D, 2022, Análise de depoimento produzido em relatórios individuais de estágio).

> Tudo o que foi vivido possibilitará uma bagagem para desenvolvimento de oficinas e jogos com futuros alunos. (ESTUDANTE B, 2022, Análise de depoimento produzido em relatórios individuais de estágio).

> Em vez de seguirmos padrões da educação tradicional, como por exemplo: realizar a atividade prática de estágio em espaços parecidos com escolas, como cursinhos pré-vestibulares, tivemos a possibilidade de construir conhecimentos e ser mediadores de práticas e oficinas teatrais. (ESTUDANTE D, 2022, Análise de depoimento produzido em relatórios individuais de estágio).

Os depoimentos discentes demonstram que os estudantes estão atentos e preocupados com uma formação que dê conta de preparar para o exercício futuro da profissão, revendo práticas e formatos educativos convencionais. Refletem sobre as potencialidade do estágio, à media em que também efetuam críticas quanto à reprodução dos modelos que os estágios tendem a conduzir. Como sujeitos que sabem o quanto o ensino e a educação podem ser diferentes, os estudantes validam o processo transformador vividos pelos sujeitos e reflexão dialogada sobre as suas opressões e violações Tais relatos analisados sob a compreensão freireana de que ser professor exige uma atitude ética frente ao mundo, de rompimento com as diversas formas de opressão e injustiça social, endossa o entendimento de que "não posso ser professor se não percebo cada vez melhor que, por não poder ser neutra, minha prática exige de mim uma definição. Uma tomada de posição. Decisão. Ruptura" (FREIRE, 1996, pp.102 e 103).

Ao explorarem o potencial do corpo-voz a partir dos exercícios trabalhados nas oficinas de TO, as estudantes romper com olhares estreitos conservadores e reprodutivos de preconceitos e estereótipos formativos e, assim, vislumbram possibilidades de repensar metodologias e apreciam o arsenal do TO como possibilidade de trabalho na condição de pedagogas, esse exercício profissional de cunho social e político. De um modo geral, os estudantes afirmam que os componentes curriculares são excessivamente teóricos e desvinculados na da prática de sensibilidade, restringindo a capacidade de construir um olhar crítico sobre a realidade concreta. A experiência de Teatro do Oprimido favorece que os participantes "analisem e estudem os rituais aos quais estão submetidos em suas vidas e que, criativamente, substituam rituais e performances por outros mais adequados a lhes proporcionar a felicidade que é, afinal, o que mais queremos na vida" (BOAL, 2003, p. 77). Conceber, praticar e analisar os resultados de uma formação acadêmica humanizada capaz de discernir, escolher, opinar e contribuir coletivamente para pensar a imagem, a cena e a vida é um dos inúmeros resultados produzidos em cada canto do mundo onde há praticantes e multiplicadores de Teatro do Oprimido.

4. Considerações em trânsito

O presente artigo abordou, de modo sucinto, o legado e as contribuições do pensamento-ação de Augusto Boal para a educação, revisando a necessidade de se repensar a formação de educadores, mediante a escuta de estudantes de Licenciatura em Pedagogia da UFBA em atividade formativa de Estágio curricular supervisionado em ambientes educativos não-escolares. Assumimos a perspectiva da humanização, da sensibilidade crítica e da reconstrução da capacidade do refletir, indignar-se, dialogar e trabalhar em prol da construção de um processo educativo humanizado, crítico e sensível. E entendemos que ato de questionar é uma postura perigosa necessária, na medida em que promove a rebeldia pela implementação efetiva de políticas públicas, da cobrança do respeito à diferença e da garantia dos direitos sociais conquistados historicamente. Isto nos remete a repensar a escolha da profissão docente, visto que a permanência no exercício docente deve ser embasada numa tomada de posição contra o medo, com uma pedagogia que se fortaleça contra a passividade, a solidão e o conjunto de injustiça social que alija o ser humano de seu próprio processo de humanização.

Ao refletir sobre experiências de Teatro do Oprimido no Estágio do curso de Pedagogia da UFBA, tecemos reflexões ancoradas nas falas dos estudantes participantes e nos autores selecionados neste diálogo sobre a educação libertadora e propositora de perguntas, com cunho político, e que vise incluir também uma perspectiva estética na formação docente. O arsenal do Teatro do Oprimido foi analisado enquanto pedagogia estética e política ainda muito pouco concebida consistentemente na formação de profissionais de educação. A proposta aqui esboçada aponta para a perspectiva de uma práxis que possibilite ao/a educador/a o movimento de busca pelo conhecimento e não da estagnação; da luta e não da passividade; da dúvida e não das certezas que dão ilusão de que as questões e problemas do mundo e da vida são imutáveis.

Como resultado da pesquisa sobre estágio e formação, acentuamos que o modelo de professor desumanizado ou coisificado não é um destino dado ou natural e, sim, é resultado de uma sociedade injusta que gera violências e violações de direitos em diferentes níveis. Dessa forma, torna-se fundamental a discussão sobre ética, participação política e formação estética na educação e na formação de professores, não só no campo conceitual, ou restringindo-se à imposição de valores e regras de condutas a serem seguidas. É importante que o campo da educação crie princípios, políticas e procedimentos que possibilitem ao aluno o contato com práticas que exijam uma postura ética, num exercício constante de reflexão sobre a sua liberdade e sobre os próprios atos na vida social. O Teatro do Oprimido e todo o legado de Augusto Boal para a educação e cultura proporciona espaços de educação sensível, buscando humanizar o corpo e a mente frente a um trabalho estético-político. Com base nisso, situamos o papel do/a educador/a nesse processo de formação, no sentido de pensarmos em uma outra educação mais humanizadora, sensível, crítico e potencialmente criadora.

Referências

BOAL, A. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

BOAL, A. **O teatro como arte marcial**. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

BOAL, A. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009a.

BOAL, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

CANDA, C. **Ensino de teatro**: fundamentos e didática / Cilene Nascimento Canda. Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2020.

CANDA, C. **Para fazer o verbo delirar: pesquisa em artes cênicas com ênfase na experiência em teatro**. In: OLIVEIRA, Urânia Maia; MARQUES, Maria Inês; MACHADO, A. B. (orgs.). **Pesquisa em arte e difusão do conhecimento**. Salvador: EDUFBA, 2022.

CANDA, C. Todo mundo pode fazer Teatro do Oprimido: difusão de técnicas e jogos teatrais na educação. In: CANDA, C.; Célida S. (orgs.). **Paisagens educativas do ensino de teatro na Bahia: saberes, experiências e formação de professores. Salvador**: EDUFBA, 2018.

FREIRE, P. **Ação cultural para a prática da liberdade e outros escritos**. .9ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GALEANO, E. **De pernas pro ar**: a escola do mundo ao avesso. Tradução de Sérgio Faraco. Porto Alegre: L&PM Editores, 2018, v. 820).

LIGIÉRO, Z. **Boal na Universidade**. In: MATTOS, Cachalote. SANCTUM, Flávio. SARAPECK, H. (et. al.). **Teatro do Oprimido e Universidade**: experimentos, ensaios e investigações. 1ª ed. Rio de Janeiro: Metanoia, 2016.

LIGIÉRO, Z. **Ser e não ser, o artista e o espectador**: questões de arte, pedagogia e política de Augusto Boal. LIGIÉRO, Zeca; Licko Turle; Clara de Andrade. Augusto Boal: arte, pedagogia e política. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.

SANTOS, B. **Teatro do Oprimido**: raízes e asas – uma teoria da práxis. Rio de Janeiro: IbisLibris, 2016.

TURLE, Licko. Alfabetização teatral: o encontro do Teatro Popular com a Pedagogia do Oprimido. In: MATTOS, Cachalote. SANCTUM, Flávio. SARAPECK, Helen (et. al.). **Teatro do Oprimido e Universidade**: experimentos, ensaios e investigações. 1ª ed. Rio de Janeiro: Metanoia, 2016.

Notas

1 Considerando o conhecimento como produto da relação entre seres humanos e destes com o mundo, compreendemos que este não é um produto pronto e acabado a ser transmitido, sem necessidade de ressignificação e questionamentos. Muito mais do que o lugar de acesso ao conhecimento pronto e imutável, a escola adquire o papel da formação de sujeitos produtores de saberes, de culturas e de relações sociais. No entanto, a qualidade do processo formativo e a permanência dos educandos na escola ainda são desafios postos na contemporaneidade, especialmente no que se refere à qualidade dos processos pedagógicos gerenciados pela instituição educativa. Apontam, de modo indireto, para a revisão da práxis pedagógica, bem como para o campo da formação de professores.

2 Tal arsenal contempla a discussão sobre a realidade, social, econômica e cultural, a ampla diversidade e as formas de opressão e exclusão presentes na escola e situa o/a educador/a como ser práxis capaz de atuar e intervir de modo propositivo, dialógico e criativo, entendendo o trabalho de Augusto Boal "como uma busca contínua sobre a forma de viver e fazer, aprender e refletir sobre o impacto de um teatro humanista, em uma visão holística, em que os papéis do educador, artista e político estão sempre em processo interativo" (LIGIÉRO, 2013, p. 16).

3 Ao trabalhar na perspectiva complexa de formação de professores, tendo como eixo guia a educação estética e política, a obra de Boal aponta um horizonte teórico-metodológico essencial para o trabalho de emancipação humana e libertação social na escola e em outros espaços educativos. Entendemos que esse processo não se dá somente pelo discurso ou pela transmissão de conteúdos políticos. Ao contrário, tal formação requer um investimento na formação integral do/a educador/a, na desmecanização do corpo, na releitura de preconceitos históricos, no colocar-se no lugar do oprimido em cena. Este é um ensaio de outras possibilidades de atuação real, ainda que na ficção, e exercita o olhar e o sentir para compreender as redes complexas da vida e no exercício difícil e permanente do diálogo e do respeito às diferenças. Afinal de contas, é importante pontuar que "o Teatro do Oprimido não se detém a buscar as formas mais adequadas de ensino-aprendizagem. Sua meta essencial é criar ambiente para o diálogo pleno, no qual opiniões diversas possam ser expressas, respostas levantadas e novas perguntas provocadas" (SANTOS, 2016, p. 360).

4 No âmbito da formação estético-política, o/a educador/a torna-se, permanentemente, capacitado para perceber a realidade, para atribuir sentido a ela e para posicionar-se, não sob a acepção da passividade, e sim, na perspectiva do diálogo crítico, da leitura do mundo, da mobilização e da participação em busca por mudanças. O conjunto de reflexões produzidas pelos participantes das oficinas apontam para estes encaminhamentos, pressupostos com muitos desdobramentos para a prática profissional futura.

QUATRO ELEMENTOS DA LIBERDADE
UM DIÁLOGO ENTRE EDUCAÇÃO, CORPO E LINGUAGEM

Carla Marcelino

Doutora em Educação Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestre em Teatro RIOJA/ES; Pedagoga e Especialista em História da Arte e Prática de Ensino Interdisciplinar UNISUL/BR. Docente de Arte e Cultura; Teoria Teatral; Filosofia da Cultura; História da Arte; Pedagogia da Arte; Arte Educação; Arte Inclusiva. Investigadora membro dos grupos Arte e Entorno UTPL; LABELIT UFPR; Teatro e Prisão UDESC; Diálogo Internacional e ILIA – Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes. Membro consultor do projeto de investigação/criação/vinculação Teatro Tras las Rejas UTPL/EC. Docente convidada do programa de Mestrado Pedagogia das Artes UTPL/EC. Business Leader – Cultura da rede SESI/SC.

Resumo: O presente artigo busca analisar os sentidos das relações entre educação, corpo e linguagem, por meio das artes cênicas, em um espaço privado de liberdade. O tema especula sobre os processos educativos, centrados no diálogo de saberes, que extravasam o espaço acadêmico formal. A intervenção pedagógico-artística, tomada como campo de estudo e ambiente de aprendizagem, permitiu a realização de algumas ações articuladas com um referencial teórico-metodológico ancorado no Teatro do Oprimido (TO), de Augusto Boal. Com reflexões à luz de Bakhtin pretende-se, como resultado desta triangulação, apresentar contribuições que possam funcionar para uma revisão urgente do sistema sócio educativo prisional.

Palavras-chave: educação; corpo; linguagem; prisão; teatro.

CUATRO ELEMENTOS DE LA LIBERTAD
UN DIÁLOGO ENTRE EDUCACIÓN, CUERPO Y LENGUAJE

Resumen: Este artículo busca analizar los significados de las relaciones entre educación, cuerpo y lenguaje, a través de las artes escénicas, en un espacio privado de libertad. El tema especula sobre procesos educativos, centrados en el diálogo de saberes, que van más allá del espacio académico formal. Una intervención pedagógico-artística, tomada como campo de estudio y ambiente de aprendizaje, permitió la realización de algunas acciones articuladas con un marco teórico-metodológico anclado en el Teatro del Oprimido de Augusto Boal. Con reflexiones a la luz de Bajtín se pretende, como resultado de esta triangulación, presentar aportes que puedan contribuir a una revisión urgente del sistema socioeducativo penitenciario.

Palabras clave: educación; cuerpo; idioma; prisión; teatro

Um muro no caminho

Existe no sul do Equador, uma cidade chamada Loja, localizada aos pés de imponentes montanhas, considerada por seus habitantes *'el último rincón del mundo'*. Entre muitas de suas instituições se encontra a Universidad Técnica Particular de Loja. (UTPL), um espaço que tem como premissa servir à sociedade promovendo seu desenvolvimento cultural.

Dentre muitos programas, destaca-se o trabalho de sua Companhia de Teatro e seu curso de Licenciatura em Artes Cênicas que, em seu caminhar acadêmico, encontraram um muro social: um centro de atenção de jovens infratores.

Sem desviar do caminho, pularam o muro e assumiram o compromisso de desenvolver um projeto de pesquisa/extensão, comprometido com aulas semanais de teatro, o que gerou um impacto positivo na rotina dos privados de liberdade, influenciando na estruturação de um projeto de vinculação associado à criação artística, levando a consolidação de um projeto chamado Teatro atrás das grades.[1]

Três anos passaram e o objetivo que era as aulas de teatro se ampliou provocando mudanças de paradigmas e transformando o espaço de privação de liberdade em um ambiente de aprendizagem criativo, gerando registros de boas práticas que pudessem ser aplicadas em outros espaços semelhantes, além da produção de obras cênicas de inclusão social.

As ações concretizadas desde o início do trabalho foram: a promoção de um espaço para a consolidação da arte como ferramenta de socioeducação no processo de reinserção de jovens privados de liberdade; o desenvolvimento de aulas de teatro, dança, música e performance explorados a partir da expressão corporal, dos jogos dramáticos do Teatro do Oprimido[2], das criações performativas e de narrações orais; o estímulo para impulsar a arte e cultura como mecanismos de manejo das emoções e de incremento de novas habilidades; e a produção cênica de espetáculos como mecanismo de reinvindicação e inclusão social.

O muro que separava aqueles indivíduos do restante da sociedade começou a ganhar voz. Indagar sobre a situação em que viviam os jovens privados de liberdade desatou a relevância de uma investigação do território que permitiu uma investigação a nível nacional[3] com uma coleta de dados estatísticos sobre a eficácia do trabalho não só no corpo, porque isso era visível durante as classes, mas na concepção estética e linguagem de mundo.

Logo, as aulas de teatro já não satisfaziam mais aqueles corpos privados e o muro, que já não parecia mais tão ameaçador, deu passagem para o artista que queria subir nos palcos. Foi nesse momento que surgiu a obra "os quatro elementos da liberdade".

Os quatro elementos da liberdade

Os quatro elementos da liberdade é uma performance de teatro, dança e música criada a partir da investigação do processo de relação do ser privado de liberdade com os elementos do seu ambiente, da sua própria natureza, como o fogo, a terra, o ar e a água. A proposta nasce de uma investigação sobre a linguagem e a estética do corpo inspirada nas narrações orais dos internos do Centro de Atenção de Jovens Infratores (CAI) da cidade de Loja, inter-relacionada com a obra clássica de Calderón de la Barca, *A vida é um sonho*, com foco no monólogo de Segismundo[4].

Criada no espaço da privação, a poética expõe os paralelos que refletem as poucas liberdades existentes nesse sistema: a liberdade de pensar; a liberdade de criar; a liberdade de imaginar e a liberdade de sonhar. Estes temas, fundamentais para a prática de uma política de paz e inclusão, confluem diversas visões e disciplinas que enriqueceram a pesquisa-criação convergindo o espaço de privação considerado socialmente para a margem em um espaço acadêmico criativo com impacto social.

A criação deste trabalho iniciou-se com uma oficina física corporal, utilizada para identificar possibilidades expressivas do corpo sobre os temas dos elementos da natureza e as narrações orais, surgidas de variados exercícios do TO interconectados com os temas liberdade de sonhar, pensar, sentir e imaginar. Ainda que existisse um improviso necessário para a busca do eco estético do corpo, a cada semana algo era fixado, memorizado como pertinente para dizer algo, como linguagem.

Como qualquer processo disruptivo, alguns fatores como constrangimento de exposição pública, medo ao ridículo, insegurança em relação ao próprio corpo, eram vozes que ecoavam constantemente. Isso porque aqueles corpos privados dispostos ao fazer artístico não estavam habituados, em certa medida, a uma estética teatral.

Fato este evidenciado na seguinte situação: poucas semanas antes da apresentação pública receberam permissão para subir ao palco, apenas aqueles indivíduos privados que tinham melhor comportamento, não necessariamente melhor desenvolvimento cênico. Isso porque a estética antecede o corpo no sentido de formação cultural.

Por outro lado, os que subiram ao palco tiveram dupla função: condicionar o corpo à estética da obediência do sistema porque queriam se apresentar no evento, queriam viver a experiência de liberdade, enquanto faziam um esforço extra para que o seu corpo de ator buscasse subsídios estéticos que nunca tinha recebido antes de iniciar o projeto naquele lugar de privação.

Embora, durante os ensaios a linguagem corporal dominante fosse baseada em gestos defensivos, no trabalho com a mediação pedagógica que buscava a neutralidade do movimento, percebeu-se que aqueles corpos precisariam de mais tempo, porque estavam habituados a gestos de defesa e ataque, cicatrizes de um círculo vicioso estrutural.

Entende-se que a neutralidade expressiva e física é uma reverberação estética de um corpo que dialoga com o eu interno. Outra situação muito difícil, porque em geral, uma vez parte do sistema carcerário, o indivíduo será para sempre um delinquente no status social colonial. Por isso os braços sempre se fechavam diante do peitoral. Essa linguagem, manifestação dialógica, forma de interagir, constitui esses sujeitos na relação com o outro, porque segundo Bakhtin (2003, p.341) "ser significa ser para outro e, através dele, para si".

Sobre o tema Lucas (2021, p.33) esclarece que "o teatro na prisão se torna visível na medida em que as pessoas que cumprem pena têm maior complexidade e profundidade do que sugerem os estereótipos construídos sobre elas". Analisando essa complexidade, talvez muitos daqueles corpos respondiam assim porque cada ato é em função de uma interação com o outro, de sua condição, de sujeito responsável e responsivo, ser/estar num mundo cheio de provocações.

O papel do teatro, neste caso, não serve para só representar esses movimentos, nem essas provocações, ainda que reverberassem constantemente, mas levá-los a vivenciar outra estética, como comenta Desgranges (2006, p.111) para quebrar algumas barreiras em relação à própria segurança e identidade pessoal como ser humano. Produzir novos ecos.

Se no jogo teatral, como escreve Spolin (2005, p.4) "uma forma natural de grupo que proporciona a liberdade pessoal necessária para a experiência", ninguém percebe a qualidade estética do organismo é porque o objetivo é viver experiências internas e novas descobertas sobre se realizar uma ação. Ainda que na proposta performativa exista certa cobrança estética nas ações daqueles corpos, os indivíduos se disponibilizam a seguir pelo sentido de existência que ela resulta.

A liberdade de expressão estava condicionada a uma obra de criação coletiva, que exigia um desenvolvimento individual, um paradigma que trouxe novas possibilidades de ser e existir, como escreve Lucas (2021, p.201) "estimulando a sensação de construir coletivamente algo que não se faria sozinho". Assim ao se expressar, no território das relações dialógicas, cada um se constituiu tam-

bém na imagem do corpo do outro, ressignificando fatores estéticos, já que o corpo também tem seu próprio discurso e no teatro poderia ser ferramenta capaz de conceber aquelas pessoas o experimento de se sentirem humanas.

Uma das cenas construídas coletivamente pelos atores (entre eles jovens privados e estudantes universitários de teatro e artes cênicas) exigia um treinamento corporal para alcançar a estética de um efeito de ação dominó. Dispuseram os corpos enfileirados em linha reta projetando um discurso em cadeia, mostrando que o resultado de um é a causa do outro. Em nenhum momento as causas foram anunciadas. No roteiro da obra não existia tradução para ditos efeitos, mas entre eles estavam implícitos os temas principais abordados no teatro fórum[5]: medo, vingança, violência, humilhação.

A formação irregular de alguns braços traduzia que ainda privado era possível ser livre para sentir dor, mas também esperança; de pensar nas consequências de uma decisão mal tomada, mas também na vingança; de sonhar em subir na vida, mesmo que um dia volte estar embaixo; e de imaginar que é possível voltar a existir, ainda que seja um número para o sistema.

Estas palavras, banalizadas no vocabulário contemporâneo, dentro de uma pedagogia teatral podem ser ressignificadas como material estético que segundo Lucas (2021, p.220) "desafia a lógica prisional ao mostrar que as pessoas ali podem trabalhar juntas, criar algo bonito, realizar tarefas difíceis e retribuir aos outros". Retribuir arte como resultado estético, não necessariamente retribuir mudança ética.

O processo educativo e o acesso à arte de um apenado são direitos, não favores filantrópicos, e por isso não se deve esperar retorno moral do processo educativo, mesmo no campo artístico onde comumente se trabalha com expressões emocionais. Desta forma ainda que não seja possível projetar a realidade de uma pessoa livre na realidade de um privado, pelas inúmeras esferas que existem entre ambas as realidades, é possível estabelecer diálogos em campos comuns.

Neste caso, a experiência estética serviu para dar sentido ao mundo coabitado, enquanto a experiência educativa possibilitou espaços para o desenvolvimento das subjetividades estéticas, de se colocar no lugar do outro, semelhantes ao mesmo tempo em que muito distintos, e segundo Bakhtin (2010, p. 211) provocando o choque dialógico de duas vozes, enfatizando uma relação dialógica possível. A empatia em relação às diferentes visões e interpretações de realidades de cada participante foi crucial para dar sentido de liberdade e auto expressão.

A teatralidade explorada mostrou uma ambiguidade: estar nas histórias de vida dos jovens privados, construindo com eles uma dramaturgia teatral, e levar esta história para o palco, ainda que metaforicamente, para colocar todos em um presente muito real, que a sociedade em geral quer esquecer – jovens infratores – e que levanta questões estruturais sobre o funcionamento do sistema de reabilitação prisional e como estes *modus operandi* afeta a todos.

De alguma maneira ficou claro que o educar o corpo para a esfera performativa não muda as regras do jogo carcerário, as redes e sistemas continuam existindo e operando conforme leis próprias. Durante a construção deste trabalho, por exemplo, houve mudanças de autoridade de diversos níveis por questões políticas; manobras deturpadas; rebelião e fuga.

O que se percebe com a educação cênica é a ampliação da atmosfera privada do jovem, como ator experimental, ainda que siga consciente do seu crime e do sistema prisional, desde uma percepção estética como força motriz criativa que pode ser percebida, estudada e traduzida a novas linguagens.

Em ensaios finais, uma mudança significativa nos *gestus* de uma cena pertinente da obra levou à reflexão de que muito dos processos educativos permitidos dentro do sistema são convenientes ao sistema. No centro de privação desta pesquisa nunca houve intimidação por parte das autoridades carcerárias, mas existia um código invisível, instituído pelos privados onde alguns gestos corporais eram aceitos e outros não.

Por exemplo, durante os ensaios, dentro do espaço correcional, os atores nunca reproduziram o gesto da mão sustentando a nuca. Isso foi incluído num ensaio na universidade pelos atores universitários. "– E se colocarmos as mãos atrás da nuca para mostrar um pouco mais da realidade deles?". Como um gatilho de reinvindicação e responsabilidade social, teria sentido usar o gesto para educar o olhar do público direcionado ao corpo dentro do andaime[6] que representava a cela. Por outro lado, fazer este gesto dentro do espaço penitenciário seria reforçar o discurso de privação e humilhação, principalmente pela supervisão dos agentes internos.

Numa visão holística da pedagogia das artes performativas, também é importante destacar a influência das técnicas do Teatro do Oprimido na tomada de decisão deste *gestus*, principalmente o Teatro Fórum. Se, por um lado, é uma expressão estética da arte, por outro, serve como aparato político dos oprimidos porque oferece um espaço de reinvindicação estético que expressa dois pontos de vista: o passivo e o ativo.

E é na esfera ativa deste discurso, que propõe o *gestus* de rendição. O ser passivo se constitui em cena concebendo a ideia de Bakthin, de acordo com Amorim (2006, p. 96 apud Brait) quando aponta que "ninguém é herói de sua própria vida. Somente posso me constituir como herói do discurso do outro, na criação do outro. O outro que está fora é quem pode dar uma imagem acabada de mim (...)". Ainda que a imagem dentro da prisão seja uma imagem quase sempre acabada, porque existe um consenso social preestabelecido de que o presidiário é um ser fadado a uma única imagem relacionada a fracasso, inutilidade e desconfiança; o que faz o teatro é chamar o público a ver as cenas como imagens inacabadas.

Essa dinâmica se dá devido ao que destaca (Amorin.2006, p.96 apud Brait) "cada um retrata o que vê do que o outro vê, o que olha do que o outro olha". Por tanto a obra *Los 4 elementos de la libertad* talvez seja o trabalho artístico mais inacabado feito até o momento porque suas partituras abordavam o intertexto das subjetividades vividas pelos internos a partir do ponto de vista dos estudantes universitários (externos).

O trabalho corporal de observar, selecionar, comparar e interpretar a vida mesma possibilitou leituras possíveis e distintas aos seus "espect-atores", defendendo suas individualidades como sujeitos dentro de uma atividade coletiva, e segundo Rodrigues (2019, p.25) com a "oportunidade de se relacionar com o outro que é seu próprio espelho e, então, repensar sua capacidade de compreender a si mesmo e ao mundo".

Não são estereótipos, são tentativas de retratar um ambiente dando um sentido ao outro, que aqui não se chamam José, João ou Maria, são chamados 'jovens privados de liberdade'. Muito à parte das esferas discursivas da educação, do teatro, da juventude, e do sistema carcerário o tema transita num campo polifônico chamado direitos humanos.

Ao analisar os sentidos das relações entre educação, corpo e linguagem, por meio das artes cênicas, num espaço de privação de liberdade e identificar o papel estético, educativo e social das artes cênicas no processo de sócio educação a partir de materialidades visuais e verbo-visuais produzidas em espaços de privação de liberdade, sobra uma reflexão sobre as possibilidades existentes dentro das relações entre universidade e comunidade, investigando a relevância de um potencial ambiente de aprendizagem acadêmico.

Embora o espaço prisional seja por natureza frio e vazio, limitado por muros, ainda assim não é um fator limitante para a extraordinária natureza da criatividade humana. Foi possível identificar uma triangulação de conceitos, com a experiência vivida no estudo de campo local, que acessa principalmente as três esferas: estética, educação e ambiente de privação. O corpo transita por todas elas.

Vivenciar com o corpo é uma experiência transcendente. "– Quando começamos a fazer o aquecimento e os movimentos que vinham com o som, pude perceber a sensação de não ser criticada,

me senti à vontade para me expressar com o meu corpo o que tinha aprendido e outras coisas que sabia fazer"[7].

Ninguém poderia dizer se ao sair dali reincidiriam ou não no crime, mas naquelas horas a que estavam submetidos a novas linguagens de ser e existir tinham uma nova oportunidade de experimentar alternativas para a não reincidência. Alternativas que muitas vezes convocavam contradição e desordem, porque era necessário para ambos os indivíduos (os privados e os estudantes que realizavam as práticas com eles) que respeitassem a visão do outro sem abandonar seu ponto de vista.

Ficou claro que a educação estética na perspectiva dialógica não é interação, consenso, mas um processo de negociação, conflito. Há um papel formativo em todos eles. Considera-se nessa perspectiva que um ambiente criativo de aprendizagem é estético, e nele tudo dialoga com tudo (pessoas, eventos, objetos, tempos e espaços), concordando com a concepção imanente da estética com seu ambiente tangível e intangível, ocasionando o excesso de visão interna e externa do sujeito no que diz respeito a sua relação de aprendizagem dentro deste ambiente.

Sendo precisamente "atos estéticos" para Bakhtin (2011, p. 45) o excedente de visão requer a participação do sujeito para completar o horizonte dessa relação (concordando ou discordando, dando feedback, negando ou engolindo) "com tudo o que se pode descobrir do lugar que ocupa, fora dele; enquadrando-o, através do seu saber, do seu desejo e do seu sentir" ainda que na maioria das vezes essa dinâmica seja inconsciente.

Os indivíduos em estado de privação de liberdade se alimentam esteticamente desta selva de pedra, cujo tempo é distinto do tempo da realidade exterior e a parte é reforçada pela malha social e econômica que a sustenta. Quando a universidade entra neste espaço com uma proposta acadêmica que questiona se este ambiente pode ser de aprendizagem, ela problematiza muitos outros fatores (como deve ser um ambiente de aprendizagem?). É que não existe excedente de visão sem se colocar no lugar do outro.

Os professores e jovens da universidade que levaram o teatro para dentro da prisão dialogaram, além disso, com seus próprios valores, crenças e vivências para tomar uma posição diante da precariedade do sistema educativo carcerário de jovens delinquentes. Neste ponto se retoma a selva de pedra. É possível que um presídio se torne ambiente de aprendizagem?

Por esta investigação, sim. É possível desde que se considere como ambiente tudo o que constitui a atmosfera e não só espaço físico, o território tangível. O que é dito, o que é feito, os jogos brincados, as reflexões feitas, as construções corporais, a relação estética artística. Tudo isso constrói e dialoga transformando o ambiente todos os dias reforçando a importância do processo de ressocialização, como assenta Concílio (2018, p.145) para "o convívio entre cidadãos livres".

Nessa perspectiva, os ambientes de aprendizagem rompem com a tradicional expectativa de tempo, espaço e forma e a proposta concebe as salas de aula para além dos espaços físicos convencionais, enriquecendo o processo de ensino-aprendizagem e o campo de pesquisa, vivenciando de forma concreta e percebendo internamente o outro desse contexto (o profissional) propício para alimentar um ciclo de alteridade.

Para Bakhtin (2011, p. 177), é na relação com essa alteridade que os indivíduos se constituem, pois "não se pode determinar sua posição sem correlacioná-la com outras posições", o que leva a refletir sobre a relação dialógica que o autor propõe de um existir a partir do outro. Alinhada com o vínculo da comunidade acadêmica, esta proposta entra nos espaços já existentes aceitando-os como ambientes de aprendizagem para o estudante-profissional de artes cênicas de forma que, tanto a instituição que recebe a universidade quanto a universidade que compartilha seu capital humano com a instituição, sejam reciprocamente beneficiados por uma relação dialógica.

Essa relação é, portanto, "extralinguística" segundo Bakhtin (2002, p. 183), o que reverbera nas relações para além da linguagem verbal. Percebeu-se que existia um padrão corporal antes e depois do trabalho educativo: "– No início eles sempre estavam mais reativos às propostas de aquecimento e movimento cênico, com exceção dos jogos, claro, mas quando começamos a criar as performances notamos que nossa presença foi fundamental porque eles nos tomavam como referência, eles observavam como fazíamos e tentavam copiar e com isso se sentiam seguros de fazer"[8].

Foi possível desta forma identificar as marcas estéticas daqueles corpos, ao mesmo tempo que, sendo eles expostos a um processo de educação teatral, iam criando novas possibilidades estéticas. Um circuito virtuoso de aprendizagem. Provocar este tipo de interação social ativa e responsiva, que fortalece a concepção do eu pela relação com o outro, fortalece processos inerentes à criação estética e à investigação em humanidades.

Ainda que longo, lento e permeado de questões políticas alheias a prática em si, esse é o *status quo* do teatro na prisão, que resiste a toda uma estrutura que começa na ausência dos direitos básicos na sobrevivência e na formação do ser humano. Desde sempre é necessário desenvolver empatia.

Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina. (BAKTHIN, 2011, p. 23).

Logo após cada função[9], os atores/investigadores se colocavam à beira do palco para iniciar um debate sobre o processo de criação da obra. Nesse lugar do outro, que ocupa o pesquisador, é possível dialogar a múltiplas vozes sem perder sua visão, que é única. Neste momento os estudantes assumiam também o papel/discurso docente, porque eles também eram responsáveis em oferecer ao público o resultado de uma relação recíproca.

Mas, reciprocidade é algo muito ambíguo dentro do sistema carcerário. Trocas recíprocas nem sempre são trocas legítimas, tampouco éticas ou poéticas. Ser recíproco, nesse trabalho, foi compartilhar (dar e receber) subsídios para a construção de novos sentidos, a partir de uma visão de mundo, ainda que metidos em outro mundo, ou seja, os livres imersos no espaço dos privados. A visão de um, no campo de visão do outro. Sobre isso sempre pairava uma polêmica que incomodava a discussão, é de que todos os jovens do centro de atenção já tinham experimentado a liberdade, tinham assim as duas visões, mas aqueles jovens acadêmicos, nunca tinham sido encarcerados, ou seja, só tinham a visão da liberdade de que gozavam naquele momento.

Por isso se conclui que o excedente de visão é fundamental neste diálogo entre corpo, estética e educação. Só com empatia é possível participar de um exercício honesto, ainda que uma parte do grupo só tenha uma visão parcial desta concepção estética. Estes corpos habitados, por pessoas únicas, submetidas a uma realidade coletiva que se observam jogando e atuando, também se observam a partir da perspectiva dos outros corpos, e nos outros corpos.

Segundo Boal (1980, p.15) durante as atividades de teatro "os humanos são capazes de se ver no ato de ver, capazes de pensar suas emoções e de se emocionar com seus pensamentos¨. Podem se ver aqui e se imaginar adiante, podem se ver como são agora e se imaginar como serão amanhã. Como gatilho meta cognitivo pensar em si mesmo a partir de uma ação e refletir sobre poder refletir sobre a ação teatral é uma maneira de experimentar uma certa liberdade e relacioná-la não só ao corpo, mas também a todos os aspectos de sua vida, ainda dentro de um espaço prisional.

Para finalizar foi possível perceber por meio desta investigação-criação que existe, na linguagem do teatro, um fenômeno possível de verificar: tudo estava em movimento, inclusive o diálogo entre o corpo, a estética e a educação. Sim são áreas espe-

cíficas de suas raízes epistemológicas, mas não estão estancadas a uma só linguagem, muito menos quando triangulam dentro de um tema em comum. Desde esta perspectiva, inclusive o que não se moveu, não falou, não atuou, esteve em ação. Silêncios foram espaços discursivos. Existiu nas coisas (corpos, espaços e objetos), tanto no presídio, quanto fora dele, uma dinâmica de movimento que levou a experimentação e transposição das ideias para a linguagem cênica performativa. E esta categoria serve a este projeto porque a performance é inclusiva.

Quando se assume performativa, neste triângulo corpo, estética e educação, assina um acordo de permissividade empírica, não por desfazer o compromisso profissional, mas para buscar uma verdade autêntica relacionada ao entorno. Desta forma o envolvimento do corpo como ferramenta sensível no jogo teatral, a sua aproximação à dinâmica e às leis do movimento na natureza dos quatro elementos gerou necessidades corporais e urgências de movimento resultando em gestos, talvez incompreensíveis para qualquer um que nunca tenha sido preso na vida.

E por isso mesmo totalmente libertadores por resultar num discurso íntimo, verdadeiro e ao mesmo tempo que era exposto ainda assim não perdia seu caráter secreto, confidencial. No começo destes gestos estavam as ações daqueles corpos que carregavam um estado sensível, tanto os internos, quanto os externos. Ao serem convocados ao diálogo, por meio de um processo educativo, as lacunas foram se preenchendo a um ponto em que ao final do trabalho já não lembravam de quem era a ideia de cada movimento.

Cada corpo, portador de uma história, tinha uma estrutura estética. O corpo que cada um era, o era a partir de como era percebido e expressado desde a sua memória e pela memória do outro; o outro completa esse percurso, como bem diz Bakhtin (2011, p. 23) citado anteriormente. O processo educativo organiza e faz parte deste diálogo porque coloca a todos num mesmo plano cênico: seres humanos questionando a vida e buscando seu lugar no mundo, todos os dias, a todo momento, em cada segundo.

Não existe um indicador de almas para saber o que fica dentro de cada interno que participou do trabalho. No corpo ficam marcas de uma predisposição física que pode ajudar a afrontar o mundo, para buscar por um trabalho, por exemplo, (como todos dizem), ainda que o estigma de bandido irá acompanhá-lo por muito tempo, isso se não reincidir no crime, o que pode acontecer já que existe toda uma estrutura que sustenta esse modelo.

Também ficam marcas de novas linguagens oriundas da dança, da música e do teatro como recurso para modular as emoções, é que reeducar socialmente consiste num conjunto de fatores, o teatro na prisão é apenas um deles. O teatro é ferramenta do acionar de novas linguagens através da educação/provocação artística do corpo, porque o corpo vem primeiro no sentido sensorial, antes disso e depois disso existe a estética que a todo momento retroalimenta as linguagens desse novo corpo – que experimenta outras formas de falar, interagir, caminhar, receber uma mensagem – independente da linguagem – por exemplo, encarar com os olhos tem um sentido muito forte de provocação, de duelo; mas na aula de teatro essa mesma ação tem um sentido afetivo, de ver o outro, conhecer que o outro é um ser humano que também tem dores, alegria, que tem uma história.

Não existe dúvida de que o exercício empático, que provoca o diálogo teatral neste momento, abre caminhos para a política de paz e esperanças para a não incidência no crime, no sentido de reconhecer a existência do outro, a dor do outro e a sua participação numa coletividade. Mas é impossível que atividades como estas, isoladas, sem estrutura, viabilidade, continuidade e desenvolvimento sejam efetivas ainda que feitas por profissionais competentes.

É importante salientar a importância da base de um processo pedagógico para que não sejam confundidas com ações paliativas, ou pior, como filantropia, como se o sistema de prisão não fosse

um caso de educação e saúde pública de interesse para toda a sociedade e direito cidadão.

Ainda que tudo intua utopia, o trabalho de teatro nas prisões existe, demonstrou sua importância por meio de muitas referências, que precisam ser detalhadamente estudadas, e deixa claro nesta pesquisa que devem ser considerados ambientes de aprendizagem. Melhor se fossem ambientes criativos de aprendizagem.

Espaços como o CAI deveriam ser o objetivo principal dos projetos de investigação, criação e extensão das instituições universitárias comprometidas com o entorno. Esse é o verdadeiro diálogo da responsabilidade social coletiva. Para que um presidio não se torne uma universidade do crime, a educação deveria ser prioritária, principalmente a partir da prática artística, porque num lugar onde não existe atividade cultural, a violência se torna espetáculo.

Referências

AMORIM, M. **Cronotopo e exotopia.** In: BRAIT, B. Bakhtin: otros conceitos-chave**.** São Paulo: Contexto, 2006, p. 95 -114.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRAIT, B. **Bakhtin:** outros conceitos chaves. São Paulo: Contexto, 2006. 264 p.

BOAL, A. **Teatro del oprimido**. Barcelona: Alba, 1980. 232 p.

CONCILIO, V. **Teatro y prisión**: dilemas de la libertad artística. Pedagogía teatral. São Paulo: HUCITEC, Aderaldo & Rothschild, 2008. 159 p.

DESGRANGES, F. **A pedagogia do teatro:** provocação e dialogismo. São Paulo: HUCITEC, 2006. 183 p.

ESCOLAR, A. **Segundo soliloquio de Segismundo, de Calderón de la Barca.** Disponível em: https://www.archiletras.com/poemassentidos/segundo-soliloquio-desegismundo-de-calderon-de-la-barca/ Acesso em: 13 jun. 2023.

LUCAS, A. E. **Teatro em prisões e a crise global do encarceramento**. São Paulo: HUCITEC, 2021. 330 p.

UTPL SMARTLAND. **Observatório Cultural UTPL**. Disponível em https://smartland.utpl.edu.ec/obscult#:~:text=Investigamos%20la%20evoluci%C3%B3n%20de%20los,de%20redes%20de%20cooperaci%C3%B3n%20cultural. Acesso em:16 jan. 2024.

RODRIGUES, J. **Teatro del candado**: una experiencia de celda en el aula. Brasília: Customize Editorial. 2019. 144 p.

SESI, Departamento Regional da Bahia. **Teatro Fórum e pedagogia da intervenção na indústria**. Sistema FIEB. Bahia, 2012. 87 p.

SP. Centro de formação para as artes do palco**. O que é o Teatro do Oprimido?** Disponível em: https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/o-que-e-o-teatro-do-primido / Acesso em: 23 jul. 2023.

SPOLIN, V. **Improvisação para o teatro**. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2005. 349 p.

SPOLIN, V**. Jogos teatrais**: o fichário de Viola Spolin. São Paulo: Perspectiva, 2008. 516 p.

UTPL. **Artes Escénicas**. Disponível em: https://www.utpl.edu.ec/carreras/artesescenicas / Acesso em: 14 nov. 2022.

UTPL. Observatorio **Cultural. Investigación en arte y cultura**. Disponível em: https://vinculacion.utpl.edu.ec/es/observatorios/obscult / Acesso em: 7 nov. 2022.

Notas

1 Coletivo artístico que surge a partir do projeto de pesquisa, extensão e criação dentro do espaço de privação de liberdade da cidade de Loja, sul do Equador.

2 Criado pelo teatrólogo brasileiro Augusto Boal nos anos 1970, o Teatro do Oprimido é um método e modelo cênico-pedagógico que tem como objetivo a conscientização social, transformador da ação dramática que lhe é apresentada, de forma que esse passe a protagonizar e transformar a mesma. SP. Centro de formação para as artes do palco. O que é o Teatro do Oprimido? Disponível em: https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/o-que-e-o-teatro-do-oprimido. Acesso em: 23 jul. 2023.

3 Dados disponíveis no site do Observatório Cultural da UTPL

4 Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), um dos grandes nomes da dramaturgia da Idade de Ouro, é autor da obra A vida é sonho, cujo personagem principal é o príncipe Segismundo. Sua obra foi descrita como um drama filosófico. É uma reivindicação da liberdade do homem de desenhar sua vida sem sentimento e obrigado a fazê-lo por uma espécie de destino anterior (Escolar, 2023)

5 O Teatro Fórum, considerado uma das técnicas mais completas e elaboradas por Augusto Boal, no Teatro do Oprimido incita os espectadores a tomar consciência integrando o público presente que propõe a resolução da cena. (SESI, 2012, p. 29).

6 Um conjunto de quatro andaimes era a única cenografia.

7 Depoimento pessoal de um jovem privado de liberdade.

8 Depoimento de um estudante de artes cênicas bolsista do projeto.

9 Com estreia em novembro de 2022 a obra teve seis apresentações a nível local, nacional e internacional com destaque no I Congresso de Teatro de Manaus em 2023. Apenas na cidade de Loja quatro dos jovens privados tiveram permissão para subir ao palco e se apresentar com todo o grupo. Nas demais apresentações suas participações eram marcadas pela voz em off que fazia parte da dramaturgia.

☆ DO TEATRO DO OPRIMIDO REMOTO AOS JOGOS E IMPROVISOS PRESENCIAIS:
INVESTIGAÇÕES E PARALELOS DO TEATRO EDUCAÇÃO EM QUARENTENA

Francine Machado e Daves Otani

Francine Machado é professora de artes na Educação de Jovens e Adultos, escritora, formadora e contadora de histórias. Já foi oficineira teatral e literária no projeto Piá de São Paulo, Centro Cultural da Penha e Fundação Criança, tendo trabalhado com jovens, crianças e adultos. Fez projetos culturais para Sescs, creches, ONGs, teatros, entre outros espaços.

Daves Otani é ator e professor, bacharel pela UNICAMP (1995), Mestre (2005) e Doutor (2012) em Artes da Cena pela mesma Universidade. Trabalhou na "Boa Companhia", grupo de pesquisa cênica no qual atuou e foi cogestor por 18 anos . Com o grupo percorreu o Brasil e esteve na Inglaterra, Alemanha, Cuba, Marrocos e Portugal. É professor da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH) desce 2010 e orientador do Mestrado Profissional da mesma instituição, onde coordena a Pós-Graduação em Direção e Atuação.

Resumo: O presente artigo trata de adaptações e experimentações com procedimentos do Teatro do Oprimido (TO), nas aulas da Educação de Jovens e Adultos (EJA), em princípio, remotamente, durante a pandemia, e, posteriormente, a retomada dos jogos e improvisos no contexto do ensino híbrido. Traz, portanto, reflexões sobre os diferentes processos metodológicos aplicados no período pandêmico na EJA, em Santo André. O presente estudo relaciona também revisão bibliográfica e relatos de práticas em ensino de arte de cena, com a modalidade de educação mencionada acima (EJA), no ABC paulista. O artigo dá um panorama dos desafios encontrados por professores e estudantes no isolamento e no presencial, e também aponta a necessidade de persistir com o trabalho de sensibilização pela arte.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido; educação de jovens e adultos; educação remota; educação híbrida; arte educação.

FROM REMOTE OPPRESSED'S THEATER TO IN-PERSON GAMES AND IMPROVISATIONS:
INVESTIGATIONS AND PARALLELS OF THEATER EDUCATION IN QUARANTINE.

Abstract: this article deals with adaptations and experiments with Oppressed's Theatre procedures for Youth and Adults at remote education, and how the games and improvisations were practiced at hybrid teaching context, with reflections about these phases in Santo André. The objective is reflected on possible connections with Boal´s methodology between young and adult students during the pandemic time. This article relates books, articles, rehearsals and practices about teaching arts with the public and city mentioned before. Also, this paper indicates the teacher's challenges in remote and in-person art teaching and the necessity to continue with the sensibilization work through arts.

Keywords: oppressed's theatre; young and adult education; remote education; hybrid education; art education

1. Introdução

A presente reflexão apresenta os desafios enfrentados pela educação em arte na "Educação de Jovens e Adultos" (EJA), durante o isolamento imposto devido à pandemia de SARS-COVID. A proposta do estudo é investigar paralelos entre o estudo e a aplicação de jogos e improvisos, advindos dos conceitos e práticas apresentados no Teatro do Oprimido (Augusto Boal) e desenvolvidos de forma virtual – e, posteriormente, introduzidos na retomada do ensino presencial. Considera-se, também, sob a perspectiva do TO, as práticas da atuação no grupo de estudos Quinta Parede (2020); assim como a pedagogia empregada no Estágio Multiplicando Boal, dentro do curso técnico-cênico da "Fundação das Artes" de São Caetano do Sul (SP).

O estudo surgiu das inúmeras inquietações frente aos desafios da educação impostos na pandemia. Foi preciso atualizar abordagens; e novas práticas surgiram nas trocas de experiências pedagógicas, realizadas em paralelo ao trabalho na EJA. Tais vivências permitiram aprofundar os procedimentos com jogos e improvisos a partir do Teatro do Oprimido (TO), associados a estudos sobre as propostas pedagógicas de Paulo Freire.

Busca-se compreender os paralelos entre a prática e a teoria do teatro-educação para estudantes, jovens e adultos, durante o período da quarentena, e reflete sobre a evasão da EJA na pandemia, apresenta propostas a partir de relatos das vivências de jogos e aplicações práticas ligadas ao TO, além de relacionar estes percursos à *Pedagogia Griô* a partir das elaborações de Lillian Pacheco e Marcio Caires. Pedagogia essa embasada na cultura popular, que colaborou para um trabalho sensível junto às turmas menos receptivas às propostas de Boal.

> A Pedagogia Griô nasceu de nossa experiência como educadores populares em comunidades quilombolas e rurais da nossa região de nascença - a Chapada Diamantina. Acreditamos que a educação dialógica e vivencial fundada na cultura da oralidade, proposta pela Pedagogia Griô, pode facilitar a educação de jovens e adultos, porque elabora o conhecimento a partir de seus saberes, fazeres, histórias e modos de vida. Há uma ciência no cotidiano, do quintal, do rio, da rua, da casa, do trabalho, que precisa de um lugar central nesta modalidade (PACHECO, 2006).

A presente reflexão partiu das vivências em conjunto com os diversos grupos de alunos com os quais a pesquisadora manteve contato durante a pandemia. As obras e artigos apontados foram escolhidos por somar reflexões aos debates sobre o Teatro do Oprimido e seus respectivos jogos e improvisações no processo de ensino-aprendizagem em arte-educação na EJA.

2. EJA, jogos de improviso e educação remota

A Educação de Jovens e Adultos (EJA) é uma modalidade de ensino voltada aos estudantes que não conseguiram acessar ou terminar a educação fundamental na idade regular. Historicamente, essa modalidade sofre retrocessos e avanços dependendo das políticas vigentes ou mesmo dos programas postos em prática por governos estaduais e municipais, conforme detalham as dissertações de Cunha (2019) e D'Agostini (2016). Na cidade de Santo André, onde esta pesquisa-ação foi analisada e aplicada, a EJA teve gestão e iniciativas progressistas, de 1989 a 2016, conforme documentam os livros de retrospecto desta modalidade de ensino Tecendo Vivências e O Processo de Construção Curricular, ambos publicados pela Secretaria de Educação do Município de Santo André (SANTO ANDRÉ, 2016). Durante o período, a reconstrução coletiva do currículo envolveu os estudantes, a EJA passou por uma abordagem crítica, a educação profissional e a alfabetização foram tratadas como direitos, e o governo federal se interessou em replicar nos Centros Públicos de Formação Profissional

(CPFPs) de Santo André e em outras regiões do Brasil com índices relevantes de jovens e adultos com os estudos regulares não finalizados.

No primeiro ano de pandemia (2020), a EJA de Santo André recorreu ao aplicativo *WhatsApp* para o ensino remoto. As entregas, pela prefeitura, dos chips para conexão aos estudantes foram realizadas já perto das eleições, e funcionaram por pouco tempo. Roteiros de atividades integradas impressas foram produzidos pelos professores e trabalhados com as turmas. Iniciativas para engajar os aprendizes, provocações e novas trocas fomentaram trabalhos surpreendentes. Áudios, fotos e vídeos aproximaram turmas e professores.

Esta pesquisadora produziu podcasts com algumas respostas criativas e engajadas de alguns estudantes. Ao relembrar os sete anos de atuação como professora nessa modalidade, é notória a maior procura das mulheres pela EJA, bem como percebe-se uma narrativa feminina coletiva de machismo, por elas sofrido, que as aparta da finalização dos estudos. Diante destas e outras narrativas estudantis de opressão racial, homofobia e discriminação de classe, foi retomada a pesquisa e a prática com o Teatro do Oprimido, estratégia cunhada na luta contra opressões. Podemos ainda destacar o fato do município de Santo André ter trabalhado, a partir da metodologia de Boal, no processo de elaboração do orçamento participativo (LEAL, 2016) em regiões específicas da cidade, mais abertas ao diálogo coletivo.

Devido às restrições com aparelhos, conexões e letramento digital dos estudantes, foi preciso adaptar dinâmicas para o *WhatsApp* levantadas na dissertação "Jogos Teatrais, Jogos Performáticos e Redes Sociais na Internet", de Ernani Fernandes do Nascimento: "A ideia fundamental é a de conceber o jogo como ação que mantém acesa a sedução a partir da espetacularização, da atração, do encantamento estético" (NASCIMENTO, 2016, p. 26).

Parte dos jogos criados por Nascimento (idem) foram repensados em interações remotas com a EJA em 2020: os alunos foram provocados para que fizessem *selfies* do que sentiam e mandassem nos grupos de WhatsApp. Depois, foram incentivados a escrever que tipo de emoções viam os colegas expressarem nas imagens, para que os retratados confirmassem, ou não, os próprios sentimentos. Aos poucos, a turma retomava a dinâmica da troca. Metade das salas percebeu a dinâmica como uma "arteterapia no isolamento".

Após a semana inicial, foi trabalhado o jogo *WhatsApp Novela,* proposto por Nascimento (ibid.) na dissertação acima mencionada, em que afirma: "os jogadores juntamente com outros, através do improviso, constroem a dramaturgia juntos, utilizando do recurso de gravação em áudio nesse aplicativo de mensagens" (NASCIMENTO, 2016, p. 32). Uma versão remota, inspirada em um jogo criado por Boal, "História Contada por Muitos Atores"[1] foi vivenciada na pós-graduação *lato sensu* em Teatro do Oprimido e Processos Grupais na Psicologia Social, com o Coletivo Garoa[2] (2018) de arte-educação, e posteriormente na plataforma *Zoom*. A participação foi de aproximadamente um quarto dos aprendizes, e a história final teve improvisos mais criativos que os experimentados presenciais. Um diálogo entre este jogo digital e o Teatro do Oprimido foi experimentado na volta às aulas presenciais, por ser uma dinâmica em que os estudantes se engajaram ao vivo e que experimentaram também no ensino remoto.

A proposta do último jogo foi imaginar o que os estudantes gostariam de fazer presencialmente, para depois filmar, enviar e tentar acertar o que cada um improvisou em suas gravações. "Os narradores se modernizaram e é possível sê-los através das ferramentas da *web*" (BUSSATO *apud* NASCIMENTO, 2016, p.30). Os alunos não se engajaram. Percebe-se que pouco antes da migração para o ensino remoto, as turmas ainda falavam pouco de suas narrativas, o que prejudicou interações virtuais mais expositivas.

Como fomento e inspiração, foram desenvolvidos jogos e improvisos recolhidos e selecionados, durante a pós-graduação em Teatro do

Oprimido, com estudantes dos técnicos teatrais do 2º semestre de 2020 e 1º de 2021 na Fundação das Artes de São Caetano. Importante citar a multiplicação desta autora-pesquisadora como mediadora da metodologia cênica de Boal no grupo digital do Quinta Parede (2020). Nesta mesma formação, as práticas foram adaptadas à plataforma *Zoom*, devido à migração do modo presencial para o virtual. A finalização desta pós-graduação demandava estágio prático, que seria realizado na própria EJA, mas, com as dificuldades do ensino remoto na educação pública, foi necessário ampliar os públicos para a multiplicação dos estudos de Boal, assegurando as experiências necessárias aos relatórios finais deste trabalho prático.

Testando ajustar e replicar os jogos de Boal na educação fundamental pública, foi notório o impacto das exclusões sociais no andamento dos trabalhos pedagógicos, sendo necessário tanto repensar elementos do TO, quanto revisitar Paulo Freire, escritor e educador popular que é inspiração constante da EJA em escutas e projetos integrados para esta modalidade. "Ambas obras se posicionam ética e politicamente pela transformação social pela educação e cultura" (CANDA, 2012, p. 189). Freire e Boal ressaltam as opressões sofridas pelos estudantes e a expressão deles como facilitadora das transformações necessárias, tornando a prática impactante pois "a Pedagogia e o Teatro do Oprimido proporcionam um fazer pedagógico onde oprimidos se tornam capazes de perceber o mundo, e se expressar nele" (TEIXEIRA *apud* CANDA, 2012, p. 189).

O professor especialista em Arte na EJA, estritamente no chamado Ensino Fundamental II, divide-se em diversas turmas, cada uma com especificidade e singularidades, aceitações e resistências. Com turmas resistentes ao TO, foram realizadas propostas de trabalho com a cultura popular nas quais muitas memórias foram resgatadas, especialmente lembranças dos estudantes vindos do Nordeste, Norte e interior do estado de São Paulo.

Outra estratégia para envolver os estudantes no ensino remoto foi a partilha de histórias e práticas com cantos de trabalho por meio do *WhatsApp* com a cantora Renata Mattar, da "Cia Cabelo de Maria (2020) – que realizou oficinas online no isolamento – e a educadora musical Rita Maria Brandão – com quem a pesquisadora segue estudando. Esta prática pedagógica dialoga com as performances já vivenciadas no "chão de escola". Nela, trabalhei também histórias, canções, memórias e afetos, envolvendo a formação em *Pedagogia Griô* – que é estética e decolonial.

As cantigas populares viabilizaram integrações em português para os roteiros e discussões políticas. Uma aluna lembrou de Pernambuco, de onde veio há 40 anos, e esta artista-educadora, inspirada pelos mestres Antônio Nóbrega[3] e Lia de Itamaracá[4], divulgou o processo, memória e afeto da estudante ao criar o podcast "Descansa, Francine!" (MENDONÇA, 2020a). Posteriormente, o Departamento de Jovens e Adultos de Santo André promoveu formações em criação de podcasts.

A *Pedagogia Griô*, na abordagem de Lillian Pacheco e Marcio Caires, permite a identificação com os estudantes migrantes de diversos lugares, especialmente do "Brasil Profundo"[5], de onde vêm muito da cultura popular. A *Pedagogia Griô* fomenta práticas culturais, resgate de afetos e valorização da ancestralidade de estudantes com impactos positivos na autoestima, como é também o caso da EJA, onde, por meio de cantigas e jogos populares, os alunos vivenciam um aquecimento brincante para o Teatro do Oprimido; adentrando na metodologia da *Pedagogia Griô* já pré-preparados.

Outro desafio imposto à esta professora isolamento foi o estágio da pós-graduação, que demandava o exercício da prática de Boal em ONGs, escolas ou equipamentos da saúde mental e assistência social; mas, com a exclusão digital da EJA, não seria possível multiplicar os jogos nas turmas com as quais o trabalho com Teatro do Oprimido já acontecia há 7 anos.

Para replicar jogos e histórias desta metodologia, foram facilitados encontros cênicos no grupo online de formação artística Quinta Parede (2020).

Nos primeiros encontros desse grupo de vivências culturais do *Facebook*, a turma de professores e artistas explorou leituras e ajustes do "Fichário de Jogos de Viola Spolin" (SPOLIN *apud* PAREDE, 2008). As dinâmicas tiveram adaptações tão radicais à plataforma *Google Meeting* que praticamente se transformaram em novos exercícios. Os jogos de Boal vieram mais tarde e, curiosamente, foram terapêuticos para os participantes mais deprimidos na ocasião. Panda e Rezende (2018), parceiros de práticas da metodologia de Boal vivenciadas nos encontros anuais da Rede Sem Fronteiras de Teatro do Oprimido em Itinga (BA) e Campinas (SP), planejaram e propuseram em parceria com a pesquisadora no jogo "Homenagem à Magritte" – em que, conforme diz Boal (2002, p. 216), os participantes improvisam com objetos que escolhem, transformando-os em outros, até os espectadores adivinharem no que se transformaram.

A proposta com os jogos de Boal durou cinco semanas com encontros de 01h30 a 01h45 realizados em 2020. Nesse percurso, foram adaptados jogos e, como consequência, discussões artístico-pedagógicas vieram à tona. Os retornos do jogo "Orquestra" – no qual parte dos participantes "toca" objetos não musicais, outra parte dança e depois invertem os papéis (BOAL, 2002, p. 145) – provocou diferentes envolvimentos e retornos pela videoconferência: alguns esqueceram que jogavam, outros fugiram ao enquadramento de suas câmeras, filhos dos estudantes aderiram às dinâmicas e educadores se identificaram com a prática desta formação.

> O teatro cumpre a função de unificar o corpo vivo e dinâmico (...) o cidadão no teatro une e troca experiências com seus iguais e a partir disso transcende pela arte e pelo conhecimento da realidade comum" (FERNANDES, 1995, p. 1).

Com a volta do ensino presencial, as pesquisas sobre o Teatro do Oprimido em Santo André envolveram cinco turmas da escola EMEIEF Darcy Ribeiro e do CPFP João Amazonas, além do eventual apoio e participação de professores e inspetoras. Foi um desafio aliar a prática teatral à discussão política, pois, depois de um ano em ensino remoto, a metodologia de Boal deixava turmas introvertidas mais arredias. A estratégia adotada foi recorrer ao "Baralho de Jogos Teatrais" (GRIMBERG, 2019), com diversos jogos semelhantes aos do Teatro do Oprimido, porém focados numa abordagem mais lúdica.

Com o baralho, unir turmas esvaziadas de alunos durante a pandemia rendeu improvisações da opressão de uma estudante assediada pelo chefe, que a impedia de sair às 18h e estudar alegando que "já era doméstica, não precisava disso". Outras turmas, física ou mentalmente cansadas, se engajaram mais em aulas apoiadas pela cultura popular.

Estes foram alguns dos avanços e empecilhos na pesquisa-ação desde 2020, com idas e vindas na prática, devido ao impacto da quarentena, que deixou a equipe quase um ano e meio trabalhando e estudando remotamente. A teoria e a prática exigidas pelo estágio da pós-graduação requeriam aprofundamento em uma das técnicas de Boal, o que não era viável na EJA, em que cada ciclo (o corresponde à "série") dura um semestre, tendo duas a três aulas semanais de Artes, além de turmas pequenas e estudantes pouco frequentes.

Dado o contexto, a Fundação das Artes acolheu o estágio demandado pela especialização na matéria "Integração e Apreciação Artística" ofertada às turmas teatrais iniciantes do 2º semestre de 2020 ao 1º semestre de 2021. Foram dois meses nos quais se aprofundou no Teatro Jornal[6] (TJ). A estética da videoconferência lembrava a da TV, e o Teatro Jornal foi uma técnica potente para ampliar a visão crítica das turmas:

(...) o Teatro Jornal permite a um determinado grupo entender como ele é visto e subjugado pela grande mídia, uma das interfaces do sistema injusto de opressão, que legitima os opressores e suas ações (SIMONE & CONCEIÇÃO, 2016, p. 119).

Nesta multiplicação da metodologia de Boal na educação informal e na educação técnica, os participantes foram criativos, mesmo em turmas intergeracionais, mas com interesse artístico e predisposição ao lúdico similares. A Árvore do Teatro do Oprimido foi um recurso imagético para tratar das técnicas, grupos e trajetória do criador, cuja imagem se inspira no cajueiro do Rio Grande do Norte (PINTO, 2016). As turmas jogaram "Batizado Mineiro" e "Homenagem a Magritte" online, perguntaram muito e ampliaram a discussão. Foram apresentados os vídeos do grupo de empregadas domésticas e atrizes "Marias do Brasil" e do grupo paranaense de estudos e encenações "Fábrica de Teatro do Oprimido de Londrina" (OPRIMIDO, 2010), além de fomentadas discussões sobre a participação do público, o *Teatro Jornal* (TJ) e improvisos das faxineiras atrizes.

Durante duas semanas, o foco concentrou-se no TJ e foi apresentada a gravação "A Trágica História de Julia Z" (OPRIMIDO, 2008), do mesmo grupo de Londrina. Os participantes improvisaram as notícias pesquisadas nos jogos "Leitura Simples" (leitura branca, sem entonações), "Leitura Cruzada" (leitura entrecruzada das manchetes) e escolheram a manchete "Adolescente é mordida pelo marido ao defender pitbull de agressão em BH" (TORQUATO, 2020) para jogar "Entrevista de campo" (no qual interpreta-se jornalista e entrevistado). A partir desse jogo, criaram personagens em uma releitura de programa policial televisivo. Depois, comentamos sobre a impressão equivocada de que a comédia não provoca reflexões, já que, na EJA, boa parte dos debates surgiram em jogos e improvisos cômicos. Foi apresentado o trailer do documentário "*Augusto Boal e o Teatro do Oprimido*" (VIANA, 2010) e o vídeo "Senhora Corpulenta" (BOAL, 2015), com trechos marcantes como a entrada em cena de uma espectadora peruana num esquete machista de dramaturgia simultânea.

A turma demonstrou preocupação com as queimadas no Pantanal e, por isso, foi partilhada a performance digital "Desqueima"[7](ANDRADE, 2020), além de trechos da peça "Hotel Mariana"[8] (PEDROSA, 2021) sobre o rompimento da barragem em Mariana (MG). Os participantes se inspiraram nesse material para os jogos do "Teatro Jornal Leitura com Ritmo" (exploração de ritmos para improvisar leituras com várias velocidades ou respirações), "Reforço" (em que improvisos paralelos à leitura reforçam a notícia) e "Histórico" (improviso do que aconteceu antes da notícia escolhida). "(…) quando a vida se superpõe à ficção, nada mais coerente que trazer a pungência realista a primeiro plano, no que também é chamado de 'Teatro Real'" (VIEIRA, 2017).

Para trabalhar Boal na EJA, foi necessário incluir, nos roteiros de atividades, histórias das técnicas de Teatro do Oprimido além de memórias, imagens dos jogos, dos grupos, para então complementar com questões. Em um roteiro pedagógico, a proposta foi integrada com outras disciplinas, nesse caso com a Formação Técnica Geral (FTG), na qual a professora Silvana Fagundes, também atriz, estimulou as turmas a pesquisarem imagens de opressões e enviarem nos espaços para respostas dos roteiros. Houve pouco retorno dos alunos nessa iniciativa: nestes, alegaram que a descontinuidade dos kits merenda, os defeitos nos *chips* de conexão à internet da prefeitura de Santo André, e outras preocupações na pandemia como a justificativa para o baixo engajamento.

No 2º semestre de 2021, com poucos estudantes no presencial devido às exclusões já apresentadas, a estratégia foi compor aos colegas de trabalho de unirmos as salas para formar um grupo maior e, dessa forma, vivenciar os jogos "Batismo Mineiro" (apresentações improvisadas em círculo com gestos, característica com a primeira letra dos nomes dos participantes, na qual todos repetem as expressões improvisadas pelos amigos), "Hipnotismo Colombiano" (no qual duplas ou trios seguem a hipnose da mão de um dos amigos, trocando de papel depois), "Dramaturgia Simultânea", adaptações da "Máquina Rítmica" (em que gestos rítmicos improvisados pelos participantes indicam

suas profissões, que aos poucos se transformam numa máquina integrada de sons e gestos de toda turma), "Corrida em Câmera Lenta" e "Círculo de Muitos Nós" (o grupo inicia em círculo de mãos dadas, anda pelo espaço, congela, procura as mãos dos amigos ao seu lado na roda, se dão as mãos e tentam desenroscar o "nó corporal" em que se transformaram, sem soltá-las).

Em um dos grupos, na EMEIEF Darcy Ribeiro, a turma naturalmente caminhou para o *Teatro Fórum* encenando saídas teatrais para a opressão das faxineiras da turma. Só após improvisarem várias cenas com reações que não caberiam nas vivências das diaristas, perceberam que as saídas propostas eram inviáveis. Já quase no fim do semestre, a professora propôs uma reação organizada de faxineiras se articulando nos pontos de ônibus contra patroas opressoras – algo que já havia acontecido no bairro paulistano de Moema – a fim de exemplificar aos estudantes como essa metodologia ensaia a revolução.

O trabalho iniciado nos roteiros pedagógicos integrados de 2020, com histórias do *Teatro Jornal* de Boal, mostrou que alguns aprendizes que pesquisaram notícias atrativas durante o isolamento, ao serem questionados sobre a percepção destas manchetes, demonstraram maior criticidade, apoio aos oprimidos e fizeram leitura mais teatral via

WhatsApp para a professora conferir como lidaram com as atividades longe da turma. "Ao aprender a refletir e criticar sua própria realidade, os alunos da EJA vão desenvolvendo sua cidadania e sua autonomia, tornando-se cidadãos plenos numa sociedade marcada pela divisão de classes" (MACEDO, 2013, p. 7).

2.1 Ação-reflexão-ação: o enfrentamento da evasão pós-pandemia

A pandemia do COVID-19 forçou a sociedade a rever perspectivas diante do elevado número de mortes e cidadãos contaminados, além da crise econômica e a falta de políticas públicas norteadoras à nação. A imposição da pandemia causou um estado de dúvidas e inseguranças à população que viu, do dia para a noite, novas palavras serem incorporadas em seu cotidiano: quarentena, isolamento social, distanciamento social, *lockdown* e mais uma série de termos relacionados à área da saúde que forçaram toda uma sociedade a mudar seu modo de vida (SILVA, SILVA e GOMES, 2021, p. 2).

As questões econômicas e políticas demonstraram a fragilidade da população brasileira diante do novo modelo de ensino: faltava alimentação, acesso à tecnologia e à internet. Os jovens e adultos da EJA precisaram organizar o espaço físico domiciliar para trabalhar e conviver, além de auxiliar os filhos em suas tarefas diversificadas e encaminhadas por diferentes professores. As famílias também demonstraram dificuldades em acessar a internet e a falta de capacitação para usar as ferramentas tecnológicas (BARROS e VIEIRA, 2021).

Para Moraes (2016), é preciso atrelar os saberes e construir a criticidade sobre o agravamento dos problemas sociais e econômicos e viabilizar o desenvolvimento crítico, aliado a uma prática educativa para emancipação dos sujeitos. Contudo, quando se pretende educar para transformar socialmente, os professores confrontam-se com desafios especialmente na transição para o ensino híbrido, em que sua implantação necessitaria de um olhar reflexivo e de mudanças de postura.

A quarentena, por exemplo, esgarçou as interações pedagógicas e transformou as aulas remotas em teóricas, pois "muitas são as particularidades que podem inviabilizar a democratização desse processo. Em nosso país, 4,8 milhões de crianças e adolescentes não têm computadores em casa" (UNICEF *apud* EMANUEL, 2020).

Além disso, a pandemia aumentou a evasão na EJA e os roteiros pedagógicos tinham que tratar o problema com as turmas. "Outra diminuição considerável é nas matrículas da EJA em todo país, que apresenta queda de 234.689 vagas, divididas entre fundamental e médio" (SUDRÉ, 2020). Uma campanha sobre o tema, feita pela Unicef, foi utilizada nas cenas criadas pelos estudantes, além de versos

da música "Não Desista do Seu Futuro" (BROWN & LEXA, 2020). Uma estudante criou um *hip hop* autoral sobre persistência nos estudos, e que foi divulgado no podcast Franzoca Brandão (2020).

A prática em sala foi muito associada à cultura urbana de rua, periférica e marginal nos vídeos e aulas. Na pandemia, criar – sejam podcasts, músicas, projetos ou narrações – amenizou as angústias. "O teatro tem ligação com a necessidade básica de transcender o cotidiano através da representação" (FERNANDES, 1995, p. 26).

Para levar as experimentações com o Teatro do Oprimido a outros públicos e avaliar as complexidades deste processo, foi incluído no estudo da pesquisadora o Projeto Narrativas Itinerantes (2021), premiado pela Lei Aldir Blanc de São Caetano, consistindo em aulas empíricas de *Teatro do Oprimido*, além de gravações sobre narração de histórias e *contações* dramatizadas. Foi perceptível que o diálogo do ensino-aprendizagem com inovações tecnológicas pode impulsionar o compartilhamento, a publicação, a produção e a divulgação de narrativas diversas (EMANUEL, 2020). Foram usadas vídeoaulas, narrações e videoconferências para o estímulo do uso do material audiovisual.

As produções artísticas nas redes se modificaram, pois as *lives* eram pré-produzidas. A parceria técnica e as diversas divulgações chegaram a pesquisadores de outras instituições de ensino e foi iniciada parceria com o Centro de Formação de Profissionais em Educação de São Caetano (Cecape), uma vez que "experimentar metodologias contemporâneas no ensino de teatro nos leva a construir possibilidades de resistência e de inventividade, ainda que em tempos tão sombrios" (EMANUEL, 2020).

Profissionais da educação de São Caetano do Sul (SP) tiveram dificuldades no uso dos vídeos nas formações, pois sua preocupação no começo de 2021 era o retorno presencial sem vacina e EPIs. A professora Claudia Moraes, da disciplina "Conflitos, Opressões e Resistências do Diversitas" (FFLCH/USP) recomendou a inclusão desse projeto em congressos de História Oral, porém a pesquisadora não levantou recurso para esta divulgação, já que os salários dos servidores andreenses seguiam congelados.

Em paralelo à prática em sala de aula, foi retomado o estágio em TO na Fundação das Artes de São Caetano do Sul, que aconteceu na plataforma *Google Meetings* em 2021, com uma segunda turma do curso técnico de teatro (na época, *online)*. A árvore de técnicas de Teatro do Oprimido foi apresentada com suas histórias, alternando prática de jogos e partilha das sensações dos participantes, num processo que Boal definia como "desmecanização dos corpos". "Sentir tudo que se toca, escutar tudo que se ouve, ativando os vários sentidos, ver tudo que se olha e memória dos sentidos" (Boal, 2002, p. 89). As dinâmicas trouxeram prontidão aos participantes e os improvisos permitiram fruição até mesmo às mediadoras. A turma mudou regras dos jogos e, nos últimos encontros, dramatizou notícias pesquisadas pelo grupo por meio da técnica *Teatro Jornal*.

Estas videoconferências forneceram uma "lufada de ar necessária para seguir navegando", como ressaltou Bonifácio (2020, p. 33). A turma divulgou Boal e demandou um projeto de extensão do Teatro do Oprimido à coordenadora Vanessa Senatori, que acompanhava estas aulas.

Já nas turmas da EJA em Santo André, foram trabalhados roteiros sobre desigualdade social e urbanismo, interesses apurados nas escutas de estudantes, integrando todas as disciplinas com textos, perguntas e imagens. Improvisar com técnicas do Teatro do Oprimido pelo *WhatsApp* pediu adaptações. "O tanto que perdemos em termos de práticas e investigações teatrais pelo cessamento do convívio presencial, perderíamos também em não explorar a nova qualidade convivial que se impõe" (BONIFÁCIO, 2020, p. 24).

Em 16 de março de 2021, aniversário de 90 anos do nascimento de Boal e "Dia Nacional do *Teatro do Oprimido*", a professora compartilhou memórias, imagens e histórias das técnicas de Augusto Boal e de atores em áudios, fotos e vídeos nos grupos. Uma aprendiz, que não estudava há

40 anos, lembrou que fez teatro no hospital em que trabalhava; tinha saudade de quebrar as hierarquias criativamente.

Em suas pesquisas para multiplicação do Teatro do Oprimido e finalização da pós-graduação, a professora revisitou a obra da educadora e escritora Viola Spolin, com o fim de ampliar o próprio repertório, estagiando no grupo independente de estudos virtuais livres em arte. Para Spolin (2012), que desenvolveu e aplicou jogos em regiões operárias norte-americanas na década de 60 em grupos interculturais, "o medo da desaprovação e a certeza de ganhar aprovação podem paralisar o jogador" (SPOLIN *apud* BONIFÁCIO, 2020). Na Fundação São Caetano do Sul, as turmas relataram travas e receios com a crise sanitária, falta de trabalho e timidez em família. Essa estranheza se repetiu nas videoconferências da EJA frustradas por baixa participação, precarização dos trabalhos da turma, dificuldades técnicas ou adoecimentos de familiares.

A multiplicação do Teatro do Oprimido na Fundação e na Quinta Parede tiveram engajamento pelo *Meetings*, enquanto na EJA as experiências se deram em vídeos, que, por sua vez, estimularam debates pelo *WhatsApp*. Uma análise que aponta dificuldades no teatro educação avalia que "propostas muito longas ou que demandam um estado mais 'vagaroso', ou momentos de pausas extensas custam a serem sustentadas, justamente por esta característica efêmera e passageira implicada às aulas pelo meio no qual estavam inseridas *[na quarentena]*" (BONIFÁCIO, 2020, p. 38).

No segundo ano de pandemia, foram adaptados os jogos "A Imagem do Som": em que um dos participantes faz um gesto rítmico, os demais fecham os olhos para tentar imaginar os gestos criados. E, quando o participante que produziu o gesto abrir os olhos, os demais apresentam o que imaginaram. O jogo em questão levou os estudantes à inventividade e flexibilidade: desta experiência decorreu a retomada de outros jogos.

Ainda na Fundação, onde a pesquisa se encaminhou para o *Teatro Jornal*, o grupo discutiu as notícias pesquisadas com esta adaptação de jogo da autora – *reunião imaginária de pauta* – para defenderem manchetes pesquisadas numa espécie de redação fictícia: os participantes repensaram a cobertura da mídia. "[O teatro] possibilita vivência e questionamento sobre distintas situações vivenciadas em cena" (GONÇALVES, 2020, p. 2). A turma ainda realizou outras improvisações a partir de variadas notícias de jornal.

A reflexão-ação-reflexão, a partir de procedimento metodológico de Paulo Freire, se fez necessária no processo todo, especialmente pela sensibilização dos estudantes. Nas turmas resistentes ao teatro, a pesquisa com maior acolhida foi a *Pedagogia Griô*, que facilita rituais de vínculo e aprendizagem, e resgata saberes ancestrais de tradição oral por meio do encantamento, vivência, produção partilhada e diálogo, destacando a expressão da identidade e o direito à vida (PACHECO, 2021, p. 1). Ambos os estudos destacam grupos que a maioria dos estudantes fazem parte ou se identificam: Boal com operários e oprimidos por preconceitos estruturais e a *Pedagogia Griô*, com indígenas, africanos, caiçaras, sertanejos e ribeirinhos. Esta pedagogia estética, brincante e decolonial permite que a valorização da ancestralidade impacte aumente a autoestima das turmas.

As turmas andreenses se identificam com mestres populares: assim como eles, muitos não estudaram. A cultura popular nos grupos gerou adaptações, gravações e partilha de histórias, imagens, explicações, vídeos e cantos da tradição oral. Nesse movimento, os educandos dividiram sentimentos e lembranças, conforme registro no Semanário (documento pedagógico do Santo André). Como trabalhar um teatro dialético de grande exposição como o de Boal em meio às exclusões e introspecção? Nesse contexto, a *Pedagogia Griô* acolhe as diversidades e dificuldades da EJA.

Mesmo assim, apenas uma abordagem educacional não supre a complexidade das turmas,

pois "apesar dos esforços numerosos de diversos profissionais da educação, muitos alunos não foram atingidos pelas aulas remotas e muitos daqueles que foram atingidos acabaram desistindo" (BONIFÁCIO, 2020, p. 65).

Na EJA, a busca de estudantes em risco de se vadirem envolveu ligações, mensagens de áudio, vídeo, integração das atividades e visitas presenciais da gestão. Em Artes, foram buscadas formas de aproximação do cotidiano das turmas conforme *live* educativa com Catelan. "Recomendo maior conhecimento do teatro de Boal para um salto na consciência social, por dialogar diretamente com Paulo Freire e a proposta da EJA" (CATELAN, 2020).

Com a *Pedagogia Griô,* também aumentaram os esforços contra a evasão. Uma partilha com a EJA de cantos de trabalho estudados com Renata Mattar da Cia Cabelo de Maria[9] (2020) estimulou esta pesquisadora a cantar a tocar caixa do divino online com as turmas: *"seu canoeiro venha me passar (2x)/ a maré tá cheia/ eu não sei remar/ se o barco vira/ eu não sei nadar"* (Domínio Popular).

Essa reflexão e paralelos entre as pesquisas e práticas artístico-pedagógicas resgatam o uso da da cantiga acima como metáfora da arte como "uma canoa para atravessar a pandemia". A pesquisa de Mattar (2020), artista de cantos de trabalho, estimulou a prática percussiva online com as "Caixeiras da Nascente" de Campinas (SP), e estes estudos, que se retroalimentam, contribuíram com o trabalho de canto na EJA. Assim, recordações e sentimentos dos alunos, bem como suas cidades e estados de origem, vieram à tona. "É bom ter um fim para a jornada, mas é a jornada que importa no final" (GUIN, *apud* FARIAS & MENDONÇA, 2019, p. 5).

Considerações finais

A atualização de abordagens se fez necessária devido à renovação de desafios e cobranças, e à necessidade de adaptações das práticas e planejamentos. Novas práticas surgiram nas trocas com os estudantes da EJA, bem como dos futuros atores da Fundação São Caetano do Sul, e com professores do grupo virtual de estudos no Quinta Parede (2020). No evento "Compartilhando Saberes", a troca de experiências pedagógicas nas palestras com educadores de Santo André permitiu contato com conquistas e angústias da rede.

A pesquisa bibliográfica associada às práticas artístico-pedagógicas com estudantes diversos permitiu relacionar meu processo pedagógico à formação artística. Neste sentido, a metáfora de Catelan (2020) em *live* da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo é um alento: "o teatro presencial é uma fogueira. Em quarentena acendemos velas para que elas não se apaguem. Ao término deste processo, somaremos essas velas virtuais para reacender a fogueira original dessa tradição".

Diante dos apontamentos sobre os desafios enfrentados na pandemia e das reflexões cênicas e culturais do teatro neste contexto, a pesquisadora se fortalece no andamento desta pesquisa-ação e nas trocas com seus pares. A intenção é que outros "guardiões de velas" sigam em vigília pela retomada do teatro, seja no palco ou na escola, a despeito do esvaziamento de turmas na educação fundamental pública e dos recursos tecnológicos limitados e lentamente entregues pela Secretaria de Educação andreense na quarentena. Ou, como se desejava bons presságios nos nostálgicos rituais nas coxias: evoé!

Referências

ANDRADE, C. **Desqueima.** São Paulo: 2020. Disponível em https://www.facebook.com/watch/?v=1677173795782637 Acesso em 02 de maio de 2020.

BARROS, F. C.; VIEIRA, D. Os desafios da educação no período da pandemia. **Brazilian Journal of Development**. Curitiba, v.7, n.1, p.826-849, jan. 2021. Disponível em: https://www.brazilianjournals.com/index.php/BRJD/article/view/22591/18083. Acesso em 09 de abr. de 2022.

BOAL, A. **Jogos para atores e não-atores.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BOAL, A. Instituto Augusto. **A senhora corpulenta**. Rio de Janeiro: 2015. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=8F4aSWRUqek Acesso em 29 de abril de 2021

BONIFÁCIO, J. **Experiências efêmeras: investigações acerca da prática pedagógica teatral através de plataformas virtuais**. São Paulo, Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo., 70 p., 2020.

BROWN, C.; LEXA. **Não desista do seu futuro**. Globo/Unicef, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=kiz5mFkOqn0. Acesso em 29 de abril de 2021.

CANDA, C. N. "Paulo Freire e Augusto Boal: Diálogos entre Educação e Teatro" em **Revista Holos**. Mossoró: IFRN, 2012. Disponível em http://www2.ifrn.edu.br/ojs/index.php/HOLOS/article/view/742. Acesso em 25 de abril de 2021.

CATELAN, F. **Portal da Secretaria de Educação de Guarulhos**. Canal de Vídeos. YouTube, 2020. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=d5csMk8257w. Acesso em 25 de abril de 2021.

CONCEIÇÃO, A.. & SIMONE, C. "Teatro Jornal: Edição Extraordinária!" em **Revista Metáxis**, Rio de Janeiro: Centro de Teatro do Oprimido, p.116-119, 2016.

CUNHA, André Luiz Lirio da, **O ensino de História na educação de jovens adultos: a construção do currículo e o fazer docente no município de Santo André.** Dissertação, Mestrado Profissional no Ensino de História (PROFHISTÓRIA). Guarulhos, SP, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).118 p., 2019.

D'AGOSTINI, R. V. P. **Demandas teórico-práticas e limitações teórico-práticas na construção do currículo da EJA em Santo André**: da possibilidade do trabalho como princípio educativo. Dissertação no Programa de Pós-Graduação da Educação da Universidade Nove de Julho (UNINOVE), São Paulo, 152 p., 2016.

EMANUEL, L. **Ensino de teatro on-line: considerações e estratégias para aulas remotas.** Belo Horizonte: Mistura Teatro, 2020. Disponível em: https://www.misturateatro.com/post/ensino-de-teatro-online-considera%C3%A7%C3%B5es-e--estrat%C3%A9gias-para-aulas-remotas. Acesso em 25 de abril de 2021.

FARIAS, M. S. F. & MENDONÇA A. P. **Roteiros de aprendizagem orientações para elaboração para roteiros de aprendizagem**. Dissertação, Manaus, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas, p. 5, 2019.

FERNANDES, I. "O Teatro na Educação e Seus Impasses"em **Comunicação & Educação, Revista do Departamento de Comunicações e Artes da ECA** –USP. São Paulo, 1995. Disponível em https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36153. Acesso em 27 de abril de 2021.

GONÇALVES, E. "Contribuições do Teatro do Oprimido na Educação de Jovens e Adultos (EJA): Abandono, Retomada e Permanência" em **Anais das VIII Jornadas Internacionais de** Teatro do Oprimido **e Universidade** - Teatro do Oprimido **como arte marcial: resistência em movimento!** Anais... Rio de Janeiro(RJ) UNIRIO, 2020. Disponível em: https://www.even3.com.br/anais/jitou2020/289169-contribuicoes-do-teatro-do--oprimido-na-educacao-de-jovens-e-adultos-(eja)--abandono--retomada-e-permanencia/

GRIMBERG, N. **Jogos Teatrais**. São Paulo, Matrix, 2019.

LEAL, D. **Fricções Teórico-Práticas do** Teatro do Oprimido **na Contemporaneidade**. In:Revista Arte da Cena, Goiânia, v. 2, n. 2, Jan.-Jun./2016. Disponível em: http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce. Acesso em: 25. abr. 2021. p. 114-127.

MACEDO, F. **As contribuições de Freire e Boal para a formação dos jovens e adultos: Pedagogia do Oprimido e Teatro do Oprimido.** Brasília: Universidade de Brasília/ Instituto de Artes, 2013. Programa Pró-Licenciatura em Teatro.

MATTAR, R. **Cantos de Trabalho**, oficina livre. Cia Cabelo de Maria, 2020.

MENDONÇA, F. M. **Surpresas da Arte Educação Remota**. Spotify, out. 2020. *Podcast Descansa Francine!* Disponível em https://open.spotify.com/show/5EABIXCme7fHvvcfAGn2pN?si=2FzsT8lDR5G4sKGZu4GKHA&fbclid=IwAR1MxH8ZbKqWSV029JuRWjY3CjRSZTPc8dLniqNl73NSfgmWDkmBRA7r8ek&nd=1. Acesso em 29 de abril de 2020a.

MENDONÇA, F. M. "Projeto Narrativas Itinerantes pela Aldir Blanc Secretaria de Cultura de São Caetano do Sul" em **Canal de vídeos Francine Machado de Mendonça.** São Paulo: 2021. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=gS2IV9iaOms&list=PLGrWvtmSYMCpYEo5V_LnpU_ktb6JoWU5s. Acesso em 27 de nov. de 2021.

MORAES, C. **Pedagogia Social comunidade de educadores: na busca do saber sócio-educativo.** UNEB, 2016. Disponível em: https://silo.tips/download/pedagogia-social-comunidade-e-formaao-de-educadores-na-busca-do-saber-socio-educ. Acesso em 14 de mai. de 2022.

NASCIMENTO, E. **Jogos teatrais, jogos performaticos e redes sociais na internet: o Facebook e o WhatsApp como potências norteadoras na criação de jogos em sala de aula**, dissertação, Programa de Mestrado Profissional em Artes (PROFARTES), Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, 103 p., 2016.

OPRIMIDO, Grupo Oficina de Teatro do. **A trágica história de Julia Z**. Educa Sesc,Londrina (PR), 2008. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=B9N0gno642Y. Acesso em 29 de abril de 2021.

_____. **Apontamentos para o Trabalho da Fábrica de Teatro do Oprimido parte 2/5**. Documentário. Londrina (PR), 2010. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=YNGYIF08EEg&t=2s. Acesso em 02 de maio de 2021.

PACHECO, L. "O conceito da Pedagogia Griô"em _____. **Pedagogia Griô**. Lençóis: Escola de Formação Pedagogia Griô, 2021. No prelo

PACHECO, L. **A Pedagogia Griô: a Reinvenção da Roda da Vida**. Grãos de Luz e Griô: Lençóis, BA, 2006.

PANDA, Marcia & REZENDE, Elias. Teatro do Oprimido

na Educação. IV Encontro sem Fronteiras de Teatro da/o Oprimida/o. Campinas: Escola Estadual Hilton Federici, 2018.

PAREDE, Q. **Grupo independente de estudo livre em teatro educação na pandemia.** São Paulo, Facebook, 2020. Disponível em https://www.facebook.com/groups/877845269405076. Acesso em 29 de abril de 2021.

PEDROSA, M **Teaser Peça Hotel Mariana- Atriz Gabriella Potye**. São Paulo (SP). Disponível em https://vimeo.com/295628427. Acesso em 02 de maio de 2021.

PINTO, A. **Formação em Teatro do Oprimido**. Curso livre. Santo André: Parque Escola e Centro de Formação de Professores Clarisse Lispector, 2016.

SANTO ANDRÉ. Departamento de Educação de Jovens e Adultos. **Tecendo vivências: a Educação de Jovens e Adultos Santo André**, 1989-2016. Santo André, 2016.

SANTO ANDRÉ. Movimento de Orientação e Reorientação Curricular da EJA – Santo André. **Volume II: O processo de construção curricular.** Secretaria de Educação.

Departamento de Educação de Jovens e Adultos – DEJA. 2016.

SILVA, Givanildo da, SILVA, Alex Vieira da & GOMES, Eva Pauliana da Silva. **A gestão escolar em tempos de pandemia na capital alagoana.** *Jornal de Políticas Educacionais.* V.15, n.01. Janeiro de 2021

SPOLIN V. **Jogos Teatrais:** o fichário de Viola Spolin; tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SUDRÉ, L. **Dados Preliminares Apontam Queda de 470 mil matrículas na Rede** Pública de Ensino. São Paulo: Brasil de Fato, 2020. Disponível emhttps://www.brasildefato.com.br/2020/10/01/dados-preliminares-apontam-queda-de-470-mil-matriculas-na-rede-publica-de-ensino. Acesso em 25 de abril de 2021.

TORQUATO, Bruno. **Adolescente é mordida pelo marido ao defender pitbull de agressão em BH**. Belo Horizonte: Universa UOL, 2020. Disponível em https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2020/09/16/adolescente-e-mordida-pelo-marido-ao-defender-cachorro-de-agressao-em-bh.htm. Acesso em 02 de Maio de 2020.

VIANA, Z. **Augusto Boal e o Teatro do Oprimido**. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 2010. Disponível emhttps://www.youtube.com/watch?v=c5U0hZ0vLjo&t=8s Acesso em 29 de abril de 2021.

VIEIRA, J. *Crítica: Antígona e Hotel Mariana.* Revista Bravo [online]. São Paulo, 2017. Disponível emhttps://medium.com/revista-bravo/cr%C3%ADtica-ant%C3%ADgona-e-hotel-mariana-ac855fd91c20. Acesso em 25 de abril de 2021.

Notas

1 Em "História Contada por Muitos Atores", um jogador inventa e fala o começo da narrativa e o segundo jogador pode continuar, fazer pequenas alterações ou mudar o que ouviu; e assim farão os demais atores/ estudantes.

2 Grupo teatral que busca através de peças, experimentos cênicos, oficinas, formações e diálogos estéticos uma reflexão crítica da sociedade.

3 Músico, bailarino, ator, brincante e pesquisador, luta pela valorização da arte popular brasileira que cria e recria nas mais diversas linguagens desde quando conheceu e trabalhou com Ariano Suassuna, em Recife, nos anos 1970. Conheceu a cultura popular tardiamente, mas passou a montar espetáculos, gravar discos e criou o personagem Tonheta, palhaço mambembe, fanfarrão e nordestino.

4 Lia de Itamaracá (Maria Madalena Correia do Nascimento) é dançarina, compositora e cantora de ciranda brasileira, cirandeira referência no Brasil, foi titulada Patrimônio Vivo de Pernambuco e recebeu a medalha federal do Mérito Cultural. Participou de festivais e eventos sobre o repasse de sua sabedoria às novas gerações. Em 2019, recebeu o título de Doutora Honoris Causa pela Universidade Federal de Pernambuco pelos serviços prestados à cultura popular. Reconhecida internacionalmente, o The New York Times a denominou "Diva da música negra".

5 Brasil Profundo reúne a cultura popular e o universo sertanejo distante dos grandes centros urbanos, longe do litoral e em meu estudo envolve manifestações dos povos originários como indígenas, afro-brasileiros, ribeirinhos, caiçaras, entre outros chamados "povos floresta", que a protegem.

6 Uma das técnicas da metodologia Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, que no início esclareceu ao público notícias censuradas nos jornais, durante a ditadura. Atualmente "esteticiza" fake news, notícias tendenciosas, preconceituosas e material não dramatúrgico como poesias ou crônicas.

7 Vídeo performance da artista professora mencionada acima, revertendo em audiovisual o desmatamento das nossas matas.

8 Montagem teatral em que atores ouvem e reinterpretam as mesmas falas dos entrevistados no maior desastre ambiental envolvendo barragem, em Mariana (MG). Esta técnica se chama Teatro Verbatim.

9 Companhia musical que pesquisa, grava e apresenta cantos de trabalho pesquisados por Renata no nordeste e interior do Brasil..

REFLORESTANDO O TEATRO DO OPRIMIDO

Flavio da Conceição e Valdelei Oliveira da Silva

Flavio Santos da Conceição. Doutor em Teatro, professor do curso ABI Teatro e do PPGAC da Universidade Federal do Acre. Coordenador do Programa de Pesquisa e Extensão GESTO da Floresta, membro do grupo de pesquisa CNpQ GESTO/UFBA, docente da especialização em Teatro do Oprimido/UFBA.
Valdelei Oliveira da Silva. Graduando do curso de ABI–Teatro, pela Universidade Federal do Acre, pesquisador do Programa de Pesquisa e Extensão GESTO da Floresta, pesquisador do PIBIC/CNpQ.

Resumo: O artigo é uma apresentação do Programa de Pesquisa e Extensão GESTO da Floresta, vinculado a Universidade Federal do Acre (UFAC), a partir da transcrição de uma palestra realizada no Seminário de Pesquisas em Artes Cênicas (SPAC), em setembro de 2023, na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis. O texto apresenta as pesquisas desenvolvidas com o Teatro do Oprimido no âmbito da Floresta Amazônica, em que os conhecimentos das comunidades tradicionais indígenas e ribeirinhas foram inseridos nas práticas metodológicas do Teatro do Oprimido. O artigo reflete ainda, o conceito de plantas professoras, como ayahuasca ou Daime, que se tornam as mediadoras naturais nos processos pedagógicos do coletivo GESTO da Floresta, buscando uma Pedagogia das Florestas.

Palavras-chave: gesto da floresta; pedagogia das florestas; plantas professoras; ayahuasca; daime.

REFORESTING THE THEATER OF THE OPPRESSED

Abstract: The article is a presentation of the GESTO of Forest – Research and Extension Program, linked to the Universidade Federal do Acre – UFAC, based on the transcription of a lecture given at the Performing Arts Research Seminar – SPAC held in September 2023 at Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis. The text presents the research carried out with the Theater of the Oppressed within the Amazon Forest, where the knowledge of traditional indigenous and riverside communities was inserted into the methodological practices of the Theater of the Oppressed. The article also presents the concept of teaching plants, such as ayahuasca or Daime, which become natural mediators in the pedagogical processes of the Gesto of Forest collective, seeking a Pedagogy of Forests.

Keywords: gesto of forest, pedagogy of forest, teacher plants, ayahuasca, daime

Abrindo os trabalhos

Antes de adentrar em nossa experiência com Teatro do Oprimido (TO) na Universidade Federal do Acre, gostaria de iniciar com uma reverência e uma invocação. Um dos elementos que temos trabalhado no Acre é o momento de abrir e fechar nossos trabalhos, pois acreditamos que não vivemos só da materialidade. Temos outras energias nos espaços, e eu gostaria de convocar aqui uma energia que me acompanhou durante a produção deste material. Quem quiser pode me seguir nessa canção...

> Senhor, fazei-me instrumento de vossa paz;
> Onde houver ódio que eu leve o amor;
> Onde houver ofensa que eu leve o perdão;
> Onde houver discórdia que eu leve a união;
> Onde houver dúvidas que eu leve a fé;
> Onde houver erro que eu leve a verdade;
> Onde houver desespero que eu leve a esperança;
> Onde houver tristeza que eu leve alegria;
> Onde houver trevas que eu leve a luz;
> Ó Mestre, fazei que eu procure mais consolar, que ser consolado;
> Compreender que ser compreendido;
> Amar, que ser amado;
> Pois é dando que se recebe;
> É perdoando que se é perdoado;
> E é morrendo que se vive, para vida eterna.
> (Oração de São Francisco)

Na tradição espiritual a que sou vinculado, que se chama Barquinha, uma das linhas que comungam o chá da ayahuasca ou Daime[2], estamos agora no mês da Romaria de São Francisco de Assis. Então nesse mês, São Francisco é meu professor espiritual, que me traz as inspirações para o trabalho que faço. Essas inspirações e instruções não vêm somente de São Francisco. Em setembro estou conectado a ele, mas existem outros seres da floresta que me acompanham nesse trabalho que vou compartilhar com vocês.

Uma breve contextualização

Eu conheci o Teatro do Oprimido (TO) muito jovem, com 18 ou 19 anos de idade. Augusto Boal era vereador da cidade do Rio de Janeiro na época, então comecei a fazer Teatro do Oprimido dentro do mandato do Boal. Sempre quis fazer teatro e o TO me atraiu, pois poderia fazer teatro e política ao mesmo tempo. Eu era do movimento lésbicas, gays, bissexuais, trans, queer, interssexuais, assexuais e pansexuais (LGBTQIAP+) na época, que ainda não tinha essa sigla. Era o Movimento Gay e eu quis fazer teatro e lutar pelos meus direitos, de uma forma militante.

Durante muitos anos fui integrante da equipe do Centro de Teatro do Oprimido (CTO) Rio. Dessa forma, eu trabalhei diretamente com Augusto Boal nas prisões, nos projetos dentro de hospitais psiquiátricos, nos Pontos de Cultura. Eu participei de projetos variados, acompanhando Boal e a equipe de coringas, trabalhando essa metodologia.

Entrei para a universidade, para a pesquisa, justamente para compreender teoricamente o que eu já praticava há muito tempo. Visto que eu já fazia Teatro do Oprimido, aplicava os jogos teatrais, montava cenas e peças de teatro. Porém, eu precisava refletir e aprofundar meu conhecimento sobre a própria metodologia do TO. Nessa época, quem pensava era o Boal e nós executávamos. Inclusive, Boal ficou muito feliz quando eu entrei para o mestrado. Fui o primeiro da equipe que o acompanhava e ele disse para as pessoas seguirem o meu exemplo. Vocês precisam entrar no mestrado e pensar por vocês mesmos, disse Boal em uma reunião para todos os coringas. A minha pesquisa de mestrado e de doutorado foram pesquisando o Teatro do Oprimido e sua práxis.

Em 2016, após 22 anos de trabalho na instituição, me desvinculei do Centro de Teatro do Oprimido. Terminei meu doutorado e me mudei para Rio Branco – Acre em 2017, pois passei no concurso para professor da Universidade Federal do Acre.

O despertar pela floresta:

Ao chegar em Rio Branco assumo que meu primeiro pensamento foi colonial. E pensei: vou para o Acre levar o Teatro do Oprimido para aqueles povos isolados, da floresta, que não entendem e nem conhecem arte. Vou lá desbravar aquele espaço. É importante refletir que a opressão está dentro de nós e muitas vezes a reproduzimos. Não é porque faço Teatro do Oprimido, que não posso ser um instrumento de opressão e preconceito. Por isso, precisamos refletir sobre as nossas ações constantemente. E um dos aspectos de nossa pesquisa é assumir que, na complexidade humana, temos luz e sombra, temos potência de construção, mas também de destruição, somos oprimidos e na maioria das vezes opressores. "O ser humano é binário: predatório e solidário. Temos que libertar o ser humano do seu instinto predatório, remanescente animal" (BOAL, 2009, p.254).

Portanto, quando chego ao Acre carrego essa atitude colonizadora e predatória do Sudeste. Penso em reproduzir o Teatro do Oprimido que já fazia há muitos anos nessa terra acreana, com os indígenas, ribeirinhos e povos da floresta.

Até o momento em que eu tomo a primeira peia[3] da Floresta Amazônica.

No encontro com os indígenas, os ribeirinhos, os filhos de seringueiros e meus alunos que já comungavam do chá do Daime, fui conhecer a bebida. E a experiência com o Daime, nos rituais da Barquinha, me proporcionou um encontro com minhas questões mais profundas, ao ponto de me questionar sobre o trabalho que realizava. Me indagar sobre qual teatro poderia oferecer para as pessoas, pois passei a não acreditar mais na arte que eu fazia.

Entre 2017 e 2019, paralisei minhas atividades artísticas e projetos de extensão. Continuei dando aula na universidade e as disciplinas mais amplas, mas eu não conseguia mais dar seguimento ao Teatro do Oprimido que eu fazia no Rio de Janeiro e comecei a contestar toda a minha prática.

> Durante a experiência da ayahuasca, os livros ou os conhecimentos científicos acumulados, pouco ou nada servem, daí que o hino daimistas adverte: "não adianta querer chegar aqui formado [pois], pode as lições deste livro você não ter estudado". E este grande livro, em que se inscreve a experiência, certamente não está escrito em caracteres matemáticos. (ALBUQUERQUE, 2011, p.224)

Entrei em contato com as comunidades do Acre, com os povos da floresta. Comecei a ouvir e observar mais do que a oferecer algum tipo de conhecimento. Coloquei-me no lugar de um aprendiz e não de um professor. Vivenciava as experiências com meus próprios alunos, conversava com as pessoas para tentar entender que lugar era aquele que me acolhia. No meu silêncio tentava ouvir as vozes da floresta. Então minha reflexão começou a ser: como o Teatro do Oprimido poderia ser afetado por esses conhecimentos tradicionais dos povos da floresta?

Em nossa pesquisa entendemos o Daime ou ayahuasca como uma planta professora, que são plantas que de alguma forma nos ensinam questões que vão para além da espiritualidade, mas que nos fazem refletir sobre nossa vida, nossa ética e a forma de conviver com a comunidade. Há vários tipos de plantas professoras, como o Daime ou ayahuasca, a Jurema, o rapé, o tabaco, o peyote ou alguns fungos. Mas acreditamos que não só as plantas psicoativas[4] podem nos ensinar. Por exemplo a camomila, se você ingere o chá feito com a planta camomila, suas substâncias vão entrar biologicamente em contato com seu corpo, com suas células e algum aprendizado vai ser disponibilizado com essa experiência. A planta vai mediar esse aprendizado com você, a partir da sua necessidade, da sua crença e da abertura para ouvir os ensinamentos que a planta vai lhe trazer. Pode ser um ensinamento medicinal e algo no seu corpo pode ser curado, mas pode ser um aprendizado ético, social, familiar ou até mesmo espiritual. É preciso estar aberto sensivelmente para receber e aprender. "A verdade dos sentidos é outra

verdade, tão verdadeira como a das palavras – não é a mesma". (BOAL, 2009, p. 129).

Começamos a refletir como o Teatro do Oprimido que eu praticava poderia ser organizado a partir de uma pedagogia das florestas. E nossa linha atual de estudo é tentar construir os alicerces dessa pedagogia, em que as plantas professoras, a cultura indígena e das comunidades afro, as bibliotecas vivas e o conhecimento com os mais velhos, as histórias e a ancestralidade dos povos da floresta, faria parte dessa epistemologia do Teatro do Oprimido, das florestas, a partir de uma cultura da Paz e não violência, tentando descobrir como o ser humano pode estar integralizado ao meio ambiente e não superior a ele.

Quando Boal traz a proposta de discutir a opressão em uma peça de Teatro Fórum ou numa performance de Teatro do Oprimido, os papéis e a representação são dualistas, atuamos como oprimidos ou opressores. Como expus anteriormente, dentro de nós temos a potência de oprimir e ser oprimido, potências de luz e de sombra ou como Leonardo Boff (1998) diz, temos a energia *sim-bólica* para organizar e ser solidário ou fraterno, mas temos em nós a energia *dia-bólica*, aquela que repele e destrói, criando o caos. Temos essas capacidades, estão em nós, não por sermos especiais, pois tudo no universo possui essas energias. Todo o cosmo tem dinâmicas que organizam e que dispersam.

> Na linguagem da ecologia se constata, por exemplo: a natureza tem características de associação, de interdependência, de solidariedade e complementaridade, numa palavra, de cosmos (= harmonia e beleza). Ao mesmo tempo, características de parasitismo, concorrência, oposição, antagonismo e destruição, numa palavra, de caos (= desequilíbrio e desorganização) (BOFF, 1998, p.13).

Em nossas atividades do Gesto da Floresta buscamos experimentar como, a partir dos nossos processos artísticos, pedagógicos e estéticos, conseguimos refletir sobre os nossos aspectos oprimidos e opressores, de cosmos e de caos. Quando realmente sofremos desigualdades e conseguimos nos fortalecer para desconstruir as estruturas de opressão, nos fortalecendo enquanto indivíduos, mas enquanto coletivos. Para que, percebendo que existem essas espirais de violência, possamos quebrar essas espirais para não as fortalecer. Como afirma Boal (2009) "O trânsito entre o singular e o plural não deve limitar subjetividades nem perder de vista a criação coletiva, que é o somatório de sensibilidades e não passiva aceitação do denominador comum inferior" (p. 163). Assim, temos criado processos de cura, de discussão política, de uma cura individual e coletiva. Como estamos em uma sociedade adoecida pelo racismo, homofobia, violência, machismo, como conseguimos nos perceber enquanto mecanismo dessa estrutura e nos empoderar individualmente e no coletivo para que não fortaleçamos essas estruturas opressivas?

Atualmente estamos com um projeto em uma das comunidades periféricas mais violentas de Rio Branco, a Cidade do Povo. Esse já era um desejo que tínhamos há muito tempo, mas veio a pandemia e nos fez adiar a proposta. Agora conseguimos fazer o projeto com o apoio da Universidade e da Secretaria de Justiça do Acre. A proposição é trabalhar com os jovens, a partir dos jogos e exercícios, criando espaços de autocuidado, de autorreflexão, de fortalecimento individual para o fortalecimento coletivo. Acreditamos que não é possível trabalhar o coletivo, sem trabalhar o indivíduo e não desejamos priorizar os processos individuais sem uma proposta coletiva, é complexo. Nosso objetivo é pensar em todos os aspectos humanos, dentro dessa complexidade da luz e da sombra, tendo as plantas professoras como mediadoras do conhecimento.

Nós nos inspiramos no conhecimento das plantas professoras, plantas mestras, e trazemos essas experiências para as nossas oficinas. Por exemplo, fazemos o ritual do chá com a camomila, pois descobrimos que a camomila contém elementos na sua substância que auxilia, incentiva

subjetivamente, a energia do perdão, além de dissipar as energias de mágoa e rancor. Durante os encontros propomos vários jogos e processos criativos focando nas opressões. Depois fazemos o ritual do chá e durante alguns dias os jovens tomam o chá de camomila, invocando a energia da camomila, para o seu espírito vir trabalhar conosco. A energia da camomila, da planta, vai ser uma mediadora nesse processo. Tomamos o chá durante alguns dias e no dia de nossa oficina encontramos o coletivo, fazemos jogos e encenações trabalhando o oprimido e opressor. No final pedimos para eles escreverem uma carta para o seu próprio opressor. Não pedimos para ninguém perdoar o opressor, pois o perdão é um processo e não uma obrigação. Por outro lado, o perdão é uma libertação. O perdão não é para o outro, mas é para você.

> A palavra perdão é a tradução da palavra grega *aphesis*, que, por sua vez, é derivada do verbo *aphiemi*, que significa jogar fora, mandar embora, soltar, libertar, liberar. A palavra em latim *dimittere* tem significado semelhante: mandar embora, dispensar, soltar. A palavra perdão refere-se a culpa e significa uma ativa remissão e libertação da culpa, um libertar-se da culpa (GRÜN, 2005, p.9).

E perdão é diferente de reconciliação, pois quando eu perdoo alguém não preciso voltar a me relacionar intimamente com o sujeito. Você perdoa no seu coração e a pessoa vai. Você liberta a pessoa e se liberta, seguindo seu caminho. Você voltar a se relacionar com aquela pessoa, abrir espaço para a opressão se repetir, é uma opção.

Sei que o tema do perdão é polêmico dentro das práticas militantes do movimento social, mas acreditamos que este é o caminho. O sofrimento do oprimido não é só político, da violência física, mas é também um sofrimento subjetivo, emocional, psicológico e espiritual. A camomila chega como um potencializador no processo de autolibertação e reflexão.

Outra atividade que fazemos baseados na Estética do Oprimido é a construção da Bandeira da Paz. Temos discutido coletivamente o que é paz. Qual é a diferença entre paz e passividade? É possível uma paz com desigualdade social? É possível a paz com o racismo? É possível a paz com o machismo numa sociedade patriarcal? Discutimos essas questões, refletimos coletivamente e criamos uma bandeira coletiva da paz.

O coringa, que é o mediador, o mestre da cultura popular do Teatro do Oprimido, não vai dizer o que é paz, porque nem nós sabemos o que realmente é a paz ou como se chegar a ela. Mas abrimos esse debate com os jovens dentro de uma comunidade que sofre violência extrema da sociedade, onde muitos são abordados pela polícia o tempo inteiro. Esse debate é muito construtivo, pois, na construção dos nossos processos artísticos, discutimos com os jovens valores e conceitos envolvidos nos processos da cultura de paz e da não violência.

Fechando os trabalhos:

Quando amadurecemos começamos a perceber a necessidade de outros Teatros do Oprimido, porque somos diversos, somos muitos. Na Índia o grupo militante de TO faz da forma que acredita ser adequado à realidade indiana, já em Moçambique as necessidades são outras e por isso fazem o TO de outra maneira. No CTO do Rio de Janeiro, estão com Bárbara Santos e o Teatro das Oprimidas focando na questão feminina, Julian Boal está retomando o teatro épico em parceria com o TO, Licko Turle traz a experiência do Teatro do Oprimido e negritude, discutindo questões de raça.

Na Amazônia, cercados por florestas, rios, igarapés, botos, seres encantados e plantas de poder, abro minha percepção para outras formas de aprendizado, superando o conhecimento antropocêntrico, pois não somos os únicos seres inteligentes no mundo. Existem outros tipos de sapiência, tanto visíveis como dos animais e das plantas, que

podemos aprender através da observação, dos modos de vida e do contato mais próximo, como saberes dos seres invisíveis, que nos trazem inspirações e instruções a partir do trabalho espiritual. O símbolo que Boal escolheu para representar didaticamente o Teatro do Oprimido foi uma árvore. Podemos defender que a escolha de Boal foi racional e objetiva, buscando um objetivo didático, mas talvez não tenha só esse aspecto. A árvore está sempre em processo de crescimento e de expansão, se comunica pelo ar com seus galhos e folhas, mas se vincula também com a terra, fazendo conexões com as suas raízes, com as outras plantas e se disseminando através da sua seiva, com insetos, micro-organismos, seres invisíveis a percepção humana, mas que estão ao nosso redor. O GESTO da Floresta extrapola a metáfora da árvore do Teatro do Oprimido e a percebe como um ser vivo, que pode nos ensinar a ser mais fraterno com o próximo e com toda a natureza.

Para fechar esse trabalho trago um ponto da tradição da Barquinha, agradecendo ao Encanto da Arruda pela oportunidade de compartilhar esses conhecimentos com todos.

Obrigado!

Diadhô ô ô ô...
Lindo em canto da Arruda chegou
Diadhô ô ô ô...
Lindo encanto da Arruda chegou.
Eu venho com Alegria,
Com amor em meu coração
Venho saudar essa mesa,
Saudar todos meus irmãos.
Venho saudar essa mesa.
Saudar todos meus irmãos
Diadhô ô ô ô...
Lindo encanto da Arruda chegou,
Salve o Encanto da Arruda.
(Ponto do Encanto da Arruda, Barquinha)

Referências:

ALBUQUERQUE, M. B. **Epistemologia e saberes da ayahuasca**. Belém: EDUEPA, 2011.

BOAL, A. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOFF, L. **O despertar da águia**: o dia-bólico e o sim-bólico na construção da realidade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

DA CONCEIÇÃO, F.; CORREA, R. W**. A Árvore do Teatro do Oprimido, as pedagogias das florestas e os processos pedagógicos do Gesto da Floresta**. In: Pedagogia das Artes Cênicas: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos. Série Encontros. Volume 6. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023.

GRÜN, A. **Perdoa a ti mesmo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

Romaria de São Francisco de Assis. Rio Branco, Acre: Barquinha, 2023.

Notas

1 Este artigo foi produzido a partir de uma palestra realizada pelo autor no Seminário de Pesquisas em Artes Cênicas (SPAC) da UDESC em setembro de 2023, na cidade de Florianópolis. O material foi transcrito pelo coautor e recebeu um aprofundamento reflexivo.

2 O Daime ou ayahuasca é a alquimia entre o cipó jagube e a folha chacrona, que produzem um chá enteógeno usado nas tradições espirituais de algumas etnias indígenas e doutrinas sincréticas como o Santo Daime, UDV e Barquinha.

3 Na cultura nortista, peia é uma surra, uma coça. Na tradição das religiões daimistas a peia é o momento de purgação das más condutas humanas. Essa purgação pode vir com visões espirituais perturbadoras ou com efeitos corporais desagradáveis como diarreia, vômito, choro, suor, tremedeira, etc.

4 Plantas com efeitos psicoativos são aquelas que provocam efeitos particulares na psique humana, muitas vezes relacionadas a alguma tradição espiritual e que possuem substâncias que agem na mente (ALBUQUERQUE, 2011).

ESTÉTICAS CONTRA O ESTADO: ESTÉTICAS INDÍGENAS E O TEATRO DO OPRIMIDO

Celia Gouvea

Professora de Antropologia da Educação na Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense. Doutora em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS), Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Especialista em Terapia através do movimento pela Faculdade Angel Vianna

Resumo: O presente artigo pretende colocar lado a lado as estéticas indígenas e a estética do oprimido, destacando suas práticas "contra o Estado" (no sentido de Pierre Clastres). Características como a recusa ao modo *representação* e à hierarquização entre natureza e cultura, sujeito e objeto, corpo e mente, figura e fundo, as aproximam como "estéticas contra o Estado".

Palavras-chave: estética do oprimido; estéticas indígenas; estéticas "contra o Estado"

ESTÉTICAS CONTRA EL ESTADO: LA ESTÉTICA INDÍGENA Y EL TEATRO DEL OPRIMIDO

Resumen: Este artículo pretende situar las estéticas indígenas y la "Estética do Oprimido" una al lado de la otra, destacando sus prácticas "contra el Estado" (en el sentido de Pierre Clastres). Características como la negativa a *representación* y a la jerarquía entre naturaleza y cultura, sujeto y objeto, cuerpo y mente, figura y fondo los unen como "estética contra el Estado".

Palabras clave: estética do oprimido; estéticas indígenas; estética "contra el Estado"

Este texto é fruto de uma caminhada pessoal e profissional que parte do teatro, onde comecei minha formação – no teatro universitário nos anos 1980 –, passa pela etnologia – campo a que me dediquei por algumas décadas –, e retorna ao teatro, desta vez ao Teatro do Oprimido. Um fio circular que passa ainda pela contação de histórias, o bordado, as experimentações corporais, a educação e a capoeira.

Neste artigo tenho o propósito de fazer uma aproximação de áreas não muito ativadas em suas conexões: a etnologia e o teatro. Mais especificamente o Teatro do Oprimido, criado em torno de Augusto Boal. Esta aproximação se fará a partir da ideia de Els Lagrou (2011) de "arte das sociedades contra o Estado". Proponho aqui, portanto, que as estéticas indígenas e a "estética do oprimido" se encontram em suas políticas "contra o Estado".

A ideia de "arte contra o Estado" vem do clássico conceito de Pierre Clastres (2003) de "sociedades contra o Estado". Ele argumenta que as sociedades indígenas não seriam caracterizadas pela *ausência* do Estado, mas pela *recusa* da instalação do Estado. Como uma crítica à visão evolucionista dos povos indígenas, Clastres propõe que o Estado não lhes falta, e que os povos indígenas marcam um posicionamento político afirmativo em afastá-lo.

> Elas pressentiram muito cedo que a transcendência do poder encerra para o grupo um risco mortal, que o prin•cípio de uma autoridade exterior e criadora de sua própria legalidade é uma contestação da própria cultura; foi a intuição dessa ameaça que determinou a profundidade de sua filosofia política. (...) as sociedades indígenas souberam inventar um meio de neutralizar a virulência da autoridade política. Elas escolheram ser elas mesmas as fundadoras, mas de modo a não deixarem aparecer o poder senão como negatividade controlada: elas o instituem segundo sua essência (a negação da cultura), mas justamente para lhe negarem toda potência efetiva. De modo que a apresentação do poder, tal como ele é, se oferece a essas sociedades como o próprio meio de anulá-lo (CLASTRES, 2003, p. 61).

Veremos aqui, portanto, a partir do tratamento das estéticas indígenas e da "estética do oprimido", como ambas, em seus contextos e especificidades, desenvolvem mecanismos políticos de negação do Estado. Estado visto aqui não apenas como o centro político institucional, mas como toda centralização catalizadora de autoritarismos e estabilização, do pensamento, dos corpos e das relações.

Levi Strauss, ao tratar do "pensamento selvagem", irá nos alertar que não está se referindo ao pensamento "dos selvagens" mas ao "pensamento em estado selvagem, diferente do cultivado ou domesticado com vistas a obter um rendimento" (LEVI-STRAUSS, 1989, p. 245).

Este pensamento, então, não seria exclusivo das sociedades extramodernas, mas na própria sociedade moderna podemos encontrá-lo. Segundo Levi-Strauss, a arte seria o principal lugar em que esta sociedade o exercita.

Ele vai dizer ainda que a diferença entre os pensamentos "selvagens" e "domesticados" não seria que um é cientifico e outro mágico ou não científico, mas o fato de que usariam de estratégias diferentes:

> É que existem dois modos diferentes de pensamento cientifico, um e outro funções, não certamente estádios desiguais do desenvolvimento do espirito humano, mas dois níveis estratégicos em que a natureza se deixa abordar pelo conhecimento cientifico – um aproximadamente ajustado ao da percepção e ao da imaginação, e outro deslocado; como se as relações necessárias, objeto de toda ciência, neolítica ou moderna, pudessem ser atingidas por dois caminhos diferentes: um muito próximo da intuição sensível e outro mais distanciado (LEVI-STRAUSS, 1989, p. 30).

A prática que utiliza meios sensíveis para conhecer e pensar o mundo ele chama de "ciência do concreto", pois parte da "exploração especulativa do mundo sensível" (LEVI-STRAUSS, 1989, p. 31). Esta ciência se faz a partir dos sentidos corporais e

das relações entre corpos. A classificação do mundo e os remédios, por exemplo, são fruto de pesquisas que levam em consideração o odor, paladar, forma, hábitos e características dos seres.

Este pensamento pressupõe, portanto, a interação entre o corpo do pesquisador e seu ambiente. O pesquisador tem que ter seu corpo sensível ao mundo à sua volta para poder conhecê-lo. O que seria o inverso de nosso ideal de conhecimento, através do qual, desde Platão, somos advertidos a não confiarmos em nossas percepções corporais.

Este mundo platônico em que vivemos fez um grande percurso filosófico e cientifico, passando por Descartes, pelo Iluminismo e pelo progresso positivista, construindo uma relação com a natureza bem diversa do "pensamento selvagem". Neste percurso foi criada a ideia de natureza como algo que se distingue da cultura. Sendo ela um campo a ser subjugado pelos humanos através de suas culturas.

Neste percurso foi criada uma ontologia baseada na unicidade da natureza humana, que teria sua diferenciação a partir das formas culturais (multiculturalismo).

Este pensamento, que nos parece óbvio e universal, foi marcado em sua especificidade por Eduardo Viveiros de Castro ao notar que em diversas etnografias sobre os povos indígenas havia uma ideia diferente: a humanidade (ou seja, a cultura) seria compartilhada por várias espécies e o que os diferenciaria seria a multiplicidade de naturezas:

> (...) os animais são gente, ou se veem como pessoas. Tal concepção está quase sempre associada à ideia de que a forma manifesta de cada espécie é um mero envelope (uma "roupa") a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs. Essa forma interna é o espírito do animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, digamos assim, em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal. Teríamos então, à primeira vista, uma distinção entre uma essência antropomorfa de tipo espiritual, comum aos seres animados, e uma aparência corporal variável, característica de cada espécie, mas que não seria um atributo fixo, e sim uma roupa trocável e descartável (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 351).

Vemos, portanto, um tipo de pensamento diferente e até mesmo oposto ao ocidental, pois aqui temos que os indígenas pressupõem um multinaturalismo e um monoculturalismo, enquanto nós vivemos sob a ideia de que há uma só natureza e a diferenciação entre os humanos se daria através da variedade de culturas.

O perspectivismo, como Viveiros de Castro chamou esta ontologia, nos abre à possibilidade de escaparmos de uma visão única e hierárquica da relação entre natureza e cultura, entre sujeito e objeto, entre corporalidade e "espírito". Ele nos conta que a perspectiva está no corpo do animal, está no corpo. E isso se contrapõe ao nosso pensamento de uma perspectiva situada no espirito mente, chamada de cultura, base da ideia de multiculturalismo.

O corpo como locus da percepção seria, portanto, a matéria da transformação e da educação.

> Por isso a ênfase nos métodos de fabricação continua do corpo (VIVEIROS DE CASTRO, 1979), a concepção de parentesco como processo de assemelhamento ativo dos indivíduos (GOW 1989, 1991a) pela partilha de fluidos corporais, sexuais e alimentares – e não como herança passiva de uma essência substancial –, a teoria da memória que inscreve está na "carne" (VIVEIROS DE CASTRO, 1992a: 201-07), e mais geralmente uma teoria do conhecimento que o situa no corpo (MCCALLUM, 1996). A bildung ameríndia incide sobre o corpo antes que sobre o espírito: não há mudança espiritual que não passe por uma transformação do corpo, por uma redefinição de suas afecções e capacidades (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.390).

A construção do corpo é, portanto, a construção do *espirito*, da *pessoa* indígena. Uma das principais práticas de "fazer corpo" para os indígenas é

através dos grafismos. Estes grafismos são pintados em interação *com* a superfície corporal, são agenciamentos corpo-desenho. O que os diferencia de nossos desenhos e artes plásticas, que são caracterizados por estarem *sobre* uma superfície, seja um papel, um quadro, ou mesmo um corpo (tão comum nas tatuagens que vemos pelas ruas). Sua função, então, seria menos a de representar o mundo *sobre* estes corpos do que produzir corpos.

A inscrição gráfica indígena seria, neste sentido, oposta à inscrição gráfica ocidental por excelência, a escrita, pois esta última inscreve-se em uma superfície deslocada dos corpos e ainda é utilizada para dizer *sobre* o mundo. Para os indígenas, os grafismos são feitos diretamente *com* os corpos, com o intuito de produzir a subjetividade destes corpos.

Os grafismos-escrita das "sociedades com Estado", além de estarem deslocados do mundo, serviriam à implantação e manutenção das leis gerais e hierarquias entre classes. Enquanto:

> A lei da sociedade contra o estado, dos povos territoriais não se inscreve em papel ou pedra através da escrita, inscreve-se no corpo, onde a dor sentida será lembrada graças a marca, a cicatriz que diz "tu não és menos importante nem mais importante que ninguém" (Clastres, 2003, p.203). A marca indelével deixada no corpo, que pode ser também uma tatuagem ou uma perfuração de orelha ou nariz, ajuda na criação de um tipo de corpo que pertence a um nós. (LAGROU, 2011, p. 753)

O rito de passagem em que os jovens recebem as marcas produzem seus "corpos pensantes". Esses corpos pensam *com* o mundo, e não *sobre* o mundo, modo como foi estruturado o pensamento moderno. Segundo Lagrou, entre os Kaxinawa (Huni kuin) o desenho corporal faz a mediação entre o mundo interior e o exterior, "controlando a permeabilidade da pele" (LAGROU, 2011, p.757) como uma tela ou rede. Também os desenhos feitos remetem aos "outros", aos "inimigos" e aos animais predadores. "O canto e o desenho exploram, ambos, a possibilidade de troca de pontos de vista entre o corpo do eu e do outro" (LAGROU, 2011, p. 760).

Os desenhos agiriam no sentido de conter e deixar passar fluxos entre o exterior e o interior. Esta prática permite a regulação da relação com o outro e com a diferença, prescindindo do Estado, da identidade e da estabilização. Os fluxos podem passar, mas sua intensidade se depara com "uma técnica estética que visa impedir a erupção de sua exterioridade excessiva. A estética ritual e cotidiana, consiste exatamente nesta integração construtiva e dosada de agências inimigas e predatórias." (LAGROU, 2011, p. 761).

Além dessas características, a autora ressalta ainda o fato de as expressões gráficas indígenas serem geralmente desenhos abstratos em que figura e fundo se confundem, que apontam para uma "intensa relação entre os mundos visíveis e invisíveis" (LAGROU, 2011, p. 756), e também para a composição entre superfície e desenho. Uma arte *com* o mundo, e não *sobre* ele como é característica do ocidente colonizador.

Assim, não identificamos desenhos fixos. Eles estão sempre em movimento, pois não conseguimos fixar o olhar em um só dos momentos figura ou fundo. Isso permite que esses corpos possam se abrir às transformações. Um corpo tem a possibilidade de, ao ser afetado e produzido, transformar-se e, com isso, transformar a perspectiva do sujeito (como já vimos com Viveiros de Castro). "no traço bidimensional do grafismo os indígenas produzem peles" (LAGROU, 2011, p. 770).

O grafismo indígena, enfim, seria um desenho que atua, que faz corpos, que "vai com eles" (Levi-Strauss, 1989), que se compõe com eles. Contrastando não apenas com a escrita que aparece com a instauração do Estado, mas também com a arte feita em sociedades (a favor do) Estado. Nesta última, a arte se desloca dos corpos e do mundo, se coloca como *representação* destes, uma instância com legitimidade para representá-los, que pode "falar por eles".

Tratamos até aqui da relação entre política e estética entre os povos indígenas, que, como dissemos, caracteriza-se em se manter fora do raio de captura do Estado, como centro de poder, hierarquização e estabilização dos fluxos. Veremos agora, como dentro da sociedade moderna pode existir uma arte, uma estética e um teatro "selvagem", "contra o estado".

O "pensamento selvagem" da "estética do oprimido"

O método do Teatro do Oprimido construído a partir de Augusto Boal é um movimento que vai além da ideia de fazer teatro que tradicionalmente temos, a da *representação*. Um teatro que extrapola os palcos, à maneira das expressões rituais que encontramos nas variadas sociedades humanas, seja entre os povos extramodernos, como é o caso dos indígenas de que estamos tratando neste artigo, como também dos gregos antes da estabilização do seu teatro aristocrático. Boal se refere a este "Teatro" assim: "era o povo cantando livremente ao ar livre: o povo era o criador e o destinatário do espetáculo teatral, que se podia então chamar "canto ditirâmbico". Era uma festa em que podiam todos livremente participar." (BOAL, 2019, p. 11).

Mas esse teatro começou a se transformar, seguindo o movimento de hierarquização e estabilização do Estado aristocrático grego: "Veio a aristocracia e estabeleceu divisões: algumas pessoas iriam ao palco e só elas poderiam representar enquanto todas as outras permaneceriam sentadas, receptivas, passivas: estes seriam os espectadores, a massa, o povo." (BOAL, 2019, p. 11).

Essa transformação é caracterizada pelo surgimento de uma figura emblemática: o herói, o protagonista, uma pessoa em destaque sobre o restante do Coro.

> Como explica Arnold Hauser, no começo, o teatro era o Coro, a massa, o povo. Esse era o verdadeiro protagonista. Quando Thespis inventou o protagonista, esse invento significou uma rebeldia, uma transgressão. Bem cedo, porém, esse invento foi neutralizado, e o que era improvisação livre passou a ser texto descrito e pré-censurado. O protagonista aristocratizou o teatro, que antes existia em suas formas populares de manifestações massivas, desfiles, festas etc. O diálogo Protagonista-Coro era claramente o reflexo do diálogo Aristocrata-Povo. (...) O herói trágico surge quando o Estado começa a utilizar o teatro para fins políticos de coerção do povo. (BOAL, 2019, p. 56)

Esse modelo de teatro se perpetuou como teatro "do Estado", "com o Estado", seja ele representando a aristocracia grega ou, posteriormente, a burguesia capitalista. O teatro dos opressores, doravante chamado apenas de Teatro. Teatro universal, teatro hegemônico, expressão artística valorizada e utilizada como signo de status social, símbolo de pessoas "com cultura".

Aqueles outros, citados anteriormente, que fazem seus rituais igualitários, sem separação entre protagonista e povo, entre expectador e ator, passaram a ser tratados como pessoas "sem cultura". Sendo suas manifestações rituais menosprezadas e tratadas como sinal de inferioridade. E muitas vezes marginalizadas e criminalizadas como as manifestações culturais de origem africanas e indígenas.

O Teatro do Oprimido, então, foi criado em contraposição ao teatro hegemônico, ao teatro dos opressores como:

> ... um método estético que – a partir de produções artísticas e da promoção do dialogo social e através de ações sociais, concretas e continuadas, geradas pela associação solidaria entre grupos de oprimidos e oprimidas – visa contribuir para a transformação de realidades injustas(SANTOS, 2016, p. 52).

É interessante, como nos conta Barbara Santos (2016), o percurso feito por Boal na construção do método estético do Teatro do Oprimido. Exilado no Peru em 1973, Boal trabalhou em um projeto

de alfabetização multiétnico e multilinguístico de indígenas e não indígenas. Neste projeto desenvolveu o Teatro-imagem, em que, através de técnicas de linguagem não verbal (pois participavam pessoas falantes de muitas línguas diferentes), tratava de questões e problemas relativos àquelas pessoas.

Desse processo inicial foi que passou a se constituir o Teatro Fórum, uma das principais práticas do Teatro do Oprimido. Boal trabalhou principalmente com grupos de mulheres campesinas (no caso do Peru, provavelmente de maioria indígena), onde elas contavam histórias sobre suas vidas, que eram encenadas por atores, para que depois elas pudessem conversar sobre seus problemas e sugerir soluções. Em um desses encontros, uma mulher quis ela mesma mostrar na encenação como resolveria a questão e subiu ao palco (SANTOS, 2016).

Nesse momento uma linha foi ultrapassada, a linha que separava as mulheres de seus opressores (no caso a cena era sobre a relação entre uma mulher e seu marido), a linha que separava os indígenas e seus rituais comunitários dos não indígenas e seus teatros excludentes, a linha riscada lá na Grécia entre herói e Coro, entre aristocratas e povo.

A partir dessa experiência comunitária, o Teatro do Oprimido foi desenvolvendo técnicas diversas de acordo com os contextos que se apresentavam. Sempre com o compromisso com os oprimidos em sua diversidade, o Teatro do Oprimido e seus integrantes foram criando técnicas de elaboração e valorização de estéticas não hegemônicas, referenciadas nas populações locais. Técnicas de descolonização dos corpos e estéticas. Técnicas de desabituação e destruição da "estética anestésica" inculcada pelos opressores.

No mundo real em que vivemos, através da arte, da cultura e de todos os meios de comunicação que as classes dominantes, com o claro objetivo de analfabetizarem o conjunto das populações, controlam e usam a palavra (jornais, tribunas, escolas...), as imagens (fotos, cinema, televisão...), o som (rádios, CDs, shows musicais...), monopolizando esses canais, produzindo uma estética anestésica – contradição em termos! – conquistam o cérebro dos cidadãos para esterilizá-lo e programá-lo na obediência, no mimetismo e na falta de criatividade. Mente erma, árida, incapaz de inventar – terra adubada com sal! (BOAL, 2008, p. 17).

> A estética do oprimido, então, propõe exercícios que estimulem a prática do que Boal chama de "pensamento sensível", pois o pensamento para o qual estamos constantemente sendo formatados é anestesiado e direcionado pela estética do opressor, com seus sons, imagens e sentidos. A estética do oprimido tem como objetivo "reconquistar a palavra, a imagem e o som" (BOAL, 2008, p. 40).

É necessário, nesse sentido, dois movimentos. O primeiro é romper a hierarquia que serve ao opressor entre "pensamento simbólico" e "pensamento sensível". Sendo o primeiro colocado como pensamento "real", e o segundo não sendo visto como pensamento.

Trazer de volta o pensamento sensível aos oprimidos seria, não apenas valorizar e retomar formas de pensamento que foram colonizadas, baseadas no pensamento sensível, mas também estar alerta a como o opressor utiliza desse pensamento, principalmente através das mídias como forma de perpetuar seu poder.

Assim, praticar as palavras, mas também as imagens, sons e toda a percepção corporal, é essencial para que os oprimidos deixem o lugar de objeto que lhes foi imposto para retomar o lugar de sujeito. Sujeito formador tanto de pensamento simbólico quanto sensível. Sujeito livre dos códigos controlados pelo opressor e dados como únicos possíveis. Surge daí a possibilidade de multiplicação dos pensamentos, das perspectivas e das possibilidades de vida.

Neste percurso criativo, o sujeito se desloca da posição de mero consumidor das produções alheias e assume o desafio de também ocupar o espaço de produtor. As representações que produz revelam e refletem tanto a descoberta de poten-

cialidades criativas quanto a experimentação de processos reflexivos. Trata-se de um deslocamento radical no sentido de posicionar-se diante do real (SANTOS, 2016, p.301).

As estéticas contra o Estado

Chama a atenção aqui, ao tratar das estéticas indígenas e do Teatro do Oprimido como artes contra o Estado, principalmente duas características existentes em ambas as formas de arte: o pensamento sensível-corporal e a possibilidade de mudança de ponto de vista.

O pensamento sensível da estética do oprimido e o pensamento concreto selvagem vão contra o pensamento de Estado construído na ocidentalidade por colocarem a relação entre corpos na centralidade do pensar. Seja a tradição da "ciência do concreto" que utiliza os sentidos corporais como fonte de conhecimento, seja a reaproximação dos corpos colonizados capitalísticos de seu pensamento corporal como forma de se reposicionar na luta política, ambos vão contra o Estado.

O Estado é a transcendência. Da cultura sobre a natureza, dos opressores sobre os oprimidos, da escrita sobre o grafismo, da mente sobre os corpos. Vemos, tanto entre os manejos políticos contados por Clastres para manter o Estado longe das sociedades indígenas, quanto entre os exercícios do Teatro do Oprimido, técnicas contra o Estado que partem da afirmação do corpo e do pensamento corporal.

Um dos modos da transcendência é a *representação*. O pensamento de Estado é aquele presente na representação teatral que Boal nos conta sobre o teatro grego, que é subvertida pelo Teatro do Oprimido ao romper a barreira entre ator e representado, entre plateia e palco.

O Teatro do Oprimido se baseia na troca de perspectiva, de pontos de vista. No Teatro Fórum pessoas saem da plateia e assumem o lugar do ator, enquanto o ator sai do palco e passa a assistir ao encaminhamento que a pessoa dará ao entrar no palco. Nas sociedades indígenas, o pajé ou as pessoas em estados alterados pode tomar a perspectiva (ou seja, o corpo) de onças ou sucuris, vestindo suas "roupas" e assim assumindo suas capacidades e modos. Em ambos os casos não existe representação, mas uma ação eficiente, que leva a uma transformação.

Não afirmo aqui que se trata da mesma coisa, do mesmo fenômeno, pois o Teatro do Oprimido não está assentado sobre a ontologia indígena. Ele surge e se desenvolve em uma ambiência urbana periférica. Entretanto, é bom trazermos à memória o percurso histórico do Teatro do Oprimido que tem sua origem entre os campesinos indígenas no Peru e, posteriormente, no Brasil, entre as populações periféricas majoritariamente descendentes de povos africanos e indígenas.

Entretanto, colocar lado a lado as estéticas indígenas e a Estética do Oprimido nos possibilita vislumbrarmos perspectivas, entrelaçamentos e potências contra o Estado que estão nas artes "selvagens", seja nas estéticas indígenas "selvagens", seja nas artes "selvagens" urbanas e contemporâneas.

Referências

BOAL, A. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2008, 256p.

BOAL, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Editora 34, 2019, 232p.

CLASTRES, P. **A sociedade contra o Estado**. São Paulo: Cosac Naify, 2003, 280p.

LAGROU, E. Existiria uma arte das sociedades contra o Estado? **Revista de Antropologia**, v. 54, n. 2, 2011, p.747-777.

LEVI-STRAUSS, C. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 1989, 323p.

SANTOS, B. **Teatro do Oprimido: raízes e asas: uma teoria da práxis**. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2016, 532p.

SANTOS, B. **Percursos estéticos: imagem, som, ritmo, palavra. Abordagens originais sobre o Teatro do Oprimido.** São Paulo: Padê Editorial, 2018, 240p.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia.** São Paulo: Cosac Naify, 2002, 552p.

☆ OLHAR TEOLÓGICO PARA O TEATRO E PARA A VIDA DE AUGUSTO BOAL

David Bruno Narcizo

Doutorando, Mestre e Bacharel em Teologia pela PUCSP. Técnico Ator pelo Senac Araraquara (2005-2006). Especialista em Cristologia pelo Centro Universitário Claretianos e em Ciência da Religião e Ensino Religioso pela Faculdade Teológica Sul Americana (FTSA). Pesquisador no Grupo de Pesquisa LERTE – Literatura, Religião e Teologia e no Grupo de Pesquisa "A Questão de Deus", ambos da PUCSP.

Resumo: Quando observamos a postura dos místicos e dos profetas, vemos um ato de contestação de qualquer forma de opressão e segregação. Além disso, observamos que o sentido último da vida do místico e do profeta é a garantia de direitos e valorização da dignidade da pessoa humana e preservação e proteção de qualquer tipo de vida, sendo ela, humana, vegetal ou animal. No teatro e na vida de Augusto Boal encontramos esses elementos de uma vida mística e profética. Este artigo, ao lançar mão da teologia como instrumento, propõe apresentar esses elementos de uma espiritualidade prática na vida e na obra desse dramaturgo, diretor, pensador, ativista e principalmente ser humano que todos os dias nos inspira a sermos cada vez mais simplesmente humanos.

Palavras-chave: mística; espiritualidade; Teatro do Oprimido; Augusto Boal

THEOLOGICAL LOOK AT THE THEATER AND THE LIFE OF AUGUSTO BOAL

Abstract: When we observe the posture of mystics and prophets, we see an act of defiance in any form of oppression and segregation. In addition, we observed that the ultimate meaning of the life of the mystic and the prophet is the guarantee of rights and appreciation of the dignity of the human person and preservation and protection of any type of life, human, plant or animal. In the theater and in the life of Augusto Boal we find these elements of a mystical life and prophetic. This article, by using theology as an instrument, proposes to present these elements of a practical spirituality in the life and work of this playwright, director, thinker, activist and, above all, a human being who every day inspires us to be more and more simply human.

Keywords: mystic; spirituality; Theater of the Oppressed; Augusto Boal.

Introdução

Augusto Boal desempenha um papel central no processo de inovação no teatro brasileiro contemporâneo. Após um período de estudos nos Estados Unidos, seu retorno ao Brasil marca a introdução de novas abordagens nas esferas dramatúrgica, cênica e interpretativa, valendo-se das técnicas de Brecht, Stanislávski e influências dos musicais norte-americanos em sua pedagogia teatral, notadamente evidenciada nos grupos Arena e Teatro Oficina, bem como no Seminário de Dramaturgia por ele iniciado.

Concomitantemente, o Brasil atravessava um momento histórico de intensa repressão política e social, caracterizado por uma grave violação dos direitos políticos e sociais, comprometendo a dignidade humana. Boal, ao deparar-se com esse cenário, percebe uma juventude desejosa de expressão, porém limitada pela constante vigilância e punição, impondo uma meticulosa ponderação sobre o "como" e "o quê" comunicar.

No contexto da ditadura militar (1964-1984), em que liberalismo e socialismo foram eclipsados em prol de uma repressão e segregação exacerbadas, as privações de liberdade resultaram em estímulos para inovações nas expressões artísticas e culturais. Todavia, é imperativo ressaltar que tais circunstâncias não devem ser enaltecidas, mas compreendidas como instigadoras de transformações artísticas.

A imagem de uma águia aprisionada em uma gaiola, proposta por José Celso[1], simboliza esse período, em que os artistas, ao enfrentarem ventos adversos, fortalecem-se para empreender jornadas significativas. Boal, sujeito a tortura e detenção por três meses após uma turnê internacional do teatro de Arena, experimentou um movimento de resistência promovido pelo grupo que dirigia. Libertado, buscou refúgio na Argentina, onde, paradoxalmente, encontrou espaço para conceber o Teatro Invisível, revelando uma dimensão espiritual[2] e mística[3] em sua trajetória. Este ato de criar, mesmo em meio à ameaça de desaparecimento, assemelha-se a uma ressurreição, gerando uma ressonância de vozes clamando por libertação e redenção na arte.[4]

> Los movimientos de liberación que surgieron en los años sesenta y setenta en Latinoamérica, cuestionan "(…) lo que parece ser un orden meramente epistémico, un modo de ordenar el mundo, [que] no permite reconocer de forma inmediata las coacciones por las cuales ese ordenamiento tiene lugar." (Butler, 2008, p. 165) Estos movimientos, entre los que podemos contar a la teología y la filosofía de la liberación, y a la pedagogía y el teatro del oprimido, tienen en común una visión crítica a la modernidad eurocéntrica, considerándola un proceso esencialmente opresivo. Por ello, la lógica civilizatoria moderna es cuestionada y puesta en entredicho, en una búsqueda por apelar a otras dimensiones de lo humano y no exclusivamente a la pretendida superioridad racional (TRANCOSO, 2014, p. 4).

A imposição do silêncio e a anulação pela opressão constituíram as diretrizes da ditadura militar. Contudo, paradoxalmente, o período em que Augusto Boal permaneceu virtualmente imperceptível marcou o surgimento dos embriões do Teatro do Oprimido.

Primeiras questões norteadoras

As indagações que permeiam a vida artística e acadêmica do autor demandam uma análise criteriosa. Buscamos, primariamente, suscitar questionamentos que permitam aos pesquisadores observar no Brasil o que Ana Lucero Lopes Trancoso, pesquisadora de Puebla, expôs em sua pesquisa de mestrado intitulada *Axiologia y Espiritualidad de la Estética del Oprimido* (2014). Nessa obra, Trancoso estabelece um diálogo entre a Teologia da Libertação e o Teatro do Oprimido,

valendo-se de obras de teólogos como Gustavo Gutierrez, Inácio de Ellacuría e Leonardo Boff, entre outros.

É relevante ressaltar que tal pesquisa é conduzida por uma artista de teatro, não por uma teóloga. Como abordagem metodológica, realizamos, em suma, uma revisão de literatura das obras de Augusto Boal, bem como de pesquisadores e personalidades do teatro, incluindo Flávio da Conceição, Anderson Zanetti, Isaías Almada, Silvana Garcia, entre outros. Observamos uma similaridade, possivelmente decorrente do contexto histórico, na sensibilidade em relação ao oprimido e aos que sofrem. Esse elemento estabelece um elo entre a Teologia da Libertação e o Teatro do Oprimido, centrado na espiritualidade que emerge na práxis cotidiana de libertação.

Outra questão a ser considerada é se há, de fato, uma vinculação desta linguagem teatral de Boal com a teologia cristã. Diretamente abordaremos isso ao longo do texto, mas podemos conjecturar, como sugere Ana Lucero, uma proximidade na postura ética e no olhar para os pobres numa busca libertadora. Encontramos eco disso tanto nos textos sagrados quanto na teologia da libertação, que, a partir do fenômeno do Êxodo[5], advoga a tomada de partido em relação aos que sofrem.

Para elucidar essas similaridades, explanaremos sobre a teologia e, posteriormente, apresentaremos, na medida do possível, alguns elementos que delimitam os pontos de encontro entre Boal, o Teatro do Oprimido, a Teologia e a Espiritualidade Cristã.

Boal e a teologia

Para Gutierrez, "a teologia é um olhar para a vida e o mundo radicado em uma esperança para além das razões e possibilidades do 'mundo' e também, a esperança de que a injustiça que caracteriza o mundo não pode permanecer assim, que o injusto não pode permanecer assim, que o injusto não pode considerar-se como a última palavra" (JUNG, 2018, p. 36-37). Vemos esses elementos explícitos na postura e vida de Boal e do Teatro do Oprimido.

Augusto Boal declara-se inequivocamente ateu. Entretanto, o contexto histórico que o envolve e, por extensão, a maior parte da arte moderna brasileira, encontra-se vinculado ao partido comunista e às doutrinas marxistas. Tais correntes revelam-se cruciais para a instauração de ações emancipatórias em meio à centralização de poder e aos totalitarismos fascistas e nazistas no Brasil. Uma análise das assertivas de Karl Marx acerca do ateísmo, em que a religião é considerada um instrumento histórico de dominação e opressão, o ópio da humanidade[6], destaca-se. Nesse sentido, a religião, enquanto conceito, pode ser interpretada como um meio de restaurar a unidade entre os seres humanos e destes com a natureza.

Observa-se, assim, que na sociedade subsiste uma estrutura apocalíptica[7], onde coexistem um deus e uma religião de destruição e morte, contrapostos a um deus e uma religião de libertação (Sung, 2018, p. 168-169). Dessa forma, é possível afirmar que o Deus da Morte representa a Religião do Capital, enquanto o Deus da Vida e Libertador está presente nas mitologias e posturas ativas que orientam suas ações na busca pela garantia da dignidade humana. A concepção de Jung Mo Sung, fundamentada na ideia de que o capitalismo, segundo Walter Benjamin, configura-se como uma religião, evidencia um processo moderno de relegar a vida religiosa ao âmbito privado e mercadológico. No entanto, no espaço público, apesar da alegação de secularismo estatal, todos são, de maneira inconsciente, influenciados pela religião e mitologia do capital[8] (SUNG, 2018, p. 133).

As instituições, as correntes comunistas e socialistas são vilipendiadas, personificadas como elementos malignos passíveis de ataque[9]. Contudo, tal abordagem está fundamentada na afirmação de uma hegemonia do capital, atribuindo ao dinheiro, ao mercado e à economia um poder salvador e libertador global. Por outro lado, surge um tota-

litarismo proveniente das grandes empresas e do capital, configurando, no contexto neoliberal, um capitalismo marcado pela truculência e pela propensão ao extermínio (BOAL, 2009, p. 17).

Ao examinar a teologia da libertação e o Teatro do Oprimido, evidencia-se que ambos propõem, como ética central, a solidariedade. Além disso, a construção da libertação pressupõe uma postura crítica, resultante de uma transformação de consciência e uma atitude ativa por parte dos próprios oprimidos.

> Entre os humanos, a luta pelo espaço é luta por todos os espaços: físico, intelectual, amoroso, histórico, geográfico, social, esportivo, político... Há que se inventar seu antídoto: a Ética da Solidariedade, cuja construção terá que ser obra da incessante luta dos próprios oprimidos, e não dádiva celeste: do céu, cai chuva, neve e gelo, eventualmente bombas e foguetes, mas não mágicas soluções. Estamos entregues a nós mesmos e temos que aceitar a nossa condição com a cabeça nas alturas, os pés no chão e mãos à obra (BOAL, 2009, 17).

A teologia é o campo do saber que se dedica à análise da manifestação de uma divindade específica na história humana. As diversas religiões instituem rituais que concretizam os mitos das divindades e cosmogonias.[10] Em datas e momentos comemorativos específicos, essas religiões realizam seus rituais, superando seus mitos, enquanto os teólogos se empenham em observar e estudar esses fenômenos. A teologia da libertação propugna uma espiritualidade pragmática no quotidiano, uma libertação construída não de forma descendente, como uma Jerusalém que desce do céu, mas através de uma práxis diária de libertação, alicerçada na encarnação do sacerdote e dos religiosos na vida dos oprimidos, visando conjuntamente edificar a libertação e garantir os direitos humanos fundamentais.

Ao examinarmos a postura de Boal, percebemos que, apesar de afirmar a inexistência de Deus verbalmente, sua conduta reflete um percurso que revela a proposta cristã presente nos Evangelhos, permeando a patrística, a escolástica e alcançando os teólogos da libertação e do Concílio do Vaticano II. Ou seja, a opção preferencial pelos pobres e a asseguração da dignidade dos excluídos.

Não se pode afirmar que Boal seja religioso nos moldes do mercado religioso capitalista segregacionista. Entretanto, em suas atitudes cotidianas, constata-se uma mística libertadora que permeia as ações de indivíduos de diversas crenças, assim como daqueles que não professam religião, mas adotam posturas éticas libertadoras no espaço público. Consequentemente, todos podem unir-se em prol da garantia de uma vida digna para cada ser humano.

Teatro e religião, uma história de amor

A aceitação consensual reside na afirmativa de que o surgimento do teatro foi grandemente influenciado por expressões religiosas na Grécia, como o ditirambo, que evoluiu para as tragédias. Diversos autores, como Ênio de Carvalho e Fernando Peixoto, propõem o nascimento do teatro nas danças antigas, enquanto Margot Berthold, em obra recente, contribui substancialmente para a compreensão histórica do teatro, defendendo sua origem concomitante à existência do homem primitivo. Boal, por sua vez, incorpora à reflexão teatral a ideia de um instinto representativo, fundamental para a formação do simbólico e, primordialmente, para a libertação humana das amarras da opressão (CONCEIÇÃO, 2018, p.16 | BOAL, 2008, p.16). Assim, Boal alega que a "Arte e Estética são instrumentos de libertação" (BOAL, 2008, p. 19).

Mircea Eliade, ao explorar ritos antigos em suas obras, destaca que cerimônias de casamento, nascimento e morte de divindades na Mesopotâmia e no Egito revelam manifestações teatrais e dramáticas (ELIADE, 2010, p. 120-121). No teatro medieval e renascentista, a presença na Igreja é marcante, com obras de autores como Gil

Vicente. Na era moderna, surge uma dramaturgia fundamentada na garantia da dignidade humana, com nomes como Bertholt Brecht e Piscator, e correntes realistas, surrealistas, simbolistas e dadaístas (JUNG apud JAFFÉ, 2008, p. 338).

Artaud e Grotowski, ao incorporarem elementos místicos e sagrados das manifestações religiosas indianas e japonesas, buscam imersão em processos de formação e preparação do ator. Enquanto Artaud foca na cura, presente em religiões, Grotowski busca a pobreza, não no sentido econômico, mas na simplicidade que converge para a beleza teatral.

No teatro moderno brasileiro, destaca-se o nascimento do teatro popular e a valorização do ser humano, alinhando-se à busca religiosa pela valorização do homem e construção de elementos libertadores. Obras de Dias Gomes e José Celso Martinez Corrêa incorporam elementos religiosos na dramaturgia. Boal sistematiza o teatro moderno e popular brasileiro, sendo fundamental para a dramaturgia nacional e encenação, com contribuições nos grupos Arena e Teatro Oficina.

A relação de Boal com Paulo Freire e a Teologia da Libertação é registrada por Ana Lucero Lopes Trancoso, em sua obra

Axiología y Espiritualidad de la Estética del Oprimido (2014), indicando uma coincidência histórica entre o Teatro do Oprimido e a Teologia da Libertação, além de uma contribuição da Igreja brasileira às ações de Boal, segundo Cecília Thumin Boal.

> La Iglesia brasileira nos ayudaba. En Brasil, existen dos Iglesias: una Iglesia extremadamente reaccionaria y otra Iglesia muy progresista, popular, que realmente desea seguir a Cristo. Esa segunda vertiente de la Iglesia nos ayudaba mucho (BOAL, 2008 apud Trancoso, 2014, p. 65).

Além de uma prática religiosa, tanto o teatro quanto a religião almejam a libertação, revelando, nesse âmbito, a presença de um elemento crucial para ambas as esferas: o amor.[11]

Espiritualidade encarnada no sofrimento dos pobres

A fé cristã enraíza-se na prática vivencial do amor, despertando, assim, uma espiritualidade que visa garantir a dignidade do próximo em um contexto econômico, político e social excludente e opressor, assegurando integralmente seus direitos fundamentais, conforme postulado por Bernardo de Claraval (1090-1153), que alega que "a experiência do amor humano nos capacita a entender o amor divino" (GRÜN, 2014, p.55).

Os mitos[12] que fundamentam a fé cristã preconizam a libertação e a salvação, manifestando-se na prática do amor pelo Deus judaico-cristão em relação ao povo de Israel. No cristianismo, esse amor se estende aos convertidos que adotam publicamente tal prática religiosa. No judaísmo, o amor se revela na libertação dos escravizados e na garantia de salvação diante das adversidades impostas por imperadores assírios, babilônios, egípcios, gregos e romanos. Já no cristianismo, o amor se manifesta nas atitudes em relação aos pobres, escravizados e oprimidos, refletindo a premissa cristã de que a divindade primordial é o amor.

> Amados, amemo-nos uns aos outros, porque o amor procede de Deus; e todo aquele que ama é nascido de Deus e conhece a Deus. Aquele que não ama não conhece a Deus, pois Deus é amor. Nisto se manifestou o amor de Deus em nós: em haver Deus enviado o seu Filho unigênito ao mundo, para vivermos por meio dele. Nisto consiste o amor: não em que nós tenhamos amado a Deus, mas em que ele nos amou e enviou o seu Filho como propiciação pelos nossos pecados. Amados, se Deus de tal maneira nos amou, devemos nós também amar uns aos outros (1 João 4:7-11; Almeida Revista e Atualizada (ARA).

Imperativo se torna abordarmos duas indagações. O que denota a mística e qual é a essência da espiritualidade? A primeira reside no enigma subjacente aos diversos mitos; assim, a maneira como

os deuses originaram-se e criaram todas as coisas permanece um enigma. Já a espiritualidade se configura como a expressão física diária de nossas ações em resposta a esses mitos. Poderíamos afirmar que o enigma se materializa quando os mitos judaico-cristãos introduzem narrativas de libertação, salvação e amor, enquanto a espiritualidade é delineada pelas atitudes cotidianas dos adeptos (ou não adeptos), fundamentadas nesses enigmas.

> Existe, ainda por fim, um sentido de mística usado por analistas sociais e políticos. Encontra-se em Max Weber ou Pierre Bourdeaul e em outros quando analisam a política como profissão e arte e discutem a importância dos atores carismáticos na transformação da sociedade. Mística significa, então, o conjunto de convicções profundas, as visões grandiosas e as paixões fortes que mobilizam pessoas e movimentos na vontade de mudanças, inspiram práticas capazes de afrontar quaisquer dificuldades ou sustentam a esperança face aos fracassos históricos. (...) A mística é, pois, o motor secreto de todo aquele entusiasmo que anima permanentemente o militante, aquele fogo interior que alenta as pessoas na monotonia das tarefas cotidianas e, por fim, permite manter a soberania e a serenidade nos equívocos e nos fracassos. É a mística que nos faz antes aceitar uma derrota com honra que buscar uma vitória com vergonha, porque o fruto da traição aos valores éticos é resultado das manipulações e mentiras (BOFF; BETTO, 1994, p. 24).

O mito cristão preconiza uma encarnação divina com vistas à redenção da humanidade, materializando-se quando os seres humanos, mediante atitudes humanas, expressam o amor por meio da edificação de ações libertadoras e salvíficas, isto é, práticas que asseguram a dignidade da pessoa humana. Assim, qualquer indivíduo que se dedique à espiritualidade cristã incorpora em si o enigma libertador proposto pela divindade cristã, encontrando satisfação na assunção do sofrimento alheio, a fim de, por meio desse sacrifício, estabelecer relações humanas de profunda humanidade.

> A mística cristã, porque é histórica, orientar-se-á pelo seguimento de Jesus. Tal propósito implica um compromisso de solidariedade para com os pobres, pois Jesus incluiu-se entre eles e pessoalmente optou pelos marginalizados das estradas, do campo e das praças das cidades. Implica um compromisso de transformação pessoal e social, presente na utopia pregada por Jesus, do reino de Deus, que começa a realizar-se na justiça para com os pobres e, a partir daí, para todos e para toda a criação (BOFF, BETTO,1994, p.21).

Um outro aspecto da mística é observá-la a partir de uma necessidade última, conceito proposto por Paul Tillich,[13] e a partir da razão última de existência, segundo Ana Lucero Trancoso.

> Utilizaremos esta noción para definir lo que entendemos por espiritualidad. Se trata de una dimensión de la conciencia humana, que existe desde el momento en el que éste se pregunta por su identidad individual, y por la razón última de su existencia. Pensamos la espiritualidad del ser humano como una conquista de la evolución biológica que, de forma compleja y diferente en cada persona, permite estructurar un autoconcepto y una cosmovisión específica, que buscan darle sentido a la propia vida. Estos elementos llevan a la persona a ejecutar las operaciones sobre sí mismo que Foucault plantea, para construir su yo constantemente. Entre esas operaciones incluimos los procesos valorativos y el ordenamiento del sistema subjetivo de valores individual (TRANCOZO, 2014, 104).

Ao contemplarmos a axiomática da espiritualidade cristã, destacamos que essa postura encontra eco nas ações de Augusto Boal e nos artistas e agentes sociais do Teatro do Oprimido. Boal sustenta que abordar as diversas dinâmicas de opressão e propor mecanismos nos quais o oprimido adquira consciência de sua condição e construa autono-

mamente sua libertação é, efetivamente, sua necessidade última e, simultaneamente, a razão última de sua existência. Ele proclama que "o teatro pode igualmente ser uma arma de libertação". Para isso, "é necessário criar formas teatrais correspondentes. É necessário transformar" (BOAL, 2021, p. 11). No discurso, nos preceitos e na prática diária de Boal, identificamos uma energia que impulsiona toda a sua existência.

> Boal buscava um teatro que servisse como instrumento político e social das classes menos desprovidas financeiramente, um teatro popular. A partir da dificuldade social na resolução de conflitos, ele criava e sistematizava jogos e técnicas a fim de encaminhar o debate com o objetivo de uma análise do presente para uma mudança da realidade. Quando surgia uma nova questão, outra forma de intervenção se fazia necessária (CONCEIÇÃO, 2018, p. 12).

Boal é exilado após ter sido submetido à tortura, evento suscitado pela clara postura de suas obras em face do sofrimento e pela manifesta oposição às diversas opressões impostas pela ditadura militar. Adicionalmente, sua vinculação ao movimento sem-terra, colaboração com grupos de teatro negro e iniciativas voltadas para trabalhadoras diaristas, resultando na promoção de cooperativas e luta direta pela propriedade da terra para os próprios trabalhadores, contribuíram para tal desfecho.

Experiências na coordenação de grupos teatrais e apresentações em locais como igrejas, escolas, cooperativas e assentamentos denotam uma imersão e tomada de partido em relação à existência de sofrimento desses segmentos sociais. Boal, descendente de padeiro e especialista em química formado nos Estados Unidos, retorna ao Brasil e integra-se à vida dos desfavorecidos, possibilitando que diversos artistas, trabalhadores sem-terra, faxineiras e indivíduos oprimidos alcancem uma existência digna e vejam seus direitos garantidos por meio das atividades de seu teatro e ações emancipatórias.

Ao afirmar que "Fazer Teatro do Oprimido já é o resultado de uma escolha ética, já significa tomar partido dos oprimidos" (BOAL, 2021, p. 21), Boal expressa uma ética profundamente imbuída de espiritualidade libertadora, redentora e caritativa.

> Vendo o mundo além das aparências, vemos opressores e oprimidos em todas as sociedades, etnias, gêneros, classes e castas, vemos o mundo injusto e cruel. Temos a obrigação de inventar outro mundo porque sabemos que outro mundo é possível. Mas cabe a nós construí-lo com nossas mãos entrando em cena, no palco e na vida (BOAL apud ALMADA; ZANETTI, 2017, p. 16).

O sagrado para além do espaço de culto

Nas práticas religiosas, o recinto de adoração assume várias formas, como igrejas, altares, terreiros, salões e sinagogas, todos compartilhando um espaço comum consagrado para propósitos sacros. Além desse local, existe uma área reservada para o sacerdote, onde apenas iniciados ou o próprio sacerdote podem realizar ações específicas. Destaca-se que essa estrutura, conforme sugerido por Boal (JACOBY apud Boal, 1984, p.104-105; BOAL, 2008, p. 16), instaura uma dinâmica de poder centrada no sacerdote religioso e, analogamente, no artista teatral. Essa separação não apenas estabelece uma hierarquia entre sacerdote e fiel, mas também entre ator e público.

Na esfera da arte dramática, o espaço teatral representa o santuário da expressão artística, sendo o palco o domínio onde seu sacerdote, o ator, realiza seu ritual e criação. Ao observar a proposta da espiritualidade cristã, especialmente pela ótica da espiritualidade libertadora, identificamos uma igreja em constante movimento, buscando ocupar o espaço comum e se conectando com a vida cotidiana dos menos favorecidos de uma comunidade, conforme Boal destaca ao mencionar que "os sacerdotes da igreja católica escondiam o significado

de suas missas em latim. A democratização da fé operada pelo Concílio Vaticano II, ao permitir que as missas fossem celebradas nas línguas locais dos fiéis..." (BOAL, 2009, p. 44).

No âmbito do Teatro do Oprimido, representado pelo Teatro Invisível, Teatro Jornal, Teatro Fórum e Teatro Legislativo, observamos uma propensão à interação com a vida cotidiana das pessoas, transcendendo os limites do espaço sagrado do teatro para se encontrar com a realidade das pessoas comuns.

> Democratizar o teatro, mas obrigar o espectador a ficar sentado como espectador, para mim sempre me causou um certo incômodo. Quer dizer, você democratiza a plateia, mas não democratiza o mais poderoso do teatro que é o palco. Eu acho que o palco tem que ser democratizado também. Esta é a minha preocupação (BOAL apud GARCIA, 2002, p. 243).

Nas vertentes do Teatro do Oprimido, vislumbra-se uma emancipação geográfica em relação ao teatro, facultando a realização teatral tanto nos recintos convencionais quanto em espaços não consagrados. Dessa maneira, qualquer local secular passa a ser considerado propício para manifestações e encenações, ampliando o domínio da representação teatral para além do espaço tradicionalmente sacralizado. Embora essa possibilidade já se delineasse em outras linguagens e estéticas representativas, a assertiva de que esse espaço também deve ser palco para a ocupação, apreciação e expressão dos oprimidos ganha enunciado definido com a obra de Boal e seu Teatro do Oprimido.

A divindade que desce à Terra e o ator que encontra o público

A fé cristã repousa na concepção de um Deus que se dirige ao povo visando a promoção de sua libertação, proporcionando-lhe a oportunidade de, a partir desse encontro, alcançar a divindade. Nessa dinâmica, a manifestação da divindade cristã assume uma forma tangível ao encarnar-se, possibilitando, por meio dessa humanização, a reconstrução da relação entre o ser humano e o Deus cristão. Consumado esse processo, a consciência é despertada, e uma posição engajada em relação aos desfavorecidos e aos aflitos é estabelecida, restituindo, assim, a dignidade da pessoa humana.

> Na estética proposta por Augusto Boal, vemos um ato de fazer que tanto o povo, o cidadão brasileiro tomar a cena e a dramaturgia quanto o público e a pessoa comum se tornando ator e atriz. Boal queria que houvesse "no palco a nossa imagem genérica: falar brasileiro, sobre temas brasileiros." Assim, "foi um período de valorização do brasileiro, quando nós tínhamos orgulho de ser brasileiros a indústria brasileira se desenvolvia extraordinariamente e se desenvolviam o teatro, o cinema, o futebol … Nessa época, pelo menos que eu me lembre, nós não pensávamos em luta de classe, a luta de classe era uma coisa relegada ao segundo plano, porque a gente dizia: 'Primeiro está o Brasil, primeiro estamos todos nós, primeiro está a nação, sejamos nacionalistas'" (BOAL, 2002, p.244).

O teatro de Boal assemelha-se à proposta da espiritualidade cristã em diversas nuances. Os mitos cristãos, fundamentados em narrativas centradas na inclusão, compartilham similitudes com a abordagem inclusiva do teatro do oprimido, evidenciada nas experiências de Teatro Legislativo, onde a população é mobilizada para conceber, deliberar e aprovar suas próprias leis.

Segundo Boal, o Teatro Legislativo é um meio de sondar os anseios da população, promulgando leis originadas diretamente dessa esfera cidadã (Boal, apud Garcia, p.237). Essa proposta, também adotada por Dodi Leal, resultou no livro *Pedagogia e estética do oprimido: marcos da arte teatral na gestão pública* (2015), que documenta a experiência em Santo André.

O Teatro Fórum, por sua vez, emerge como o palco onde as opressões são retratadas, permi-

tindo ao público sugerir soluções para os dilemas enfrentados pelos oprimidos. Nesta obra inclusiva, à semelhança do nascimento divino que encontra a humanidade, no Teatro do Oprimido, a interação é tão estreita que o público pode transcender seu papel de espectador para tornar-se parte da cena, atuando como personagem e ator, exercendo a liberdade de participar e propor alternativas de libertação.

Analogamente à narrativa bíblica em que o Deus judaico-cristão atende ao clamor de seu povo, Boal, desde a infância, sensibiliza-se com as opressões e, ao atingir a maturidade, propõe uma estética capaz de transformar e superar esses problemas, libertando os seres humanos. Assim como o Deus que se encarna e, ao morrer, redime a humanidade, a espiritualidade no teatro do oprimido é manifestada no ato de transcender o palco, adentrando a vida cotidiana do público por meio das personagens, em consonância com a vida humana que contempla a representação teatral.

A tomada de partido em relação aos que sofrem não se restringe à simples retirada do palco; ela consiste em encarnar a existência dos oprimidos, buscando salvá-los através da empatia, da cura e do engajamento solidário.

O elemento profético no Teatro do Oprimido

O Teatro do Oprimido, em sua práxis, incorpora elementos da Aliança e da Lei[14], conforme delineados nas narrativas sagradas judaicas do primeiro testamento, que se constituem também como base para o segundo testamento, notadamente no Sermão do Monte. Nesse contexto, a busca pela dignidade da pessoa humana reflete a prática e vivência da Aliança com Deus.

A figura profética, no contexto religioso, é frequentemente associada à antecipação de um futuro e suas inovações. No entanto, ao analisarmos os profetas cristãos, observamos um movimento inverso, onde esses líderes adotam uma postura revolucionária e militante, instigando as lideranças judaicas a retornar à observância da Lei e à vivência plena da Aliança com Deus. Profetas como Elias, Eliseu, Amós, Jeremias, Daniel, entre outros, posicionam-se contra opressões perpetradas por líderes como o Rei Acabe, o Rei da Babilônia, e autoridades judaicas que exploravam os mais desfavorecidos, impondo tributos excessivos[15] ou usurpando terras e vinhas que pertenciam por direito de herança de Nabote[16].

No novo testamento, João Batista emerge como uma figura emblemática que, ao confrontar os filhos de Herodes, O Grande, notadamente Herodes Arquelau, Herodes Antipas e Herodes Filipe, que subjugavam os pobres e desrespeitavam a Lei, perde a própria vida. Sua resistência, no entanto, evidencia uma recusa em comprometer seus valores e os princípios da Lei. Ao observarmos a trajetória de Augusto Boal, identificamos uma postura profética ao renunciar a uma vida inteira em prol daqueles que sofrem. Sua abordagem é caracterizada por uma sensibilidade inclusiva, acolhendo todos, desde os desfavorecidos até grupos marginalizados, proporcionando um ambiente de apoio e entrega genuína, que se configura como espaço de expressão e catalisador de transformação e libertação.

Uma espiritualidade inclusiva e o ato de se despir de si mesmo

Os Centros de Teatro do Oprimido distribuídos globalmente são liderados por indivíduos de diversas categorias, incluindo negros, mulheres, homossexuais, pessoas com antecedentes criminais, e outros. Este conglomerado proporciona um ambiente propício para o desenvolvimento e a transformação dos oprimidos, capacitando-os a se tornarem agentes de libertação não apenas para si próprios, mas para aqueles que compartilham de situações análogas. O labor do ator, em distinção a outras formas artísticas, configura-se como um despojamento do eu, permitindo que, em certos

momentos, o corpo do ator seja habitado por uma entidade distinta. O foco reside não nas vontades do ator ou atriz, mas sim nas demandas da personagem, do diretor, da equipe técnica e do público. A essência é despir-se do ego para acolher de maneira afetuosa a personagem, o público e as narrativas que se apresentam.

A espiritualidade preconizada pelo deus cristão, delineada nas narrativas sacras, se caracteriza por um abandono e esvaziamento de sua divindade e poder para assumir a forma humana e, ao morrer como homem, busca redimir todos aqueles que, frequentemente desesperançados, retomam às suas vidas cotidianas liberados das condições excludentes e de sofrimento. Em um gesto de despir-se, Jesus encontra diferentes indivíduos, restituindo-lhes a esperança, superando as opressões do Império Romano, dos Sacerdotes Judaicos e da elite da época.

A vida de Boal e sua obra refletem uma busca incessante pelo encontro com aqueles que, devido ao intenso sofrimento, renunciaram a si mesmos e perderam a esperança de se libertarem das amarras opressivas. O Teatro do Oprimido, encabeçado por Boal e seus desdobramentos em diversos Centros de Teatro do Oprimido pelo mundo, acolhe tanto os oprimidos quanto os opressores, proporcionando um espaço comum para reflexão e transformação, promovendo a libertação em meio ao conflito diário. Este despojamento de si mesmo visando a construção pacífica, munido de armas de amor e da arte, representa uma ação inclusiva em relação aos desfavorecidos e àqueles imersos em vulnerabilidades diversas.

Boal, em suas peças e estética, incorpora no palco e na cena uma multiplicidade de personagens, incluindo mulheres, pobres, trabalhadores, opressores, oprimidos, estrangeiros, nordestinos, nortistas, negros, negras, proporcionando uma visão abrangente para fomentar a transformação e a libertação. Esta ação resulta em uma atitude inclusiva em relação aos marginalizados e aos desprovidos de direitos, conferindo-lhes voz, visibilidade e direitos na sociedade.

Conforme delineado pelas ferramentas teológicas, a espiritualidade prática na Estética do Oprimido revela-se explícita e orientada por uma ética e postura política que visam garantir direitos. Engajados nessa prática, presenciamos a restauração da humanidade do homem e a revelação de uma divindade que luta pela asseguração de direitos e tratamento digno e humano para todas as pessoas, independentemente de condições econômicas, orientações sexuais, cor de pele e demais pretextos para preconceitos e segregação. Assim, por meio de um empenho cotidiano, concretiza-se a proposta de construção de um novo tempo, um novo mundo, um novo ser humano e uma nova nação.

Sobre a Pastoral? Uma maternidade/paternidade imersa numa vida militante

Por derradeiro, deparamo-nos com uma ação pastoral no corpus da obra de Boal. Para além das iniciativas vinculadas a entidades eclesiásticas e em diálogo com outras convicções religiosas, sua atuação política no Rio de Janeiro mantinha um diálogo frequente com teólogos da libertação. Ao contemplarmos a atenção dispensada aos desfavorecidos, identificamos um componente de uma pastoral de cuidado e de incitação à emancipação. A figura do pastor, que, independentemente do dia da semana, busca a ovelha perdida, ou o pai que acolhe o filho, regozijando-se com o retorno do filho pródigo após um longo afastamento, constitui elementos inerentes à prática do teatro do oprimido e à postura paternal de Boal.

Ao examinarmos a proposta do Arco Íris do Desejo, vertente do teatro do oprimido concebida em território europeu durante o período de exílio, mas originada pela constatação de que as opressões existiam, embora de forma menos explícita do que nas Américas, percebemos que a figura do oprimido não se manifestava de modo evidente, mas as ações estavam internalizadas em cada indivíduo. Com essa técnica, o sujeito poderia explorar as diversas opressões internalizadas ao longo da sua his-

tória de vida e, coletivamente, conceber meios de libertação. Por meio dessas técnicas, vislumbra-se um pai que escuta, que ouve e que acolhe o filho; desse modo, neste prisma, discernimos igualmente uma espiritualidade pautada na escuta, no cuidado e na proteção nas ações boalinas e no teatro do oprimido.

Conclusão

O Teatro do Oprimido inscreve-se na narrativa histórica brasileira num contexto em que a clamorosa busca por libertação se torna patente. Ademais, a trajetória de Boal assume relevância para o teatro, pois ele se encarregará de sistematizar a prática do teatro popular, amalgamando propostas de dramaturgia e delineando uma síntese entre as concepções de Brecht e Stanislávski (COSTA apud ZANETTI; ALMADA, 2017, p. 59, 67).

Quanto ao aspecto espiritual, depreendemos a presença de elementos pastorais, proféticos, de encarnação e valorização da dignidade humana. Tais elementos conferem à arte um ambiente imbuí0do de nuances religiosas e, nas esferas religiosas, orientam os preceitos.

Consequentemente, vislumbra-se uma espiritualidade latente no Teatro do Oprimido e na existência de Augusto Boal, influenciando tanto setores religiosos quanto movimentos sociais, populares e artísticos, direcionando-os a uma vida que preza pela valorização da simplicidade, engajando-se, por conseguinte, numa militância em prol da dignidade humana.

Referências

ABIJAUDI, A.; RIBEIRO, C. **As religiões diante da preocupação última da vida:** uma reflexão a partir do pensamento de Paul Tillich**.** Revista Quadrimestral de Estudos e Pesquisas em Religião do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Religião da Universidade Metodista de São Paulo. v.31, n. 3 – 349-375. Set.-dez. 2017. ISSN Impresso: 0103-801X – Eletrônico: 2176-1078.

ALMADA, I, ZANETTI, A. **Augusto Boal** – O Embaixador do Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Mundo Contemporâneo, 2017.

BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro.** Tradução: Maria Paulo v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BOAL, A. **A estética do oprimido.** Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOAL, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas.** 1ª ed. 2019 – 1ª reimpressão 2021. São Paulo: Editora 34, 2019.

BOAL, A. **Técnicas latino-americanas de teatro popular.** São Paulo: Hucitec, 1984.

BOFF, L; BETTO, F. B. **Mística e espiritualidade.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CONCEIÇÃO, F. [et al.]. **Teatro do oprimido e outros babados:** a diversidade sexual em cena**.** Organização Flávio Sanctum (da Conceição). 1 ed. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015.

CONCEIÇÃO, F. **A estética de Boal** – Odisseia pelos sentidos**.** 2 ed. – Rio de Janeiro: Mundo Contemporâneo, 2018.

ELIADE, M. **História das Crenças e das Ideias Religiosas * I** – Da Idade da Pedra aos Mistérios de Elêusis. trad. Roberto Cortes de Lacerda. 8ª Reimpressão. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

GARCIA, S. **Odisseia do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

GRÜN, A; HÜTHER, G; HOSANG, M. **Amar é a única revolução:** A força transformadora do amor a partir das ciências, da filosofia e da religião. trad. Gilberto Calcagnotto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

HOLLANDA, H. B. Vento Forte Strong Wind. **Revista Sala Preta**. V. 20. n. 2. ano 2020. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p313-346.

JUNG, C. **O homem e seus símbolos.** [concepção e organização Carl G. Jung]. Tradução: Maria Lúcia Pinho. – 2 ed. Especial. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SUNG, J. **Idolatria do dinheiro e direitos humanos:** Uma crítica teológica do novo mito do capitalismo. São Paulo: Paulus, 2018.

TILLICH, P. **Teologia da Cultura.** São Paulo: Fonte Editorial, 2009.

TRANCOSO, A. L. **Axiologia Y Espiritualidad de la Estética del Opprimido.** Orientador: Dr. Ramón Fabelo Corzo 2014. 147 p. Dissertação (Mestrado em Estética e Arte) – Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofia y Letras. Puebla, 24 de abril de 2014.

Notas

1 *Vento forte para um papagaio subir* é um texto de José Celso Martinez Corrêa e direção de Amir Haddad. Esta foi a primeira montagem do grupo de teatro Oficina e foi encenada em 28 de outubro de 1958. (HOLANDA, 2020, p. 316). Neste momento, fazemos uma relação entre a águia, forte símbolo na bíblia no texto de Isaías 40,31 onde afirma que "os que esperam no Senhor renovarão as suas forças e subirão com asas como águias; correrão e não se cansarão; caminharão e não se fatigarão". Aqui lembramos o texto de José Celso, mas relacionamos Boal como esta águia que, renovando suas forças, realizou um belíssimo voo.

2 Espiritualidade é vista na atitude prática e cotidiana onde estas ações materializam um mito ou verdades propostas por uma prática religiosa.

3 Mística são os mistérios propostos pelos mitos e narrativas que norteiam e inspiram as atitudes cotidianas.

4 Este é o momento em que nascem a teologia da libertação, a pedagogia de Paulo Freire e o Teatro do Oprimido, nessas três correntes, a Educação, a Teologia e o Teatro, têm a libertação dos oprimidos como principal elemento de reflexão e ações sociais.

5 Chamamos de fenômeno do Êxodo a saída do povo de Israel escravizado do Egito e entrada na Terra que seu deus prometeu que lhe entregaria. Este acontecimento é resultado das atitudes do deus que ouve o choro daquele povo, toma partido e realiza a ação libertadora.

6 Ópio seria como a bebida alcoólica ou o crack, que ameniza o frio da madrugada, ou a cachaça que ameniza as dores do corpo após um dia de trabalho braçal.

7 Proposta teológica a partir de mitologias que apresentam um grande conflito onde um deus bom que luta contra um deus mal. O deus bom vence e destrói o deus mal.

8 Mitologia são as narrativas que trazem significado para as nossas ações, assim, a mitologia do capital está pautada em pensamentos de Ludwig von Mises, Rayek e Samuelson.

9 Levantar alvos de ataque é o meio principal para implantação do totalitarismo.

10 Doutrina que explica o nascimento do mundo e das coisas.

11 Aqui trazemos o conceito grego de *phatos*, onde amor é muito mais uma atitude prática de sofrer junto pelo bem de alguém, do que simplesmente a busca de satisfação de sentimentos pessoais.

12 Mito a partir da proposta de Mircea Eliade no livro *Mito e realidade* é toda a narrativa que traz significado para um povo e uma nação. Desta maneira, os mitos cristãos, os das religiões de matrizes africanas, das religiões ameríndias e também, os mitos que trazem significado para as relações sociais e econômicas do mundo contemporâneo, ou seja, os mitos que fundamentam o capitalismo são elementos que trazem significado para as relações e vida humana (2000, p. 13).

13 "Sua compreensão a respeito da religião, parte daquilo que ele denominou de Ultimate Concern – traduzido neste artigo como preocupação última – e que revela a latente necessidade humana de encontrar um sentido e um significado incondicional para a vida" (Ribeiro; Adjijaudi, 2017, p. 351).

14 Códigos propostos no livro sagrado cristão, a Bíblia, nos livros chamados Levítico e Deuteronômio.

15 Quando criticamos neste caso a cobrança de impostos, não somos partidários da proposta neoliberal de Estado mínimo, mas salientamos que no mundo antigo não tinham a mesma aplicabilidade como a cobrança de impostos do Estado Liberal proposto no período moderno – onde os impostos têm a função de garantir direitos fundamentais e inalienáveis aos mais pobres e necessitados –, mas tinham simplesmente o objetivo de oprimir os povos que estavam naquele local. Em sua grande maioria, os impostos eram cobrados após os impérios vencerem guerras e realizarem atentados contra as lideranças políticas locais.

16 Para o povo de Israel, a terra é um direito inalienável dado por herança por seu deus, YHWH, ao seu povo. Assim, pegar a terra de alguém, mesmo por dívida, era algo inaceitável, tendo que ser devolvida após sete anos ou quarenta e nove anos no ano conhecido como Ano do Jubileu.

RESENHAS

☆ TEATRO E SOCIEDADE: NOVAS PERSPECTIVAS DE HISTÓRIA SOCIAL DO TEATRO

Giovani José da Silva

Doutor em História e Mestrando em Artes da Cena pela Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH)

BRANDÃO, Tania; GUSMÃO, Henrique; ALEIXO, Valmir (orgs.). **Teatro e sociedade**: novas perspectivas de história social do teatro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021. 312 p.

A História do Teatro, e mais particularmente a História do Teatro brasileiro, tem reclamado por obras que (re)pensem com maior profundidade as relações entre teatro e sociedade em suas dimensões sincrônica e diacrônica. A busca por tais relações envolve múltiplos caminhos, que vão desde as formas históricas da poética até as condições históricas da recepção. Afinal, historiadores de teatro se veem às voltas com artistas, peças, palcos, plateias e (por que não?) a imprensa. Esses temas compõem o mosaico formado pelos 16 capítulos que fazem parte da coletânea *Teatro e sociedade*: novas perspectivas de história social do teatro, lançada em 2021 pela Editora 7Letras.

Organizada por Tânia Brandão, Henrique Gusmão e Valmir Aleixo – professores e pesquisadores do Rio de Janeiro –, a obra expressa a preocupação central do Grupo de Pesquisa de História do Teatro Brasileiro (GPHTB), um conjunto de estudiosos da área oriundos de diferentes regiões do país. A partir de um colóquio organizado pelo Grupo, concebido para reunir especialistas internacionais, pesquisadores brasileiros e jovens pós-graduandos, a coletânea cumpre o papel de lançar o desafio de atrair mais estudos/ pesquisas para a afirmação de uma nova História do Teatro no país. Pode-se afirmar que ao longo de suas mais de 300 páginas o objetivo da organização do volume é plenamente atingido.

Teatro e sociedade encontra-se dividida em 4 partes – Teatro, imprensa e composição do público; A construção da figura dos atores no mundo social; A construção dramatúrgica em tensão com seu tempo; Contribuições de autores estrangeiros –, sendo as três primeiras precedidas por apresentações escritas por cada um dos organizadores (pela ordem: Aleixo, Brandão e Gusmão), responsáveis, também, pelo prefácio. Trata-se de um instigante inventário da fortuna dos estudos empreendidos pelo GPHTB ao longo das primeiras décadas do século XXI. É, de certa forma, um alerta de que as lembranças das relações e das condições que tornaram possível a montagem e a recepção de determinado espetáculo poderão estar irremediavelmente apagadas sem o trabalho de historiadores(as).

Assim, a Parte 1 reúne quatro textos voltados à compreensão das relações entre teatro, imprensa e público. Mônica Pimenta Velloso, em *"Para ser visto das torrinhas"*; imprensa, teatro e publicidade na Belle Époque carioca, discorre sobre o modelo de crítica popular surgido nos cartazes em cores da revista *O Mercúrio*, na virada dos séculos XIX e XX. No texto seguinte, "Para além do tablado: o público e a ordem no período regencial", Orna Levin concebe o Teatro Constitucional Fluminense como ponto de encontro e centralidade da ação política na primeira metade do XIX.

Thiago Herzog, por sua vez, trata do teatro *yiddish* no Brasil, com Voltar para yiddishland: o teatro yiddish no Brasil. O autor apresenta como fundamental a função que o teatro desenvolveu ao

conectar o público da comunidade judaica à memória e ao reconhecimento de suas origens históricas. Finalmente, Valmir Aleixo Ferreira (também organizador da coletânea) apresenta em Uma coisa puxa a outra: público, beijo e enquete na *Estação Theatral*, as estratégias do periódico *A Estação Theatral* na formação de uma opinião pública a respeito das audiências e dos palcos.

Três textos compõem a Parte 2 – Amores perdidos: o teatro brasileiro e a *figura social* dos autores; A presença do rapsódico na dramaturgia, na encenação e no desempenho atoral; Atuar é acreditar? Stanislavski e americanos na Bahia dos anos 1950 –, todos voltados à compreensão da construção da figura dos atores. No primeiro, Tânia Brandão discorre sobre a pesquisa a respeito do lugar dos atores no teatro brasileiro. Já no segundo, de autoria de Luís Artur Nunes, demonstra-se a existência do ator narrador, do ator rapsodo, em contraposição ao primado do ator dramático. O último capítulo dessa parte, de Jussilene Santana, remete aos estudos a respeito da técnica dos atores brasileiros no século XX.

A terceira parte possui cinco capítulos, de autorias de Diógenes André Vieira Maciel (Da dramaturgia como documento para a história de um espetáculo: (im)possibilidades e dilemas); de Henrique Buarque de Gusmão (Textos, atrizes e públicos: Uma proposta de leitura das personagens *Geni* e *Neusa Sueli* a partir da estrutura de suas peças e do campo teatral no momento de suas produções); de Fabiana Fontana (Cultura teatral e práxis dramatúrgica: o *Romeu e Julieta* do TEB); de Marcus Fristsch (Viktor Slavkin e Anatóli Vassíliev: teatro e dramaturgia na luz pálida da *Perestroika*); e de Luiza Laranjeira da Silva Mello (Shakespeare, entre o epos e o romance). Todos eles referem-se às tensões entre dramaturgias e seus tempos. Maciel, Gusmão e Fontana propõem articulações entre textos dramáticos diversos e a "cultura teatral". Já Fristsch e Silva Mello dedicam-se a relações da dramaturgia com aspectos mais amplos da vida social.

A Parte 4, a última, não possui apresentação como as demais e se trata de contribuições de autores estrangeiros. O franco-romeno Georges Banu (em tradução de Norma Blum) trata, em O diretor de teatro e o desafio do exílio, dos impactos da expatriação (incluindo partidas e regressos) sobre responsáveis pela direção teatral. Jean-Claude Yon (em tradução de Lúcia Maia), historiador francês, escreve em Espetáculos e imprensa na França do século XIX a respeito da história cultural francesa no século XIX, propondo o conceito de "dramatocracia".

Já o argentino Jorge Dubatti (em tradução de Carolina Virgüez e revisão de Tarlis Almeida) explora ideia de transformações operadas na forma de pensar a expectação teatral na Argentina contemporânea, além do desenvolvimento das Escolas de Espectadores, em O trabalho social e cultural com os espectadores, agentes fundamentais do campo teatral e sujeitos de direitos. No último capítulo, dessa parte e da coletânea, o italiano Gabriele Sofia (em tradução de Henrique B. Gusmão e Tânia Brandão) refere-se ao gesto teatral e suas ressonâncias na cena, em Migração do gesto – O "salto" de Giovanni Grasso: das marionetes a Meyerhold.

Em resumo, *Teatro e sociedade*: novas perspectivas de história social do teatro apresenta a História do Teatro como um campo de estudos novo e, consequentemente, um campo mutável e em formação. Além disso, coloca à disposição de leitores e leitoras, interessados na temática, mais de uma dezena de textos instigantes que provocam a reflexão de que "a arte da cena acontece no imaginário e, apesar de todas as tramas reais que a tornam possível, o seu registro pode ser apenas o eco do encanto" (trecho do texto da contracapa). Trata-se, portanto, de obra coletiva necessária e potente, sobretudo nos cursos de licenciatura e bacharelado em Teatro/ Artes Cênicas e de pós-graduação na área.

☆ TEATRO DO OPRIMIDO E UNIVERSIDADE: EXPERENCIAÇÕES PEDAGÓGICO-ARTIVISTA E(M) REDES PARA ESPERANÇAR

Felipe Santiago Cáceres Moreira

Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre

BEZERRA, A. [et al.]. V. 2. Rio de Janeiro: Mundo Contemporâneo, 2021.

Conforme o próprio nome revela, trata das ideias, teorias e práticas desenvolvidas pelo teatrólogo Augusto Boal em relação com o contexto acadêmico. Organizado por Antônia Pereira Bezerra, Cachalote Mattos, César Augusto Paro, Helen Sarapeck, Licko Turle e Luzirene do Rego Leite, este livro conta com uma série de dez artigos que trazem à baila diversas temáticas, mantendo contato com o eixo central do Teatro do Oprimido (TO), os quais elaboram reflexões acerca de como a práxis booleana segue atual e atuante sob variados aspectos.

Este volume se realizou no contexto pandêmico da COVID-19, evento que impactou radicalmente o mundo naquilo que se refere aos modos de convivência, ou "não convivência", já que como medida de contenção da transmissão do vírus, mantivemos isolamento social, especialmente nos anos de 2020 e 2021. Conta com materiais, pensamentos, relatos e experiências ocorridas frente às limitações das relações sociais na modalidade presencial, contendo em sua substância esse viés específico de um momento histórico que afetou as relações de modo intenso, dando enfoque naquilo referente ao Teatro, suas/seus fazedores e o seu ensino.

Nesse ínterim, são levantadas questões sobre a compreensão de 'relação', aspecto fundamental daquilo que, de modo geral, se compreende como teatro, que em essência se dá no contato estreito e imediato daqueles e daquelas que participam de seu acontecimento. Razão pela qual o momento de isolamento social imposto pela pandemia da COVID-19, lançou desafios no que toca à teatralidade, pois, relativizadas as noções de espaço, tempo e presença, ocorreu de criar alternativas para dar conta da questão vital que é a arte teatral e sua produção. Isto, porque de acordo com o pensamento de Boal, cada cidadão é artista ainda que não tenha isso como profissão. Para tal, foi preciso agir, investigar, compartilhar, experimentar, reunir, ocupar.

O livro evidencia, sobretudo, a perspectiva do agir diante da realidade que está posta, buscando nela própria, modos outros de existir e estar. Seu conteúdo apresenta justamente demonstrações de ações que foram levadas a efeito, no sentido de buscar formas de criar e manter relações, questioná-las, poetizá-las na medida daquilo que era possível, canalizando ações engajadas no momento histórico e em seus fluxos, no agir em conjunto e em comunhão.

Assim sendo, o livro foi articulado em duas seções, cuja primeira trata das Perspectivas Pedagógicas e Virtualidades, contendo palhaçaria e saúde, questionamentos sobre acessibilidades e aspectos sobre o ensino de teatro. E a segunda denominada Artivismos, Redes e Interseções, traz

pautas raciais e de gênero, regionalidades, cuidado e ética. Dentre os quais muitos deles citam o Grupo de Estudos Virtuais do Teatro do Oprimido (GEVTO)[1], e também as Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade (JITOU), como centros motrizes desse agir em coletividade, alternativas possíveis, ainda que de forma remota, como espaço de encontro e compartilhamento de ideias e afetos.

O primeiro capítulo de nome *Teatro do oprimido e palhaçaria: estratégias pedagógicas na formação de profissionais de saúde* apresenta perspectivas para uma formação dos/das profissionais de saúde, voltada para as relações que se dão de forma horizontal, levando em conta a humanidade na relação com o paciente e traz a sensibilidade permeada pela palhaçaria como caminho para tal. O capítulo seguinte, cujo nome é *Em busca de outros idiomas, alfabetos e estéticas: análise do Teatro Imagem como possível ferramenta de comunicação na relação entre surdos e ouvintes*, tem como proposta o uso do Teatro do Oprimido (TO) na modalidade do Teatro Imagem, como via estética e ponte que tensiona a imposição de normatividade das pessoas ouvintes em relação às pessoas surdas. O terceiro capítulo *Teatro do oprimido e jogos improvisacionais: aproximações possíveis durante a pandemia* discorre sobre a temática do jogo no contexto educacional. O texto apresenta diversos referenciais teóricos a fim de elucidar sobre como o jogo e o espaço/tempo próprio que ele instaura, tem potencial nas relações de aprendizagem. Como quarto capítulo, intitulado *Ocupando os territórios virtuais: uma experiência de teatro do oprimido na universidade*, levanta discussões sobre o acesso às tecnologias no contexto da escola pública, do educador frente às instituições. Traz também resistência ao simbólico hegemônico tendo o sensível como ação para tal. O capítulo seguinte segue na linha do debate educacional, e tem como título, *Desafios do ensino-aprendizagem do teatro do oprimido em ambiente virtual*, e assim como seu antecessor, trabalha na discussão da ocupação teatral dos ambientes virtuais e traz consigo perspectivas interessantes com relação aos processos avaliativos em educação.

O sexto capítulo de título *O desenho de um teatro pela, sobre e para a pessoa oprimida nas linhas dos livros de Augusto Boal*, inaugura a segunda seção, e elabora de forma generosa reflexões em vista das ideias e técnicas do Teatro do Oprimido explicando sua história, suas etapas, fundamentos, e potencialidades de modo bastante profícuo para quem lê. O sétimo texto apresentado como *Negras transgressões* contém em seu bojo a temática referente aos corpos negros no teatro e seu papel importante na construção de boas referências, representatividades positivas, bem como enfrentamento à necropolítica estatal. O oitavo capítulo *Roque Severino e a estética do oprimido: processo criativo e composição em telepresença no contexto pandêmico amazônico* presenteia o leitor com relato da experiência teatral em modo telemático o qual é permeado por discussões interessantes a respeito de entrecruzamentos da pesquisa, academia e o teatro profissional, a ética dos meios digitais de produção teatral e regionalidades. O nono texto *Cartografia do teatro das oprimidas no cárcere feminino: da árvore ao rizoma* trabalha uma perspectiva imagética da temática do Teatro do Oprimido comparando a árvore elaborada por Augusto Boal ao conceito de Rizoma elaborado por Deleuze e Guatarri, além de acrescentar o viés de gênero ao tratar sobre o encarceramento feminino. Já o décimo capítulo intitulado *Michel Foucault e Augusto Boal, entre poéticas e éticas do cuidado* costura as ideias sobre cuidado na perspectiva ética do pensador francês, como o Teatro do Oprimido. O cuidado como proposta de elevação moral e civilizatória, frente aos aparatos do poder hegemônico que se infiltram e se instalam a fim de individualizar ao invés de coletivizar.

Tendo isso em vista, a pandemia mundial da COVID-19 deslocou a ideia de sociabilidade para outras bases. Verteu a vida de forma radical para as plataformas dos dispositivos eletrônicos e suas ambiências virtuais, abrindo um espectro paralelo de realidade, e concomitantemente novas implicações

de aspectos sociais.

Os modos de se relacionar criados no ciberespaço passaram a demonstrar tensões no seu uso, na medida em que as tecnologias de redes informáticas e suas conectividades se expandiram como modalidade possível, criando sentidos e ritmos diversificados. Surgiram como soluções, aproximaram distâncias, dinamizaram fluxos de informações, aumentaram a circulação de bens e serviços, mas, que, no entanto, podem esfriar a contrapelo as relações humanas em certo grau. Ao passo em que as mediações feitas por mídias digitais, Inteligências artificiais, Chats GPT, dentre outros recursos, vem avançando, por outro lado, talvez na mesma medida, estejamos potencialmente sendo conduzidos à uma certa regressão naquilo que é essencialmente humano no seu modo de se relacionar.

Colocada essa contradição, o conteúdo do livro chama a pensar o Teatro do Oprimido como instrumento de enfrentamento também nesses contextos. Porque se pensarmos os espaços virtuais/telemáticos como alguma espécie de lugar, nele também haverá disputas, relações de poder e opressões, localização e produção de demandas, sendo, portanto, ambiente do qual o TO deve tratar de ocupar.

A obra aqui comentada, ensina que de acordo com o pensamento de Boal, as forças hegemônicas se apropriam do som, da imagem e da palavra para instalar e dar manutenção nos seus processos de opressão. A Estética do Oprimido por sua vez se funda nestes mesmos eixos a fim de opor resistência nesse campo estético/simbólico e propor libertação. Ideia bem colocada, por exemplo, no capítulo denominado *Roque Severino e a estética do oprimido: processo criativo e composição em telepresença no contexto pandêmico amazônico,* apontando que:

> (...) som, palavra e imagem não circulam livremente pela sociedade. Elas são canalizadas pelas estações de rádio e tv, pelos livros, revistas e jornais, e também pelas escolas e universidades. Nesse contexto, as palavras, sons e imagens são livres quando o processo de criação é acessível a todos. Contudo elas são privativas do poder econômico que as fabrica, padroniza, controla e usa. "Que fazer? Quando possível penetrar nesses meios; quando não - isto é, quase nunca - criar nossas próprias redes de comunicação [...] Inventar e produzir fora e longe dos latifúndios da arte, e mesmo invadi-los quando possível" (Boal,2009, p.136). (MARTINS *et al,* p.173).

Ou seja, tomar posição também nesse ambiente, ainda que em decorrência de um evento triste da história é, do mesmo modo, integrar-se nela mesma. É meio de se manter crítico frente ao mundo em que se está, reconhecer contradições e diante disso, traçar caminhos de interferência e inscrição nele.

Resta demonstrado na obra em questão, que o Teatro do Oprimido pode viabilizar tais caminhos ao propor reflexões que busquem a (re)apropriação dos meios de percepção e produção do estético pelas pessoas, para que elas mesmas assumam por seus próprios corpos, a construção da história, se instrumentalizem e se vejam capazes de contribuir na sua reelaboração.

Fica evidente ao longo da leitura, que mesmo por meio de uma presença diferida, há possibilidades de estender atuações e chegar mais adiante, em consonância com aquilo que o TO tem no seu *corpus* quando trata da noção do diálogo e da multiplicação, por exemplo.

Esclarece para a oportunidade de crescer em vários sentidos e vetores, seja na perspectiva de verticalidade conforme a árvore do Teatro do Oprimido nos demonstra, seja se espraiando como rizoma multidirecional, importando mesmo é que a seiva nutritiva da *experienciAção* siga fluindo. Garantir esse fluxo é garantir relações de saúde, sobretudo, em vista daquele momento em que o mundo se via adoecido por uma moléstia devastadora e ameaçado pela desesperança. E para além do sentido próprio e restrito de saúde, criar canais, poetizar e expandir esse sentido de saúde, de cuidado e amorosidade consigo e com os demais, na

tentativa de afastar as moléstias crônicas que nos afetam diariamente frutos das relações de exploração do ser humano.

A leitura oferece o bálsamo da alegria, em oposição à tristeza e apatia que as forças hegemônicas projetam meticulosamente sobre a sociedade através dos meios de que dispõe para a produção do estético/simbólico que lhe convém. Estimula perspectivas daquilo que está em jogo, e fazer dos jogos que compõem o tronco da árvore do oprimido, armas de resistência, ferramentas de tática contra a colonização das ideias, e, portanto, das ações. Jogar com aquilo que está colocado sobre o tabuleiro, sem, contudo, deixar de estar sensível às transformações que ele suscita, pois, é justamente no sentir que reside a força da leitura do estético. Jogar como prazer pela construção coletiva e democrática, como experimentação e catalisador de ações conjuntas, como acontecido que está em constante acontecimento. Abraçar a dialética e seu inacabamento como mola propulsora do esperançar, que como verbo, pressupõe ação necessária para o embate político.

Portanto, o que se pode depreender desse livro é que o Teatro do Oprimido tem operacionalidade no contato com a realidade e as múltiplas realidades, e que a partir dela(s), e através dela(s) segue atual e atuante. Por meio da reunião das pessoas interessadas em compartilhar ideias, tratou de localizar, ocupar espaços e agir sobre ele no sentido de reelaborar as forças e reforça o fazer de modo coletivo tendo o Teatro do Oprimido como ponto convergente.

Seja nos espaços virtualizados, seja em casas de custódia/encarceramento, seja nos bancos da universidade, seja em coletivos teatrais, seja nas pautas identitárias, seja onde for, elevar uma estética produzida pelo povo e para o povo como meios de resistência e avanço na direção de uma vida mais justa e igualitária.

Notas

1 O GEVTO é uma versão virtual do GESTO – Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido, que se reuniu durante a pandemia para estudar/atualizar e pesquisar a partir das três obras literárias de Augusto Boal. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas/ Arco-Íris do desejo / A estética do oprimido.*

FLUXO CONTÍNUO

A ESTÉTICA DA PRECARIEDADE A PARTIR DO ESPETÁCULO *TRATE-ME LEÃO*, DE ASDRÚBAL TROUXE O TROMBONE

Ana Paula Dessupoio Chaves

Doutoranda em Comunicação na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), na linha Competência Midiática, Estética e Temporalidade. Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens pela mesma universidade (2017). Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte pela UFJF (2014) e em História do Teatro Brasileiro e Ocidental pela Faculdade da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL, 2021). Graduada em Comunicação Social, bacharel em Jornalismo pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (2013).

Resumo: Neste artigo propomos um modo de olhar para a estética utilizada na peça *Trate-me Leão* que foi criada pelo grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone durante a década de 1970. O estudo traz um resgate do percurso histórico da construção do espetáculo em questão e suas singularidades em relação a outras produções do grupo. Em seguida, aproximamos os elementos cênicos de *Trate-me Leão* ao conceito da estética da precariedade. Para isso, selecionamos depoimentos dos atores que fizeram parte do espetáculo, além de fotografias que auxiliaram na visualização dos signos da cena. Conclui-se a partir desse material que o improviso e aspectos do precário marcaram a trajetória não só da peça, mas, também, do próprio grupo.

Palavras-chave: teatro; Trate-me Leão; estética da precariedade; memória

THE AESTHETICS OF PRECARIITY FROM THE SHOW TRATE-ME LEÃO, BY ASDRÚBAL BROUGHT THE TROMBONE

Abstract: In this article we propose a way of looking at the aesthetics used in the play Trate-me Leão, which was created by the theater group Asdrúbal Trouxe o Trombone during the 1970s. compared to the other productions of the group. Next, we approximate the scenic elements of Trate-me Leão to the concept of precarious aesthetics. For this, we selected testimonials from the actors who were part of the show, as well as photographs that helped to visualize the signs of the scene. It is concluded from this material that improvisation and aspects of the precarious marked the trajectory not only of the play, but also of the group itself.

Keywords: theater; Trate-me Leão; precarious aesthetics; memory

"Escrevem sobre coisas interessantes.
E na nossa vida, o que há de interessante?"
(GORKI, 2010, p. 18).

Este artigo se interessa em olhar para a forma como o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone trabalhou a estética do espetáculo *Trate-me Leão*. A intenção é contribuir no conjunto de estudos que já foram feitos sobre o grupo e a peça teatral, porém, olhando sob outra perspectiva. A epígrafe acima é uma das falas da peça *Pequenos burgueses*[1], de Máximo Gorki, e foi incorporada à peça. O trecho diz muito sobre a primeira criação coletiva[2] do grupo, trazendo à cena questões existenciais de uma juventude urbana, branca, de classe média, da Zona Sul do Rio de Janeiro. Os atores levavam para o palco a representação de si mesmos. Assim, tornavam acessíveis esses questionamentos ao público que, em sua maioria, era composto por jovens e se reconheciam em tais problemáticas. O espetáculo era, portanto, um retrato da experiência vivencial dos atores.

Os integrantes do Asdrúbal, enquanto grupo, foram considerados por Silvia Fernandes (2000) como uma equipe exemplar, na medida em que se baseiam no processo criativo de improvisações e, ancorados na experiência particular dos atores, prescinde do amparo de técnicas tradicionais, conseguindo desenhar um movimento ascendente de formalização de linguagem. Além das características citadas, acreditamos que o uso da precariedade que estava dissolvida em diversos momentos de criação do grupo também serviu para reforçar essa linguagem dos "asdrúbals", como veremos a seguir.

O momento em que conseguiram realmente chegar ao auge dessas características foi com a peça *Trate-me Leão* – a primeira criação coletiva do grupo –, que trazia para a cena o olhar de sua geração para o mundo e para si mesmo. Foi estabelecido como recorte temporal o período que engloba a estreia, no dia 15 de abril de 1977, no Teatro Dulcina, até o encerramento da temporada, em 26 de dezembro de 1978, no Morro da Urca, Rio de Janeiro. A montagem não tinha qualquer patrocínio, os próprios integrantes do grupo financiaram *Trate-me Leão*, que depois se manteve com o dinheiro da bilheteria. O grupo ficou dois anos em temporada com apresentações no Rio de Janeiro, São Paulo ou em turnês que percorreram praticamente todo o país. Os "asdrúbals" tornaram-se referência da juventude dos anos 1970.

A partir do espetáculo, discutiremos a presença da precariedade que serviu como potencializadora da naturalidade de atores/personagens em cena e da aproximação com o público. Além disso, tal estética orientou e esteve presente nas produções do grupo desde sua formação.

A construção do espetáculo *Trate-me Leão*

No processo de criação de *Trate-me Leão*, Hamilton Vaz Pereira, um dos fundadores do Asdrúbal Trouxe o Trombone, começou pedindo que os atores levassem para as reuniões letras de músicas brasileiras que gostassem ou, pelo menos, tivessem um sentido forte para eles. Elas foram separadas por temas. Em seguida, o pedido foi de poemas. Hamilton guardava tudo e fazia os cruzamentos de poemas, principalmente, a produção do grupo de poesia marginal Nuvem Cigana[3], com quem se identificavam, e músicas por temas e preferências. E continuou pedindo para os integrantes do grupo crônicas, notícias de jornais, pedaços de romances e filmes.

Fernandes (2000) argumenta que, na criação coletiva, os integrantes abandonam o apoio dos textos clássicos e partem para a pesquisa livre do que seriam os gostos, modismos, referências, experiências, sobretudo, o desenho do cotidiano do próprio grupo e de seu círculo familiar e social. Sendo assim, assumem o gosto pelo fragmento. A conexão entre os elementos esparsos era a relação que tinham com a vida e os problemas dos integrantes do grupo. A necessidade de falar sobre si transformava os textos escolhidos em instrumentos de autoexpressão.



Elenco completo de *Trate-me Leão* em cena. Acervo particular do fotógrafo Biah Schmidt, 1978.

Heloisa Buarque de Hollanda (2004) descreve que, durante o levantamento de material, Hamilton já começava a fazer jogos e exercícios. Em seguida, juntava os temas mais recorrentes, criava uma cena e pedia uma improvisação. Enquanto isso, anotava as frases interessantes, os gestos, observava quando o grupo se mobilizava mais com um determinado assunto, quando um tema não despertava grande interesse. Registrava rigorosamente tudo e começava a trabalhar a articulação entre cenas e temas.

Dessa maneira, foram confeccionadas as cenas, criadas os personagens e os diálogos, tudo relacionado diretamente com a vida dos jovens atores, pois "o grupo não entendia o teatro como um lugar separado da vida, mas como continuação dela" (FERNANDES, 2000, p. 152). Eles buscavam ter a mesma espontaneidade do cotidiano no palco, como se a prática cênica fosse apenas um reflexo de seu dia a dia. A respeito dessa relação de igualdade entre vida e teatro, Fernandes (1999) enfatiza que o enredo de *Trate-me Leão*:

> Trazia à cena uma comunidade de jovens habitantes do Rio de Janeiro que mergulhavam sua reflexão no próprio cotidiano para contar, com um misto de afeto e distância, como viviam. Assim esse grupo se deslocava por diferentes lugares que existem numa cidade grande, saíram dela, voltavam a ela, para narrar uma experiência de vida que é, quase sempre, o encontro e o desencontro entre uma expectativa e o que acontece de fato (FERNANDES, 1999, p. 105).

A história contada pelo grupo, em seu terceiro espetáculo, foi dividida em oito cenas independentes – "Salve, Juventude!"; "Sessão Doméstica"; "Voluntários da Pátria"; "Ânimos Exaltados"; "Grilos no Mato"; "Quem Parte, Quem Fica"; "Mocidade Independente"; e "Trate-me Leão" –, que retratam vários ambientes de convivência dos jovens, como a casa, o bairro, a escola, a praia, o metrô. Nas palavras de Mariângela Lima (1979-1980), há um limite físico intransponível em cada canto: a parede do prédio, o mar e o buraco do metrô – pois o me-

trô no Rio de Janeiro estava em obra nesse período. Trata-se de explorar intensivamente os meandros que tal geografia retilínea podia proporcionar.

Essa geografia restrita revela o pequeno espaço que essa juventude ocupa na sociedade. A peça reforça o vazio de uma geração, do espaço vazio. "Os fatos deslizam sobre um vácuo ideológico, as personagens trafegam ao sabor dos acontecimentos, sabem narrar apenas o que sentem e veem, mas não têm a mais tênue capacidade de prever ou organizar o desejo" (LIMA, 1979-1980, p. 63). Mesmo referindo-se a um espaço tão particular, experiências restritas de jovens brancos, cariocas e da Zona Sul, eles acabam se tornando genéricos, quando mostram questões relativas à sociedade brasileira, à juventude do pós-1964, de jovens mal-informados, sem objetivos e perspectivas.

Ainda sobre a questão geográfica, nesse período, o principal ponto de encontro dessa juventude eram as praias[4] da Zona Sul do Rio de Janeiro, mais especificamente Ipanema. O píer de Ipanema[5] ficou conhecido como "Dunas do Barato"[6] ou "as Dunas da Gal"[7]. Era um importante espaço de sociabilidade contracultural, onde os jovens podiam se encontrar com importantes artistas do período para se bronzear, conversar e praticar algum esporte – principalmente o surfe. Havia um sentido festivo e delirante diante do duro cenário que estava imposto sobre o país – um relaxamento corporal, sexual, libertário que, na praia, podia ser realmente aflorado. Nas areias do píer, no entanto, o oásis de liberdade moveu aquele recorte geracional a seguir em frente, fazendo girar a roda da cultura, seus desafios, símbolos e sentidos. A estrutura foi retirada em 1974, porém, o local ainda continuava sendo um espaço de liberdade em pleno contexto ditatorial, o território do desbunde e da contracultura.

> A praia para o grupo era quase uma extensão do palco. Muitos atores saíam da praia e já iam direto apresentar o espetáculo. Então, *Trate-me Leão* também tem muito desse local e toda experiência compartilhada nele. "Enfim, o espetáculo, do ponto de vista crítico, não fazia mais do que festejar o desbunde, esse alheamento narcisista celebrado pela voga hippie e simbolizado, no Brasil, pelas dunas do barato" (SOARES, 2010, *Kindle* posição 5260). A partir da década de 1970, a crítica ao sistema passa a se mostrar pela afirmação de uma alegria que floresce à margem dos entraves políticos. A felicidade ganha as ruas como um antídoto à ditadura e é trabalhada constantemente em *Trate-me Leão*. "A felicidade é um compromisso terrestre", dizia um dos personagens interpretado por Fábio Junqueira; falar em felicidade era forte e provocativo (SOARES, 2010).

Colocar o sentimento de felicidade em pauta, em um momento em que todos os conscientes clamam por ações coletivas, parece uma traição e uma rendição ao individualismo. No entanto, ao mesmo tempo, preservar a ideia de felicidade passa a ser algo importante, uma forma também de ser resistente contra a ditadura e os conservadores. Isso agride a consciência reacionária de boa parte da esquerda da época. Mas não era uma rendição à simples curtição, era uma ideia de felicidade como uma autorização à vida individual, a despeito daquele universo que era uma cláusula, que era uma espécie de cárcere devido à repressão. Além da celebração da felicidade, na visão de Hollanda (2004), outros aspectos podem ser destacados quanto à montagem, como a quase agressiva presença da pessoa do ator, que se confunde com seus personagens. Para além do texto, a montagem em si já é o resultado de um rigoroso trabalho sobre "o que quer a geração pós-AI-5". Ao quebrarem o limite entre a vida e a arte, já estavam exercendo um ato político.

Cenário com poucos elementos, figurinos com poucos signos, atores com maquiagem natural ou, muitas vezes, sem caracterização, eram os traços de *Trate-me Leão*. Tais atributos contribuíam para a apresentação do ator de forma natural, desmascarado, despido de detalhes artificiais e, assim, da criação de uma realidade, facilitando o reconhecimento do público com o que está em cena. É um reflexo do palco no qual estava o ator com todas as

suas particularidades físicas expostas ao olhar do outro.

Na montagem, há a presença do registro interpretativo invisível dos atores. Para alcançar essa transparência, a sensação de que não há representação, é preciso um domínio técnico. Eles também se valiam de determinados procedimentos, como, no primeiro bloco, intitulado "Salve Juventude", em que os atores usam os próprios nomes, mas trocados uns com os outros. A cena ocorre em um ambiente familiar, um apartamento de classe média carioca. Sem a presença dos pais, rapazes e moças dão uma festa e conversam seus assuntos urgentes.

Em *Trate-me Leão*, oscilava-se uma construção mais estereotipada e uma ode à semelhança entre o ator e o que ele representava (FERNANDES, 1999). É indiscutível que a experiência dramatizada tinha raízes em uma experiência social específica. O espetáculo reunia tipos, recortes de situações e depoimentos que exibiam o repertório linguístico e gestual escolhido no dia a dia da vivência carioca. A integração dos atores ao grupo vinha exatamente da sintonia de experiência de vida gestadas na mesma classe social e educadas em formação cultural semelhante. Os "asdrúbals" representavam um estrato social que, no início da década de 1970, estava com quase vinte anos, cursava faculdade, pertencia à classe média e residia na Zona Sul do Rio de Janeiro. Na perspectiva de Fernandes (2000) o Asdrúbal transformava um modo de vida em código teatral.

Estética do precário

Os autores Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002) elucidam que, para definir a categoria estética, vale recorrer a Aristóteles, mais precisamente à sua teoria do "prazer próprio" – inserida no livro *Poética* –, no qual discorre sobre um estado afetivo, variável, segundo a diversidade das obras de arte, que se deve à organização interna dos elementos na criação do artista. Os mesmos elementos, diversamente combinados, produzem efeitos artísticos diferentes em sua qualidade própria.

> Essa combinatória organizada (e não uma simples mistura) é o que se pode chamar de categoria estética, ou seja, um sistema coerente de exigências para que uma obra alcance um determinado gênero (patético/trágico/dramático, cômico/grotesco/satírico) no interior da dinâmica da produção artística. A categoria responde tanto pela ambiência afetiva do espectador, na qual se desenvolve o gosto, na acepção da faculdade de julgar ou apreciar objetos, aparências e comportamentos (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 34).

Nesse sentido, três planos imbricam-se e concorrem para definir uma categoria estética: a criação da obra, seus componentes e os efeitos de gosto que ela provoca junto ao contemplador (SODRÉ; PAIVA, 2002). A categoria estética, para ser definida, depende de um processo que envolve os elementos da obra, mas, também, da fruição do espectador – e aqui emprega-se o termo espectador e não público, pois a intenção é reforçar o gosto do indivíduo que está diante da produção artística. Segundo Bourdieu (2007), o gosto não é totalmente originado do livre-arbítrio, mas determinado pelas condições de existência, estilos de vida, que vão moldar as preferências do indivíduo. O gosto é aqui definido como a faculdade de julgar os valores estéticos de maneira imediata e intuitiva (BOURDIEU, 2007). As preferências estéticas de cada indivíduo são, na verdade, distinções – escolhas feitas em oposição àquelas de membros de outras classes. Sendo assim, o gosto não pode ser puro e nenhum julgamento pode ser inocente.

Na perspectiva de Becker (2010, p. 127), a criação de uma determinada estética pode preceder, seguir-se ou acompanhar a elaboração das técnicas, das formas e das obras que compõem a produção de um mundo da arte, e pode surgir de qualquer um dos seus participantes. Normalmente, criam uma estética implícita, mediante a escolhas de materiais e formas. O autor defende que o valor estético nasce da convergência dos pontos de vista dos participantes de um mundo da arte. Então, os

juízos de valor servirão de base para uma atividade coletiva, em que os membros terão que concordar com o mesmo discurso estético. Nesse sentido, é importante frisar que cada período da história terá seus pressupostos teóricos adaptados à realidade da produção artística.

O contexto dessa pesquisa, mais objetivamente nos anos 1960, dá-se em um momento de forte transição – no qual o cinema, o teatro, as artes visuais e a MPB, de forma conjunta e em constante interação, definiram uma época e mantiveram um debate de rara densidade (XAVIER, 2012). Nas artes, houve uma sucessão de inovações, inclusive estéticas, que, depois do golpe militar, tornaram-se ainda mais intensas em suas rupturas e tensões de poder. No âmbito do cinema, vale ressaltar as experimentações estéticas inseridas no contexto do Cinema Novo[8]. O teórico dos estudos cinematográficos Ismail Xavier (2012) analisa, no livro *Alegorias do subdesenvolvimento*: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal, – no período entre 1967 e 1970 – filmes que colocaram em questão a condição do cineasta como porta-voz da comunidade imaginada (a nação, o povo). O teórico pontua que as películas estudadas possuem em comum com o teatro e as artes visuais:

> [...] o senso de uma provocação ao espectador, a ruptura com o regime de contemplação (museológica) ou de consumo (industrial) das imagens e encenações, afirmando o imperativo de participação que, nas artes visuais, significou uma ruptura com a superfície da tela, a passagem ao gesto, a provocação comportamental, desconcertos (XAVIER, 2012, p. 11).

Assim como no teatro, rompe-se com "o contrato da 'boa condução' do espetáculo e da delimitação clara dos contornos da obra" (XAVIER, 2012, p. 11). Se deslocar tal perspectiva para a montagem de *Trate-me Leão*, podemos refletir sobre esse rompimento do cinema e fazer uma comparação com "quebra da quarta parede", na qual o público praticamente esquece que no palco está acontecendo uma encenação. A contemplação deixa de ser distanciada – como em um museu, por exemplo – e o consumo dessa "imagem-viva" passa a ser a absorção de uma experiência, quase um reflexo do cotidiano na cena. Dessa forma, o público fica diante de um espetáculo-documentário, em que observa aspectos da vida e há um reconhecimento em relação às situações, aos sentimentos e às próprias personagens. No palco, há a partilha de experiências de uma geração.

A partir do trecho supracitado de Xavier (2012), fica claro que as artes, por fazerem parte de um mesmo campo, comunicam-se e dialogam-se com a sociedade, com o contexto em que estão inseridas. Portanto, é uma produção que interfere na outra – como nesse caso, o cinema e o teatro desfrutam de recursos estéticos similares. Para compreender melhor essa relação, é preciso voltar a um ponto crucial do movimento do Cinema Novo: o manifesto intitulado *Estética da Fome*, escrito por Glauber Rocha, em 1965. Tal estética configura-se como uma forma de o diretor interpretar o subdesenvolvimento do Brasil por meio do cinema. Os filmes do Cinema Novo se pautariam em explorar a miséria e a fome por intermédio da violência. Glauber Rocha expõe esta miséria, produzida pelos estrangeiros colonizadores, como um fenômeno social que dialoga com seus espectadores.

Sem esquecer as diferenças contextuais, políticas e estéticas entre o Cinema Novo – com foco na obra de Glauber Rocha –, e a montagem de *Trate-me Leão,* o que se propõe a partir do espetáculo em questão é uma estetização da estética da fome, que denominaremos de estética da precariedade. Logo, há uma apropriação dessa estética do cinema de maneira simbólica. Não no sentido de explorar a questão política da miséria e da fome, mas na perspectiva de utilizar aspectos relacionados ao precário de forma estética. Becker (2010) ressalta que a teoria geradora de valores se adapta à realidade na qual está inserida a produção artística. Por isso, automaticamente, esses termos adquirem novas características, sofrendo uma atualização. O

autor afirma que uma estética deve estar constantemente atualizada "[...] de modo a continuar a servir de caução lógica para aquilo que o público toma como obras de artes importantes, e manter assim uma relação coerente entre aquilo que há muito foi aceite e aquilo que é agora proposto" (BECKER, 2010, p. 132). Portanto, a estética também só sobrevive no produto artístico se o próprio público reconhece e legitima esse discurso artístico.

Ao delinear os traços da concepção teatral de *Trate-me Leão*, nomearemos de estética da precariedade, utilizando o termo em questão para caracterizar a fragilidade e a vulnerabilidade. Para Gerard Vilar (2017, p. 140), "a precariedade não é necessariamente uma desordem no sentido de um padecimento. É uma desordem que cria uma nova ordem de trabalhos artísticos e práticas estéticas para os públicos, as audiências, para o juízo estético e para a crítica de arte". A precariedade na arte não é nada novo. Baudelaire já havia definido a modernidade estética em termos de uma precária busca do transitório, do fugitivo, e do contingente.

Conforme o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, o termo "precário" vem do latim *precarius*, que significa aquilo que é obtido por meio de prece; concedido por mercê revogável; tomado de empréstimo; estranho; passageiro. Para o crítico francês Nicolas Bourriaud (2009, p. 22. tradução nossa) "[...] a realidade da arte contemporânea está localizada na precariedade, algo essencial uma vez que toda a reflexão ética sobre a arte contemporânea está intimamente ligada à sua definição de realidade".

Na perspectiva dessa pesquisa, é considerado que a estética da precariedade impregnou a montagem *Trate-me Leão* e não foi de maneira aleatória, mas, sim, uma escolha do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone. Vários indícios da precariedade fizeram parte da trajetória do grupo, como o próprio funcionamento do coletivo: não tinham sede própria – o que intensifica o caráter mambembe do Asdrúbal; os figurinos (adquiridos de forma improvisada por meio das roupas dos pais, amigos, deles mesmos e que eram transformadas em trajes de cena das personagens); e a cenografia, normalmente composta de poucos elementos. A precariedade está presente não só nos elementos cênicos, mas, também, na preparação do material do espetáculo, no próprio



Elenco completo de *Trate-me Leão* em cena. Acervo particular do fotógrafo Biah Schmidt, 1978.

discurso dos integrantes do grupo e da narrativa criada para falar sobre o Asdrúbal.

Para a interpretação da estética da precariedade, começamos pelos elementos cênicos do espetáculo, com o objetivo de deixar mais visível a questão. Observamos o uso desse recurso estilístico por meio das fotografias[9] feitas pelo fotógrafo Biah Schmidt. Sobre um palco praticamente nu, a ação e a espacialidade são definidas pelo jogo dos atores, com espontaneidade e exposição do próprio eu. O palco, relativamente vazio, permite que ele se torne aquilo que o ator e o espectador resolvem compor juntos. Na criação de *Trate-me Leão*, o palco torna-se "planta baixa de um apartamento; um quarteirão de bairro, uma sala de aula, uma galeria do metrô, um trecho de estrada, uma casa em Santa Teresa e, finalmente, torna-se o que é, um palco de teatro" (PEREIRA, 2004, p. 9). O ambiente representado era a cidade, o meio urbano. O palco é limpo, vazio de elementos, tendo apenas ao fundo um tapume de madeiras irregulares, desencontradas, repleto de pichações e com uma marca do metrô carioca, então, em construção.

O termo precário vem abrindo caminho lentamente e convertendo-se em signos visuais. O uso da precariedade cênica deixa os atores ainda mais expostos no palco. Sem o suporte de outros objetos ou complexas estruturas cenográficas, a necessidade da presença do ator, de suas ferramentas corporais e vocais passam a ser imprescindíveis. O espaço é construído pelo movimento dos "asdrúbals", ou seja, a concepção cenográfica advém da ocupação espacial (ALBUQUERQUE, 2012). O corpo dos atores forma a própria estrutura cenográfica. O corpo passa a ser um veículo privilegiado.

O encenador Jerzy Grotowski (1992) propõe, no Teatro Pobre[10], o ator como instrumento fundamental do espetáculo. Então, para isso, o ator necessita conhecer e dominar os seus recursos corporais, exigindo uma formação permanente. Fica claro que os integrantes do Asdrúbal se inspiraram nos postulados desenvolvidos pelo encenador. Em *Trate-me Leão* observamos que só é possível o desapego dos elementos cênicos – desde o primeiro espetáculo do grupo – por conta do intenso trabalho corporal, de improvisação e de expressão dos atores. De acordo com Grotowski, tudo está concentrado no amadurecimento do ator, "[...] que é expresso por uma tensão levada ao extremo, por um completo despojamento, pelo desnudamento do que há de mais íntimo tudo isto sem o menor traço de egoísmo ou de autossatisfação. O ator faz uma total doação de si mesmo" (GROTOWSKI, 1992, p. 14). Assim, o ator não precisará de máscaras ou figurinos suntuosos para interpretar, ele só precisa dele mesmo.



Regina Casé e Patricya Travassos nos papéis de Julita e Gilda.

No figurino, também há presença da precariedade, da simplicidade. Na figura a seguir, observamos com detalhes os vestuários utilizados pelas personagens de Patricya Travassos e Regina Casé. Sobre a caracterização em *Trate-me Leão*, o ator Luiz Fernando Guimarães conta que os personagens ficavam de "cara limpa, roupas também comuns faziam parte da realidade que a gente ia

encarar. O personagem era situado pelo figurino, que já dá uma personalidade que você conhece de imediato" (GUIMARÃES *apud* PEREIRA, 2004, p. 22). Quanto mais próximo do real os figurinos fossem, mais próximo da realidade o espetáculo conseguiria atingir.

A precariedade dos recursos de produção aliada à priorização da figura do ator acarreta que o tratamento visual presente na cena esteja mais concentrado em objetos, adereços ou suportes móveis cenográficos manipulados diretamente pelo ator (ALBUQUERQUE, 2012). O fazer teatral do Asdrúbal atua de forma artesanal e coletiva. Por isso, o grupo prioriza não utilizar qualquer recurso que venha de fora – tudo é desenvolvido e feito pelos integrantes, como, por exemplo, o material de divulgação do espetáculo, criado por Evandro Mesquita. Cada material produzido – cartaz da peça, programa[11], *release*, panfletos – tem expressão e identidade, uma vez que passou pelas mãos de um criador. O material artesanal, feito com pouco recurso financeiro, já revelava indícios da estética que seria trabalhada no espetáculo.

O precário também favorece a própria compreensão daquela situação presente, como, por exemplo, a própria condição da juventude no período. Era um momento de incerteza e insegurança. Uma juventude que vivia na efemeridade do presente e sem muita perspectiva de futuro. Contudo, era um agora de grandes mudanças e elas podiam ser feitas por meio da arte.

Considerações finais

Trazer o cotidiano da juventude para a cena pode parecer algo inocente, no entanto, era uma maneira de movimentar os setores conservadores da sociedade. O uso da estética da precariedade foi



Programa da peça Trate-me Leão. Funarte, 1977/ 1978.

reconhecido e legitimado pelo público. Quanto mais precária essa juventude se apresentasse, mais identificação eles teriam, mais o público ficaria mobilizado. Então, levam para o palco a representação da precariedade da existência humana.

Há uma presença de uma perspectiva de inversão simbólica, que é exatamente o fato de o grupo se apropriar dessa precariedade e levá-la ao extremo, como, já mencionado, pedir o equivalente a um real para o ensaio e guardar o dinheiro arrecadado em um caixinha de queijo *Catupiry*. Esta atitude é de um simbolismo[12] muito potente. Ao perpassar pela trajetória do grupo, fica claro que essa precariedade foi testada em outros espetáculos, além de *Trate-me Leão*, e foi aceita pelo público. Então, temos aqui a presença tanto da *expertise* técnica, como a intenção por trás – nada foi por acaso, foi uma escolha.

Portanto, quando as pesquisas sobre o grupo destacam o uso da naturalidade, da espontaneidade dos atores em cena, complementamos que a estética da precariedade auxilia na criação dessa aproximação. Se observamos o processo de criação de *Trate-me Leão*, Hamilton fez uma pesquisa minuciosa, pedindo que cada integrante levasse músicas, poesias, cartas, e foi experimentando aos poucos. Dessa forma, foi percebendo o que ressoava mais, o que fazia sentido para aqueles jovens. É justamente dessa dispersa e momentânea dinâmica que faz emergir sua originalidade e imprime sua dramática (ALBUQUERQUE, 2012). Para se chegar à naturalidade, são necessários muitos ensaios. O fazer, o desfazer e a repetição são fundamentais para chegar à perfeição ou naturalizar o real. Foi preciso o período de nove meses para que chegassem à estética do parecer precário.

Becker (2010), quando discorre sobre o campo da arte, esclarece que há os artistas *naïfs*, os profissionais integrados, os artistas populares e os *mavericks*. Os artistas *naïfs* ou ingênuos são aqueles que não conhecem os membros do mundo artístico e não possuem formação, sabem pouco sobre seu modo de expressão, suas histórias ou convenções. Os artistas populares, na definição do autor, estariam situados onde não existe nenhuma comunidade artística profissional, por isso, são distintos dos *naïfs;* sua obra não é compreendida como arte, mesmo que pessoas externas à comunidade encontrem ali mérito artístico. Os profissionais integrados estão inseridos no circuito da arte e querem despender menos energia possível, desejam ficar nas "regras do jogo", produzir e ganhar lucros. Os artistas populares estão fortemente enraizados numa comunidade. Os *mavericks* desejam quebrar as "regras do jogo", contudo, possuem total domínio, assim como os profissionais integrados. Normalmente, os discursos já produzidos sobre o Asdrúbal tratam o grupo como pertencentes ao tipo *naïfs*, porém, isso pode ser repensado a partir do que foi apresentado. Afinal, fica claro que os integrantes possuíam capital cultural – conhecimento do campo e da técnica.

Por conta desse capital cultural, o grupo consegue fazer a conversão do precário, do frágil, quando revela, por meio da técnica da representação, o domínio da relação entre ator e personagem – a ampliação do corpo, a expressividade e a espontaneidade, a própria forma com que o desempenho adquire em cena. O aprimoramento dessa técnica seria desenvolver um teatro na primeira pessoa do singular, o que, no limite, poderia romper com a representação (ALBUQUERQUE, 2012). O despojamento da interpretação aparece na limpeza do espaço cênico, no cenário e nos figurinos simples.

O uso da estética da precariedade e do improviso, portanto, tornam-se condições necessárias para a perspectiva de indagação livre, apontam as divisas resistentes dessa geração alternativa. Há política no que eles realizam em *Trate-me Leão*. Assim, estão vivendo essa precariedade no teatro[13], vivendo essa condição e mostrando outra forma de apresentá-la na arte, não necessariamente de forma explícita, mas a partir de alegorias.

Referências

ALBUQUERQUE, J. **Teatro experimental (1967/1978)** – pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda. 256 f. 2012. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2012.

BOURRIAUD, N. Precarious Constructions: Answer to Jacques Rancière on Art and Politics. Open! Cahier on Art and the Public Domain, 01 nov. 2019. 18 p. Disponível em: <https://20bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2016/04/BourriaudNicholas_Precarious-Existence.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2023.

BECKER, H. S. **Mundos da arte**. Trad. de Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BOURDIEU, P. **A distinção**: crítica social do julgamento. Trad. de Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

COHN, S. (org.). **Nuvem cigana**: poesia e delírio no Rio dos anos 70. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

DIAS, C.; FORTES, R.; MELO, V. A.. Sobre as ondas: surfe, juventude e cultura no Rio de Janeiro dos anos 1960. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, p. 112-128, jan./ jun. 2012. Disponível em: https://www.scielo.br/j/eh/a/4QtpMX7SbqmXy4F3hY3Gd7C/?lang=pt. Acesso em: 12 jun. 2021.

FERNANDES, S. A negação do ator: Asdrúbal Trouxe o Trombone. In: MEICHES, M.; FERNANDES, S. (orgs.). **Sobre o trabalho do ator**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 103-140.

FERNANDES, S. **Grupos teatrais – Anos 70**. Campinas: Unicamp, 2000.

GORKI, M. **Pequeno burgueses**. Trad. de Lucas Simone. São Paulo: Hedra, 2010.

GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. Trad. de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

HOLLANDA, H. B. **Asdrúbal trouxe o trombone**: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LIMA, M. A. de. Quem faz o Teatro. In: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia (Eds.). **Anos 70**: **teatro**. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980. p. 43-74.

PEREIRA, H. V. **Trate-me leão**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

SODRÉ, M.; PAIVA, R. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2002.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Notas

1 *Pequenos burgueses* foi escrita na Rússia de 1901, por Gorki. A peça expõe o conflito entre os membros de uma família de comerciantes, dominada pela figura do pai autoritário, que reprime os impulsos do filho intelectual e da filha deprimida. O único insurgente é o filho adotivo, o ferroviário Nill, que Gorki elege como uma espécie de herói que vai conduzir a Rússia à revolução.

2 O grupo sempre trabalhou de forma cooperativa, porém, em *Trate-me Leão*, a criação da dramaturgia e de todo o espetáculo foi feita coletivamente. Dessa vez, não partiram de um texto já consagrado. Montaram uma dramaturgia autoral, mesmo fazendo referências aos clássicos, como em uma das cenas ao referenciar o texto de *Pequenos burgueses*.

3 Nuvem Cigana foi um dos raros coletivos que alterou toda a cultura de seu tempo e deixou rastros visíveis até hoje. O grupo surgiu na década de 1970. Através de suas artimanhas, realizou de maneira sistemática, pela primeira vez no Brasil, a poesia moderna falada. Nuvem Cigana também é um dos importantes exemplos da contracultura brasileira. "A tentativa de atuar politicamente de formas novas, de criar uma existência permeável a diferentes experiências, foi levada com alegria e delírio em máximo grupo" (COHN, 2007, p. 7).

4 A década de 1960 foi quando o surfe começou a ser mais frequentemente praticado na cidade, coincidindo com o período no qual artistas e intelectuais que viviam em Ipanema se projetavam no cenário nacional e internacional. Até mesmo por causa do sucesso dos músicos da Bossa Nova ou dos cineastas do Cinema Novo, a praia passou a ser vista como referência comportamental para todo o país; um lugar que lançava modas e exportava tendências (DIAS; FORTES; MELO, 2012).

5 A obra foi executada por um emissário que levaria o esgoto da cidade para o alto-mar. Para tal objetivo, foi preciso a criação de uma estrutura de ferro que adentrava o mar e veio a ser denominada de píer. A retirada da areia para a colocação das estacas deu surgimento às dunas.

6 Tal nomeação fazia referência aos efeitos da maconha consumida no local.

7 Também conhecido como "Dunas da Gal", devido à presença constante da artista baiana Gal Costa (1945-2022).

8 O Cinema Novo surgiu como uma resposta ao cinema tradicional que fazia sucesso nas bilheterias brasileiras, no final da década de 1950, um cinema que basicamente se resumia a musicais, comédias e histórias épicas no estilo hollywoodiano, muitas vezes, realizado com recursos de produtoras e distribuidoras estrangeiras.

9 O fotógrafo registrou *Trate-me Leão* quando foi apresentado no Teatro das Nações, em São Paulo, no ano de 1978.

10 O Teatro Pobre é um tipo de encenação desenvolvido pelo pesquisador, diretor e encenador polonês Jerzy Grotowski no final da década de 1950, quando fundou o Teatro Laboratório. Nele, Grotowski (1992) sugere a eliminação de tudo que não seja a relação entre os atores e a plateia, optando assim, por uma encenação de extrema economia de recursos cênicos.

11 O programa de teatro é um veículo normalmente impresso, que elucida o espectador-leitor sobre questões relativas à montagem, ao processo criativo, ao tema trabalhado, ao autor, entre tantos aspectos do trabalho teatral.

12 Como já esclarecido, os atores eram jovens de classe média, da Zona Sul carioca.

13 O grupo vive a precariedade no teatro e não na estrutura social, pois como já foi dito eram jovens de classe média, que estavam inseridos no contexto da Zona Sul do Rio de Janeiro.

A NECESSIDADE DA ARTE
UM QUESTIONAMENTO A UMA SOCIEDADE SEM EQUILÍBRIO.

Victor Moura Silva e Márcia Cristina Polacchini de Oliveira

Victor Moura Silva (Victor Rigonatti). Formado em Licenciatura em teatro e pós-graduado em dança contemporânea na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo IPP- Portugal. Foi professor das graduações em Teatro e Artes Visuais no Centro Universitário Católico Ítalo Brasileiro, instituição onde se graduou. Premiado como melhor pesquisador e orientador acadêmico sobre os temas Dança-teatro/ Teatro físico e a Necessidade da Arte.

Marcia Cristina Polacchini de Oliveira (Marcia Polacchini). Graduada em Artes Plásticas e Teatro. Doutora em Educação, Arte e História da Cultura. Coordenadora acadêmica e professora no Centro Universitário Católico Ítalo Brasileiro nos cursos de licenciatura em Teatro e Artes Visuais. Atriz profissional, diretora teatral e, pesquisadora com ênfase em: pedagogia do teatro, teatro educação, direção teatral, dramaturgia, expressões artísticas, criatividade, e interdisciplinaridade.

Resumo: As primeiras comprovações da existência humana são representadas por meio da arte, uma vez que na pré-história não havia registros escritos. As quatros linguagens artísticas têm seu nascimento no início dos tempos: a dança com movimentos das águas e dos ventos que moviam árvores e folhas, a música com som dos mesmos elementos, as artes visuais com as pinturas rupestres nas cavernas feitas pelo homoludens, que também com o teatro imitavam suas caças como um rito de sorte e sobrevivência, desenvolviam sua teatralidade que é inerente aos seres humanos. Essa presença artística acompanha o curso evolutivo de toda trajetória da humanidade, e permanece até a atualidade. Porém, a diferença reside no fato de que nos dias de hoje, os olhares não se voltam para se lembrar do quanto à arte nos amparou por mais de XXI séculos. Entretanto, poderá a sociedade contemporânea desconhecer todos os esforços feitos pela arte até agora? O ato de esquecer sua importância faz com o que o presente artigo queira discutir o estado atual do equilíbrio da sociedade brasileira, e as estruturas criadas para distorcer essa visão. Tal negação cria um fator paralelo que se desassocia um ao outro, e é neste mesmo ponto de abertura que serão questionados esses fatores. Entrará em desequilíbrio a sociedade que continuar a negar a arte como de total importância para o seu desenvolvimento?

Palavras chaves: arte; sociedade; indústria cultura; equilíbrio social

THE NEED FOR ART
A QUESTIONING OF A SOCIETY WITHOUT BALANCE.

Abstract: Art represents the earliest evidence of human existence, as there were no written records during prehistory.The four artistic languages were born at the beginning of time: dance with movements of water and winds that moved trees and leaves, music with the sound of the same elements, visual arts with cave paintings in caves made by homoludens, who also with theater imitated their hunts as a rite of luck and survival, developed their theatricality that is inherent to human beings. This artistic presence accompanies the evolutionary trajectory of humanity and continues to this day. However, the difference lies in the fact that nowadays, people don't look back to remember how much art has supported us for more than 21 centuries. Moreover, could contemporary society be unaware of all the efforts made by art until now? The act of forgetting its importance makes this article want to discuss the current state of balance in Brazilian society, and the structures created to distort this vision. Such denial creates a parallel factor that disassociates itself from one another, and it is at this same opening point that these factors will be questioned. Will a society that continues to deny art as being of total importance for its development become unbalanced?

Keywords: Art, Society, Cultural Industry and Social Balance

Introdução

Uma vez que o ser humano por natureza aprecia a arte de alguma forma, é ousado dizer que existem aproximadamente 7,7 bilhões de apreciadores de arte no mundo e, assim como a tecnologia, a arte avança com o seu tempo, e se faz necessário desenvolver diálogos para discutir tal necessidade em uma sociedade e questionar se o equilíbrio dessa nação tem a funcionalidade de preservar as artes integradas em seus diversos ambientes, caso contrário o desequilíbrio terá a função de desvalorizar tal entidade filosófica e seu propósito perante a humanidade se esvai perdendo apoios. Entretanto, uma vez que a razão de ser arte nunca permanece inteiramente a mesma, ela se reinventa de acordo com os acontecimentos do presente e passado em prol de oferecer um rumo significativo ao futuro.

Como discutir a necessidade da arte e seu papel social na contemporaneidade brasileira, em que as obras estão cada vez mais se deslocando do seu público-alvo, e assim deixando seus objetivos de compreensão aos mesmos artistas que os produzem, essas tarefas de compreender os elementos comuns estruturais na arte se concentram no mesmo ciclo, tornando então um desafio conceitual de traçar novamente uma linha que tradicionalmente foi rompida entre a arte e a sociedade, é fato que as dificuldades estão ligadas diretamente quando tentamos equiparar a arte com o mesmo grau de importância que a medicina, ciência, magistério e as engenharias, quando uma sociedade certamente desequilibrada não consegue coligar a função da arte como necessária para a evolução do gênero humano.

Intenta-se nesta pesquisa esclarecer algumas estruturas da arte e sua função social, assim o texto foi escrito em um sistema de causas e efeitos, partindo de dois pontos de vista: O primeiro aborda a identificação do ser humano com as relações artísticas de liberdade e expressão, para o desenvolvimento do indivíduo, equilibrando seu estado de convivência em sociedade. O segundo traz os efeitos disruptivos que desencadeiam os pontos de desequilíbrio social, que acontecem quando um sistema de indústria cultural inverte os sentidos da arte transformando-os em meros produtos de consumo para as grandes massas. Após apresentar uma situação hipotética do futuro, este artigo questiona e relaciona o que será da arte em virtude de uma sociedade que avança ao seu tempo, mas com outras urgências e necessidades.

Arte e o equilíbrio social

A origem da arte foi constituída em lirismo, tornando-se um dos principais meios de compreensão da natureza humana e seus antagonismos em prol de afirmar suas realidades. A poesia torna-se indispensável quando discutimos a necessidade da arte na contemporaneidade, e com isso exercemos uma analogia descrevendo-a como uma entidade filosófica, pois assim como a natureza a arte também demonstra suas forças por meio de seus elementos, produzindo seus próprios frutos, que neste caso os artistas, expressam suas visões de mundo por meio de suas obras, com um olhar sensível e poético, determinando a arte como um fenômeno natural intrínseco às sociedades. "A arte como meio de identificação do homem com a natureza (FISCHER, 1987 p. 253)".

Apenas a arte é capaz de incorporar todas as realidades e traduzi-las em uma linguagem universal, capaz de potencializar o indivíduo a compreender a realidade elevando uma transformação a sua atmosfera social, com as diversas ramificações da arte e suas discussões desempenhando um papel vanguardeiro e impulsionador ao gênero humano. O elemento arte nunca permanece inteiramente o mesmo, pois assim como a humanidade evolui em diversos aspectos ao seu tempo, a arte também acompanha o seu curso evolutivo, mas com uma verdade permanente.

Os discípulos da arte propagam seu propósito divino no decorrer dos períodos históricos, os artistas sempre realizaram suas obras no individual, mas

com o propósito de alcançar o coletivo, exprimindo por meio do seu tempo as condições sociais que permeiam nas criações de seus trabalhos, refletindo a arte como uma realidade social. O ofício do artista está na exposição do seu empenho ao público, com a necessidade de estabelecer relações essenciais entre o indivíduo e a natureza na sociedade, alimentando o seu nível de compreensão e discernimento, portando então a responsabilidade do instituidor de artes "O homem comum é uma criação de condições sociais primitivas que produziam obras de arte compostas de institutos e instituição." (FISCHER, 1987, p. 236).

> A função primordial da arte é objetivar o sentimento de modo que possamos contemplá-los e entende-lo. É a formulação da chamada experiências interior, da vida interior, que é impossível atingir pelo pensamento discursivo, dado que suas formas são incomensuráveis com as formas da linguagem e de todos os seus derivativos (LANGUER, 1971, p. 87).

Construímos uma ponte entre arte e artistas, e agora seguiremos esse percurso em direção à sociedade, questionando-a. A humanidade por sua vez apresenta uma relevante apreciação pelos segmentos das criações artísticas, diversas pessoas leem livros, praticam aulas de dança ou música, vão ao teatro e cinema, por quê?

> Dizer que procuram distração, divertimento, e relaxação, não é resolver o problema. Por que distrai, diverte e relaxar o mergulhar nos problemas e na vida dos outros, o identificar-se com uma pintura ou música [...] um romance de uma peça ou filmes? [...] por que a nossa própria existência não basta? (FISCHER,1987, p, 12).

Por que gostamos de mergulhar em outras existências? Buscar respostas em outras realidades? O que transmite essa atenção tão singular e ao mesmo tempo tão plural que prendem a esse misterioso meio fictício? E por que existe esse desejo de completar a vida com outras formas e figuras?

Todo indivíduo quer relacionar-se com algo fora do seu "Eu", algo do exterior em virtude da máxima aproximação da plenitude, que vai em direção a uma busca da sua totalidade. O simples ato de identificar-se não basta para responder todos os questionamentos, é preciso orientar-se em um rumo de verdadeiros significados que: "Anseia por unir a arte no seu "Eu" limitado com uma existência humana coletiva e por tornar social a sua individualidade (FISCHER, 1987, p. 13)". Em todos os momentos de todos os lugares existem poesias, basta estar sujeito ao sensível para enxergar que a arte é o caminho mais íntegro para unir o indivíduo ao todo.

Entendemos que a arte foi, é e sempre será inerente à sociedade. "Enquanto a própria humanidade não morrer a arte não morrerá." (FISCHER, 1987, p. 254). Após a afirmativa de Fischer, procuramos identificar quais são os recursos utilizados hoje para obter essa aproximação entre arte e público. Os canais de transmissões mais recorrentes são as mídias sociais, televisivas, audiovisuais e impressas, porém como portadores das informações, os diversos conteúdos são repassados a partir de outro ponto de vista programado e já estabelecido, estereotipando e distorcendo a visão da arte que chega a população, esse conceito já estudado é intitulado como indústria cultural, tema que discutiremos.

Tal distorção dos objetivos artísticos é o primeiro ponto disruptivo nesse percurso, esse processo distancia a arte como um fator primordial ao desenvolvimento social, que dificulta a compreensão das relações artísticas e o quão estão presentes no cotidiano. Esse afastamento causa um desequilíbrio social, a ponto de negar a sua importância em diversos ambientes que, com o tempo, está desmoralizando sua integridade. "A arte vai mal das pernas, foi superada pela ciência, e pela tecnologia. Numa época na qual a espécie humana já pode voar à lua, ainda haverá necessidade de poetas fazendo da lua temas de suas canções" (FISCHER, 1987, p. 246).

Esse espaço causado demonstra o vazio que cada vez mais caminha por um deslocamento do equilíbrio social tornando-o deficiente se-

gundo o pintor Piet C. Mondrian (1872-1944). Entendemos que o conceito de equilíbrio se dá quando ambas as partes de um todo têm o mesmo peso ou a mesma medida, só então nos encontramos no centro do equilíbrio, entretanto no momento atual a arte está em desvantagens causando então o desequilíbrio na sociedade contemporânea brasileira, que perturbam as relações entre os indivíduos e o mundo exterior.

Essa dessocialização com o mundo exterior aborda assuntos que deslocam a arte das civilizações, causando um suposto abandono do seu estado autêntico que avança cada vez mais a uma superficialidade dos conteúdos, que são produzidos em virtude apenas da lucratividade do capital.

> O capitalismo não é, em sua essência, uma força social propicia à arte, disposta a promover a arte. Na medida em que o capitalista necessita da arte de algum modo, precisa dela como um bom embelezamento de sua vida privada ou apenas como um bom investimento (FISCHER, 1987, p. 61).

A partir dessa premissa podemos estabelecer um conceito que aqui vamos chamar de a "Síndrome da sacola cheia", esse termo ocorre quando o público tem a sensação satisfatória do seu capital investido em determinado produto. Como exemplo apresentamos duas produções teatrais, uma tem grandes efeitos, um elenco numeroso, adereços, figurinos e grandes cenários, mas o conteúdo do espetáculo não fez com o que o público busque a reflexão, pois os conflitos eram óbvios e pré-programados ou até então já vistos diversas vezes em outros canais de comunicação, então as sacolas estavam cheias, mesmo que os produtos não acrescentem ao desenvolvimento reflexivo do consumidor, mas o valor alto investido o satisfez pela quantidade elementos e não qualidade dos ensinamentos. Em outro caso o consumidor paga o mesmo valor, mas dessa vez ele irá ver um monólogo cuja dramaturgia só exija um ator/Atriz vestido de preto e uma cadeira em cena, realizados em uma sala experimental, embora o conteúdo seja excelente instigando a reflexão e o senso crítico, a sacola voltou com pouco volume devido a ausência dos efeitos grandiosos, e a insatisfação de voltar com poucos produtos na sacola faz com o que o capital investido não tenha sido bem gasto. Mesmo que não seja uma regra, são poucas essas exceções.

Todos esses fatores colocam a arte em outros posicionamentos sociais que desvalorizam sua necessidade para as massas, e que a faça ser contemplada apenas por poucos apreciadores que, não só consomem o rebotalho produzido pela indústria do entretenimento, como também a arte em sua essência.

> Toda grande revolução é uma síntese explosiva, mas está sempre sujeita a distúrbios, perturbações no equilíbrio dinâmico, e novas sínteses vão se tornando necessárias para o restabelecimento desse equilíbrio em condições que se transformam (FISCHER, 1987 p. 238).

Sobre a visão, razão e função de ser Arte

Poderá a função da arte ser resumida de uma única maneira, suprindo ela diversas necessidades? Observando suas origens, será que essa mesma função permanece inteiramente a mesma, ou se modificou e outras funções passaram a ser necessárias?

Com base na convicção de que a arte sempre será necessária dentro e fora do âmbito social, neste momento pretende-se compreender a arte na visão de diversos pensadores, que escreveram sobre os impactos da arte e seus ofícios na sociedade, na tentativa de desfragmentar seus anseios e virtudes. A princípio o filósofo grego Platão em 308 a.C. expôs seu ponto de vista da seguinte forma:

> "Geralmente, uma arte exige certa virtude — como os olhos a visão ou as orelhas a audição, pelo fato de que estes órgãos necessitam de uma arte que examine e lhes proporcione a vantagem de ver e ouvir? E

> nessa mesma arte existe algum defeito? Cada arte exige outra arte que examine o que lhe é vantajoso, e esta, por sua vez, outra semelhante, e assim até ao infinito? Ou eximi ela própria o que lhe é vantajoso? Ou não precisa nem dela própria nem de outra para remediar a sua imperfeição? Pois nenhuma arte apresenta defeito ou imperfeição e não deve procurar outra vantagem exceto a do indivíduo a que se aplica: ela própria, quando verdadeira, está isenta de mal e é pura enquanto se mantiver rigorosa e totalmente de acordo com a sua natureza (PLATÃO, 308 a.C. p. 31) .

Uma das principais interpretações da arte consiste na criação de uma linguagem sem fronteiras, ela mantém-se firme em seu exercício de fortalecer um senso crítico na sociedade e formular novas maneiras de pensar e questionar em prol das imposições do seu tempo, e com isso ser capaz de evoluir a uma nova geração. O escritor irlandês Oscar Wilde (1850-1900) afirmou: "Só o espírito crítico é criador (WILDE, O. apud BASTIDE, 1971 p. 72)", então é fundamental exercitar o estado reflexivo para a criação de novas originalidades.

O filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) afirmou: "A arte é o grande estimulante da vida: como se poderia chamá-la sem finalidade, sem objetivo e como poderia chamá-la de arte pela arte" (NIETZSCHE, 1889 p. 68), interpretando este pensamento, a arte é inerente à vida, logo ela não está presente apenas para exercer suas próprias vontades e sim para abrir portas fechadas, mostrando novas realidades a uma nova síntese libertária ao gênero humano.

A magia da arte está no processo que possibilita novas realidades e como transformá-las, essa capacidade segundo Ernst Fischer: "Da mesma forma a função permanente da arte é recriar para a experiência de cada indivíduo a plenitude daquilo que ele não é, isto é a experiência da humanidade em geral (FISCHER, 1987 p. 252)".

A arte atua com o tempo seguindo suas necessidades, ela encena seus momentos e ambientes, retratando as evoluções sociais por meio das próprias atividades que desenvolve a sua volta o sentimento de liberdade, e essa questão refere-se como o social possui raízes na arte, ao ponto que essa junção penetra até nos aspectos mais difíceis e obscuros da sociologia. A razão de ser arte está na liberdade e expressão, tanto no individual quanto no coletivo, ela também pode se manifestar num ato de protesto ao potencializar-se em uma arte política, expressando as vontades, verdades e revoltas das classes insatisfeitas com as imposições postas em um determinado cenário.

> Mas, se quando a arte passar da sociedade ao indivíduo é uma regulamentação do entusiasmo, quando passa do indivíduo à sociedade é, ao contrário, uma exaltação das forças psíquicas, e aqui vamos encontrar a influência da arte sobre a vida política [...] é a revolução que descarrega as forças que a arte acumula (BASTIDE, 1971, p..190).

Em primeira instância, o criador contemporâneo tem vontades conscientes de inovação, algo que o estimule o inédito instigante de transmitir sua visão de mundo. Os artistas tomam parte da vida social e determinam os formatos das suas obras, que são atraídas pelos impulsos emocionais. "Mas ele é, antes de tudo habitante do mundo, das formas onde vive mergulhado, onde até certo ponto é o Deus criador... porém o mundo que ele moldou com suas mãos, também o moldou" (BASTIDE, 1971 p.29 \ 30).

Partindo da citação acima entraremos na questão que a sociedade sempre utilizou da arte como um recurso, exercendo suas influências sobre as funções sociais de acordo com seu tempo. Traremos como exemplos fatos históricos que demonstram que a arte resistiu a sua sobrevivência nas diversas catástrofes mundiais como: guerras, ditaduras, revoluções e pandemias, acontecimentos esses em que os indivíduos precisaram de resguardo, e consumiram da arte dentro as possíveis condições, outros se utilizaram desses fatores ocorridos, temas de suas obras.

Conforme as pessoas vão buscando abrigos tende-se a aumentar os conteúdos artísticos consumíveis em casa, que segundo Thomas Mann (1875-1955) um dos maiores romancistas do século XX: "São Meios alternantes desenvolvidos de produção artística que permitirão ao "público" concretizar-se em indivíduos, cada um dos quais familiarizará com a arte em sua própria casa e a seu modo (MANN, apud FISCHER, 1987 p 249)".

Nota-se o quanto a sociologia usufrui da arte, quando neste período os indivíduos necessitam dela para identificar-se com algo além da sua realidade atual, pois ela servirá sempre como um estímulo da vida. O anseio pela obra de arte que seja capaz de aprofundar a unidade do sujeito com o mundo e consigo mesmo, o fato está na identificação da população com a vontade de algo que possibilite a liberdade individual por meio de outros caminhos uma vez que ele mesmo não possa ir atrás da própria libertação.

> A arte como meio de identificação do homem com a natureza, com os outros homens e com o mundo [...] O processo de identificação originalmente atingia apenas uma reduzida categoria de seres e fenômenos naturais, mas já se estendeu para além do mero reconhecimento dessa categoria de seres e fenômenos naturais e se encaminham para uma forma superior de união do homem a toda a humanidade e ao mundo em geral (MANN, T apud FISCHER, E. 1987 pág 253).

Trazendo um pensamento mais contemporâneo que contemple a realidade atual proposta nesta pesquisa, apontamos o texto "Quarentena – Parte 3 – Fio de Ariadne" publicado pela atriz e dramaturga brasileira Paula Giannini em seu blog "Os Imaginários", nele a autora aborda a dificuldade de adaptação dos artistas nos períodos das catástrofes e apresenta alguns questionamentos em relação a arte, relevantes ao presente artigo: "Onde ela está? Onde foi? Será que existe? Será que há ou haverá algum aceno de ação concreta para as artes brasileiras nesse período tão duro? (GIANNINI, 2020)". Então percebemos que a arte modificou suas funções de acordo com o seu tempo, embora o seu propósito social ainda permaneça com o mesmo objetivo, a busca da genialidade em encontro do seu equilíbrio social.

A indústria cultural e a desvalorização das classes artísticas

Em 1923 no período entre guerras, pesquisadores da Alemanha uniram-se para criar um novo instituto filantrópico voltado a pesquisa social, a famosa escola de Frunkfurt, dentro dela havia dois membros fundamentais, os filósofos e sociólogos Max Horkheimer (1895-1973) e Theodor L. W. Adorno (1903-1969), que juntos desenvolveram inúmeros conceitos sociais dentro da obra a "Dialética do esclarecimento" e que compõem as referências bibliográficas presentes neste trabalho, ao tratarmos do termo Indústria cultural.

As características deste termo visam à produção em massa da indústria de cultura, que tem por objetivo alcançar o maior número de grupos sociais em larga escala, produzindo a mercantilização de bens culturais, ou seja, quando um produto criado é voltado a um determinado grupo específico, e o objetivo dos produtores é potencializar a força do seu material e expandir o seu alcance até que se estenda às demais camadas sociais, elevando essa cultura do micro ao macrocosmo massificando toda uma sociedade.

Outro produto comum que é utilizado pela indústria é a mídia cultural. Com o intuito de promover o entretenimento televisivo, cinematográfico, audiovisual, shows e grandes produções cênicas, vendendo esses produtos de forma positiva. Portanto, fazendo uma rápida análise no dicionário online de português (https://www.dicio.com.br), o breve significado da palavra entretenimento se dá por: Ato ou efeito de entreter-se e distrair-se. Seguindo esse posicionamento de distrair não restam espaços para as reflexões ou questionamentos, se o indivíduo está sendo desviado a prestar a aten-

ção nos mesmos começos, meios e fins, objetivos esses obviamente programados que são refletidos automaticamente a não construção e compreensão do senso crítico social, sujeitando-os a alienação, enquanto o foco está sendo voltado a obtenção dos lucros dessas indústrias de entretenimentos.

> A televisão visa uma síntese do rádio e do cinema, que é retardada enquanto os interessados não se opõem de acordo, mas cujas possibilidades ilimitadas prometem aumentar o empobrecimento dos materiais estéticos a tal ponto que a identidade mal disfarçada dos produtos da indústria cultural pode vir a triunfar. (ADORNO, e HORKHEIMER, 1947 p. 58).

O excesso consumido por essas camadas criam no sujeito a estética do consumidor, que pré-determina seus gostos ao mesmo produto cultural, reverberando em outro conceito conhecido como a "mais valia" da arte como mercadoria, que quantifica o sustento do capitalismo que tudo produz em prol do aumento dos lucros, gostos esses que hoje se encontra nas grandes produções que recebem os maiores investimentos de capital e as principais leis de fomento a cultura, favorecendo na maioria das vezes os mesmos produtores e seus grupos artísticos, grupos esses com grandes "renomes" nesse mercado cultural.

Com o aumento do capital investido e a logística estruturada para reverter tais investimos que tem mais valor, multiplicando os rendimentos que alimentam uma ideologia dominante afetando diretamente as classes artísticas, que conservam a seguinte visão "A indústria cultural permanece como a indústria da diversão (ADORNO, e HORKHEIMER, 1947 p. 64)".

As classes artísticas que estão inseridas profissionalmente nas estruturas da indústria cultural possuem um fator que segundo Ernst Fischer: "O artista foi transformado em um produtor de mercadorias (1987, p. 59)". Eles obtêm as vantagens financeiras por trabalhar em grandes produções, que prolonga a imortalidade de alguns programas para aumentar o tempo hábil da lucratividade dessa mercadoria. Contando também com outro fator importante, a criação de novas celebridades - ídolos da população que fazem parte desse sistema de publicidade e propaganda que tende a gerar um aumento das vendas por conta da influência que apresentam ao produto.

Os artistas que por alguma razão não se encontram dentro do mercado cultural, precisam lidar com inúmeros fatores para conseguir representar sua arte de forma autêntica, pois ela lida diretamente com a reflexão, principalmente quando eles exercem o seu formato autotélico[1], que desenvolve o senso crítico e o questionamento social, "O livre resultado do trabalho artístico resulta na maestria (FISCHER, 1987 p. 14)".

O principal fator negativo que o artista independente enfrenta nesta sociedade contemporânea, é a dificuldade de tornar suas obras vistas e remuneradas por uma quantidade satisfatória de espectadores, para contemplar a renda e a visibilidade do criador perante a mão de obra e os materiais utilizados.

> A importância do público será sempre melhor compreendida se nos lembrarmos que o artista deve viver como todo mundo, e ele vive de sua arte. Precisa, portanto, agradar aqueles que lhe podem oferecer o dinheiro necessário à sua existência [...] Mas a situação piorou, pois o que o artista fornece apenas a mão-de-obra; é necessário ainda o capital para a impressão do livro, para a montagem da peça ou do cenário e para a aquisição das cores. (BASTIDE, 1971 p. 74 e 75)

Os bons trabalhos artísticos podem estar em todos os lugares, nos fundos de uma casa na periferia do interior ou nas grandes galerias, e o grau de competência dado a elas é que pode determinar ou não o seu valor, mas para isso é necessário a visibilidade social que possa opinar e participar dessa ação. Inúmeros criadores passam pela dificuldade

de conseguir atingir o grande público com a sua criação, por mais subjetiva que seja a obra, o artista trabalha em prol da sociedade, e por esse ponto que o profissional de arte depende da sociologia para gerar a oferta e a demanda.

Se tratando de público, é mais fácil entreter do que fazer pensar de forma crítica, uma vez que o gosto popular já esteja generalizado aos conteúdos que não busque a reflexão, esse pensamento atinge diretamente o artista independente que busca o próprio sustento por meio da sua arte, que diversas vezes não cobre as despesas. Estas dificuldades se propagam no mercado de trabalho e pela falta de atividades direcionadas às áreas artísticas, forçando-os a buscar remuneração nos atuais *Jobs*[2], que não proporcionam uma renda equivalente ao trabalho realizado, propiciando outra vez uma mais valia artística. Esse fator tem um declínio maior quando esses artistas que investiram todo seu tempo e dinheiro para a sua formação profissional, e não encontram trabalhos em suas respectivas áreas, precisando buscar em outros ofícios a sustentabilidade, porém tem a opção de recusar-se estar à venda e permanecer com os seus valores tentando sobreviver da sua arte num sistema opressor as artes.

> Esse movimento de seccionamento artístico é contrabalançado por três ordens de fato que lhe retardam a marcha: 1-) a dificuldade cada vez maior de viver á custa da própria arte, que obriga o artista a possuir um segundo ofício: Mallarmé era professor de inglês; 2-) o gosto do amadorismo, que repousa na ideia que a aquele que tem uma alma de artista deve em tudo ser artista – Ingres tocava violino; 3-) enfim, o sentimento de uma certa amargura artística que desperta, como consequência, a nostalgia de uma arte de síntese. (BASTIDE, 1971p. 81).

Embora muitos séculos tenham se passado, a desmoralização do ser artista perpetua até a atualidade, chegando enfim na base do texto mostrando que os pensamentos e opiniões sociais oprimem as carreiras artísticas apontando aos demais indivíduos a tribulação da auto sustentação financeira, e essa visão causa uma ruptura direcionada aos futuros "frutos" da arte. "A divisão do trabalho isola os ofícios da arte como um ofício especial, bem distinto dos outros (BASTIDE, 1971 p. 81)".

A partir deste ponto chegamos aos dias atuais e propomos uma posição reflexiva, questionando quais serão os futuros caminhos hipotéticos da arte. Qual finalidade terá a arte nas eras futuras, quando alcançarem as altíssimas produções desenvolvidas para o consumo ilimitado, e a total automatização das máquinas mais eficientes tornando-se cada vez mais perfeitas, em qual classe social pertencerá à arte? O que nesta situação hipotética é ímpeto, vale ressaltar que antes era razão, por mais que tenha sido dito aqui, que a função da arte é desenvolver a sociedade a lidar com um incompreensível mundo por meio de inúmeras ramificações artísticas, contribuindo para uma vida mais aceita e tornando-os mais humanos, porém que acontecerá quando a humanidade desequilibrada continuar negando a arte?

Tenderá a arte e seus frutos divorciar-se das ideias sociais, e cansar-se da desesperada alienação do sujeito egoísta que não se cansa de transformar a atual realidade num falso mito embriagado? Terá ela tal passividade para submeter-se a meros caprichos sociais, se sujeitando apenas aos entretenimentos e propagandas? Essa negligência dada como um suposto castigo a arte, só refletirá na sociedade que pressupõe certa passividade mental ou uma aceitação do sonho pela ação. "Só com imensa dificuldade podemos imaginar como será semelhante arte; e a nossa visão dela, de resto, pode conter inúmeros erros (FISCHER, 1987 p. 248)".

Por mais que todas as tendências ocorram para que o mundo capitalista se perpetue, e a relação entre arte e humanidade se afaste por conta dos indivíduos em sua incessante busca pelo consumo, e a mão de obra do trabalho seja mesmo substituída pelas máquinas eficientes e o homem não venha mais possuir a função útil do sistema, só haverá uma coisa capaz

de distinguir à utilização das máquinas as funções humanas.

> Numa sociedade em decadência, a arte, para ser verdadeira, precisa refletir também a decadência. Mas, a menos que ela queira ser infiel à sua função social, ela precisa mostrar ao mundo como passível de ser mudado. E ajudar a muda-lo. (FISCHER, 1897, p. 58)

Os questionamentos apresentados destinam-se a uma sociedade sem equilíbrio que nega a arte enquanto necessidade para o indivíduo e o seu coletivo. Perguntas do gênero são provocadas pela ingênua esperança de que tal sociedade em seu desenvolvimento alcance um dia à meta final, a autenticidade universal. Enquanto isso a arte não morrerá, pois ela existe porque a vida por si só, não basta.

Conclusão

A presente pesquisa conclui que o estado de equilíbrio social entra em contradição quando a humanidade nega a arte como um fator transformador e de extrema importância, afirmando que ao desassociar a arte da sociedade o mesmo estado de equilíbrio não possui a mesma medida em comparação a outros elementos constituintes para uma existência digna, e tal negação desequilibra o indivíduo e se prolifera até o macrocosmo. Dado o contexto da arte e seu ofício desenvolvedor nas questões sociais que afirma que ela sempre acompanhou os estágios da humanidade e suas evoluções, e por séculos as sociedades usufruíram dos frutos artísticos ora como um modo de florescer o indivíduo, ora como uma ferramenta de manipulação das massas e ambos os pontos foram e continuam sendo utilizados até os dias atuais.

Esta pesquisa foi motivada pela participação dos pesquisadores na 19º edição do Congresso Nacional de Iniciação Científica (Conic-Semesp) em 2019, com o artigo de *"Dança-teatro nova metodologia para atores compositores"* na categoria Ciências Humanas e Sociais, sub área de Artes Cênicas. Nesta edição citada foram inscritos 1.947 trabalhos de pesquisa, ao final das apresentações a organização do Congresso divulgou um *"ranking"* com os vinte melhores artigos em cada categoria. Nas Ciências Humanas e Sociais não haviam participantes com pesquisa sobre arte entre os selecionados como melhores trabalhos. Analisando a edição de 2018, também não foi encontrado nenhum artigo voltado à área artística entre os indicados como melhores iniciações científicas. Esse evento provocou uma reflexão: o quanto a arte está sendo valorizada nos diversos ambientes, principalmente nos que são de caráter acadêmico?

O incentivo a pesquisa precisa acontecer em todas as áreas, e mais urgentemente nas artes, uma vez que a ciência artística não se torna palpável ou não pareça ter inúmeras relevâncias comparado às outras áreas de pesquisa, não significa que o seu propósito não tenha o fator primordial ao gênero humano e seu longo anseio pela plenitude. Tais questões tomaram relevância neste artigo ao dialogarem com Ernest Fischer e Roger Bastide que desenvolveram seus temas por meio da pesquisa da arte na sociedade. Todos os aspectos foram apresentados com o intuito de equiparar a arte, explorando sua função libertária e expressiva, mas se a sociedade contemporânea insiste em aplicar uma força depreciadora no ofício artístico, ela certamente está em decadência com o seu equilíbrio social. Quando os questionamentos forem finalmente respondidos tornará a sociedade mais equilibrada a perceber a necessidade da arte?

Referências

ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. **A dialética do Esclarecimento**: Disponível em < www.portaluol.com.br> Acesso em 18 de abril de 2020.

ARTHMAR, R. **Voltaire e a visão Iluminista do progresso**, Universidade do Espirito Santo. Setembro-Dezembro 2012.

BASTIDE, R. **Arte e sociedade.** São Paulo, Ed: da USP, 1971.

BIESDORF, R. K. e WANDSCHEER M. F. Arte, uma necessidade humana: Função social e educativa. **Revista Eletrônica do curso de Pedagogia da UFG** V. 2 n. 11, de 2011.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro Ed: Guanabara tradução Leandro Konder 1987.

GIANNINI, P. Quarentena – Parte 3 – Fio de Ariadne. Disponível em <https://osimaginarios.wordpress.com/> Acesso em 12 de maio de 2020.

LANGER, S. **Ensaios filosóficos**. São Paulo, Ed: Cultrix, tradução Jamir Martins, 1962

NIETZSCHE, F. **Crepúsculo dos ídolos**. São Paulo. Lafonte, 2018.

PLATÃO. **A república**. Ed: Independente 308 a.C. 1º Edição.

READ, H. **O sentido da arte**. São Paulo. IBRASA, 1972.

Notas

1 Que não possui propósito ou finalidade para além de si mesmo; cujo significado existe somente para si mesmo, sem uma necessidade específica: arte pela arte. (https://www.dicio.com.br/autotelico).

2 *Job* é um substantivo masculino da língua inglesa. O significado de *Job* é emprego, traduzindo-se ao português. Como substantivo, nesse caso, *job* remete a uma posição remunerada de um emprego regular, ou seja, é um modo de se referir a uma ocupação, cargo ou posição. (https://www.meusdicionarios.com.br/job)

O USO DAS CARTAS COMO PROCEDIMENTO NO ENSINO EM TEATRO NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ

Adélia Aparecida da Silva Carvalho

Professora Adjunta do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Licenciada em Artes Cênicas (UFOP), Mestre em Estudos Literários (POSLIT-UFMG), Doutora em Artes (EBA-UFMG). Atriz, dramaturga e diretora teatral. Fundadora da Cia. Teatral As Medeias.

Resumo: Este artigo apresenta um relato de duas experiências realizadas nos cursos de Licenciatura em Teatro e Especialização em Estudos Teatrais Contemporâneos da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP) em que foram desenvolvidos procedimentos de escrita de cartas como ferramenta metodológica, tanto na condução de processos artísticos quanto na elaboração de processos pedagógicos. A ênfase na narrativa desses processos visa uma investigação ativa da academia enquanto espaço poético e afetivo.

Palavras-chave: cartas; teatro; narrativa.

Abstract: This article presents an account of two experiences conducted in the Degree in Theater and Specialization in Contemporary Theater Studies courses at the Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). These experiences involved the development of letter-writing procedures as a methodological tool, both in the execution of artistic processes and in the design of pedagogical approaches. The emphasis on narrating these processes aims to actively investigate the academy as a poetic and affective space.

Keywords: letters; theater; narrative.

1. A carta como processo criativo e pedagógico

Neste artigo duas experiências realizadas na UNIFAP são apresentadas nos cursos de Licenciatura em Teatro e Especialização em Estudos Teatrais Contemporâneos, através de procedimentos de elaboração de cartas como parte da metodologia desenvolvida.

Meu interesse em investigar o uso de cartas em processos de ensino de teatro se consolidou durante a elaboração de minha tese de doutorado *Casas dramatúrgicas: material criativo para o ensino de dramaturgia,* orientada pela Prof. Dra. Marina Marcondes Machado, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na qual, através da elaboração de cartas dramatúrgicas, desenvolvo proposições práticas para o ensino de dramaturgia. Essas cartas foram construídas a partir de uma revisitação às casas que morei nas cidades de Mariana (MG), Ouro Preto (MG), Belo Horizonte (MG) e Macapá (AP), num resgate de experiências que entrelaçam vida e teatro. Essas escrevivências[1] são atravessadas por realidade e ficção, num exercício de busca por uma escrita que é pessoal mas, ao mesmo tempo coletiva por se referir às minhas histórias e de tantas outras mulheres negras com as quais convivi ao longo da minha trajetória. Como dito por Conceição Evaristo (2016, p.7) [...] estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con) fundem com as minhas."

A minha experiência com a escrita de cartas, faz-se importante destacar, é anterior *à* escrita da tese, ela atravessa toda a minha história pessoal, artística e dramatúrgica. Na adolescência e início da juventude, no início da década de 1990, atuando como atriz no Grupo ALMA[2] viajei para vários festivais e depois deles mantinha o contato com artistas e amigos através das cartas, um meio de comunicação muito usado naquele período, e fazia desse processo a continuidade do meu aprendizado mantendo o contato com esses artistas mais experientes.

No ano de 2004, já na Cia. Teatral As Medeias[3] escrevi a peça *Marília...de Dirceu?* Inspirada na história de Maria Dorotéia e Tomás Antônio Gonzaga. Com esse texto participei do IV Concurso de Dramaturgia e Leituras Dramáticas, da Editora Cartaz Cartolina de Araruama, onde recebemos os prêmios de Melhor Texto, Melhor Leitura Dramática, Melhor Direção e Destaque do júri popular, recebendo como parte da premiação a publicação do texto na revista da editora. Essa primeira apresentação do texto, como leitura dramática dirigida por mim, foi construída como uma leitura de cartas em cena. o texto foi dividido em diversas cartas lidas por duas atrizes e um ator. O texto tornava-se uma leitura de cartas lembranças que iam sendo abandonadas, após a leitura, por todo palco. Ao final da leitura dramática, a cena era um mar de cartas abertas e espalhadas por todo espaço.

As cartas, portanto, atravessam toda a minha história e fazem sentido para mim no âmbito pessoal, artístico e pedagógico se desdobrando na minha prática de comunicação, construção estética e no ensino. É importante destacar que o uso de cartas como elemento pedagógico não é uma invenção atual, nem mesmo uma novidade.

> Tal sabedoria, de educar através da "arte de escrever cartas", perpassa a história humana e está presente em diferentes épocas e culturas. Ou seja, é um aspecto inerente nas cartas do Apóstolo Paulo, de Francisco de Assis, Rosa Luxemburgo, Antônio Gramsci, Che Guevara, Dom Helder Câmara, Saramago e Paulo Freire (ZITKOSKI APUD CAMINI, 2012, p. 13).

Paulo Freire em seus livros *Professora sim, tia não* (2015), *Pedagogia da indignação* (2000) e *Cartas a Guiné Bissau* (1978) busca estabelecer uma forma de comunicação mais próxima com os professores. Em *Cartas a Cristina* (2003) por exemplo, Freire troca cartas com sua sobrinha e fala

do ensino, percorrendo seu processo de formação desde sua infância e juventude. Ele, desde o princípio, destaca a importância de o educador admitir o que não sabe, expondo suas dúvidas sem esconder sua ignorância e falar sobre aquilo que não compreende como o caminho para buscar o aprendizado presente no próprio processo do ensinar. "O que se espera de quem ensina, falando ou escrevendo, em última análise *testemunhando* é que seja rigorosamente coerente, que não se perca na distância enorme entre o que faz e o que diz" (FREIRE, 2003, p. 19). Esse lugar do testemunho sincero e vivo de experiências aproxima professores e alunos, permitindo um aprendizado mais sincero e rompendo com uma estrutura hierárquica que causa, muitas vezes, inibição e medo de questionar. Quando o professor quer que o aluno se exponha é importante que ele seja o primeiro a realizar esse ato, permitindo assim que o aluno veja nele o que ele pede que ele tenha coragem de expor. bell hooks (2013, p.35) falando sobre isso nos diz:

> Quando a educação é a prática da liberdade, os alunos não são os únicos chamados a partilhar, a confessar. (...)Nas minhas aulas, não quero que os alunos corram nenhum risco que eu mesma não vou correr, não quero que partilhem nada que eu mesma não partilharia. Quando os professores levam narrativas de sua própria experiência para discussão em sala de aula, elimina-se a possibilidade de atuarem como inquisidores oniscientes e silenciosos.

Em sala de aula a criação desse espaço de compartilhamento, através de uma pedagogia confessional, muitas vezes, foi percorrido pelas cartas, que me permitiam dialogar com os alunos, trazendo minhas experiências, fraquezas e medos, numa trajetória onde lidava não apenas com sucessos, mas, muitas vezes com perdas, preconceitos, medos e incertezas.

Durante minha pesquisa de doutorado fiz um levantamento de alguns projetos relacionados à escrita de cartas que surgiram durante a pandemia e me surpreendi pela quantidade e diversidade. Cito aqui apenas alguns exemplos para ilustrar. O projeto "Cartas pandêmicas: estratégias poéticas para buscar o amanhã"[4] que apresenta várias experiências de escrita de cartas nos mais diversos formatos, com o intuito de mover o "presente em direção ao amanhã", um convite afetuoso para cartas públicas (mas que podem ser anônimas). O Projeto "Cartas na pandemia"[5] que propõe uma comunicação pessoal, na qual os interessados podiam se inscrever como remetentes ou destinatários e escrever cartas para pessoais reais, levando companhia naquele momento de isolamento social. E um projeto especificamente ligado à área teatral, o "13 cartas imaginadas"[6] no qual 13 dramaturgos e dramaturgas da atualidade foram convidados a escrever uma carta durante a pandemia a algum dramaturgo (a) vivo ou morto.

Todos os projetos que cito e tantos outro existentes me fazem acreditar que as cartas não foram de todo superadas e que temos muito a desvendar nesse procedimento, como ferramenta metodológica que permite acessar o outro através de si, partindo daquilo que é conhecido para o desconhecido. Mais do que um processo ensimesmado, escrever cartas é um estabelecimento de diálogo, um convite ao outro, para adentrar em seu universo, enquanto você o questiona sobre o seu mundo. Uma troca de conhecimentos, entendendo que quem aprende, também, tem muito a ensinar.

2. O uso das cartas como procedimento no ensino de teatro da UNIFAP

Como docente nos cursos de Licenciatura em Teatro e Especialização em Estudos Teatrais Contemporâneos na UNIFAP utilizei o procedimento de escrita de cartas como ferramenta metodológica em diversas disciplinas, de formas variadas, tanto na condução de processos artísticos quanto na elaboração de processos pedagógicos.

Acredito que os procedimentos elaborados por meio da escrita de cartas são exercícios de tensionamento entre o distante e próximo dos

estudantes. Distante porque na atualidade os meios digitais oferecem dispositivos mais atraentes, velozes e elaborados para comunicação privada e pública como o e-mail, WhatsApp, Messenger, Facebook, Instagram, Twitter etc., que substituíram a necessidade e o hábito da escrita de cartas como recurso de comunicação. Alguns dos meus alunos nunca escreveram ou receberam uma carta em toda a vida. Mas, por outro lado, é algo próximo porque a escrita de cartas, por seu caráter de elaboração e remetimento de narrativas a alguém, reinventa uma forma de oralidade, ao contar histórias e construir uma proximidade, mesmo à distância. Escrever cartas é uma forma de se fazer presente, permitindo criar um espaço de compartilhamento (mesmo que ainda imaginado). Pela carta, muitas vezes, o autor ficcionaliza um interlocutor para o qual ser fará presente ao ser lido.

> A carta (...) torna o escritor "presente" para aquele a quem a envia. Escrever é "se mostrar", se expor. De maneira que a carta, que trabalha para a subjetivação do discurso, constitui ao mesmo tempo uma objetivação da alma. Ela é uma maneira de se oferecer ao olhar do outro: ao mesmo tempo opera uma introspecção e uma abertura ao outro sobre si mesmo (KLINGER, 2007, p. 28).

Partindo de um procedimento, através do qual o aluno se sente à vontade para se desnudar diante desse outro ao qual escreve vejo uma forma de materialização da presença e fortalecimento da confiança para se expor e colocar suas questões, duvidas e reflexões tanto em um processo de elaboração teórica, como em um processo estético onde se estabelece um ambiente mais criativo.

Apresentarei em seguida dois processos nos quais utilizei o procedimento de elaboração de cartas como ferramenta metodológica para a criação artística e prática pedagógica. O primeiro foi "Carta-convite para uma visita à cidade inventada" na disciplina "Processos de criação e dispositivos de montagem na cena contemporânea" da Especialização em Estudos Teatrais Contemporâneos e o segundo "Carta ao colega estagiário" na disciplina de Estágio Supervisionado II, na Licenciatura em Teatro da UNIFAP.

Embora a escrita de cartas já não seja um hábito tão comum para os alunos mais jovens, mesmo os que nunca haviam escrito, identificaram esse processo com outras formas de comunicação com as quais estão mais familiarizados na contemporaneidade e se sentiram mais livres, criativamente, para trazer suas questões e elaborar uma escrita artística e ao mesmo tempo reflexiva, sem os bloqueios que um discurso mais direto e seco muitas vezes impõe.

2.1 – Carta-convite para uma visita à cidade inventada

A Especialização em Estudos Teatrais Contemporâneos da UNIFAP, vinculada ao Departamento de Letras e Artes (DEPLA) foi criada em 2019, sob a coordenação do Professor Dr. Emerson de Paula Silva visando a formação continuada, em nível de pós-graduação, aos artistaspesquisadores docentes formados nos cursos de Teatro, Artes Visuais, Música e áreas afins, frente à linguagem e às poéticas contemporâneas das Artes da Cena.

Durante a disciplina "Processos de criação e dispositivos de montagem na cena contemporânea" com carga horária de 90 horas, ministrada por mim, no segundo semestre de 2019, discutimos, a partir de vários textos teóricos e da apreciação de trabalhos artísticos, as poéticas e experiências tão diversas presentes na cena contemporânea.

Após essa etapa do processo iniciamos uma experimentação prática na qual os alunos elaboraram um mapa das impressões que tiveram ao longo das leituras e apreciações. Nesses mapas, os alunos deveriam transpor as impressões discutidas verbalmente ao longo das aulas em imagens de caminhos, estradas, ruelas, encruzilhadas, montanhas, curvas, rios, etc., recriando suas inquietações, dúvidas, an-

seios, expectativas e curiosidades. O que seriam essas impressões, com base nas experiências artísticas e pessoais de cada um, se fossem definidores de espaços? Qual o percurso de cada um, partindo de si, em direção a essas reflexões?

> Eu desenhei um rio, para mim o rio é um percurso, é um caminho. O rio para nós amazônidas é mais que beleza, ele é a possibilidade de alimento, de locomoção. O rio é muito poético, ele nos remete à vida, ao fluxo, à continuidade, ele ensina a transpor barreiras. Sua importância na vida de um amazônida é impar, ele é o que nos mantém conectados com outros locais e outras culturas para sair do estado do Amapá. Você só sai de barco ou de avião e para as pessoas com menos recursos, viajar de barco é a única opção. O rio é muito simbólico para mim.[7]

Após o desenho dos mapas por cada um, a turma, dividida em dois grupos, reuniu os desenhos dos mapas individuais, transformando em um único mapa do grupo, na elaboração de uma topografia coletiva desses espaços de compreensão, deslocando assim, através dessa proposta, a ideia de discussão coletiva do campo das palavras, para o campo das imagens.

> a professora pediu para que o grupo unisse os desenhos individuais em uma cartolina formando um mapa. Essa parte foi muito difícil: conciliar as ideias e as percepções sobre caminho e percurso de cada um e, aos poucos nós fomos idealizando como seria este mapa e conseguimos fazer com que esse mapa ficasse bem distribuído, cada pessoa com um lugarzinho para colocar seu mapa, seu caminho, seu trajeto, mas fazendo parte de um todo. Foi realmente juntar os pensamentos e possibilidades, explicando para o outro o que significa aquele trajeto que tínhamos desenhado individualmente.[8]

Em seguida os grupos trocaram de mapas e cada um analisou o mapa do outro grupo, comentando a partir das imagens as reflexões destacadas em cada imagem. Após a troca, sugeri que o mapa recebido por cada grupo representava a cidade, através da qual, seria conduzido o processo criativo de cada um e solicitei que cada aluno, individualmente, desse um nome para essa sua cidade, passando assim a reconhece-la como tal.

Com a nomeação das cidades passamos para a etapa de leitura de alguns trechos da obra literária "As Cidades Invisíveis" de Calvino para ampliar o olhar sobre as variadas possibilidades de descrição das cidades. Na obra que Calvino todas as cidades recebem nomes femininos e são organizadas em grupos: As cidades e a memória, As cidades e o desejo, As cidades, e os símbolos, As cidades delgadas, As cidades e os olhos, As cidades e as trocas, As cidades e o nome, As cidades e os mortos, As cidades e o céu, As cidades contínuas e As cidades ocultas. Muito além de descrever os espaços ele vai nos conectando às pessoas que residem em cada uma dessas cidades.

> As cidades, organizadas em grupos que se conectam de forma aparentemente despretensiosa, para além de prédios, pontes e ruas, apresentam uma arquitetura composta por pessoas, sensações, impressões e sentidos que emergem de simbologia desenhada com detalhamento cuidadoso pela narrativa. A descrição do improvável, em muitos momentos, amplia nosso olhar sobre essa "realidade construída", sem por isso, perder o deslumbramento que nos faz desejar conhecer cada uma das cidades, mesmo sabendo que, se fosse possível essa visita, pelos nossos olhos elas teriam outros contornos. Cada olho, como uma câmara individual, escolhe os focos e isso torna cada cidade única para quem puder visita-las ou inventá-las. Ao narrar as cidades ao Imperador Kublai Khan, através das palavras do viajante Marco Polo, Calvino cria uma comunicação criativa entre eles (Carvalho, 2021, p. 22).

Essa comunicação criativa estabelecida entre Marco Polo e o imperador Kublai Khan, através da descrição das cidades foi norteadora do próximo

passo do processo proposto. Nele, cada aluno deveria escrever uma carta, descrevendo a cidade criada no mapa, para um amigo que partiu, alguém que não vê há algum tempo e que através dessa carta é convidado para visitá-lo e conhecer essa cidade. No convite, cada aluno deveria descrever a cidade percorrendo os diversos caminhos presentes no mapa, com riquezas de detalhes e de forma a seduzir o visitante para essa cidade. Para isso os alunos deveriam estudar atentamente os espaços construídos nessa cidade que vão apresentar, já que esse mapa, produzido pelos membros do outro grupo, passa a ser a cidade que cada um adentra e percorre-lo é também desvendar os caminhos construídos por outros, com o seu olhar.

As cartas produzidas trouxeram universos diversos, alguns alunos escolheram como aquele que partiu alguém já falecido e isso desvendava na cidade de possibilidades diversas, visto que ela passa a ser o espaço onde qualquer um poderia vir encontrá-lo, mesmo alguém que no espaço físico real isso não fosse possível.

A carta que apresenta a cidade de Serena tem como destinatário o Mentor Espiritual da autora da carta.

> Serena, a cidade da lua cheia constante parece, de longe, feita de cristal. É nesta cidade que o grande rio azul termina. Primeiramente, contornei a cidade, pois ela nasceu pra usufruir do fluxo de águas doces transparentes do grande rio azul. Ele as vezes cruza a cidade passando por baixo de sua gigantesca estrutura arquitetônica, indo até o Cais. Este rio não é como os demais que tentem a ir para o mar, ele nasce para acabar nos braços de Serena. Do Velho Cais cheio de pesadas pessoas que tentam vender aos visitantes desde uma pulseira de miçangas até as suas próprias almas, eu segui para o centro da cidade, onde os governantes entojados de malícias, com seus altos colarinhos brancos, tecem o destino dos habitantes de Serena. No Centro as ruas são limpas, existe sinalização, as pessoas se esbaldam a comer o que existe de mais fino e caro na culinária, para ostentar-se, mas se escondem atrás de uma máscara social de enganos e mentiras. Caro Amigo, percorri por toda essa beleza fabulosa e falsa, porém algo me faltava. Resolvi então, visitar o grande túnel do passado que ficava ainda no fim do centro de Serena. lá no túnel havia um grande museu que guardava muitas relíquias de todo o mundo que conhecemos e outros que desconhecemos, entretanto eu me interessei pela imensa biblioteca com suas obras raríssimas como os velhos papiros do mar morto, que repousam lá a séculos escondidos de grandes perseguições contra a verdade. Por lá fiquei por um longo tempo, então resolvi conhecer o que faltava daquela intrigante cidade. Fechei os meus olhos para o lado Oeste da cidade, pois me causava arrepios. Segui para o lado Leste, um lugar colorido onde os jovens com suas tecnologias reúnem-se para falar com suas máquinas inteligentes. Na Zona Leste a arquitetura de Serena muda: casas parecem grandes caixas coloridas que fazem parte de um circuito interligado e, assim, é possível saber sobre outras galáxias. Eles sabem segredos que nós, mortais, jamais teríamos a chance de saber.[9]

Na descrição, a aluna percorre vários ambientes da cidade e dá a ela, além dos espaços, personagens que compõem essa história. O próprio nome escolhido, para a cidade, compõe parte da narrativa, dando sentido a muito do que se descreve dali. Ainda nessas cartas, após apresentar toda a cidade, cada aluno deveria estabelecer um ponto de encontro onde aguardaria essa pessoa convidada, na data combinada.

Depois, os alunos trocaram as cartas com os colegas do outro grupo e cada um deveria responder a carta recebida, assumindo o destinatário ao qual a carta era endereçada como o personagem, autor essa resposta. Esse aluno deveria assumir as características desse destinatário, recolhendo todas as informações que aparecem na carta, mas ao mesmo tempo complementando de forma livre e criativa essas informações, já que pela carta recebida não é possível saber tudo do destinatário.

Na semana seguinte, os alunos foram convidados a criar individualmente uma cena de espera, quando aguardariam a chegada desse convidado. Durante essa cena, em algum momento, eles receberiam a resposta escrita pelos colegas e a leitura dessa carta seria um elemento condutor para o fechamento dessa espera, que passaria a ser movida pelas informações contidas nessa resposta e conhecidas ali, naquele momento, exigindo assim que aluno resolvesse o seu fechamento da cena no momento presente da experiência de encontro com essa carta recebida. Mesmo tendo o conhecimento de que a carta não foi escrita pelo destinatário real, muitos alunos se emocionaram com as respostas recebidas, desvendando assim, na surpresa com a própria reação caminhos criativos para a solução da espera que haviam construído.

Durante essa experiência, ocupados em criar suas cartas e pensando nos seus destinatários, os alunos se sentiram mais à vontade com a escrita, de forma que as cidades foram construídas criativamente, sem os limites de se submeter à realidade. Todos sentiram-se, também, confortáveis em responder as cartas dos amigos, envolvidos pelas cidades criadas a partir do mapa, que antes era deles, mas passa a ser percorrido pela carta e pelo olhar do colega. Esse entrelaçamento das criações afetou, uns aos outros, de forma que, mesmo com a cena individual de fechamento, todos se conectaram num jogo de criação desses mundos tão diversos e reais e numa comunicação pelas cidades fantásticas que emergiram na escrita e na cena.

2.2 Carta ao colega estagiário

O Estágio Supervisionado II, da Licenciatura em Teatro da UNIFAP, também vinculada ao DEPLA foi uma das disciplinas na qual desenvolvi um procedimento através do uso das cartas.

No Projeto Pedagógico em vigor, do Curso de Licenciatura em Teatro da UNIFAP, o Estágio Supervisionado é divindade em cinco disciplinas com as seguintes carga horárias e destinadas ao respectivo segmento: Estágio Supervisionado I – 60 horas/Educação Infantil; Estágio Supervisionado II – 75 horas/ Ensino Fundamental 1(turmas de 1º ao 5º ano); Estágio Supervisionado III – 90 horas/ Ensino Fundamental 2 (turmas de 6º ao 9º ano); Estágio Supervisionado IV – 90 horas/ EJA ou Ensino Médio e Estágio Supervisionado V – 90 hs/ Espaços de ensino não formal (Grupos de teatro, Abrigos de crianças ou idosos, Centros Comunitários, etc.).

No Estágio Supervisionado II os alunos realizam como atividade de campo10 horas de observação diagnóstica e 15 horas de regência. Antes, durante e após a ida para o campo de estágio os alunos cumprem 40 horas em sala de aula com a professora orientadora do estágio, nas quais são realizados diversos processos de orientação, acompanhamento, compartilhamento das questões observadas, experimentação de práticas pedagógicas e socialização final da experiência. Acrescidas a essas horas o aluno tem ainda 5 horas para montagem de projeto de estágio e 5 horas de elaboração de planos de aula.

Durante esse processo de preparação que antecede a ida dos estagiários e estagiárias para a as escolas, na disciplina realizada no primeiro semestre de 2023, propus algumas leituras e discussões acerca do espaço escolar, metodologias para a faixa etária contemplada, conteúdos presentes na BNCC e orientações da PNA. Atualmente não há obrigatoriedade de o professor especialista em arte (Teatro, Dança, Música ou Artes Visuais) na Educação Infantil e nem no Ensino Fundamental I, por esse motivo os estágios nesses dois seguimentos são realizados com pedagogas e pedagogos, professores referência das turmas. Levando em conta essa realidade, oriento que os estagiários lembrem sempre que sua formação é no curso de Licenciatura em Teatro, e por isso devem buscar trabalhar os componentes dessa área de forma interdisciplinar com outros componentes, principalmente, atentos aos objetivos de desenvolvimento da Literacia e Numeracia, no Ensino Fundalmental I. Com

base nessas discussões, convidei cada estagiário a escrever uma "Carta ao colega estagiário" falando das suas dúvidas e anseios com relação a esse estágio e ao público atendido, além do entendimento das questões discutidas nos textos que poderiam auxiliar a experiência de campo.

Essas cartas foram distribuídas, aleatoriamente, entre os colegas que deveriam, após o encontro com a escola, responder as cartas recebidas. Ao final do estágio, as cartas recebidas e as respostas, deveriam compor os relatórios de estágio de cada aluno e assim, nortear suas reflexões da experiência vivida.

A distância entre teoria e prática era o que mais inquietava os estudantes, que compreendiam o que era lido mas tinham dúvida de como seria na prática essa realidade.

> [...] o estágio supervisionado pode ser uma das experiências mais assustadoras da sua vida, principalmente nos primeiros contatos, mas em contrapartida é onde mais se amadurece como profissional em uma licenciatura. Tive muitos medos no início e ainda sigo tendo e provavelmente você vai ter também. Como serão as crianças? Meu professor supervisor vai ser do tipo que me instiga ou não? Será que as minhas expectativas deveriam mesmo se basear nisso?[10]

Nessa carta o estudante fala dos medos existentes desde quando viveu a experiência do primeiro estágio, e que persistem no seguinte quando os novos desafios surgem, mas mesmo com envolto em tantas dúvidas ele já começa a compreender que essa experiência agrega um importante aprendizado na formação em uma licenciatura. Essa e outras questões vão surgindo nas cartas escritas pelos estagiários, como o medo de trabalhar com crianças, na faixa etária do 1º ao 5º ano, visto que é um público muito espontâneo e que tende a reagir, imediatamente sem rodeios, exteriorizando com clareza aquilo que atrai sua atenção ou não.

Realizamos a leitura das cartas recebidas, discutimos os pontos que mais inquietavam os estudantes e em seguida cada aluno guardou a carta recebida, para elaborar a resposta ao final do estágio.

O uso dessas cartas, em alguns casos, ultrapassou a proposta apresentada e se desdobrou ainda em parte dos procedimentos que compunham as metodologias desenvolvidas nas salas de aula desses estagiários dentro do projeto individual de cada um.

Como exemplo. cito o trabalho da aluna Jéssica, que toma como base o Drama[11] e propõe o projeto *Memórias da educação*, dividido em cinco episódios baseados na proposta de investigar os problemas da escola e as soluções possíveis. No quinto episódio, os alunos são convidados e escrever uma mensagem aos pais para que compreendam que eles também são parte da construção da escola e da educação dos filhos, como um pedido de ajuda jogado em garrafas no rio. (Essa proposta do episódio é antecedida pela orientação de que não se pode jogar garrafas no rio por causa da poluição) As garrafas preenchidas com essas cartas são, então, levadas por cada aluno para a sua casa, como fechamento desse drama processo. Nessa experiência, a aluna desenvolve dentro da metodologia teatral, atividades que permitem aos alunos desenvolver a escrita e o pensamento crítico na elaboração dessa carta aos pais.

No caso citado, o procedimento de escrita da carta ao colega estagiário que acontece antecedendo a ida da estagiária para a escola, acaba influenciando sua proposta e se tornando parte da metodologia estabelecida por ela em sua proposta.

As cartas recebidas e respondidas aparecem também embasando a reflexão dos estagiários em muitos relatórios finais.

> [...] gostaria de comentar alguns pontos que acredito serem importantes trazer para uma discussão no que tange ao processo de estágio. Em uma de nossas aulas, antes de irmos a campo, discutimos um texto que fala sobre a importância do estágio supervisionado para formação docente. A professora Adélia Carvalho propôs que fizéssemos uma carta direcionada a um estagiário. Depois, foi feito um sor-

> teio para recebermos uma das cartas escritas pelos colegas. Recebi a carta que minha colega Terezinha escreveu. Na carta ela desabafava sobre o receio que tinha por nunca haver trabalhado com crianças do 5º ano, que semelhante a mim, era a turma a qual escolheu trabalhar nesse estágio. Nesta carta ela faz uma citação indireta do texto *A importância da prática de Estágio Supervisionado nas licenciaturas,* das autoras Izabel Scalabrin e Adriana Molinari. Terezinha destacou a importância de conhecer o ambiente no qual vamos atuar no estágio, sem que o estresse interfira nesta observação. E fez uma reflexão sobre isso, dizendo que assim como o professor pode se estressar com o cotidiano escolar o aluno pode sofrer estresse também. Por isso a importância de conhecer o ambiente e a diferença existente entre os alunos, na sua forma de ser e experenciar o 5º ano na escola. Esse trecho da carta foi fundamental para o meu processo de observação, desenvolvimento do projeto de estágio e prática do mesmo.[11]

Nesse depoimento destacado e no de outros alunos da disciplina, percebi que a carta recebida acompanhou a experiência de grande parte dos estagiários, que, embora sozinhos na escola em que foram realizar o estágio, sentiram-se acompanhados pelos colegas em suas dúvidas e anseios. O exercício de responder a carta ao final do estágio permitiu resgatar as angústias que antecederam a ida para a escola, fazendo assim que eles se lembrassem da sensação desse primeiro momento, refletindo sobre o lugar de onde partiram e onde conseguiram chegar após essa experiência.

O estágio supervisionado, para alguns alunos, é uma experiência que gera ansiedade e medos, apesar das experiências já adquiridas ao longo do curso e mesmo das orientações e discussões em sala, que antecedem a ida para o campo de estágio. Alguns vão, pela primeira vez, assumir o lugar de professores e vivenciar o planejar e conduzir uma aula. Esse procedimento se construiu como uma forma de acolhimento para aqueles que temiam a experiência e eram, então, lembrados, por aquela carta recebida, de que não estavam sozinhos e que essas inquietações eram comuns entre os companheiros que vivem essa experiência. Acredito que dessa forma elas se configuravam como cartas pedagógicas.

> Uma carta terá cunho pedagógico se seu conteúdo conseguir interagir com o ser humano, comunicar o humano de si para o humano do outro. Sendo um pouco mais incisivo nesta reflexão, diríamos que uma Carta Pedagógica, necessariamente, precisa estar grávida de pedagogia (ZITKOSKI apud CAMINI, 2012, p. 14).

E foi na busca da construção de uma carta que promovesse a interação dos estagiários, não apenas entre si, mas com os autores dos textos lidos, com os supervisores e orientadora de estágio e com as crianças da escola, que propus esse procedimento. Percebo ainda que, para além da proposta de concretização dessas presenças através das cartas, essa interação aconteceu em tantas outras camadas que ressaltou a diversidade de possibilidades de uma carta grávida de pedagogia.

3. *Post Scriptum* [13]

Algumas outras experiências realizadas em minhas aulas, como por exemplo nas disciplinas de Literatura Dramática em que propus a escrita de cartas para os dramaturgos ou para personagens dos textos lidos, ou de escrita de cartas em meio a jogos teatrais e elaboração de cartas para os seus futuros alunos, imaginado na disciplina de Prática Pedagógica I, também fazem parte dessa investigação de procedimentos com cartas nos processos formativos em teatro. Acredito que são caminhos de compartilhamento de experiências e de elaboração da formação de cada um, por ser um espaço que dá abertura para falar de si, em diálogo como o outro.

Vejo nas cartas uma infinidade de possibilidades para elaboração de procedimentos nas mais va-

riadas disciplinas e para os mais diversos objetivos. Trabalhar a partir delas, em minha tese de doutorado, permitiu reencontrá-las como um procedimento pedagógico, ali investigando especificamente o ensino da dramaturgia, mas, permitindo observar que, para além desse lugar, estava presente minha atuação como um todo.

Eu sempre usei a escrita de cartas como um lugar de diálogo com o outro, como um espaço de compartilhamento dos meus processos pessoais e artísticos e reencontrá-la nesse lugar de um procedimento metodológico faz todo sentido em minha trajetória. Pensando no início da minha vivência no teatro, quando artistas mais experientes, conhecidos nos festivais, me ensinaram muito através das cartas que trocamos, acredito que usá-las em minhas práticas pedagógicas é um jeito de agradecer a eles, encontrando a minha forma de levar adiante o que deixaram em mim.

A carta não é um fim, mas o início: início de um processo artístico, pedagógico e pessoal. Ela permite um exercício de desenvolvimento da escrita pessoal, mas, ao mesmo tempo é uma conversa presente que proporciona a abertura para um diálogo em um lugar onde é possível lapidar as palavras, que nem sempre são fáceis de acessar no improviso da fala cotidiana. Na carta temos o espaço/tempo para reescrever e repensar, analisar e escolher as palavras para aquilo que tentamos dizer e que nem sempre é tão simples de expor. Por isso a carta não é uma fala solitária, ensimesmada, pois, ao se dirigir a alguém, ela dá abertura para que a resposta (mesmo que imaginada) enriqueça nossas reflexões, que as diferenças ampliem as perspectivas e possamos exercitar a fala, a escuta, o afeto e a liberdade de criar, também como espaço de construção de conhecimento.

Referências

CALVINO, Í. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CAMINI, I. **Cartas pedagógicas**: aprendizados que se entrecruzam e se comunicam. São Paulo: Outras expressões, 2012.

CARVALHO, A. A. S. **Casas dramatúrgicas**: material criativo para ensino de dramaturgia. Tese (doutorado) – Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2021.

EVARISTO, C. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. 2. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

FREIRE, P. **Cartas a Cristina:** reflexões sobre minha vida e minha práxis, 2. ed. São Paulo: UNESP, 2003.

FREIRE, P. **Cartas a Guiné-Bissau**: registros de uma experiência em processo. 2. ed.Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

FREIRE, P. **Professora sim, tia não**. Cartas a quem ousa ensinar. 24. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática libertadora. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro:** o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

MAGALHÃES, G; ROSSETO, R. O drama como proposta metodológica para contribuição crítica e social do educando. **Revista NUPEART**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 199–212, 2018. DOI: 10.5965/2358092519192018196. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/12357. Acesso em: 26 nov. 2023.

SCALABRIN, I.; MOLINARI, A.. A importância da prática de Estágio Supervisionado nas Licenciaturas. **Revista Unar**, V. 7, n. 1, 2003. Disponível em: https://revistaunar.com.br/cientifica/documentos/vol7_n1_2013/3_a_importancia_da_pratica_estagio.pdf. Acesso em 10/03/2023.

Notas

1 Termo cunhado por Conceição Evaristo.

2 ALMA – Sigla da Associação Livre de Movimento e Arte – Grupo de teatro amador fundado pelo multiartista Alcides Rammos na cidade Mariana, em Minas Gerais, na década de 80.

3 Cia. Teatral fundada em 1998 por mim, Janaína Rangel e Lu Ribas, na cidade de Ouro Preto, a partir da montagem da Cena Curta Medeia, adaptada e dirigida pelo diretor Walmir José (Uma adaptação do conto *O Diário de Medeia*, de Guiomar de Grammont).

4 Essa proposição coletiva é iniciativa do Projeto de Pesquisa Lugares-livro: dimensões poéticas e materiais, Projeto de Ensino ESPAÇO DOBRA: Exercícios de criação entre a palavra, a página e a não página e o Projeto de Pesquisa Poéticas NO Espaço: investigações, proposições de formas de presença. Coordenação Profa. Dra. Helene Gomes Sacco - CA/PPGAVI/UFPEL. Disponível em: https://www.cartaspandemicas.com/. Último acesso em 19 de setembro de 2021.

5 Disponível em: https://cartasnapandemia.46graus.com/na-imprensa/ Último acesso em 19 de setembro de 2021.

6 Cartas escritas e gravadas. Projeto disponível em https://centrocultural.sp.gov.br/13-cartas-imaginadas/

7 Trecho do diário de bordo da aluna Débora Bararuá.

8 Trecho do diário de bordo da aluna Débora Bararuá.

9 Trecho da Carta ao mentor, escrita por Débora Bararuá

10 Trecho da carta do estagiário Roger Pantoja, presente no relatório de estágio do colega que a recebeu, Heiron Mascarenhas.

11 "O Drama como método de ensino, desenvolvido na Inglaterra, investigado no Brasil a partir dos anos de 1990, especialmente por Beatriz Cabral, tem origem anglo-saxônica e foi desenvolvido por Cecily O'Neill, cujo significado está relacionado ao termo *process drama*, também conhecido como *drama in education*." (MAGALHÃES; ROSSETO, 2018, p. 199).

12 Trecho do relatório de Estágio Supervisionado II, do 1º Semestre de 2023, da aluna Benaia de Carvalho Sena.

13 Normalmente abreviado em cartas com a sigla: P.S. é um termo do latim, muito utilizado no final das cartas que significa "Escrito depois" para complementar alguma informação que faltou.