



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO - PPGEAC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO DE ARTES CÊNICAS
MESTRADO PROFISSIONAL EM ENSINO DE ARTES CÊNICAS

Helen Saraeck Ribeiro Pinto (Helen Saraeck)

**ABRAÇANDO A ÁRVORE DO TEATRO DO OPRIMIDO: PESQUISA E
MEMORIAL DE EXPERIÊNCIAS COM O SÍMBOLO DO MÉTODO**

Rio de Janeiro

2016

Helen Saraeck Ribeiro Pinto



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO – PPGEAC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO DE ARTES CÊNICAS
MESTRADO PROFISSIONAL EM ENSINO DE ARTES CÊNICAS

**ABRAÇANDO A ÁRVORE DO TEATRO DO OPRIMIDO: PESQUISA E
MEMORIAL DE EXPERIÊNCIAS COM O SÍMBOLO DO MÉTODO**

Helen Sarapeck Ribeiro Pinto (Helen Sarapeck)

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. PhD. José Luiz Ligiéro Coelho
(Zeca Ligiéro)

Co-Orientador: Prof. Dr. Noeli Turle da Silva
(Licko Turle)

Rio de Janeiro

2016

Sarapect, Helen.

S243 Abraçando a árvore do teatro do oprimido: pesquisa e memorial
de

experiências com o símbolo do método / Helen Sarapect Ribeiro

Pinto, 2016.

200 f. ; 30 cm

Orientador: José Luiz Ligiéro Coelho.

Coorientador: Noeli Turle da Silva.

Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino das Artes Cênicas)–




UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas - PPGEAC

**“ABRAÇANDO A ÁRVORE DO TEATRO DO OPRIMIDO: PESQUISA E
MEMORIAL DE EXPERIÊNCIAS COM O SÍMBOLO DO MÉTODO”**

por
Helen Sarapecck

Dissertação de Mestrado

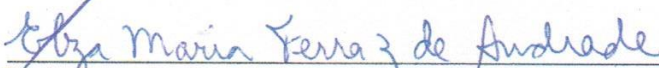
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. José Luiz Ligiero Coelho - Orientador



Prof. Dr. Noeli Turle – Coorientador



Profa. Dra. Elza Maria Ferraz de Andrade (PPGEAC - UNIRIO)



Prof. Dr. Charles Feitosa (PPGAC- UNIRIO)

A Banca Considerou a Dissertação: APROVA DA

Rio de Janeiro, RJ, em 27 de julho de 2016.

Ao meu pai e à minha mãe, com os quais aprendi a amar a vida.
Ao Augusto Boal, com quem aprendi que outro mundo é possível.

AGRADECIMENTOS

Ao Zeca Ligiéro, pela confiança e credibilidade em acolher minha trajetória pela Árvore.

Ao Licko Turle, pela parceria de tantos anos e, em especial, pelo estímulo que me impulsionou a decidir por este mestrado, contando com seu apoio incondicional.

Aos professores e professoras que tive na UNIRIO, que me ajudaram a aprender, em especial à Jussara Trindade, pelo carinho durante essa trajetória, e ao Charles Feitosa, que me ajudou a ver que Filosofia pode ser algo descomplicado.

Ao Flavio Sanctum, meu irmão da vida, que é apoio sem ressalvas, dividindo medos e sonhos.

Aos meus companheiros e companheiras do Centro de Teatro do Oprimido - CTO, incansáveis guerreiros na construção de um sonho: Silvia Balestreri, Luiz Vaz, Olivar Bendelak, Claudete Felix, Bárbara Santos, Geo Britto, Claudia Simone, Janna Salamandra, Cachalote Mattos, Graça Silva, Alessandro Conceição e Monique Rodrigues.

Aos Grupos Populares do CTO, parte integrante de minha casa na Árvore, com os quais aprendi a desconstruir meus preconceitos, em especial: GHOTA, Artemanha, CENUN, Madalenas Rio, Pirei na Cenna e Marias do Brasil.

Às mulheres dos Laboratórios Madalenas, com as quais aprendo a ser mulher.

Aos multiplicadores espalhados pelo mundo, plantando Teatro do Oprimido e reflorestando o planeta com luta e fé.

À minha família, por todo zelo e amor, aumentando minha paixão pela vida.

Aos amigos e amigas, em especial Sara Jane, sempre presente, sempre um presente.

Ao Ciccio, pela paciência e pelo companheirismo incansável, me acariciando e acalmando.

À Dysgu, por me alertar sobre os excessos, pulando na mesa e derrubando tudo.

Ao Roni Valk, que sugeriu que eu abraçasse a Árvore nesta dissertação e, com apoio absoluto, dividiu gargalhadas e lágrimas, reafirmando, em mim, o amor imenso que sinto por ele.

À vida, que me inspira e me dá força para prosseguir na busca da utopia.

*Somos seres eléctricos, como pilhas alcalinas.
Ao abraçar uma árvore, em termos eléctricos, fazemos ligação com a terra através das suas raízes,
descargando toda a má energia que nos envolve; e a árvore, por sua vez, nos recarrega de energia limpa e
renovada. [autor desconhecido]*

RESUMO

O Teatro do Oprimido é um método de alfabetização estética, sistematizado por Augusto Boal, que visa à transformação da realidade opressiva através do diálogo e da ação teatral. A Árvore do Teatro do Oprimido é o símbolo desse método, uma representação metafórica que contém as partes fundamentais da metodologia. Essa pesquisa tem por objetivo apresentar um estudo sobre a simbologia, a história e a sistematização da Árvore do Teatro do Oprimido, bem como disponibilizar um memorial descritivo e crítico de minhas próprias experiências profissionais no Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro. Este trabalho pretende colaborar na disposição da Árvore do Teatro do Oprimido como elemento pedagógico essencial na multiplicação do Teatro do Oprimido.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido. Árvore. Augusto Boal. Centro de Teatro do Oprimido.

ABSTRACT

The Theatre of the Oppressed is an aesthetic alphabetisation method, systematized by Augusto Boal, which aims to transform the oppressive reality through dialogue and theatrical action. The Theatre of the Oppressed tree is the symbol of this method, a metaphorical representation that contains the key parts of the methodology. This research aims to present a study of the symbolism, history and systematization of the Theatre of the Oppressed tree and provide a descriptive and critical memorial of my own professional experience in the Center of Theatre of the Oppressed in Rio de Janeiro. This work intends to collaborate in the provision of the Theatre of the Oppressed Tree as an essential pedagogical element in the multiplication of the Theatre of the Oppressed.

Keywords: Theatre of the Oppressed. Theatre of the Oppressed Tree. Augusto Boal. Center of Theatre of the Oppressed.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Quadro da evolução da vida na Terra	27
Figura 2 – Árvore em pintura rupestre da Serra da Capivara – Piauí - Brasil.....	27
Figura 3 – Yggdrasil em gravura de Friedrich Wilhelm Heine.....	29
Figura 4 – Ceiba Maia	30
Figura 5 – Nascimento de Buda em Lumbini, atual Nepal, retratado na parede de um templo no Laos	30
Figura 6 – Buda medita sob a Árvore de Bodhi	31
Figura 7 – Buda morre sob árvores de Sala.....	31
Figura 8 – Cabeça de Buda entre as raízes no Templo Wat Phara Mahatha.....	32
Figura 9 – Sephiroth por Robert Fludd, nascido em 1574, em Kent, Inglaterra	33
Figura 10 – Árvore do Conhecimento	34
Figura 11 – Representação moderna da Grande Mãe.....	36
Figura 12 – Baobá sendo usado como moradia.....	39
Figura 13 – Baobá no livro <i>O Pequeno Príncipe</i>	39
Figura 14 –Árvore da Vida.....	42
Figura 15 – Árvore com 16 costados, de Sigmund Christoph von Waldburg-Zeil-Trauchburg, do final do século XVIII.....	43
Figura 16 – Desenhos de crianças de 5 anos	45
Figura 17 – Casa na árvore: sonho infantil e utopia do adulto	45
Figura 18 – Árvore do Teatro do Oprimido no livro de Boal.....	54
Figura 19 – Árvore do Teatro do Oprimido usada em oficinas e cursos.....	55
Figura 20 – Exemplos de gimnospermas.....	56
Figura 21 – Diferença entre as raízes axial e fasciculada.....	57
Figura 22 – Gema lateral em destaque	59
Figura 23 – Cajueiro de Pirangi visto de cima.	64
Figura 24 – Cajueiro de Pirangi - galhos entram no solo e saem como caule.....	66
Figura 25 – Bandeira do Brasil (sequência da construção) - Projeto TO nas Escolas.....	72
Figura 26 – Exposição TO nas Escolas na sede do CTO	74
Figura 27 – Bandeiras do Brasil - Etapa 2.....	75
Figura 28 – Círculo de Nós, em Newcastle.....	86

Figura 29 – Cenário de "Vícios" – apresentação em escola municipal do Rio de Janeiro.....	90
Figura 30 – Cenário de "Vícios" em outra cena.....	90
Figura 31 – "O Casal" no 7º FITO – Festival Internacional de Teatro do Oprimido no CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil/Rio de Janeiro.....	94
Figura 32 – "Angu Avec Farofa" na inauguração da sede do CTO.....	97
Figura 33 – Dança dos Orixás no espetáculo "Coisas do Gênero".....	99
Figura 34 – "Coisas do Gênero" em apresentação na sede do CTO.....	100
Figura 35 – "Coisas do Gênero" - cena do nascimento.....	100
Figura 36 – Marear – o protagonista é acusado de roubo pela antagonista.....	103
Figura 37 – Maré 12 - apresentação na Arena Dicró na Maré.....	104
Figura 38 – MaréMoto – na cena, a personagem do tio assedia a protagonista.....	107
Figura 39 – Cena de “Teatro Jornal Primeira Edição” no Teatro de Arena.....	112
Figura 40 – Cena de “Teatro Jornal Primeira Edição” no 7º FITO.....	114
Figura 41 – Leitura do Gênesis no Laboratório Madalenas.....	116
Figura 42 – “Coisas de Menina” - Laboratório Madalenas.....	122
Figura 43 – “Coisas de Menina” - Laboratório Madalenas.....	122
Figura 44 – Painel de Imagens - Laboratório Madalenas - mulheres preparam o painel.....	124
Figura 45 – Painel de Imagens - Laboratório Madalenas.....	124
Figura 46 – Painel de Imagens - Laboratório Madalenas.....	125
Figura 47 – Cena do Laboratório Madalenas.....	127
Figura 48 – Teatro Invisível na Praia do Flamengo.....	134
Figura 49 – Esquema da dramaturgia do Teatro Invisível.....	135
Figura 50 – “Santinho” da campanha de Augusto Boal.....	139
Figura 51 – Equipe do Mandato Político-Teatral no gabinete de Augusto Boal.....	140
Figura 52 – GHOTA.....	144
Figura 53 – Folheto de Proposta de Lei.....	147
Figura 54 – Mandato na Passeata Gay - 1995.....	149
Figura 55 – Ação na passeata da Saúde Mental, na Praia de Ipanema, RJ.....	157
Figura 56 – Performance na Praia de Ipanema.....	158
Figura 57 – Augusto Boal apresentando a Árvore do Teatro do Oprimido.....	165
Figura 58 – Curingas do CTO apresentando a Árvore.....	166
Figura 59 – Árvore em tecido.....	167
Figura 60 – Árvore da Curinga Bárbara Santos.....	168
Figura 61 – Árvore usada pela Curinga Claudia Simone.....	169
Figura 62 – Árvore em Bengali.....	170

Figura 63 – Árvore do METOCA.....	171
Figura 64 - Árvore do GTO Rosário – Argentina.....	172
Figura 65 – Árvore do Curinga.....	173
Figura 66 – Árvore do CTO.....	173
Figura 67 – Logo do Laboratório Madalenas.....	174
Figura 68 – Logo da Conferência Internacional do Teatro do Oprimido.....	174
Figura 69 – Divulgação do IV Encuentro Latinoamericano de Teatro del Oprimido	175
Figura 70 – Material de divulgação.....	176
Figura 71 – Convite do TUOV.....	177

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1: ÁRVORE – SÍMBOLO DA VIDA	23
1.1. A árvore como símbolo de representação humana	23
1.2. A Árvore como símbolo do Teatro do Oprimido: história e sistematização.....	46
1.3. A Árvore como ser vivo: equivalências e reflexões entre a planta e o símbolo	52
CAPÍTULO 2: MINHA CASA NA ÁRVORE	67
2.1. As Raízes e a Seiva: Estética do Oprimido	67
2.2. O Tronco	81
2.2.1. Caule principal: Exercícios e Jogos	81
2.2.2. Gema lateral: Teatro-Imagem	92
2.2.3. Gema lateral: Teatro-Fórum	101
2.3. A Copa	109
2.3.1. Ramo: Teatro Jornal	109
2.3.2. Ramo: Arco-Íris do Desejo	119
2.3.3. Ramo: Teatro Invisível	129
2.3.4. Ramo: Teatro Legislativo	138
CAPÍTULO 3: ALÉM DA ÁRVORE – A RAZÃO, O MEIO E A META	150
3.1. O Solo: Ética e Solidariedade como força e fé	150
3.2. Ações Sociais Concretas e Continuadas: ramo?	154
3.3. O Passarinho: a propagação das sementes	159
CONSIDERAÇÕES FINAIS	178
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	184
ANEXO I – PLANO DE OFICINA	193
ANEXO II – PROJETO DE LEI Nº 2.475/96	196

INTRODUÇÃO

Fazer Teatro do Oprimido é o resultado de uma escolha ética (BOAL, 2005, p. 25).

Esta dissertação está centrada na *Árvore do Teatro do Oprimido*, o símbolo representante do método criado por Augusto Boal. Para entender a caminhada que me trouxe até esta dissertação, creio ser interessante entender um pouco de minha formação e trajetória de vida, que, a partir dos 20 anos, faz um paralelo com a história do Centro de Teatro do Oprimido.

Nasci em maio de 1968. Boal costumava fazer caretas indecifráveis toda vez que eu lembrava a ele que havia nascido naquele mês daquele ano. Nasci em um marco revolucionário, entre greves de trabalhadores e manifestações estudantis em grande parte da Europa e do mundo ocidental. Em contrapartida, o Brasil era marcado pela ditadura mais cruel, com a instituição do AI5¹ em dezembro do mesmo ano. Fui criada em plena ditadura militar, numa família de classe média que encontrava no uso da repressão a forma de fugir da repressão militar desmedida e garantir a segurança da família.

Meu pai é filho de filhos de portugueses. Entre eles, um bisavô estudante de medicina em Coimbra, que teve sua cabeça ameaçada por se envolver com manifestações estudantis contra o regime monárquico na segunda metade do século XIX. Fugido de Portugal, casou-se com uma filha de portugueses escravocratas, conhecida por *sinhazinha*, apelido “carinhoso” dado pelos escravos de meu tataravô. Desse encontro improvável, nasceu meu avô, que não herdou nada da riqueza monetária, mas, seguindo a linhagem da família, encontrou outra filha de portugueses e assim manteve a estirpe lusitana, porém morando na pobreza do subúrbio carioca. Para ajudar no orçamento, minha avó fazia balas de coco que queimavam as mãos, as quais meu pai vendia desde os nove anos de idade. As bonecas eram feitas de palhas de milho, e os carrinhos, de ossos de boi. Meu avô foi pego pelo vício do álcool e do jogo, no qual apostava o pouco que havia na casa. Depois de perder, em uma aposta, o último móvel restante, minha avó lhe deu um ultimato. Aconselhado por um amigo, virou pastor da Igreja Batista, nunca mais bebeu ou jogou. A religião, a abstinência e o bom caráter fizeram dele um homem sério, trabalhador, honesto e exigente. Decidiu que os filhos não seriam como ele e que estes teriam diploma universitário, coisa que na época era raridade. E assim todos os oito filhos que chegaram à idade adulta concluíram seus cursos, e meu pai, o dele: medicina.

¹ Ato Institucional nº 5, baixado em 13 de dezembro de 1968 durante o governo do General Costa e Silva, que dava poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime militar. Disponível em: <www.cpdoc.fgv.br>. Acessado em: 25 mai. 2016.

Minha mãe é filha de estonianos imigrantes que chegaram ao Brasil já na idade adulta. Também com oito filhos, no breve período de independência na história da Estônia, meus bisavós maternos decidiram dividir a família para tentar a vida em outro lugar, na busca de minimizar a fome deixada no país após tantas invasões e domínios dos vizinhos dinamarqueses, alemães e russos. Os três irmãos menores ficariam na Estônia com a mãe, e o pai viria ao Brasil com os cinco maiores, entre 18 e 12 anos, para trabalhar. Assim que a vida estivesse estabilizada, buscaria os demais. Numa troca de última hora na beira do cais, meu bisavô acabou ficando em Tallin, capital da Estônia, e minha avó desembarcou no Brasil em 1925, com 18 anos, quatro irmãos pequenos para criar e um tio alcoólatra que, quando aqui chegou, vendeu-os todos para uma fazenda de laranja, onde dormiam no estábulo e entravam para a estatística do trabalho escravo no Brasil. Minha avó e os irmãos conseguiram liberdade quando meu avô a conheceu, e a paixão o fez comprar todos eles. Estoniano e naturalizado brasileiro, já estava neste país há mais anos e, como tipógrafo, tinha uma vida menos cruel. Casaram-se e tiveram um casal de filhos. Minha mãe cresceu entre os primos e primas falando estoniano e comendo *veriwurst* com *solst*². Aprendeu português quando foi para a escola aos seis anos e adorava carnaval. Por vontade própria, cursou nutrição e odontologia.

Fui criada por essa estoniana de sangue, que adorava marchinhas de carnaval, e pelo neto de portugueses e filho de pastor, que construía carrinhos com ossos de boi. Depois do nascimento do primeiro filho, o machismo não permitiu que ela trabalhasse. Fechou o consultório de odontologia recém-aberto e virou dona de casa. Meu pai vivia de plantão em plantão, e minha mãe no eterno plantão do lar com quatro filhos. Vinte anos depois, compraram uma casa no Grajaú, zona norte do Rio de Janeiro, e entre três irmãos mais velhos cresci temporã e caçula, brincando de futebol, pipa e jogo de botão, amando a vida que se movia em mim e diante de mim. Não sei se nasci assim ou se meus pais incutiram esse amor em mim, quiçá ambos, genética e cultura, foram responsáveis pelo amor insuspeito e até doído que guardo no peito pela vida. Amo suas formas e cores, da pequenez da formiga à majestade das baleias. Da estranheza da bactéria ao mistério das árvores. Fiz-me amante da natureza e dedico a ela todo meu respeito e admiração.

A presença da ditadura militar afetava nosso cotidiano, e os dias de semana eram de casa para a escola. A “liberdade” encontrava espaço nos fins de semana no sítio, subindo em árvore e dormindo na rede entre irmãos e cachorros. Ser a única menina em uma família de meninos contribuiu com uma formação machista e opressora. Não podia sair, não podia

² Alimentos típicos estonianos: chouriço e torta gelatinosa de carne feita com o mocotó do boi.

namorar, não podia furar a orelha, não podia usar a roupa que queria. Para ter escolha na minha infância e adolescência, tinha de batalhar. Por outro lado, fui ensinada que ser honesta e justa era imprescindível e que amor era indispensável.

Na escola a ditadura era replicada com revistas na entrada e aulas de Moral e Cívica. O uniforme deveria ser impecável, assim como o eram os uniformes militares. Não fui “boa” aluna. Nunca repeti o ano, mas passei raspando por todos eles. Matemática não me fazia sentido, e eu tinha dificuldade em entender a história que estava nos livros. Meu refúgio se encontrava nas aulas de Ciências e de Balé Clássico, onde sentia que era “boa” e que fazia algo que realmente era bom. A biologia e a arte deixaram suas marcas para sempre em mim.

O Vestibular foi obrigatório. Meu mundo era restrito à escola, à família e aos amigos da rua em que morava. Queria ser bailarina, mas essa não era opção permitida. Arte não deveria estar no currículo de uma moça de classe média. Para meu currículo havia duas opções: cursar uma faculdade respeitada, como medicina ou direito, ou manter o padrão feminino, como dona de casa. Criei uma terceira opção e ingressei na Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ em 1986, no curso de Ciências Biológicas. Foi na UERJ que descobri que o mundo poderia ser diferente, que as injustiças não deveriam somente ser repudiadas, mas combatidas. Na universidade aprendi a lutar. Fiz parte do Centro Acadêmico de Biologia, do Diretório Central de Estudantes, participei e organizei muitos encontros e manifestações do movimento estudantil em níveis estadual e nacional.

Nessa mesma época entrei para o movimento ambientalista, que há poucos anos começara a se implantar no Brasil com ações radicais de preservacionismo, em que o ser humano deveria se encaixar fora dos espaços naturais ou seria o vetor para a desgraça da natureza. Parecia impossível encontrar um equilíbrio no qual o ser humano pudesse fazer parte da natureza que tanto queríamos salvar.

O movimento se reunia uma vez por mês em encontros da APEDEMA – Assembleia Permanente de Entidades em Defesa do Meio Ambiente. 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 Balestreri³, uma Curinga⁴ do Centro de Teatro do Oprimido - CTO⁵, dirigido por Augusto Boal e recém-formado por ela e outros quatro membros, entre

³ Psicóloga e professora da UFRS.

eles, Licko Turle⁶. Daquele convite nasceu o Grupo Popular de Teatro do Oprimido - GTO Ararajuba na Moita, formado por ambientalistas. Após um breve período de encontros em alguns fins de semana, levantamos uma cena sobre sujeira na praia. Estávamos no ano de 1990, estreia do grupo no evento Terra e Democracia⁷, minha estreia no CTO e no Teatro do Oprimido - TO. O CTO juntava tudo com o qual me sentia identificada: biologia, arte e luta. A equação me parecia perfeita!

O Teatro do Oprimido é um método teatral e político que busca a transformação das injustiças sociais. Criado por Augusto Boal durante sua trajetória teatral desde a direção do Teatro de Arena, em São Paulo, na década de 1970 até o final de sua vida, em 2009, se trata de um conjunto de jogos e técnicas com aplicabilidades distintas, mas todas com a mesma finalidade: usar o teatro como meio de transformação social.

A enorme diversidade de Técnicas e de suas aplicações possíveis, – na luta social e política, na psicoterapia, na pedagogia, na cidade como no campo, no trato com problemas pontuais em uma região da cidade ou nos grandes problemas econômicos do país inteiro - não se afastaram, nunca, um milímetro sequer de sua proposta inicial, que é o apoio decidido do teatro às lutas dos oprimidos. (BOAL, 2005)⁸

A ponderação da arte como elemento essencial para a transformação da sociedade injusta na qual vivemos foi o meu encanto e maior interesse pelo Teatro do Oprimido. O mundo, infelizmente, não é um lugar justo e tranquilo. Grande parte das sociedades humanas é organizada pela diferença de poder estabelecida entre seus componentes, dividindo a sociedade em oprimidos e opressores. Quem tem poder estabelecido oprime quem não o tem. Assim vivemos em uma sociedade capitalista, que valoriza o poder do dinheiro e marginaliza os grupos oprimidos, sendo classista, machista, racista e heteronormativa. Nesse contexto, a arte é produto da elite e usada como dominação. O Teatro do Oprimido, ao revés, acredita na arte como essência humana, o que Boal chamava de Teatro Essencial, propondo que o ser humano redescubra seu potencial criador, sua essência de artista.

No sentido mais arcaico do termo, o teatro é a capacidade que tem os seres humanos – e não os animais – de observar a si mesmos em ação. Os humanos são capazes de

⁴ Especialista do método que possui muitas funções, como atuar, dirigir e mediar uma sessão de Teatro-Fórum.

⁵ A história do CTO será mais bem conhecida no subcapítulo 2.4.4.

⁶ Pós-doutorando em Artes Cênicas pela UNIRIO.

⁷ Herbert de Souza, o Betinho, foi articulador da Campanha Nacional pela Reforma Agrária, e, junto com outras entidades, o Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas - IBASE organizou em 1990 o evento “Terra e Democracia”, que levou 200 mil pessoas ao Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://ibase.br/pt/betinho/>> Acessado em: 26 mai. 2016 .

⁸ *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, 2005.

se ver no ato de ver, de pensar suas emoções, de se deixar emocionar por seus pensamentos. Podem se ver aqui e se imaginar lá; se ver como são hoje e imaginar como serão amanhã (...) Todos os seres humanos são atores (agem!) e espectadores (observam!). Todos nós somos espect-atores⁹. (BOAL, 2005)¹⁰

Redescobri minha essência criadora e humana quando conheci o Teatro do Oprimido. O TO apontou o racismo que guardo em mim, questionou minha visão heteronormativa e me acendeu a força feminina. O CTO foi um longo período de aprendizado e construção. Os primeiros anos foram marcados por manifestações e campanhas políticas influenciadas pelo fim da Guerra Fria no mundo e da ditadura militar no Brasil, pela luta a favor do *impeachment* do Presidente Fernando Collor de Mello¹¹ e pela eleição de Augusto Boal vereador. Um período intenso de dezenas de atuações, entre espetáculos de Teatro-Fórum (TF), Teatro Invisível (TI) e Teatro-Imagem (TIm)¹², além de cenas instantâneas e volantes criadas para manifestações políticas e passeatas. O CTO fazia do centro da cidade do Rio de Janeiro o seu palco. Foram procissões políticas misturando velas, palavras de ordem, shows de música e variedades que questionavam a economia do Plano Real¹³. Criamos cerca de 40 GTOs que se apresentaram em festivais de teatro e sessões de Teatro Legislativo (TL)¹⁴ na praça, no Aterro do Flamengo, em casas de espetáculo, em escolas, igrejas, terreiros, esquinas, vielas, favelas. Ocupávamos a Câmara dos Vereadores com o Mandato Político-Teatral Augusto Boal e as ruas da cidade com arte política, politizada e politizadora.

O ano de 1996 foi marcante. Casei-me por paixão, depois de anos namorando por cartas, e no intuito de repetir o mandato que havia sido tão fecundo, a equipe foi derrotada na tentativa de reeleição. Foi quando Claudete Felix¹⁵, Bárbara Santos¹⁶, Geo Britto¹⁷, Olivar Bendelak¹⁸ e eu decidimos convidar Boal para transformar o Centro de Teatro do Oprimido em uma pessoa jurídica e, através dele, conseguir apoio para a continuidade do trabalho em que acreditávamos. Decepcionado com a derrota, Boal tinha dúvidas se, sem a estrutura do mandato, seria possível manter o CTO ativo e cogitava a hipótese de voltar a morar na França, mas aceitou o desafio, tornando-se o diretor artístico da instituição.

⁹ Termo usado pelo Teatro do Oprimido para designar aquele que, ao mesmo tempo que observa, está na expectativa de atuar, daí a separação da palavra espectador em espect.-ator.

¹⁰ *Jogos para Atores e não Atores*, 2015.

¹¹ Economista, Collor foi presidente do Brasil entre 1990 e 1992.

¹² Técnicas do Teatro do Oprimido que serão explicadas nos capítulos a seguir.

¹³ Programa de estabilização econômica que estabeleceu a moeda atual.

¹⁴ Técnica do Teatro do Oprimido que será mais bem descrita nos capítulos a seguir.

¹⁵ Professora de língua portuguesa, Curinga do CTO desde 1986 e mestranda da UFRJ.

¹⁶ Socióloga, coordenadora geral do CTO até 2008 e coordenadora da organização Kuringa Berlin.

¹⁷ Sociólogo, Curinga do CTO desde 1993 e mestre pela UFF.

¹⁸ Engenheiro Químico do Instituto Chico Mendes e Curinga do CTO desde 1993.

O CTO havia se transformado em uma ONG, com número de cadastro e tudo mais, mas o único apoio que conseguimos foi do Governo do Estado, que cedeu uma sala no sexto andar do Teatro Glauce Rocha, no Centro do Rio. Passamos por um período de muitas dificuldades, mas também de oportunidades desafiadoras. Aprendemos a escrever projetos e a concorrer em editais públicos. Em plena popularização do computador e da internet, dividíamos o único PC que tínhamos para fazer todas as atividades necessárias. Foram anos de batalha diária com bolsos vazios e as cabeças cheias de projetos. Nosso foco era reerguer o CTO, o que conseguimos com a continuidade da formação dos GTOs por meio do apoio de fundações e prefeituras progressistas. Foi nessa mesma época que cursei a Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna¹⁹, o que veio a enriquecer minha formação como Curinga.

A chegada do novo milênio foi marcante e trouxe, além da aguardada vitória do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva²⁰, a ocupação da Casa da Lapa, um sobrado de 1907 cedido pelo Governo do Estado para ocupação do CTO. Segundo Turle:

Sem ter para onde ir, procuramos o vice-governador, Nilo Batista, para lhe pedir outro local para a sede do CTO. (...) o Estado não dispunha, no momento, de nenhum prédio livre mas, o que poderia fazer por nós, era dar uma velha lista de imóveis pertencentes ao patrimônio do governo para que eu procurasse algum que servisse aos nossos objetivos. (...) Ao fim de duas semanas e com a lista completamente rabiscada, chegamos aos Arcos da Lapa. Lá, vimos um complexo de seis sobrados, com estruturas geminadas, do início do século XX, onde funcionavam, conforme nos informaram, diferentes formas de comércio ilegal como ferro-velho, depósito de material roubado, exploração de trabalho infantil e de travestis. Naquela época, o bairro da Lapa estava abandonado, com suas ruas escuras, sem movimento comercial ou cultural, o que o tornava um dos lugares mais perigosos do Rio de Janeiro, principalmente, à noite. Escolhemos o imóvel da Avenida Mem de Sá, nº 31, para ser a sede do CTO por ser, aparentemente, maior. O diretor do Departamento Imobiliário do Estado concordou com a escolha e pediu para que eu convidasse mais cinco grupos de arte e cultura para ocuparem os outros casarões. (...) No ano seguinte, as casas foram retomadas pelo Estado e entregues aos grupos, menos uma: a nossa! A de número 31! Eu não acreditei no que aconteceu! O 'invasor' desta casa contratou um advogado que conseguiu protelar o despejo por muito tempo. Somente em 1997, cinco anos depois, quando eu já havia me afastado para fazer o mestrado em teatro na UNIRIO, ela foi entregue ao Boal e se transformado na sede do CTO até hoje²¹. (TURLE, 2014:36).

Quando entramos na casa, em 1997, ela era ocupada por um vendedor de móveis velhos, que saiu deixando para trás material suficiente para encher nove caminhões de lixo. Era uma estrutura esburacada, empoeirada, feia e lotada de pulgas. Foi preciso muita

¹⁹ Instituição pública de ensino técnico considerada a mais antiga escola de teatro da América Latina.

²⁰ Primeiro presidente de esquerda a conquistar o cargo depois do regime militar. Foi presidente por dois mandatos seguidos, de 2003 a 2011.

dedicação e “mão na massa” para transformar a casa abandonada na sede de espaço multiuso que é hoje. O imóvel de três pavimentos, com espaço suficiente para lotar a imaginação de possibilidades, foi berço da criação de programas de formação de multiplicadores por intermédio de Laboratórios Estéticos e Seminários Artísticos.

A proposta era repassar os meios de produção teatral para os oprimidos de modo que pudessem usá-lo em suas lutas sociais. E esse foi o foco do CTO no início do novo milênio, o que foi possível com um governo de esquerda no poder. Enfim, tivemos nosso trabalho reconhecido pelo poder público e fomos apoiados no desenvolvimento de projetos em educação, saúde mental, sistema prisional e cultura em todo o Brasil e até em países africanos. Um tempo frutífero com espaço adequado, estrutura administrativa, projetos aprovados e a segurança de ter Boal como diretor artístico, mentor intelectual, ativador político e inspiração contínua.

O Centro de Teatro do Oprimido havia se tornado uma referência no mundo internacional do Teatro do Oprimido. Não apenas por ter Boal como diretor artístico, mas também pela capacidade estética e política das ações que realizávamos. Em meio a muito trabalho e produção artística, em meados de 2005, Boal propôs sistematizar o método em uma metáfora que o representasse. A Árvore foi a figura escolhida em discussão com a equipe, em Seminários. A chegada da Árvore foi marcante e trouxe ganho significativo para o método, o qual agora se encontra organizado em uma unidade, porém representado como uma totalidade. Ela apresenta os conteúdos que dele fazem parte sem desconectá-los do todo, sendo elemento facilitador para a compreensão de que as partes têm ligação entre elas na construção do método. A figura tem valor especialmente pedagógico para a compreensão do Teatro do Oprimido e a multiplicação da metodologia.

A Árvore me seduziu e intrigou, trazendo com ela uma série de questionamentos sobre aquela figura simbólica. Em especial, ativou meu interesse para entender as correlações do ser vivo árvore com o método do Teatro do Oprimido. Cada Curinga se responsabilizava por apresentar um conteúdo do método nos Seminários, e eu gostava de apresentá-la. Por meio dela, conseguia demonstrar conceitos das Ciências Biológicas, importantes para Boal e a equipe, já que a maioria tinha formação nas Ciências Humanas ou Exatas, e me sentia mais perto da biologia que não desenvolvia profissionalmente desde 1994. A Árvore me ativou a vontade de teorizar o que apenas praticava, e cogitei a hipótese de escrever um livro sobre a história do CTO, mas na época viajávamos muito, desenvolvendo os projetos fora do Rio, e não houve chance.

No ano de 2008, sabendo que Bárbara Santos, a então coordenadora geral do CTO, iria se mudar para Berlim, Boal planejou uma reorganização na equipe. Na nova proposta, a coordenação geral seria dividida em administrativa e artística. Um administrador assumiu o cargo, e Boal me convidou para ser a coordenadora artística da instituição a partir de 2009, ano de fechamento de grandes projetos da instituição e de busca de financiamento para novos. Deveria ter sido uma transição tranquila para uma nova etapa, mas, ainda no início do mesmo ano, o recente administrador desistiu do cargo, e Boal faleceu em 2 de maio.

Em um território de profunda tristeza, assumi a coordenação geral da instituição em meio a uma grave crise. Essa crise institucional teve base na dificuldade financeira, reflexo de um momento de descrédito nas ONGs, mas também foi crise de identidade. Sem Boal, a instituição precisava rever seus conceitos e o caminho a percorrer. Boal era o “capitão” da equipe e, após levar em consideração todas as propostas e ideias do grupo, dava direção ao “barco”. O trabalho *in loco* era feito pelos Curingas, e os projetos eram escritos também por nós. Mas Boal era quem dava a base filosófica do trabalho, quem nos impulsionava a acreditar que era possível e quem, com sensibilidade apurada, manejava os problemas que surgiam com uma maestria invejável. Boal era uma luz eternamente acesa, que indicava o caminho a seguir quando tudo parecia perdido. A morte de Boal foi perda irreparável. Entretanto, fomos resistentes e, para superar a dor e a falta, nos tornamos ainda mais fortes. O barco seguiu adiante, em tempos difíceis de adaptação a uma nova realidade. Mantive-me na coordenação por compromisso com Boal e com a equipe, mas foram anos difíceis, ajustando-me em uma função que não era do meu desejo e que não me fazia bem. Fazer cálculos, sentar em frente a um computador por tantas horas e administrar uma ONG não estavam em meus planos.

A perda do mestre Boal e a crise do CTO trouxeram a iminência do efêmero da vida e, em contrapartida, alimentaram o desejo de sistematizar o fazer e organizar as reflexões de tantos anos de trabalho com o método. Vi-me desafiada a aprofundar o estudo e deixar registrada a história desses anos de luta, na qual percebia lacunas e limites no método que gostaria de questionar. Tinha alguns projetos possíveis, mas dispensei todos eles quando Roni Valk²², meu companheiro, me disse na porta de um bar, enquanto planejávamos a vida degustando uma cerveja: - “Fala da Árvore!” Era isso que eu precisava ouvir, e era dela que queria falar.

²² Professor de Biologia e Teatro do Oprimido, Curinga e diretor musical de diversos espetáculos do CTO.

A *Árvore* está registrada no Prefácio do livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, de Augusto Boal²³. Ela é apresentada em Oficinas, Cursos e Programas de formação do CTO desde 2006 no Brasil, na América Latina e na África. Porém, há raros escritos sobre o tema. Apesar de ser o símbolo do método, não há registro de estudos que tenham aprofundado seu entendimento e sua história, além de sua figura ter sido retirada do Prefácio do livro de Boal, na recente edição publicada pela Editora Cosac Naify, e substituída por um gráfico. Nas linhas retas e sem graça do grafismo proposto pela referida editora, toda a beleza e a vitalidade do método se perdem. Os traços do gráfico nem de longe vislumbram a potência do Teatro do Oprimido iluminado na figura da *Árvore*.

Pela minha afinidade e interesse pelo estudo da vida, me propus a investigar a escolha da árvore como símbolo e onde as particularidades do ser vivo árvore se encontram com o método, além de desenvolver estudos críticos sobre minhas próprias experiências com o método em cada uma das partes da *Árvore*. A dissertação é, portanto, um misto de pesquisa e memorial descritivo como praticante do método. Quis misturar *saber* e *sabor*, que descobri, com Angela Reis²⁴, que possuem a mesma origem etimológica, percebendo o mundo que conheço do Teatro do Oprimido usando os meus próprios sentidos.

O primeiro capítulo é dedicado à árvore enquanto símbolo universal e ancestral de representação humana e sua relação com a *Árvore* como escolha para representar o método. Por meio de pesquisa sobre a simbologia da árvore na humanidade, chego à importância da escolha do símbolo para o Teatro do Oprimido. Uso relatos em entrevistas de companheiros do CTO para rememorar a história do surgimento do símbolo para o Teatro do Oprimido. E por fim, partindo de meus conhecimentos de biologia, traço um paralelo entre as funções morfológicas e fisiológicas das partes da árvore enquanto ser vivo e os conteúdos da *Árvore* do Teatro do Oprimido.

No Capítulo 2 relato minhas experiências profissionais com o Teatro do Oprimido, percorrendo os diversos conteúdos inseridos na *Árvore*: Estética do Oprimido, Exercícios e Jogos, Teatro-Imagem, Arco-Íris do Desejo, Teatro-Jornal, Teatro-Fórum, Teatro Invisível e Teatro Legislativo. São experiências em espetáculos, Oficinas, grupos populares e projetos realizados pela instituição aliados às minhas percepções e inquietações como Curinga.

O Capítulo 3 é dedicado aos elementos essenciais ao Teatro do Oprimido, que, porém, se encontram fora da figura da *Árvore*, mesmo fazendo parte da metáfora: os princípios da Ética e da Solidariedade presentes no *solo* em que o método está inserido, e os

²³ É encontrada nas edições a partir do ano de 2005 da Civilização Brasileira.

²⁴ Doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO e professora da mesma instituição.

Multiplicadores representados pelo *passarinho* na figura. Acrescento nesse capítulo as Ações Sociais Concretas e Continuadas, que se encontram originalmente na *copa* da *Árvore*, mas que, a meu ver, não sendo um conteúdo, e sim uma ação consequente, se adequam melhor neste capítulo.

Muitos autores e autoras contribuíram para o desenvolvimento desta dissertação, que contou em especial com livros, artigos e mensagens eletrônicas do próprio Boal e de outros colaboradores fundamentais, como Paulo Freire, Johan Huizinga, Pierre Bourdieu e Judith Butler. Foi essencial, também, o uso de autores no campo da simbologia, como Manfred Lurker, e da botânica, como Aylthon Brandão Joly. Procurei usar o arsenal de literatura disponível sobre Teatro do Oprimido com os autores Tristan Castro-Poso, Eduardo Campos Lima, Alessandra Vanucci, Zeca Ligiéro, Licko Turle, Rafael L. Villas Bôas, Bárbara Santos e Flavio Sanctum, assim como o recurso das entrevistas, e de dissertações e teses sobre o Teatro do Oprimido.

Espero com este estudo contribuir para a discussão acerca da importância do Teatro do Oprimido como elemento transformador, em especial como a *Árvore* do Teatro do Oprimido pode ser instrumento pedagógico fundamental para a compreensão do método e sua multiplicação, seja entre ativistas em movimentos sociais ou entre educadores e estudantes em instituições educacionais, estimulando, assim, outros pesquisadores em suas futuras investigações.

Refletir sobre o símbolo do método se tornou simbólico para mim, que fecho um ciclo no Centro de Teatro do Oprimido e comemoro 26 anos de Teatro do Oprimido com esta dissertação.

1. ÁRVORE – SÍMBOLO DA VIDA

árvore / puu / albieri / bome / bäume / راجشأل / 树 / árbol /
arbres / δένδρα / עצים / tree / 木 / drzew / деревья / miti / ağaçlar /
crainn / stromy
(português / estoniano / italiano / africâner / alemão / árabe
/ chinês / espanhol / francês / grego / hebraico / inglês / japonês /
polonês / russo / suaíle / turco / irlandês / tcheco)

Força da natureza e gigante das florestas, a árvore é representante da vida no planeta Terra. Sendo um símbolo universal integrante das culturas mais diversas, marca presença no inconsciente coletivo como instância sagrada de proteção. Sua longevidade aliada a sua beleza de porte sublime transforma a árvore em recanto de salvação mística.

Este capítulo pretende adentrar o mundo simbólico das árvores e perceber sua influência na escolha da Árvore como metáfora para o Teatro do Oprimido. Usarei os guardados na memória para contar a história de sua criação para o método, além de aproveitar meu amor a elas e os conhecimentos de botânica para fazer um estudo comparativo entre a árvore enquanto planta e a representação simbólica para o método criado por Augusto Boal.

1.1. A ÁRVORE COMO SÍMBOLO DE REPRESENTAÇÃO HUMANA

O cosmos é visto sob a forma de uma árvore gigante. (ELIADE, s.d.)

A árvore é símbolo marcante da história da humanidade desde. É conexão com o sagrado e sinônimo de vida. “Foi venerada em todas as culturas e todos os tempos e esteve desde os primórdios, intimamente ligada ao destino dos homens. A árvore é uma manifestação do divino, uma hierofania, uma expressão das forças criadoras universal.”²⁵

O ser humano viveu, e muitos povos indígenas ainda vivem, dentro da floresta, entre árvores selvagens. É delas que são retirados a madeira que gera a casa, a embarcação, os utensílios e a luz, pela queima de seus galhos; a resina, o breu, a borracha; os medicamentos; o papel; o alimento. É morada de diferentes animais, entre eles a abelha, produtora do mel e da cera. “O homem viveu muito tempo com a árvore em simbiose intensa. Por esse fato, agradecia a sua presença e via nela a origem do mundo. A árvore encarnava o poder da vida, representava aspectos do divino e do sagrado.”²⁶

De longevidade excepcional e força milenar, elas existem há cerca de 350 milhões de anos. A árvore mais antiga viva tem cerca de 9 mil e 500 anos²⁷, e a evolução delas enfrentou adversidades como terremotos, dilúvios, incêndios, glaciações, vulcanismos e a queda de um meteoro, há 65 milhões de anos, que causou a extinção de 70% da vida na Terra. As árvores foram testemunhas da ascensão e queda dos dinossauros. As coníferas²⁸ que existem hoje são parentes das que existiam muito antes do tempo dos dinossauros²⁹.

²⁵ Disponível em: <http://www.nova-acropole.pt/a_simbolismo_arvores.html>. Acesso em: 17 mai. 2016.

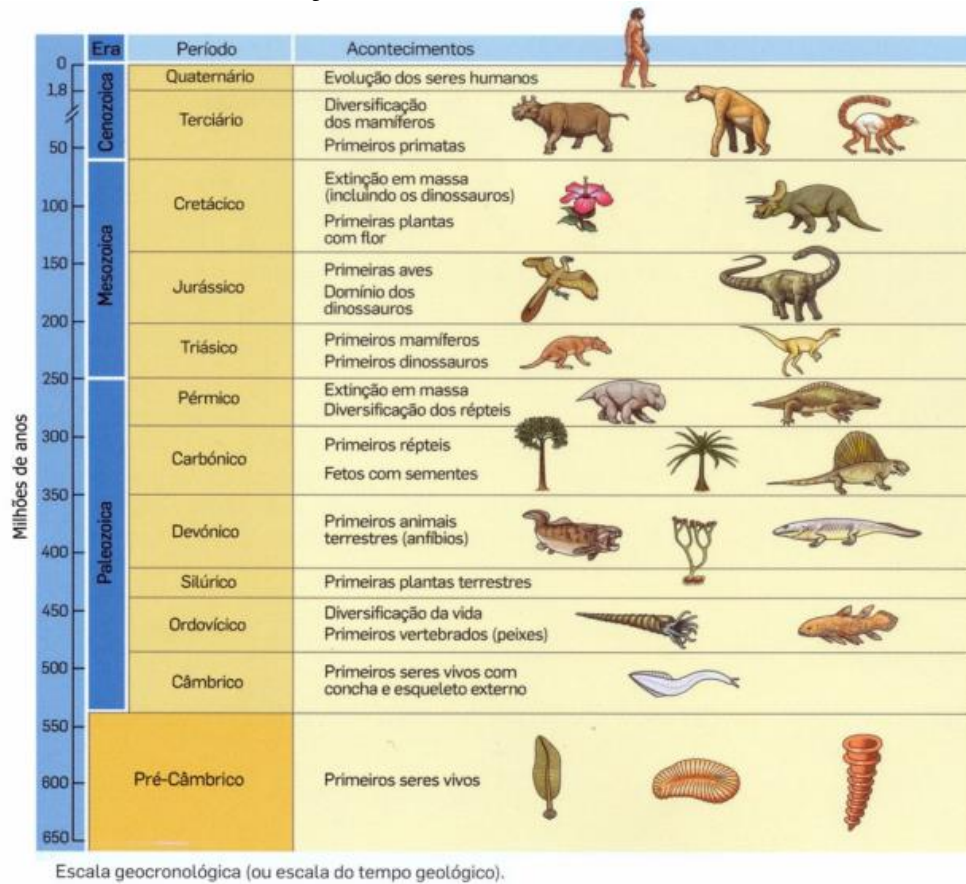
²⁶ Disponível em: <http://www.nova-acropole.pt/a_simbolismo_arvores.html>. Acesso em: 17 mai. 2016.

²⁷ Disponível em: <<http://www.quebracabecas.com.br/arvore-mais-velha-do-mundo-com-9-500-anos-de-idade/>>. Acesso em: 18 mai. 2016.

²⁸ Árvores gimnospermas presentes nas regiões tropicais e temperadas do planeta.

²⁹ Fonte: *Dinossauros - Aventura Visual*. Editora Globo, 1990.

Figura 1 – Quadro da evolução da vida na Terra

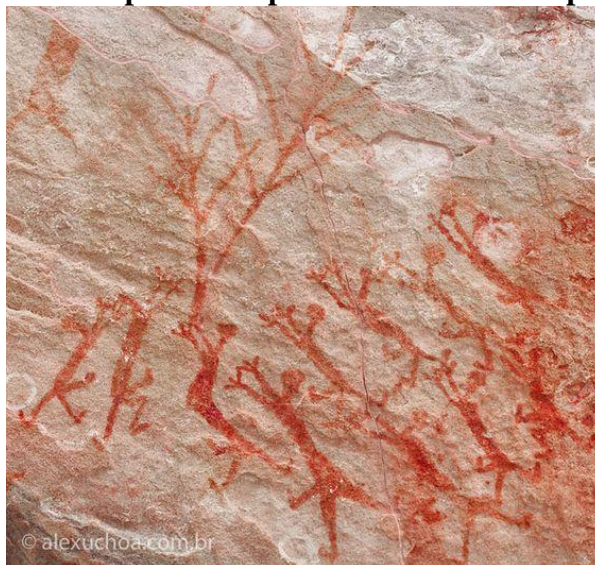


Fonte: Google.

Fonte de vida e proteção para os ancestrais do *homo sapiens*, a árvore esteve presente durante toda a evolução humana. Encontrada em representações de pinturas rupestres, tem importância vital na história do nosso planeta e da humanidade e é símbolo universal inegável. Assim como relata Pontes:

Um dos símbolos universais mais presentes em toda mitologia, em todas as tradições e religiões, em todas as civilizações proto-históricas (desde o antigo Egito a China arcaica) e que necessariamente sobrevive no imaginário coletivo da humanidade, manifestando-se ainda hoje com toda a sua força de estrutura dinâmica das profundidades anímicas, nas lendas, nos contos, nos mitos, e obviamente, no universo onírico. (PONTES, 1998, p.197),

Figura 2 – Árvore em pintura rupestre da Serra da Capivara – Piauí - Brasil



Fonte: Orides Maurer Jr. (2013).

Por essa onipresença no imaginário coletivo humano, existem milhares de referências na bibliografia mundial sobre a simbologia da árvore. Manfred Lurker (1928-1990)³⁰ divide o simbolismo das árvores em três setores, o que me parece interessante para sintetizar, neste capítulo, as incontáveis citações encontradas sobre a simbologia das árvores; Cosmos: a Árvore Cósmica; Bios: a Árvore da Vida e Logos: a Árvore do Conhecimento. Esses três aspectos fundem-se e podem encontrar-se frequentemente reunidos em uma árvore. Segundo Lurker (2003), as três árvores podem ser definidas da seguinte forma:

A Árvore Cósmica é frequentemente uma árvore invertida, representando a criação como movimento descendente. As sementes espirituais encontram-se no céu, no mundo divino, e a copa estende-se sobre o mundo. A árvore unifica os três níveis do Cosmos como um “*axis mundi*”³¹: Céu – mundo dos Deuses; Terra – mundo dos homens; Subterrânea – mundo das energias ctônicas. A Árvore Cósmica seria o pilar central que sustenta o mundo.

A Árvore da Vida seria a manifestação da própria vida, apontando que através do ciclo das estações do ano ela se regenera, sendo símbolo de imortalidade em muitas culturas. Por isso os frutos das Árvores são sempre difíceis de alcançar, estando protegidos por monstros ou anjos de fogo, como a Árvore da Vida do paraíso.

A Árvore do Conhecimento serve como canal para a sabedoria e o conhecimento, tão difíceis de conseguir quanto a vida eterna. É o eixo da intuição e fonte de inspiração. (LURKER, 2003)

Para representar diferentes culturas, fiz um levantamento de algumas das árvores simbólicas na construção da história humana na Terra.

³⁰ Pesquisador alemão reconhecido como um dos maiores estudiosos em simbologia e iconografia.

³¹ Arquétipo que atravessa as culturas humanas representando a conexão entre o céu, a terra e o inframundo; aparece em contextos religiosos ou não, muitas vezes representado como uma árvore.

Yggdrasil é uma árvore colossal usada na mitologia nórdica, considerada o eixo do mundo, como um pilar cósmico. Descrita como uma imensa árvore cujos galhos se estendem sob a terra e alcançavam o céu, seu tronco era sustentado por três raízes, uma chegando até o mundo dos deuses *Aesir*, outra até a morada dos gigantes de gelo e a terceira penetrando no reino dos mortos, regido pela deusa *Hel*. Localizada no centro do universo, ligava os nove mundos da cosmologia nórdica, cujas raízes mais profundas fincavam os mundos subterrâneos; o tronco representava o mundo material dos homens; e a parte mais alta, a terra dos deuses. Conta-se que nas frutas de Yggdrasil estão as respostas das grandes perguntas da humanidade. Por esse motivo é guardada por uma centúria de valquírias, denominadas protetoras, e somente os deuses podem visitá-la. Suas folhas poderiam trazer pessoas de volta à vida, e apenas um de seus frutos curaria qualquer doença. A Yggdrasil porta em si aspectos da Árvore Cósmica, da Árvore da Vida e da Árvore do Conhecimento.

Figura 3 - Yggdrasil em gravura de Friedrich Wilhelm Heine



Fonte: Pinterest³².

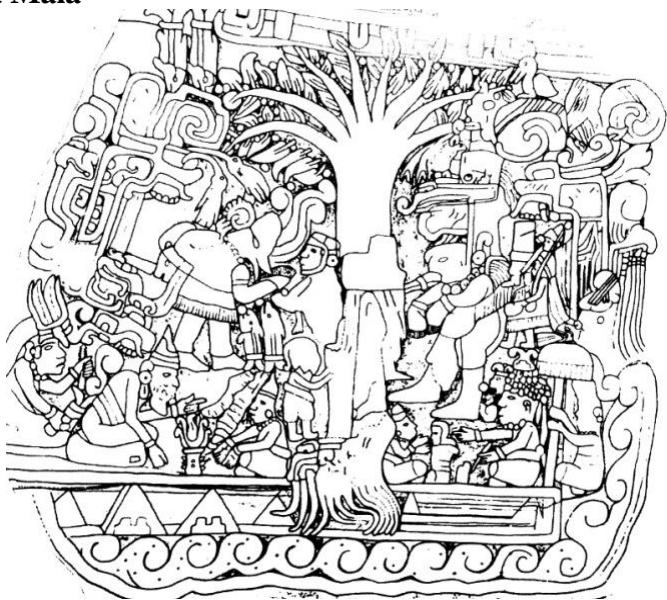
³² Disponível em: https://br.pinterest.com/selene_ramirez/yggdrasil/ Acesso em: 19 mai. 2016.

A Árvore Cósmica é a maior ancestral que preenche o universo do imaginário coletivo. É vista como a representação do cosmos, apresentando o caráter cíclico da evolução: vida, morte e regeneração. Ela cresce em posição vertical, perde suas folhas e se regenera por incontáveis vezes, morrendo e renascendo de modo cíclico, também considerada um símbolo de fertilidade.

O conceito de uma Árvore como pilar cósmico existia em diversas culturas e religiões antigas e era uma imagem mítica dominante na Europa e Ásia, encontrada nos mitos escandinavos, bálticos, germânicos, fino-úgricos e celtas. Nas tradições xamânicas de várias tribos siberianas é comum a representação de uma árvore que liga o céu e a terra - temos essa representação, também, na história infantil, "*João e o Pé-de-Feijão*", e o mundo subterrâneo é que serve como uma escada ou ponte entre diversos mundos. Esses mundos ou planos sutis podiam ser alcançados pelos xamãs em estado alterado de consciência ou pelos sensitivos em projeção ou desdobramento astral. A função da árvore era ligar o céu e a terra, a águia celeste à serpente telúrica³⁴.

No continente americano também existiram árvores sagradas conectadas com a ideia de *axis mundi*. Na antiga cultura maia, a árvore Ceiba, de proporções gigantescas, era sagrada e considerada indestrutível, que unia o céu e o mundo inferior, ao mesmo tempo que unia o Deus dos ventos e das chuvas. Uma das lendas do *Popol Vuh*, livro sagrado maia, conta que os deuses criadores plantaram uma Ceiba sagrada em cada um dos quatro cursos do cosmos³⁵.

Figura 4 - Ceiba Maia



Fonte: Monteoliva MI, Carbajal A. (2014)³⁶.

³⁴ Disponível em: <<http://dankzij.blogspot.com.br/2012/03/yggdrasil-arvore-cosmica.html>> Acesso em: 19 mai. 2016.

³⁵ Disponível em: <<http://conociendoyucatan.jimdo.com/2014/12/16/la-ceiba-el-%C3%A1rbol-sagrado-maya/>>. Acesso em: 20 mai. 2016.

³⁶ Idem Nota Rodapé 35.

Já na Ásia Meridional, Índia, a árvore é simbólica para o hinduísmo e para o budismo. No *Bhagavad-Gita*, o texto mais antigo da tradição da Índia, o cosmos aparece sob a forma de uma grande árvore. Segundo diversas lendas, toda a história de Buda está intimamente relacionada com árvores, sob as quais se realizam os acontecimentos de maior significado: seu nascimento, sua iluminação e sua morte.

Quando a rainha deu à luz, em vez de sentir dor, ela teve uma visão muito especial e pura. Viu-se apoiada numa árvore, segurando um de seus ramos com a mão direita, enquanto os deuses Brahma e Indra tiravam de seu flanco, sem dor, uma criança. Ainda criança, Buddha tinha experimentado uma grande felicidade à sombra de uma macieira. Recordando-se disso, sentou-se nas margens do rio Nairanjana, num bosque sagrado. Após ter dado sete voltas em torno da árvore de Bodhi e de lhe ter feito várias oferendas, sentou-se ao lado de seu tronco com a firme decisão de não se levantar antes de receber a Iluminação. Meditou, e então apareceu Mara, o demônio tentador. Buddha suportou todas as tentações, e mesmo quando os monstros terríveis, demônios e bestas o atacavam, permaneceu imóvel. Por fim recebeu a Iluminação. Esta confrontação com os poderes do mal representa a descida de Buddha ao mundo subterrâneo através do canal da árvore.

Quando Buddha sentiu que as suas forças o abandonaram e que a morte se aproximava, quer dizer a Libertação Total, dirigiu-se para um bosque sagrado de árvores de Sala nas margens do rio Hiranyavati. Aí, ordenou a seu discípulo Ananda de preparar um leito à sombra de duas árvores. E, foi à sombra dessas árvores gêmeas que Buddha abandonou este mundo. No momento em que Buddha, em profunda meditação, alcançou o Nirvana, ao qual renunciou, as árvores da Sala começaram a florir apesar de não ser essa a estação indicada, e deixaram cair as suas flores sobre o corpo inanimado, que se juntaram àquelas vindas do Céu³⁷.

Figura 5 Nascimento de Buda em Lumbini, atual Nepal, retratado na parede de um templo no Laos



Fonte: Wikiwand.

³⁷ Disponível em: <http://www.nova-acropole.pt/a_simbolismo_arvores.html>. Acesso em: 17 mai. 2016,

Figura 6 - Buda medita sob a Árvore de Bodhi



Fonte: Andrea Alves³⁸,

Figura 7 - Buda morre sob Árvores de Sala



Fonte: Nova Acropole³⁹.

Nos dias de hoje, a Árvore Bodhi é considerada sagrada pelos hindus e budistas e é símbolo de felicidade, longevidade e boa sorte. Na Tailândia, raízes de uma árvore cresceram

³⁸ Disponível em: <<http://andreaalves.blog.br/historia-de-buda-e-origem-do-budismo/>>. Acesso em: 17 mai. 2016.

³⁹ Disponível em: <http://www.nova-acropole.pt/a_simbolismo_arvores.html>, Acesso em: 17 mai. 2016.

em torno de uma escultura de Buda durante o tempo em que o templo Wat Phara Mahathat, na cidade de Ayutthaya, antiga capital do país, esteve abandonado. É impressionante como a cabeça da estátua se encontra de tal forma integrada às raízes, parecendo fazer parte da própria árvore.

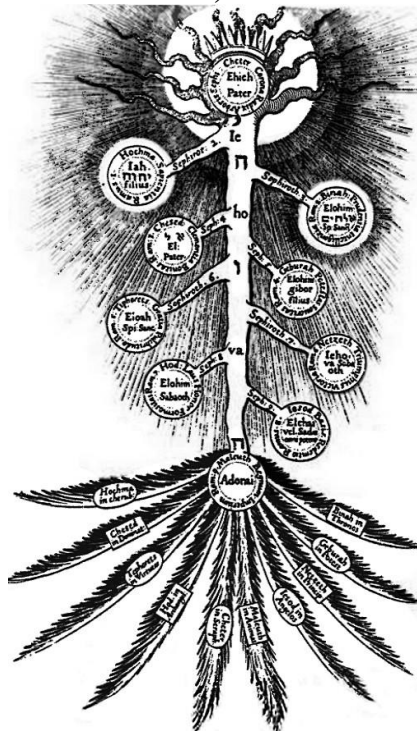
Figura 1 - Cabeça de Buda entre as raízes no Templo Wat Phara Mahathat



Fonte: LikeFotos⁴⁰.

Na cultura judaica, a árvore tem presença marcante na Cabala, sistema filosófico-religioso. A Árvore de Sephirot é a imagem da Criação, um diagrama dos princípios que regem todo o universo.

Figura 2 - Sephiroth por Robert Fludd, nascido em 1574, em Kent, Inglaterra



Fonte: Wikia.⁴¹

⁴⁰ Disponível em: <<http://likefotos.com>>. Acesso em: 1 jun. 2016.

Representada como uma árvore invertida, descreve o processo descendente da Criação. Representa a descida das energias divinas no mundo material e sua posterior ascensão. A árvore possui dez partes divididas em três colunas que correspondem aos planetas próximos da Terra. A informação do mapa astrológico cabalístico da hora do nascimento é fundamental para a interpretação do destino na cultura judaica⁴².

Avançando para a mitologia judaico-cristã, as árvores bíblicas se encontram no Jardim do Éden, representadas pela Árvore do Conhecimento e pela Árvore da Vida.

O Livro do Gênesis⁴³, no Velho Testamento da Bíblia, faz referência de que, no Jardim do Éden, Deus utilizou duas árvores com objetivos simbólicos: a "árvore da vida" e "a árvore da Ciência do Bem e do Mal", também conhecida como Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal, ou simplesmente Árvore do Conhecimento.

Figura 10 - Árvore do Conhecimento



Fonte: Stropatus (2014)⁴⁴

Foi plantada, segundo o relato bíblico, no Jardim do Éden, tendo seus frutos sido proibidos ao homem por Deus. Segundo o mesmo relato, após ser interpelada pela serpente, a mulher (Eva), desobedecendo a ordem de Deus, come do fruto,

⁴¹ Disponível em: <http://pt-br.neogenesis-evangelion.wikia.com/wiki/%C3%81rvore_da_Vida>, Acesso em: 17 mai. 2016,

⁴² Disponível em:

<<http://www.stum.com.br/conteudo/c.asp?id=2791&onde=1http://somostodosum.ig.com.br/conteudo/c.asp?id=02791>>. Acesso em: 19 mai. 2016.

⁴³ O livro do Gênesis tem uma longa história na sua composição literária, os relatos históricos orais passados de geração em geração levaram mais de mil anos para criar uma certa forma de compreensão a respeito das origens do universo e da humanidade. O livro bíblico do Gênesis foi lentamente formado e passo a passo escrito. Esse trabalho é o resultado de três momentos importantes na caminhada da composição literária. 1 – Escritos surgidos na época do Rei Salomão por volta dos anos (971-931 a.C.); 2 – Escritos nos períodos de (800 a 700 a.C.) 3 Escritos surgidos do exílio babilônico e do pós-exílio por volta de (586-400 a.C.). Disponível em: <<http://www.abiblia.org/ver.php?id=3796>>, Acesso em: 15 mai. 2016.

⁴⁴ Disponível em: <<https://stropatus.wordpress.com/2014/09/29/as-duas-arvores-do-jardim-do-eden/>>. Acesso em: 19 mai. 2016.

oferecendo posteriormente ao homem (Adão), que também o come, provocando o que se chama de pecado original da humanidade. (MILLS, 1990. p.930).

Os pormenores sobre a Árvore da Vida são muito escassos no texto bíblico. Este refere-se apenas à sua localização central no Jardim do Éden e cita que o primeiro casal humano foi impedido de alcançar essa árvore após terem desobedecido ao mandamento divino, sendo assim expulsos do Jardim como forma de impedir que tanto Adão e Eva, como provavelmente a sua descendência, voltassem a entrar no Éden e, conseqüentemente, se apossassem dos frutos da Árvore da Vida. Para proteger a Árvore, a Bíblia refere que Deus colocou criaturas sobre-humanas, designadas por querubins, que possuíam uma espada de fogo que se revolia continuamente.

A Bíblia faz referência direta a essa árvore apenas no primeiro e no último livros. Em Gênesis está escrito:

Deus fez assim brotar do solo toda árvore de aspecto desejável e boa para alimento, e também a árvore da vida no meio do jardim e a árvore do conhecimento do que é bom e do que é mau."(2:9) "Então disse o Senhor Deus: Eis que o homem é como um de nós, sabendo o bem e o mal; ora, para que não estenda a sua mão, e tome também da árvore da vida, e coma e viva eternamente, o Senhor Deus, pois, o lançou fora do jardim do Éden, para lavrar a terra de que fora tomado. E havendo lançado fora o homem, pôs querubins ao oriente do jardim do Éden, e uma espada inflamada que andava ao redor, para guardar o caminho da árvore da vida. (3:22-24)

Segundo o relato bíblico, essa árvore já havia sido colocada no jardim antes da criação do primeiro homem, Adão. Muitos comentaristas afirmam que ela não possuiria qualidades intrinsecamente vitalizadoras nos seus frutos, mas seria um símbolo representativo da garantia de vida eterna, da parte de Deus, para aqueles a quem Ele permitisse comer do fruto dela. Visto que Deus a colocou ali, crê-se que o objetivo seria permitir a Adão que comesse do seu fruto, talvez após ficar provada a sua fidelidade a tal ponto que Deus julgasse satisfatório e suficiente. Quando Adão desobedeceu, foi-lhe cortada a oportunidade de comer daquela árvore, impedindo-o bem como sua descendência de alcançar a vida eterna.

No último livro da Bíblia, o Apocalipse ou Revelação, ao se mencionarem sete cartas enviadas por Jesus Cristo a igrejas ou congregações em sete cidades, faz-se a seguinte referência concernente aos cristãos em Éfeso: "Quem tiver ouvidos, ouça o que o Espírito diz às igrejas: ao vencedor darei de comer (do fruto) da árvore da vida, que se acha no paraíso de Deus." (Apocalipse: 2:7).

A Árvore da Vida bíblica recebe interpretação importante para a luta feminista nas sociedades patriarcais. A pesquisadora Merlin Stone defende a tese da existência de uma

religião matriarcal, cujo culto universal da serpente era o símbolo fundamental de sabedoria espiritual, fertilidade, vida e força. A autora desenvolve o tema segundo o qual a religião matriarcal era disseminada até as civilizações pagãs e que a Bíblia seria o resultado de um esforço para substituir a adoração à *Grande Deusa* ou *Deusa mãe* pela religião patriarcal de um Deus hebraico-cristão, exemplificando que a *Árvore da Vida* seria o local de culto à Deusa, onde eram oferecidos os frutos (exemplificados pela maçã) em sua homenagem.

Figura 11 - Representação moderna da Grande Mãe



Fonte: Flog⁴⁵.

A historiadora Stone populariza o matriarcado das civilizações antigas pagãs, descrevendo as sociedades como paraísos matriarcais destruídos pelo patriarcalismo indo-europeu. Ela conclui que os hebreus, em virtude do patriarcalismo que os caracteriza, "devem ter sido Indo-Europeus", praticando misoginia e ódio à adoração da Deusa mãe na sociedade israelita, a qual ela conecta ao posterior desenvolvimento do Cristianismo. Portanto, a autora é defensora da ideia de que, nas civilizações antigas, a religião baseava-se no culto à *Deusa mãe*. Ela analisa a história da criação do Gênesis sob uma perspectiva não cristã, demonstrando o processo pelo qual sociedades matriarcais tradicionais foram substituídas por sociedades patriarcais. Para Stone, "o mito de Adão e Eva tinha sido originalmente concebido para ser usado na contínua batalha levítica para suprimir a religião feminina." (STONE, 1976).

⁴⁵ Disponível em: <<http://flog.clickgratis.com.br/wiccan/foto/a-deusa-e-o-sistema-matriarcal-na-pre-historia/184544.htm>>. Acesso em: 20 mai. 2016,

A autora passou uma década pesquisando antes de escrever o livro *When God Was a Woman* (1976), que descreve a teoria sobre como os hebreus teriam suprimido a suposta religião baseada no culto à *Deusa mãe* e como essa estrutura de religião matriarcal e matrilinear teria moldado a estrutura da religião judaica e, portanto, o Cristianismo. Apesar de abafada pela Igreja judaico-cristã, a conexão entre a figura da árvore e o feminino parece evidente. A crença na Grande Mãe está presente em diferentes culturas, que possuem mitos descrevendo os seres humanos nascendo de árvores.

Outra referência ao sagrado da árvore nas religiões cristãs é a cruz em que Jesus Cristo foi sacrificado, a qual, segundo uma lenda muito difundida na Idade Média, simboliza uma relação secreta entre a Árvore da Vida e a Árvore do Conhecimento. Para os cristãos, a cruz é portadora do Mundo, relacionando o céu, a terra e o mundo subterrâneo. Parece haver uma correlação entre a árvore do paraíso e a cruz de Cristo. Através da árvore, o pecado entrou no mundo, e graças a outra árvore, o lenho da cruz, os cristãos obtiveram a redenção.

A iluminada árvore de Natal é outra referência importante. Em tempos remotos, no hemisfério norte, em especial no continente europeu, tinha-se o costume de enfeitar as casas com ramos ou árvores quando começava o inverno, em dezembro. Essa tradição pagã, ligada à veneração das árvores, favoreceu, aos poucos, o desenvolvimento de uma tradição cristã com diversos elementos natalícios: a árvore com decorações é símbolo do mistério vivido no Natal, ou seja: o pecado da humanidade, que na Bíblia está ligado à árvore do paraíso e ao seu fruto que tenta Adão, é expurgado na noite de Natal com a chegada de Cristo no mundo.

Na Idade Média, diante das igrejas, como prelúdio das festas de Natal, era encenada a história do pecado original, cujo centro estava na árvore da tentação e no seu fruto (a maçã), que na noite de Natal reconquistavam a dignidade perdida, isto é, aquela paradisíaca. Estas encenações deram à árvore de Natal o seu significado cristão. Nas encenações se colocavam nas árvores maçãs para lembrar da história de Adão e Eva no paraíso. Mais tarde, as maçãs foram substituídas pelas bolas de vidro que usamos ainda hoje. À medida que a árvore passou das praças às casas, como se pode ver em certas descrições de árvores do século XVII, começou-se a pendurar na árvore, junto com as maçãs, também a hóstia (certamente não consagrada). Com isso procurava-se transmitir a mensagem de que depois da maçã, que levou o homem ao pecado e à morte, vem a hóstia, a Eucaristia que doa graça e vida⁴⁶.

Normalmente, usa-se o pinheiro para representar a árvore, pois seu verde é perene e significa esperança, imortalidade. Estando sempre verde, faz referência a Cristo.

No continente africano, há outras tantas conexões da árvore com o sagrado, sendo o Baobá (Fig. 10) a mais figurativa. De grande porte, um Baobá pode atravessar um milênio e

⁴⁶ Disponível em: <<http://www.abiblia.org/ver.php?id=7166>>. Acesso em: 17 mai. 2016.

carrega consigo a força da resistência africana, a história da devoção do povo negro e o poder de transformar os preconceitos. Diz uma lenda que, antes de serem embarcados nos navios negreiros, os escravizados africanos, sob chibatadas, eram obrigados a dar dezenas de voltas em torno de um imenso Baobá, enquanto depositavam suas crenças e suas origens, enfim, sua essência para, em seguida, serem batizados com uma identidade cristã ocidental e enviados para o cativo. Por isso, o Baobá passou a ser chamado de árvore do esquecimento, pois os escravos teriam deixado ali toda sua memória.

Pela lenda, o Baobá foi a primeira árvore que Deus criou:

Ele fez o Baobá e do lado fez um lago. Deus então criou outras árvores de outras espécies. Quando o Baobá olhava este lago, que funcionava como um espelho, ele olhava para as outras árvores e perguntava:

- Porque aquela árvore tem as folhas amarelas e eu não tenho?

E Deus respondia:

- Baobá, você foi o primeiro que eu fiz, você é o meu mais querido, coloquei em você tudo o que eu tinha de bom, mas depois eu fui me aprimorando.

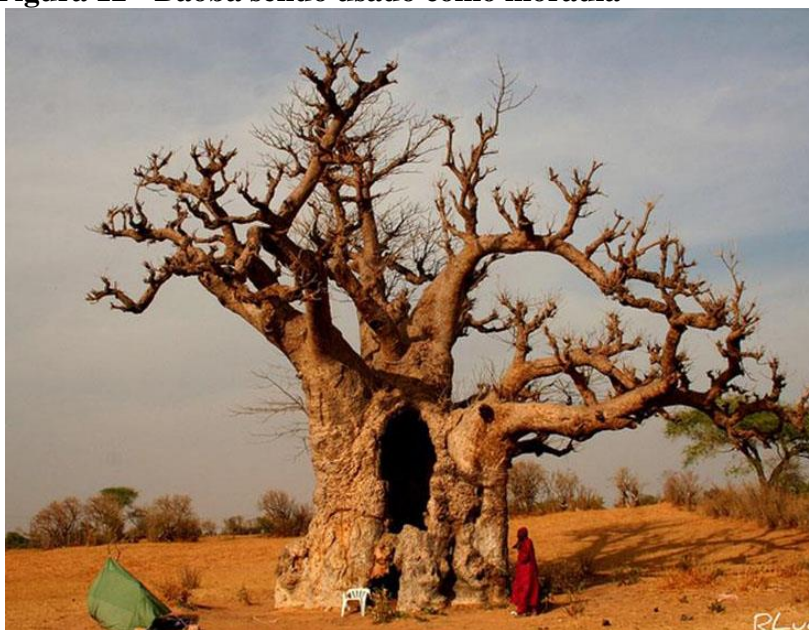
- Ah, entendi. Mas porque a outra tem flor rosa e eu não tenho? – perguntou Baobá. Toda hora Baobá reclamava porque as outras tinham alguma coisa que ele não tinha. Deus então foi se enfurecendo e pegou o Baobá e virou ele de cabeça para baixo. E o que ficou para cima foram as raízes e a cabeça do Baobá ficou enterrada.⁴⁸

Ainda hoje, as pessoas ficam embaixo de árvores de Baobá, na África, para escutar seus conselhos, pois a boca do Baobá está no chão, sendo possível conversar com ela. Por ser uma árvore que vive muito tempo e ser antiga, todas as histórias do mundo estão nela contidas

O Baobá é o emblema do Senegal, sendo nesse país considerada sagrada e utilizada como fonte de inspiração para lendas, poesias e ritos. De acordo com uma dessas antigas lendas, se um morto for enterrado dentro do tronco de um Baobá, sua alma continuará viva. O tronco é oco e resistente ao fogo e, nos meses de chuva, serve de reservatório de água – algumas espécies possuem capacidade de armazenar até 120 mil litros. Graças a essas peculiaridades, é comum encontrar pessoas que usem o tronco como moradia, santuários, bares, pontos de ônibus e até como prisões.

⁴⁸Disponível em: https://scontent.fsdu5-1.fna.fbcdn.net/v/t34.0-12/14627757_10208015835777394_254882668_n.jpg?oh=d4bf16266da91751c38a9f39ed4ef270&oe=58083D0F Acessado em: 07 de maio de 2016

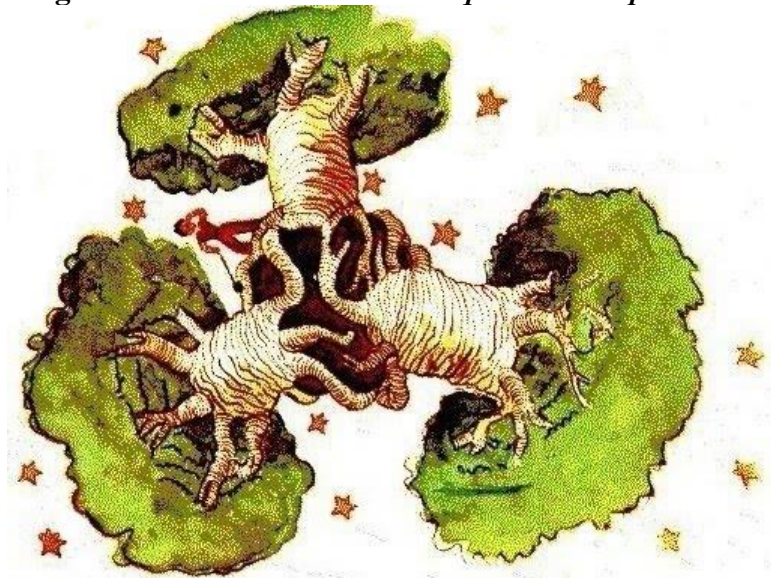
Figura 12 - Baobá sendo usado como moradia



Fonte: Garcia Barba (2011)⁴⁹.

No livro *O Pequeno Príncipe*, escrito pelo francês Antoine de Saint-Exupéry, o Baobá é figura de destaque. Na obra, o protagonista temia os baobás, pois o crescimento excessivo dessas árvores poderia tomar todo o espaço do asteroide onde vivia.

Figura 13 - Baobá no livro *O Pequeno Príncipe*



Fonte: Garcia Barba (2011)⁵⁰.

⁴⁹ Disponível em: <<http://www.garciabarba.com/cppa/baobabel-arbol-extrano/?lang=pt>>, Acesso em: 18 mai. 2016.

⁵⁰ Retirada do livro *O Pequeno Príncipe*.

No Brasil, a maior parte das lendas encontradas e recriadas ligadas às plantas, sobretudo àquelas que nos servem de alimento, têm alguma explicação ligada ao divino. Uma planta aparece como presente de algum Deus à tribo ou surge a partir do sacrifício de alguém a favor da coletividade. A lenda da origem do guaraná é uma das mais conhecidas. No site do Museu do Índio⁵¹ encontramos a seguinte história:

Aguiry era um alegre indiozinho, que se alimentava somente de frutas. Todos os dias, saía pela floresta à procura delas, trazendo-as num cesto para distribuir entre seus amigos. Certo dia, Aguiry se afastou demais da aldeia e se perdeu na mata. Jurupari, o demônio das trevas que tinha corpo de morcego, bico de coruja e também se alimentava de frutas, vagava pela floresta, quando encontrou o índio não hesitou em atacá-lo. Os outros índios encontram Aguiry morto ao lado de um cesto vazio. Tupã, o deus do bem, ordenou que retirassem os olhos da criança e os plantassem sob uma grande árvore seca. Seus amigos deveriam regar o local com lágrimas, até que ali brotasse uma nova planta, da qual nasceria o fruto que conteria a essência de todos os outros, deixando mais fortes e mais felizes aqueles que dele comessem. A planta que brotou dos olhos de Aguiry possui sementes em forma de olhos e recebeu o nome de guaraná.

A lenda apresenta a força de transformação da planta seca em uma nova, cheia de vida. No famoso livro *Macunaíma*, Mário de Andrade faz referência à lenda do curumim de mesmo nome da tribo dos índios Taulipangs, que habitavam a região na fronteira do Brasil com a Venezuela. Nela, aparece a figura da árvore sagrada da vida. Conta a lenda que Macunaíma era um grande caçador e xamã, conhecedor da floresta e de todos os seus segredos, que havia recebido poderes sobrenaturais para cuidar dela e de seus habitantes, se tornando um herói. Um dia, em uma caçada, começou uma forte ventania, e a grande montanha falou com ele e lhe mostrou Wazaká, a árvore de todos os frutos. Era uma árvore sagrada que carregava várias frutas, entre elas, banana, abacaxi, cana, melancia, cupuaçu, caju, castanha, buriti, tucumã e muitas outras. Todos os dias, Macunaíma saía para cuidar da árvore e retornava com muitas frutas de várias espécies, que distribuía entre a tribo e os animais. O Macunaíma de Mário de Andrade, o herói sem caráter, também encontra a árvore sagrada que contém todos os frutos.

Caesalpinia echinata é o nome científico do pau-brasil, a árvore que originou o nome de nosso país. Característica da Mata Atlântica, ela esteve presente em imensas florestas litorâneas do Rio Grande do Norte a São Paulo. Devido à cor rubra escura de seu tronco, era derrubada e usada para tingir roupas. Durante dezenas de anos, na época da colonização, foi a principal fonte de riquezas e primeira atividade econômica significativa do país. A incessante derrubada das árvores a transformou em espécie ameaçada de extinção. Por ironia trágica, a

⁵¹ Disponível em: <<http://prodoc.museudoindio.gov.br/noticias/retorno-de-midia/68-mitos-e-lendas-da-cultura-indigena>>. Acesso em: 18 mai. 2016.

árvore que deu nome ao Brasil atualmente é raramente encontrada em estado natural, a não ser em parques de preservação e arborização urbana.

Outras espécies de árvores aparecem sagradas em culturas distintas. Na Itália e na Grécia, existem inúmeras tradições sobre carvalhos sagrados. Igualmente, as oliveiras para os hebreus e a cerejeira para os japoneses, cuja florada é aguardada com grande entusiasmo, pois são associadas à efemeridade da existência humana e ao lema dos samurais, grandes apreciadores da flor: *viver o presente sem medo*.

A cerejeira fica pouco tempo florida, por isso suas flores representam a fragilidade da vida, cuja maior lição é aproveitar intensamente cada momento, pois o tempo passa rápido e a vida é curta⁵².

Recentemente, a árvore como símbolo da vida foi usada em *Avatar*, um filme estadunidense de ficção científica de 2009, escrito e dirigido por James Cameron. Tem seu enredo localizado no ano 2154 e é baseado em um conflito em *Pandora*, uma das luas que orbitam o sistema fictício de *Alpha Centauri*. Em *Pandora*, os colonizadores humanos e os nativos humanoides entram em guerra pelos recursos do planeta e a continuação da existência da espécie nativa. No filme, existe uma *Árvore das Almas*, o local mais sagrado para os nativos do tal satélite. Na película, a árvore é a mãe de todas as coisas, uma simbologia do arquétipo materno e das divindades femininas frequentemente veneradas como árvores, sendo ainda simbolicamente a ligação com a *Grande Mãe*, que tanto é doadora da vida como da morte. É embaixo da *Árvore das Almas*, a mais sagrada de todas, que o casal de heróis do filme se une em cópula, que simboliza o casamento sagrado, a união da deusa com o deus, a conjunção superior, simbolizando nesse rito o movimento da psique em direção à totalidade⁵⁴.

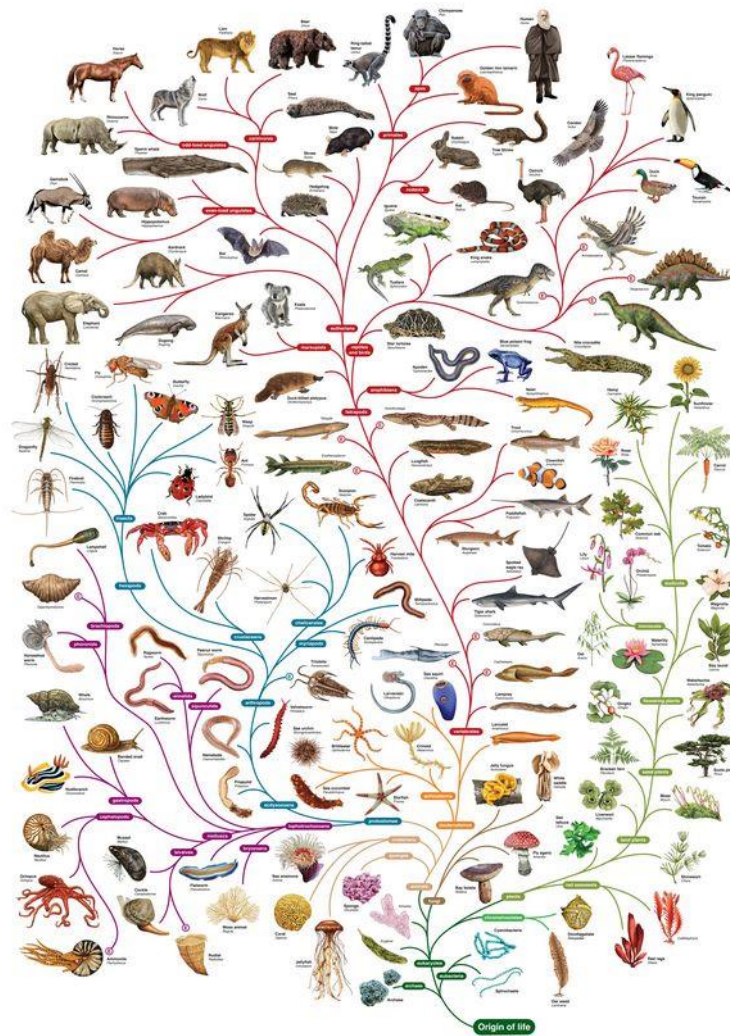
Por essa carga histórica e mística, a árvore é usada como símbolo para conexões diretas com a vida.

O mapa da vida na Terra é simbolicamente denominado de *Árvore da Vida*, que não tem aqui conexão com o sagrado, mas com a *bio*. Símbolo da vida, representando a perpétua evolução, sempre em ascensão vertical, subindo em direção ao céu, a árvore da vida representa a evolução das espécies vivas e extintas do planeta.

⁵² Disponível em: <<http://www.significados.com.br/flor-de-cerejeira/>>. Acesso em: 21 mai. 2016.

⁵⁴ Disponível em: <<https://anoitan.wordpress.com/2009/12/30/avatar-o-filme-e-seu-simbolismo/>>. Acesso em: 21 mai. 2016.

Figura 14 - Árvore da Vida

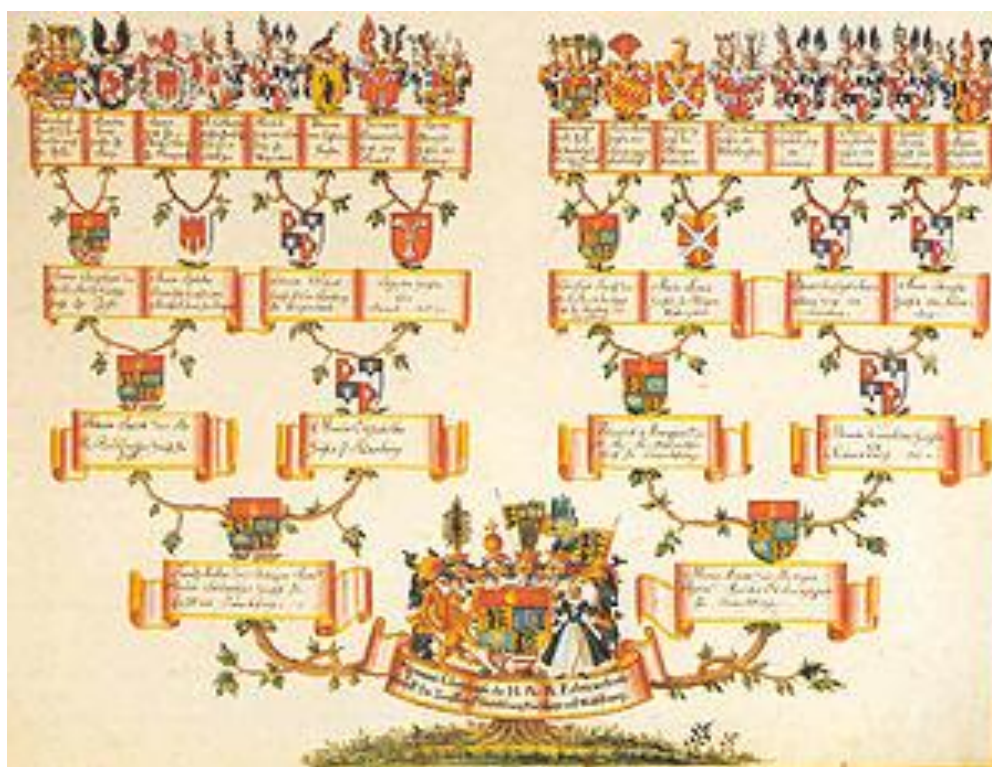


Fonte: Nano Macro (2012)⁵⁶.

Da mesma forma, foi ela a escolhida para representar a história dos antepassados de uma família, mostrando as conexões entre os indivíduos através da Árvore Genealógica. A representação pode mostrar a genealogia ascendente, que apresenta os ancestrais de determinado indivíduo, chamada de Árvore dos Costados, ou a genealogia descendente a partir de determinado indivíduo e seus descendentes. Um mapa da vida daquela pessoa.

⁵⁶ Disponível em: <<http://www.nano-macro.com/2012/07/arvore-da-vida.html>>. Acesso em: 20 mai. 2016.

Figura 15 – Árvore com 16 costados, de Sigmund Christoph von Waldburg-Zeil-Trauchburg, do final do século XVIII



Fonte: Blogspot⁵⁷.

A árvore é o símbolo maior da natureza, sendo usada em campanhas ecológicas e como *slogan* de ações que envolvem a proteção aos bens naturais. Uma árvore morta, cortada, ao contrário, é imagem triste que remete a figuras pérfidas e filmes de terror, usada como símbolo de destruição e da própria morte.

Ela carrega em sua figura majestosa características equilibradas de leveza e sustentação, de força e tranquilidade, de beleza e proteção. A visão de uma árvore traz apaziguamento. A entrada em um bosque de árvores traz paz. A árvore remete o ser humano a memórias inconscientes, trazendo com ela uma sensação de retorno de onde se veio, retorno à barriga da mãe natureza.

Não é à toa que era usada como símbolo sagrado desde os primórdios da existência humana, porque dela podia se aproveitar tudo. A árvore era a fonte real da vida e da salvação para muitos males em tempos que não existiam a agricultura, o ferro e a alquimia. Era diretamente da árvore que os alimentos eram obtidos e os remédios preparados. Hoje, a

⁵⁷ Disponível em: <http://conversandoalegrementesobrehistoria.blogspot.com.br/2015/05/a-arvore-genealogica-e-nao-ginecologica.html> Acesso em: 20 mai. 2016.

maioria dos cidadãos modernos não sabe de onde provêm os remédios fabricados pelas ricas e manipuladoras indústrias farmacêuticas ou os alimentos processados e enlatados vendidos em supermercados e redes gigantes de monopólio *fast-food*.

As árvores podem reduzir a incidência de asma, câncer de pele e doenças relacionadas ao estresse, pois ajudam a diminuir a poluição do ar e promovem sombreamento e um ambiente atrativo, calmo e adequado para recreação. São capazes de reduzir em até 10% o consumo de energia por meio do efeito de moderação climática local, evitam a poluição sonora e os ventos, mantendo a umidade do ar e chuvas regulares, desenvolvendo um papel importantíssimo no ecossistema, responsáveis por manter mais de 50% da biodiversidade do planeta⁵⁸. Promovem a saúde dos solos e evitam a erosão com suas raízes. Uma única árvore é capaz de produzir 80 mil frutos por safra. Por fim, oferece ao ser humano casa, alimento e cura.

Por essa forte presença no inconsciente coletivo, é frequentemente figurada nos desenhos infantis desde a tenra idade. Juntamente com a família e a casa, é elemento que aparece repetidamente em gravuras feitas por crianças. A árvore pode ter muitos significados na representação infantil, dependendo da realidade em que a criança viva, mas de forma ampla, pode-se afirmar que:

A base do tronco indica a energia física da criança e a estabilidade que sente. Quanto mais amplo for o tronco em sua base, maior segurança ela experimenta. A base é o local por onde a energia é retirada do solo pelas árvores e plantas em geral. E a espessura do tronco evidencia como a criança se sente em relação ao lugar social que ocupa. Ramos e folhas revelam imaginação e criatividade. Árvores sem folhas, ou com poucos galhos, indicam que não está se sentindo bem alimentada. Toda imaginação está ligada à seiva que a alimenta. Folhagem abundante indica muitas ideias e projetos⁵⁹.

⁵⁸ Disponível em: <<https://arvoresvivas.wordpress.com/arvores/>>. Acesso em: 20 mai. 2016.

⁵⁹ Disponível em: <<http://psicofabio.blogspot.com.br/2014/01/a-interpretacao-do-desenho-infantil.html>>. Acesso em: 20 mai. 2016.

Figura 16 - Desenhos de crianças de 5 anos



Assim como é constante nos desenhos, morar em uma casa na árvore é sonho do imaginário da criança e da utopia do adulto . Crianças gostam de se relacionar com árvores, subir nelas, abraçá-las.

Figura 17 - Casa na árvore: sonho infantil e utopia do adulto



Fonte: UOL (2012)⁶⁰

⁶⁰ Disponível em: <<http://moda.atarde.uol.com.br/wp-content/uploads/2012/10/Home-Office-external.jpg>>. Acesso em: 20 mai. 2016.

Ao se visualizar a imagem de tantas árvores na história da humanidade refletidas em desenhos infantis e símbolos usados em campanhas e movimentos, fica evidente que a árvore existente no imaginário humano é sempre parecida. Com exceção da árvore de Natal, que sendo um pinheiro tem formato diferente, as demais figuras que aparecem repetidamente são sempre de árvores de tronco lenhoso, com raízes fortes, copa verde abundante e, por vezes, com presença de flores e frutos, ou seja, guardamos em nosso mais profundo recanto cerebral e espiritual a mesma ideia de árvore. E assim foi com relação ao símbolo escolhido para representar o método do Teatro do Oprimido. Ela se assemelha à versão “clássica” de árvore que mora em nosso inconsciente.

O ser humano esteve sempre profundamente associado às árvores, que hoje ele mesmo destrói e, com isso, destrói sua própria história e essência. Como escreve brilhantemente Maria do Rosário no trecho de seu artigo:

Desde tempo imemoriais que o destino dos homens esteve sempre associado ao das árvores; e isso de uma forma tão indelével e evidente que nos podemos interrogar cada vez mais sobre o futuro de uma humanidade que rompeu com tal vínculo. No âmbito de uma trágica perversão das relações do homem com a natureza, desde há muito que o domínio da natureza se transformou no extermínio dessa mesma natureza.(...) a consumimos, não como zelosos administradores, mas como perdulários. No entanto, se o mundo atual quiser ainda sobreviver, é preciso, e antes que seja tarde demais restabelecer um equilíbrio e uma harmonia várias vezes milenários. (ROSÁRIO, 1998, p. 197).

Essa realidade é fatídica e preocupante. Em alguns casos, a preocupação é consciente, fazendo as pessoas aderirem às campanhas em prol da preservação e pela reciclagem de materiais, em especial o papel e a madeira, evitando o corte de árvores. É possível constatar o crescente número de pessoas que mudam seus hábitos de consumo, na tentativa de minimizar os efeitos dramáticos de nossa sociedade consumista na destruição da natureza. Mas, infelizmente, a maioria ainda não se deu conta do estrago ou prefere agir de forma egoísta, se despreocupando com o futuro da natureza e da própria espécie humana, muito provavelmente porque não se percebe parte dela. Segundo Feitosa:

Entretanto, nas atitudes de combate, exploração ou mesmo de preservação, permanece inquestionada a interpretação da natureza como sendo sempre um outro, um estranho, um objeto exterior ao homem. Essa exterioridade da natureza em relação a tudo o que é humano ou cultural é o solo do qual surgem os desafios ecológicos da atualidade. Mais do que cuidados com preservação, será preciso reavaliar a tendência histórica do homem de se opor à terra na qual habita e passar a respeitá-la como um enigma, que nunca poderá ser solucionado definitivamente. Segundo o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty: *A natureza é um objeto enigmático, um objeto que não é efetivamente um objeto, pois ela não está simplesmente diante de nós. Ela é nosso solo, não como algo à nossa frente, mas como algo que nos carrega.* (A Natureza (1968), p.20) (2011:87)

Como nos alerta Rosário (1988), a destruição da natureza, além das consequências óbvias e lastimáveis ao bem natural, é o rompimento de um laço com raízes muito profundas na relação do ser humano com sua própria essência. Portanto, a tentativa de minimizar os estragos à natureza é, ao mesmo tempo, uma tentativa de minimizar os estragos a si próprio e recuperar o elo com o sagrado, o místico e a vida em sua plenitude.

Fazendo um paralelo com a *Árvore do Teatro do Oprimido*, a proposta do seu uso como símbolo pode estar relacionada com essa necessidade urgente de resgatar a conexão com o cerne da metodologia. A representação deixa evidente a importância do método em seu fundamento, estabelecendo, de forma metafórica, o equilíbrio e a harmonia do Teatro do Oprimido.

1.2 A ÁRVORE COMO SÍMBOLO DO TEATRO DO OPRIMIDO: HISTÓRIA E SISTEMATIZAÇÃO

Boal era um investigador incansável na luta por um mundo mais justo e menos opressor. Sempre disposto, usava sua arte para entender e combater as razões da crueldade social, que martiriza mulheres, homossexuais, negros, indígenas, imigrantes e demais oprimidos relegados à pobreza e sujeitos à violência de todas as formas.

Se fosse verdade que todos têm razão, e que todas as razões se equivalem, seria melhor que o mundo ficasse do jeito que está. Nós, no TO, ao contrário, queremos transformá-lo, queremos que mude sempre em direção a uma sociedade sem opressão. É isto que significa *humanizar a humanidade*: queremos que o “homem deixe de ser lobo do homem”, como dizia o poeta. (BOAL, 2005, p. 25).

Seus passos eram traçados no caminho da luta, e fica evidente que cada experiência vivida por ele, e por quem estava a sua volta, dentro ou fora do espaço teatral, serviu de lição para um novo aprendizado na sistematização do método do Teatro do Oprimido.

O Centro de Teatro do Oprimido foi espaço de discussão, análise crítica e experimentação prática de diversas inquietações do mestre Boal e de sua equipe. A realidade vivida por todos no cotidiano do trabalho e da própria vida pessoal entrava na sala de ensaio e ali era dissecada em técnicas a fim de melhor compreender e encontrar saídas para as opressões. Assim fez durante toda sua trajetória como homem de teatro, levando para a arte seus protestos e inconformidades políticas.

Costumava falar sobre o surgimento das técnicas em palestras, encontros e oficinas. Contava histórias reais recheadas com a imaginação criativa que tinha, requintando os acontecimentos com pitadas de humor. Deixava explícito, com sua maneira coloquial de falar, como cada técnica que compõe o método fora descoberta a partir da realidade vivida por ele e pelos grupos com quem trabalhou.

Assim foi com o Teatro-Jornal (TJ), quando ainda era diretor do Teatro de Arena, em São Paulo. Considerado a primeira descoberta do Teatro do Oprimido, na verdade, é um conjunto de onze técnicas que procura expor as notícias de jornal de modo a desvendar a verdade, muitas vezes escondida por trás de manchetes tendenciosas e manipuladoras. As técnicas também podem ser aplicadas a notícias de revistas, rádio, TV ou internet.

Logo após o surgimento do Teatro-Jornal, a ditadura recrudescceu, e Boal foi preso, torturado e, em seguida, expulso de seu próprio país. Seguiu, então, em exílio pela América Latina. Em sua estadia na Argentina, também sobre pressão militar, foi impedido de elaborar seus projetos teatrais oficialmente e desenvolveu o Teatro Invisível (TI), uma encenação que é feita no local onde realmente poderia acontecer, de forma que não se perceba que se trata de uma representação. Dessa forma, temas importantes, e muitas vezes tabus, são discutidos entre atores e espectadores de forma horizontal, dando visibilidade ao que antes passava despercebido.

Já no Peru, fora convidado a participar do Programa de Alfabetização Integral (ALFIN). Com dificuldade de entender os participantes indígenas de etnias distintas e que falavam línguas diferentes, enquanto ele mal entendia o espanhol, se viu obrigado a pensar em formas de comunicação que não fossem a palavra. Criou, então, o Teatro-Imagem (TIm), que compreende uma série de jogos e técnicas em que prevalece a linguagem não verbal, em que o diálogo pode ser feito através da linguagem puramente corporal.

Ainda no Peru, Boal descobriu a técnica que viria a ser a mais usada em todo o mundo, o Teatro-Fórum. Nessa época, trabalhava com grupos de camponeses e desenvolvia histórias de opressões contadas por eles em cenas com elenco profissional, o que chamava de *dramaturgia simultânea*, na qual os atores deveriam representar sugestões oferecidas pela plateia para o problema apresentado. Em uma das apresentações, uma espectadora camponesa não ficou satisfeita e sugeriu representar ela mesma a sugestão que havia dado. Essa mulher subiu no palco, substituiu a atriz que representava a personagem oprimida na cena e apresentou sua sugestão na atuação, quebrando a barreira entre palco e plateia, entre atores e espectadores. Foi criado assim o Teatro-Fórum (TF), no qual, após apresentada uma cena de

opressão, os espectadores devem entrar em cena, substituir o personagem protagonista e, no lugar deste, tentar sair da situação de opressão. Boal costumava contar essa história repetidas vezes, e ela é um dos marcos do surgimento do Teatro do Oprimido, quando se percebeu que o oprimido deve falar por ele mesmo.

Com a crescente e acirrada ditadura na América Latina, se viu obrigado a migrar para a Europa. Foi na França que desenvolveu o Arco-Íris do Desejo, um conjunto de técnicas terapêuticas que colaboram para a compreensão de opressões internalizadas. Por lá, não havia ditadura, e os problemas não eram com opressores tão diretos como na América Latina. Boal, junto com sua esposa e psicanalista Cecilia Thumim⁶¹, criou formas de usar o teatro para revelar as opressões subjetivas e introspectivas do ser humano.

Em seu retorno ao Brasil, após a criação e o fortalecimento do Centro de Teatro do Oprimido, foi eleito vereador da cidade do Rio de Janeiro e, durante o mandato, desenvolveu, junto ao CTO, o Teatro Legislativo (TL), que pretendia ir além da apresentação teatral e usava os espetáculos dos grupos populares da época para gerar leis que beneficiassem a população. O Teatro Legislativo transformou o cidadão em legislador.

Seu último livro foi dedicado à Estética do Oprimido (EO), teoria que permeia toda a metodologia do Teatro do Oprimido. Dividida em três vertentes – Som, Imagem e Palavra –, a proposta é baseada na ideia de que todos são melhores do que imaginam ser. Todos podem fazer arte, escrever poesias, criar melodias e pintar quadros. A arte é inerente ao humano, e devemos usá-la para lutar contra a estética imposta pela mídia. A meta é usar a linguagem sensível para combater as opressões.

Detive-me, nos parágrafos anteriores, em uma breve contextualização sobre cada uma das técnicas que serão debatidas com maior profundidade a partir das experiências práticas que tive ao longo desses anos, no Capítulo 2, uma vez que não é objetivo desta dissertação repetir informações que podem ser encontradas em vasta bibliografia.

Parte dessas descobertas feitas por Boal e seus coletivos está registrada nos livros que ele escreveu relatando as experiências vividas, os erros e acertos, como um grande bloco de notas, misturados entre apontamentos fragmentados e teoria muito bem fundamentada. Pela leitura dos livros, podemos perceber a voracidade com que as descobertas iam mudando seus pensamentos, transformando as ações, criando outras experiências e gerando novas descobertas.

⁶¹ Psicanalista e presidente do Instituto Augusto Boal, que guarda seu acervo.

Grande parte da metodologia, no entanto, não é feita de palavras, mas se expressa por intermédio dos corpos e da estética dos milhares de multiplicadores e multiplicadoras espalhadas ao redor do planeta. Com o exílio de Boal em diversos países, desde o surgimento das primeiras técnicas, o TO foi se espalhando pelos continentes por meio de aprendizes, ativistas, oficinairos, pesquisadores, professores, multiplicadores, artigos, livros, dissertações e teses.

No entanto, na maioria dos casos, o método não é usado em sua totalidade. Dependendo da necessidade ou do conhecimento do praticante, este opta por uma ou outra técnica. Algumas pessoas elegem apenas técnicas, mas não usam jogos. Outras decidem multiplicar os jogos, mas não desenvolvem as técnicas. Algumas usam o método de forma criativa e lúdica, mas sem nenhuma politização, e outras o usam para levantar bandeiras políticas sem levar em consideração a importância estética. Não são todos que têm a clareza do que é o Teatro do Oprimido em sua essência e em sua busca, o que, em muitos casos, produz oficinas e espetáculos esvaziados de sentido político e distantes da base ética e solidária do TO.

Em meados dos anos 2000, Boal percebeu a urgência de se sistematizar o método, que estava literalmente espalhado nos livros e disperso pelo mundo, sendo aplicado por praticantes que não continham a visão do todo. A prática no exterior, e em especial no Brasil, fruto do trabalho árduo do Centro de Teatro do Oprimido, trouxe uma somatória infindável de experiências e novas descobertas que exigiram do criador a sistematização do método em um símbolo que o representasse, incluindo todos seus meandros, desde a base filosófica até a multiplicação criativa. Uma representação que fosse capaz de agregar suas complexidades e particularidades. Bárbara Santos declara que:

Havia um método que não era visto como um todo, mas, sim, como um nome geral para um conjunto de técnicas. Augusto Boal insistia na interdependência entre as técnicas como elementos de um mesmo método e buscava uma forma de representar essa relação. Creio que este foi e é um dos méritos mais importantes da Árvore do Teatro do Oprimido, representar um todo composto por partes inter-relacionadas que têm os mesmos princípios e visam ao mesmo fim. (SANTOS, 2016, p. 143).

Assim, nasceu a Árvore do Teatro do Oprimido, a mais aprazível metáfora para um método que descobre seu caminhar a cada passo que dá. Nada melhor que um ser vivo para representar a vida que pulsa nos enredos da metodologia. Uma raiz forte, um caule robusto e uma copa cheia de ramos com folhas dão hoje significado e unidade às partes distintas, porém conectadas e colaboradoras entre si.

A urgência apresentada por Boal para encontrar uma forma adequada de representar o método pode ter relação com a consciência da fragilidade de sua saúde. Aos 74 anos e sofrendo de leucemia há mais de seis anos, Boal percebeu a necessidade emergente de sistematizar o método e procurou encontrar uma representação que fosse capaz de agregar as complexidades e particularidades do Teatro do Oprimido.

Retornando de uma viagem, aproximadamente no meio do ano de 2005, em uma reunião cotidiana da equipe do CTO, Boal sugeriu que encontrássemos uma forma para esquematizar o método em um símbolo que o representasse, trazendo com ele algumas propostas, que se juntaram às de nossa equipe.

Entrevistando os Curingas que participaram desse processo, pelo menos três dos seis entrevistados, além de mim, recordam com clareza de uma proposta que parecia um tipo de gráfico composto por linhas retas, que mais se assemelhava à representação de um senso demográfico do que de um método teatral que se propõe a colaborar na transformação da sociedade.

Dentre as formas interessantes sugeridas, havia uma célula e uma árvore. A célula, apesar de representar parte essencial da vida, nos pareceu muito cerrada nela mesma e limitada de possibilidades. A árvore, ao contrário, trazia a ideia de amplitude. O constante crescimento de uma árvore trazia a sensação de uma infinidade de possibilidades para o método e sua multiplicação. Assim como foi relatado no subcapítulo anterior, a imagem da árvore ativava nosso inconsciente coletivo e trazia com ela toda a força a ela designada desde tempos remotos, muito além de nossa imaginação naquele momento.

A metáfora polifônica do TO faz refletir sobre a natureza da interligação das técnicas, mas também propõe a imagem do crescimento e renovação desse teatro, pois olhando não para os galhos, mas a partir das raízes, a metáfora que se mostra é a da multiplicação do movimento teatral. Boal não entrega pistas se sua árvore seria uma metáfora da árvore da ciência e/ou da árvore da vida, ou se trataria da ilustração de um organograma. (CASTRO-POZO, 2011, p. XVII).

Aquela figura agradável encantou Boal e a equipe do CTO, assim como o faz há milhões de anos com sua capacidade única de conter o alimento, a cura e a proteção da vida, proclamando o sagrado e exaltando o mistério.

Sem nenhuma dúvida, a árvore sugerida por Boal foi a imagem prontamente escolhida e, com o tempo elaborada, pela equipe. Nela foram depositadas todas as partes fundamentais ao método, desde sua base ideológica fundada na ética e na solidariedade até as ações

concretas e continuadas, incluindo os jogos e todas as técnicas. Cada parte foi colocada de acordo com sua função e relação com as demais partes.

Essa época foi frutífera de projetos no CTO junto ao Governo Federal. Com a vitória de Lula⁶² como presidente do Brasil, a partir de 2003, passou a ser possível negociar com um governo progressista e de esquerda, que confiou ao CTO a oportunidade de desenvolver diferentes projetos junto a distintos Ministérios: da Justiça, da Educação, da Saúde e da Cultura. Todos os projetos visavam à formação de multiplicadores na metodologia dentro de suas realidades específicas.

Os projetos viriam a ser desenvolvidos, em sua maioria, fora do estado do Rio de Janeiro e em contextos inexplorados pelo CTO. Apesar de todo o trabalho anterior, a equipe era formada por pessoas com experiências distintas, e Boal queria equalizar a equipe, garantindo que todos dominassem os mesmos conteúdos. Para tal, organizávamos Oficinas Práticas e Seminários Teóricos na sede da instituição e na casa de Augusto Boal.

Nos Seminários, o conteúdo era previamente estabelecido por Boal e dividido entre a equipe. Dentre os conteúdos oferecidos, cada um escolhia o que gostaria de apresentar. Lembro-me de algumas escolhas, como a de Flavio Sanctum⁶³, que elegeu falar sobre as artimanhas opressoras do *Sistema Trágico Aristotélico*, e o de Claudete Felix, sobre o uso da metáfora no Teatro do Oprimido. Eu escolhi a *Árvore*, pelo encanto que ela me provocava e porque acreditava que meu conhecimento na biologia poderia agregar informações e vantagens em sua compreensão.

A apresentação foi na casa de Boal, em um Seminário marcante e inesquecível. Apresentar um conteúdo ainda em maturação para o mestre não era tarefa simples. Por mais que dominasse o tema, qualquer um de nós se encontrava passível de nervosismo e insegurança. Pensando em como apresentá-la, decidi que iria ser didática e, em vez de levar um desenho pronto da *Árvore*, iria desenhá-la durante a explicação. Parecia estar sendo ousada, mas gostava da proposta e me arrisquei. Estiquei uma folha de papel 40kg em cima da mesa de centro da sala com janelas de frente para a Praia do Arpoador e, ouvindo as batidas das ondas do mar, apresentei a *Árvore*, desenhando traço por traço durante a explicação. E nesse processo de fazer tudo ao vivo, cometi alguns enganos.

O primeiro foi colocar o Teatro-Fórum e o Teatro-Imagem no tronco, sem me ater em qual posição exata deveriam ficar. Fui advertida por Boal acerca da importância de que ficassem na conexão entre as demais técnicas dos ramos, pois o sentido estava justamente em

⁶² Apelido do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva.

⁶³ Pedagogo e doutor em Artes Cênicas pela UNIRIO.

conectá-las. Outro engano foi inverter a posição do Teatro Legislativo (TL) com as Ações Sociais Concretas e Continuadas (ASCC), trocando-as de lugar e só me dando conta quando, se me lembro bem, Olivar Bendelak alertou sobre o fato. Assumi o erro novamente e pretendia rasurar no desenho feito no papel, quando Boal disse para deixar assim, pois havia gostado. Localizar o Teatro Legislativo em um ramo mais inferior parecia bom para explicitar a conexão com o Teatro-Fórum, e deixar as ASCC no ramo mais alto de todos amplificava a ideia de que o objetivo final da Árvore deveria ser a realização de ações sociais. Fiquei aliviada. E o erro, sem intenção, se transformou em acerto.

No entanto, minha maior surpresa e felicidade naquele dia ainda estava por vir. A Árvore, em si, me parecia completa, mas queria sugerir que suas sementes fossem levadas embora para que outras plantas pudessem ser semeadas. Mais por ingenuidade do que por sagacidade, desenhei algumas sementes nos frutos e um passarinho voando no céu, carregando uma das sementes. Queria colorir o desenho, dar-lhe vida e movimento, apontar a possibilidade de ir além da Árvore e do próprio papel, traçando um paralelo metafórico com o Teatro do Oprimido. Investi na ideia e desenhei um passarinho singelo, amarelo como um canário e em pleno voo no canto direito, no alto da folha. O pássaro não provocava nenhuma mudança estrutural na Árvore, e por isso achei que seria bem-vindo, pelo menos como enfeite no desenho. Houve espanto, mas pouca discussão. A equipe havia gostado dele como se fosse óbvia a necessidade de sua presença na figura. E qual não foi minha admiração quando Boal soltou um sorriso de canto de boca, achando graça e aprovando o passarinho amarelo, que ali passaria a fazer parte do desenho da Árvore, representando os multiplicadores, essenciais na difusão do Teatro do Oprimido.

Assim, a Árvore passou a ser e apresentar o Teatro do Oprimido de forma simples, didática e pedagógica, sendo marco histórico na sistematização do método.

1.3 A ÁRVORE COMO SER VIVO: EQUIVALÊNCIAS E REFLEXÕES ENTRE A PLANTA E O SÍMBOLO

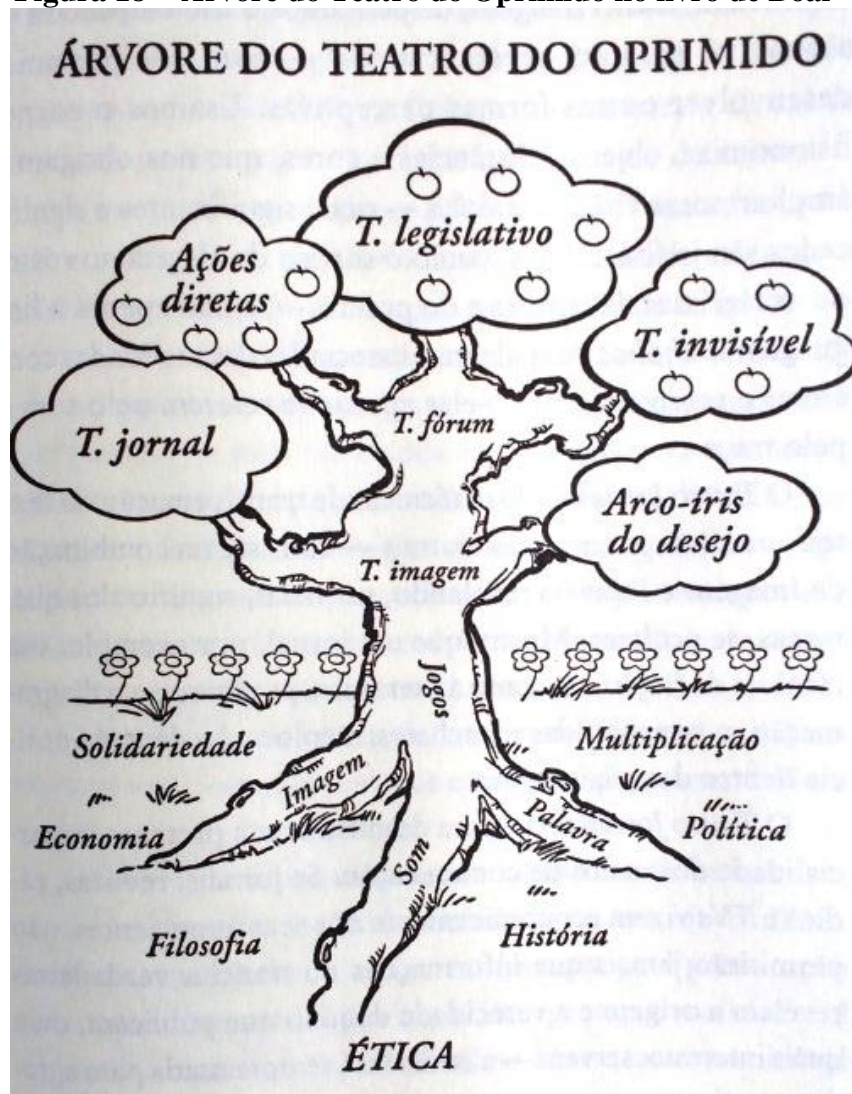
Do latim *arbore*, segundo o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, árvore⁶⁴ é um “vegetal lenhoso, cujo caule, chamado tronco, só se ramifica bem acima do nível do solo, ao contrário do arbusto que se ramifica desde junto ao solo”. A definição do Aurélio é

⁶⁴ Para facilitar a compreensão, a partir daqui, sempre que o termo árvore estiver grafado com inicial minúscula, estaremos tratando da planta e, com maiúscula, do método.

bastante genérica, corroborando a visão do senso comum. Na realidade, muitas são as formas, os tamanhos e os estilos de árvores. Em virtude da imensidão das florestas tropicais, ainda não se tem ideia de quantas espécies de árvores existem no planeta. É preciso definir, portanto, de que árvore se trata a do Teatro do Oprimido e também quais as referências simbólicas que existem entre ela e o ser vivo árvore.

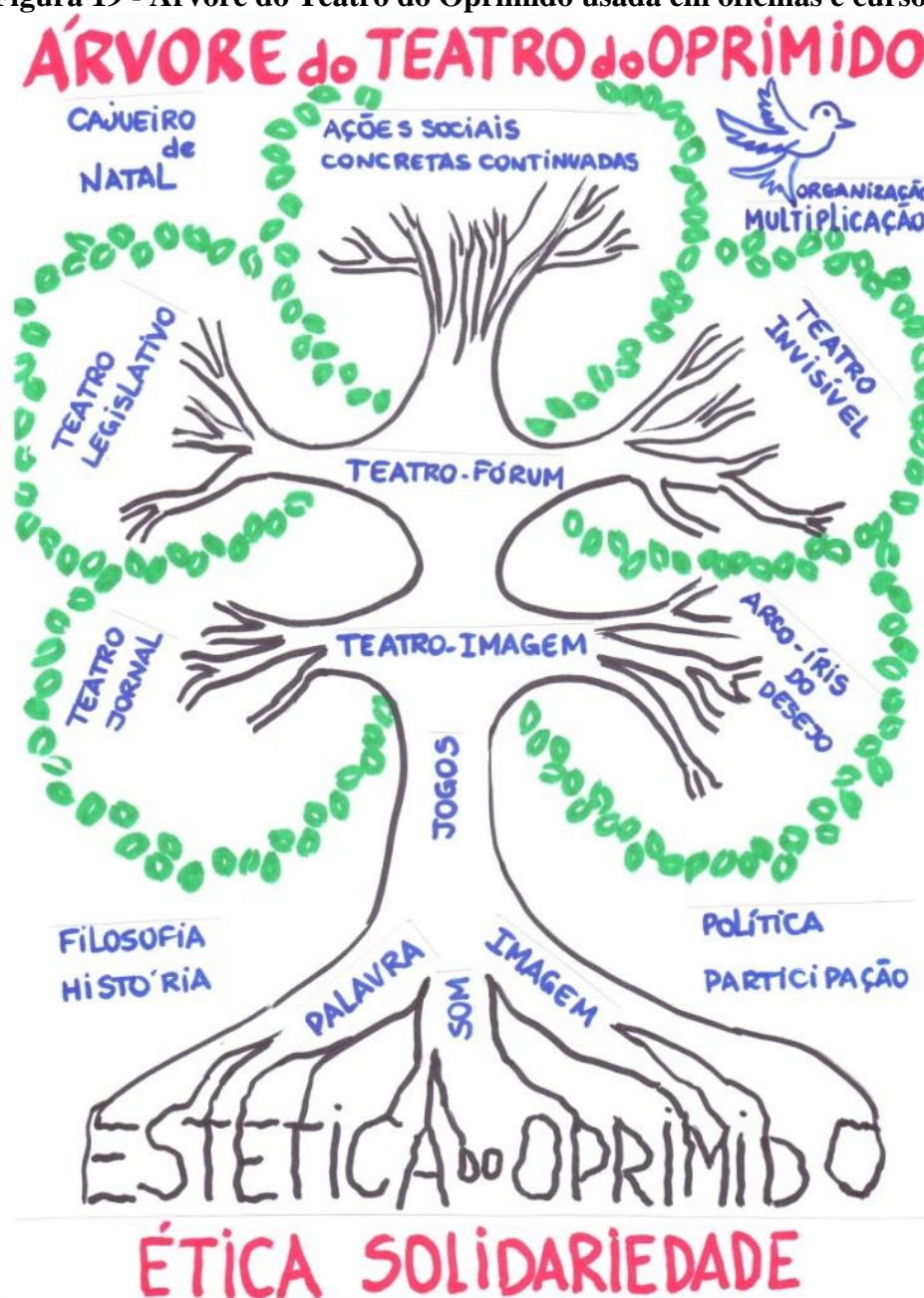
Este estudo levará em consideração a figura usada por Boal em seu livro *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas* (2005) e a figura criada por mim e usada por Boal e pela equipe do CTO em oficinas e artigos.

Figura 18 - Árvore do Teatro do Oprimido no livro de Boal



Fonte: Boal (2005).

Figura 19 - Árvore do Teatro do Oprimido usada em oficinas e cursos



Fonte: Helen Sarapecck⁶⁵.

As árvores são divididas em dois grandes grupos: gimnospermas (do grego *gimnos* = nu / *sperma* = semente) e angiospermas (do grego *angeion* = bolsa / *sperma* = semente). Existem diversas diferenças entre elas, e a prevalescente é que as angiospermas, ao contrário das gimnospermas, possuem frutos que protegem suas sementes. A identificação pode parecer

⁶⁵ Boal gostava dessa Árvore desenhada por mim e sempre pedia para que eu a desenhasse durante os Seminários. Essa Árvore foi usada nas oficinas, cursos e publicações do CTO, bem como em dissertações e teses acadêmicas.

difícil para um leigo, mas, se retirarmos da divisão todas as árvores com aspecto de pinheiro⁶⁶ e a Cica⁶⁷, restarão as angiospermas, que são plantas mais “modernas” na evolução. Sendo assim, a aparência da figura da Árvore do TO é suficiente para afirmar que se trata de uma angiosperma. Mas ainda é uma classificação ampla demais, já que existem em torno de 250 mil espécies de angiospermas.

Figura 20 - Exemplos de gimnospermas



Fonte: A winter garden (2015)⁶⁸.

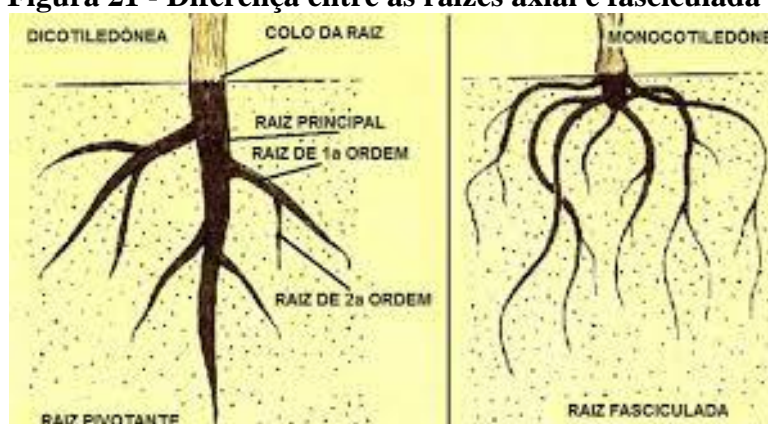
As angiospermas se dividem nas classes mono e dicotiledôneas. As características que separam as duas podem ser evidentes para biólogos, mas por demais obscuras para quem não tem conhecimento em Botânica. As diferenças encontram-se no tipo de semente, de flor, no tempo do ciclo de vida, na nervura das folhas e na raiz. As monocotiledôneas possuem raiz fasciculada, ou seja, ramificada e pouco profunda, enquanto as dicotiledôneas possuem raiz axial ou pivotante. Uma raiz única fusiforme e de profundo alcance.

⁶⁶ Pinheiro é o nome comum das árvores pertencentes à divisão Pinophyta, tradicionalmente incluída no grupo das gimnospermas.

⁶⁷ Vedete dos jardins contemporâneos e tropicais, a *Cycas revoluta*, vulgarmente chamada de Cica ou Palmeira Sagu, se parece com uma pequena palmeira.

⁶⁸ Disponível em: <http://a-winter-garden.blogspot.com.br/2015_05_01_archive.html>. Acesso em: 20 mai. 2016.

Figura 21 - Diferença entre as raízes axial e fasciculada



Fonte: Ramon Lamar (2011)⁶⁹.

Se observarmos a raiz da Árvore, certamente, haverá dúvida na identificação, pois a figura apresenta três raízes, que podem, à primeira vista, indicar que se trata de uma monocotiledônea, mas a largura e a profundidade das raízes contestam esse questionamento. A confirmação pode ser alcançada levando-se em consideração as plantas representantes de cada divisão. A maioria das monocotiledôneas inclui plantas herbáceas, havendo poucas árvores nesse grupo. As representantes são ervas terrestres e aquáticas, entre as famosas gramíneas (capim, grama, arroz, cana-de-açúcar), algumas produtoras de cereais (milho, centeio, trigo, aveia) e as palmeiras (coqueiro, palmeira imperial, açaí), enquanto entre as dicotiledôneas encontramos as leguminosas (amendoim, feijão, soja, lentilha, ervilha), as lendárias (ipê, pau-brasil, jacarandá, paineira), além da maior parte das árvores frutíferas, muitas com aparência próxima à da Árvore proposta para o Teatro do Oprimido. Portanto, apesar de não se tratar de uma representante exemplar da classe das dicotiledôneas, podemos confirmar que se trata de uma. A árvore idealizada por Boal tem, em sua figura, elementos clássicos de uma *angiosperma dicotiledônea*, ou *magnoliopsida*.

Atentando para isso, é possível referendar a escolha de Boal, levando-se em consideração que as dicotiledôneas carregam características que, a meu ver, se associam ao método. São árvores que existem há 130 milhões de anos, porém consideradas modernas perto das primas gimnospermas, que têm 25 milhões de anos a mais. A evolução fez das angiospermas dicotiledôneas árvores com caules resistentes, raízes profundas, sementes protegidas, flores coloridas e uma beleza encantadora. Traçando paralelo com o método, a profundidade da raiz e a resistência do caule são bases sólidas para o crescimento dos ramos na formação da copa e na produção das flores e frutos. A força aliada à beleza estética parece

⁶⁹ Disponível em: < <http://ramonlamar.blogspot.com.br/2011/06/por-que-caem-as-arvores-1.html>>. Acesso em: 2 mai. 2016.

simbolicamente adequada a um método político teatral. Seguindo nessa associação, traço uma reflexão comparativa entre as partes da árvore enquanto planta e da Árvore enquanto método⁷², propondo apresentar as ligações existentes entre uma e outra, que podem facilitar a compreensão da escolha do símbolo por Boal e equipe.

Solo: fértil é um solo rico em matéria orgânica, nutrientes necessários ao crescimento da planta. O Teatro do Oprimido se alimenta dos nutrientes que estão no “solo” da sociedade humana, “absorvendo” dele o que é fundamental. Ter conhecimento da história que vivemos, assim como compreender a política e a economia em que estamos engendrados e perceber os problemas de nossa existência através da filosofia é basilar para o seu desenvolvimento. O “solo” fértil vai garantir os “nutrientes” que serão o alimento construtor de uma planta saudável, bem como de um método bem fundamentado na Ética e na Solidariedade.

Raiz: órgão especializado na sustentação, na absorção, no armazenamento e na condução da seiva. Nas plantas vasculares, a distribuição de água e nutrientes é feita através do sistema vascular, que é constituído pelo xilema, responsável pela condução de água e sais minerais (seiva bruta) da raiz ao restante da planta, e pelo floema, responsável pela condução de material orgânico (seiva elaborada) das regiões produtoras para as regiões de consumo. O xilema está presente em todos os órgãos da planta, mas é na raiz que ele forma um cordão espesso e contínuo, ocupando a região central do órgão⁷³. Daí a importância essencial da raiz na absorção do que está presente no solo.

As três “raízes” no TO são profundas e, embora não sejam pivotantes (perpendiculares ao solo), são medulares, garantindo o eixo que sustenta o método. Nelas encontramos as vertentes da Estética do Oprimido (EO): Imagem, Som e Palavra. A intenção de Boal era localizar a estética na base do método, mas sem restringi-la, simbolizando assim sua importância crucial. Como afirma neste trecho:

Estendendo-se além das fronteiras habituais do teatro, nosso novo projeto, *A Estética do Oprimido*, busca devolver, aos que a praticam, a sua capacidade de perceber o mundo através de todas as artes e não apenas do teatro, centralizado esse processo na Palavra (todos devem escrever poemas e narrativas); no Som (invenção de novos instrumentos e de novos sons); e na Imagem (pintura, escultura e fotografia). Cada folha desta Árvore dela faz parte indissolúvel até alcançar, e principalmente, as raízes e a terra. (BOAL, 2005, p. 15).

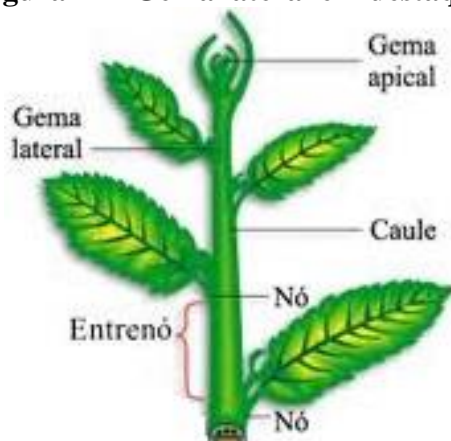
⁷² Daqui em diante, os termos biológicos usados para a Árvore do Teatro do Oprimido serão colocados entre aspas.

⁷³ Disponível em: <<http://www.ebah.com.br/content/ABAAA6iUAF/sistemas-vasculares-xilema-floema?part=2>>. Acesso em: 20 mai. 2016.

Deixava explícito que a estética deveria estar presente em toda a Árvore, fazendo parte indissociável dela. Os nutrientes que sobem pelas raízes são transformados em alimento pelas atividades da Estética do Oprimido. Sendo assim, a EO poderia estar presente em todas as partes da árvore, subindo e descendo em “xilema” e “floema”, respectivamente.

Caule: garante a integração entre raiz e folhas, tanto do ponto de vista estrutural, pois é dele que nascem as folhas, como funcional, através do conjunto de vasos condutores do xilema e do floema. Além disso, colabora na sustentação da planta no solo. Um caule cresce a partir do ápice, chamado de *gema apical*, permitindo o crescimento longitudinal da árvore. Isso se dá pela presença de células meristemáticas, que têm alto poder de divisão, acelerando o crescimento no local. Quando folhas nascem no caule, a região entre as folhas e o caule também tem células meristemáticas, que são chamadas de *gemas laterais*, responsáveis pela geração dos futuros ramos⁷⁵.

Figura 22 - Gema lateral em destaque



Fonte: Renan Bardine⁷⁶.

Na figura do TO, os exercícios e jogos estão situados no “tronco”⁷⁷. Boal pretendia organizar na Árvore todo o conteúdo do método de forma pedagógica, deixando explícito que a metodologia deve seguir uma sequência lógica. Os jogos não estão postos no “tronco” à deriva, mas porque Boal acreditava que um trabalho com o método deveria se iniciar pelos

⁷⁵ Vídeo Morfologia Externa do Caule de quadro

⁷⁶ Disponível em: < <http://www.coladaweb.com/biologia/botanica/estudo-do-caule>>. Acesso em: 20 mai. 2016.

⁷⁷ Tipo de caule lenhoso, resistente, cilíndrico ou cônico e também mais largo na base que no topo, com ramificações, que se formam a partir de certa altura. A Árvore possui um típico tronco, por isso passarei a usar a palavra tronco quando me referir ao caule da Árvore. É curioso que a palavra tronco seja usada para denominar outros elementos aos quais podemos fazer referência com a Árvore. O tronco é a parte maior do corpo humano, que guarda os órgãos vitais e marca o ancestral mais antigo em uma árvore genealógica.

jogos, no intuito de começar ludicamente, porém usando-se o princípio organizador do jogo, a regra, permitindo um acordo coletivo no mergulho do participante na brincadeira. Essa percepção será desenvolvida no subcapítulo 2.2.1.

As técnicas do Teatro-Imagem e do Teatro-Fórum estão colocadas propositalmente no “tronco”, na direção dos “ramos”, indicando que seria o local do nascimento destes, quase como acontece com a *gema lateral* nas árvores. Com isso, Boal queria enfatizar a conexão entre o Teatro-Imagem e os ramos do Teatro-Jornal e do Arco-Íris do Desejo, e entre o Teatro-Fórum e os ramos do Teatro Invisível e do Teatro Legislativo. Dessa forma, deixa explícita a proposta de que, antes de se chegar aos “ramos”, deve-se conhecer o “caule”. Para se fazer Teatro-Jornal e Arco-Íris do Desejo, é necessário que o multiplicador já tenha tido a prática com o Teatro-Imagem. Para desenvolver tanto as técnicas do TJ como as do Arco-Íris, é necessário que o praticante tenha domínio sobre o Teatro-Imagem, pois a base do trabalho, em ambas as técnicas, é a imagem. O mesmo acontece com a segunda tríade de técnicas. Antes de trabalhar com o Teatro Invisível e o Teatro Legislativo, é preciso praticar o Teatro-Fórum. Ambas têm sua base no TF. Como descreverei mais adiante do subcapítulo 2.3.3, a dramaturgia do Teatro Invisível é baseada na dramaturgia do Teatro-Fórum, sendo fundamental conhecer os conceitos desta para desenvolver a outra. Relação ainda mais direta se dá com o Teatro Legislativo, que é dependente do TF. Não é possível fazer uma sessão de Teatro Legislativo sem o espetáculo de Teatro-Fórum, já que a sessão é uma continuidade da apresentação, assim como relatado no subcapítulo 2.3.4. Sendo assim, além do papel evidente do Teatro-Imagem e do Teatro-Fórum como tronco, destaco a importância destes como verdadeiras “gemas laterais”.

Essa forma de colocação dos conteúdos na *Árvore* pode levantar a ideia de que se trata de um sistema hierárquico. Segundo o *Novo Dicionário Aurélio*, hierarquia significa “uma série contínua de graus ou escalões, em ordem crescente ou decrescente”, o que deixa implícita a ideia de subordinação.

Estaria o Teatro do Oprimido fundado em uma estrutura com ordem de prioridade entre os elementos ou sobre relações de subordinação entre estes? Desconheço registros em que Boal cite alguma escala de importância entre as técnicas que compõem o método. No meu ponto de vista, a *Árvore* é uma proposta pedagógica de organização, e não uma tentativa de hierarquização. A intenção de Boal e da equipe do CTO durante sua elaboração foi posicionar os conteúdos de forma a explicitar ao praticante que cada parte do método tem conexão com o todo de maneira específica, e que é essencial ao praticante perceber essas conexões para um

melhor aproveitamento do método e desenvolvimento de seu trabalho específico. O posicionamento das partes na Árvore sugere apenas um caminho pedagógico para guiar o praticante na multiplicação do método.

Copa, Ramos e Folhas: copa é o nome dado à parte superior das plantas altas. Ramos ou galhos são ramificações dos caules, responsáveis pela fixação das folhas, flores e dos frutos, além de serem a ligação entre o caule e as demais partes na condução da seiva. Na “copa” do TO está contida a maioria das técnicas divididas em quatro “ramos”⁷⁸: Teatro-Jornal, Arco-Íris do Desejo, Teatro Invisível e Teatro Legislativo.

Nas plantas, as folhas são órgãos especializados na captação de luz e trocas gasosas com a atmosfera para realizar a fotossíntese⁷⁹, a transpiração⁸⁰ e a respiração⁸¹, fundamentais para a manutenção da vida do vegetal.

De “copa” frondosa e farta de “folhas”, a Árvore expõe sua força e grandiosidade na beleza da abundância das “folhas”. É por meio das técnicas que se localizam nos “ramos” que o método vai trocar com o ambiente no metabolismo da “transpiração” e da “respiração”, bem como na produção dos alimentos durante a “fotossíntese”. Simbolicamente, os jogos preparam o participante para desenvolver o Teatro-Imagem e o Teatro-Fórum, que serão a base para o aprendizado das demais técnicas, formatando o caminho do sujeito na troca com a sociedade.

O “ramo” superior é ocupado pelas Ações Sociais Concretas e Continuadas (ASCC), ou seja, ações que possam ser feitas para que o uso do TO seja útil na transformação de realidades injustas, cumprindo a meta do método. Tratarei com atenção dessas ações no subcapítulo 3.3 e aqui irei me ater à reflexão sobre a posição das ASCC no “ramo” superior da Árvore.

Assim como o solo alimenta a árvore, as folhas realizam a fotossíntese. No processo autotrófico⁸² da fotossíntese, o gás carbônico (CO₂) e a água (H₂O) são usados para a síntese de carboidratos que irão alimentar a planta. Durante o processo, há a formação de oxigênio (O₂), que é liberado para o meio. A capacidade de realizar fotossíntese e transformar o gás carbônico em oxigênio poderia ser considerada simbolicamente para o método, uma ação

⁷⁸ Usarei a palavra ramo em vez de galho, fazendo um paralelo com o ramo genealógico.

⁷⁹ Processo de produção de glicose e oxigênio, que tem como um de seus componentes a luz do Sol, formada por feixes de diferentes comprimentos de onda. Os comprimentos de onda que são absorvidos pelas folhas variam de acordo com as espécies, mas em geral o comprimento de onda de cor verde não é absorvido pelas folhas, sendo assim refletido, dando a coloração verde às folhas. A glicose produzida compõe a seiva elaborada.

⁸⁰ Durante a transpiração, as folhas perdem água para o meio ambiente na forma de vapor. É possível observar névoas em grandes florestas ao amanhecer. Essa névoa nada mais é que a evaporação da umidade da floresta. Uma parte dessa umidade é produzida através dessa transpiração que ocorre nas folhas.

⁸¹ As plantas também realizam processo de respiração, em que absorvem O₂ e expelem CO₂, em especial pelas folhas.

⁸² Capacidade de sistematizar substâncias orgânicas, com base em inorgânicas, produzindo seu próprio alimento.

concreta na realidade, assim como o faz a planta onde está inserida. A ação concreta pretende transformar algo, assim como a planta o faz na fotossíntese. Porém, seria ingênuo imaginar que, como o vegetal, o método realizaria sozinho essa ação. Diferente de uma planta, o Teatro do Oprimido não se basta por si, mas depende do ser humano para ser revolucionário.

As Ações Sociais Concretas e Continuadas não representam uma técnica⁸³, pois não estão ligadas a nenhum procedimento específico, apesar de almejam, como resultado, a transformação. As ASCC, na verdade, são as metas do método criado pelo mestre Boal e devem ser o objetivo de toda e qualquer atividade do Teatro do Oprimido. Portanto, não parece se tratar de um “ramo” do TO. De que forma as ASCC deveriam, então, ser representadas na figura que representa o método? Se as ASCC são o foco de todas as atividades do TO, deveriam então estar em todos os “ramos”, “tronco” e “raízes” representando a sua meta principal? Se as ASCC, contudo, são o fruto do trabalho com o método, não deveriam ser postas fora deste? Ou seja, além do método, configurando essa ação concreta na sociedade?

Flor, Fruto e Semente: as flores são folhas modificadas, que contêm os órgãos reprodutivos das angiospermas: gineceu (parte feminina) e androceu (parte masculina). A pétala funciona como atrativo, e cada espécie evoluiu suas flores em tamanho, forma e cor para se adaptar aos seus determinados polinizadores. Essa evolução garante a perpetuação da espécie e a biodiversidade⁸⁴ através dos polinizadores. Isso tem permitido às angiospermas a maior dominância em ecossistemas terrestres. A maioria das flores das angiospermas é hermafrodita, facilitando a autofecundação. Mas como a autofecundação apresenta desvantagem para as espécies, impedindo a variabilidade de caracteres, as flores possuem adaptações que impedem o processo de autofecundação e facilitam a fecundação cruzada, se reproduzindo a partir do cruzamento entre dois indivíduos.

Após a fecundação, o óvulo origina a semente, e o ovário, o fruto. O fruto protege as sementes e prepara o solo, facilitando a germinação. A semente, por sua vez, contém um suprimento de reserva, que se desenvolve a partir do embrião proveniente da planta mãe, o qual servirá para o primeiro estágio de desenvolvimento da planta quando encontrar as condições desejadas. A semente é uma estrutura de propagação da planta, a unidade reprodutiva que dá início a uma nova geração da espécie.

⁸³ Entende-se como técnica um procedimento ou conjunto de procedimentos que tem, como objetivo, obter um determinado resultado.

⁸⁴ Diversidade da vida.

Apesar de fundamental em uma angiosperma, a flor não é representada na *Árvore do Teatro do Oprimido*. Creio que não interessava ao Boal a forma como a *Árvore* seria fecundada, mas sim a *Árvore* em si como representação do método. Até porque pensar em cruzamento entre “flores” de distintas árvores poderia dar a ideia de que as “sementes” do método seriam originadas a partir de outras “árvores”. E que “árvores” seriam essas? Talvez filosofias e pensamentos que corroboram o método? Essa discussão causaria o desfocamento da própria *Árvore*, o que não era intenção de Boal. No entanto, ele conclui seu texto sobre a *Árvore* com a frase: “O objetivo de toda árvore é dar frutos e flores: é o que desejamos para o Teatro do Oprimido que busca não apenas conhecer a realidade, mas transformá-la ao nosso feitio.” (BOAL, 2005, p. 21).

O fruto, como protetor da semente, foi colocado na *Árvore* que se encontra no livro. Levanto a hipótese de que Boal tinha interesse em mostrar a vitalidade da *Árvore* e sua capacidade de produzir alimento através do fruto. Uma *Árvore* frutífera, que gera fruto, carrega em si forte simbologia como gestora, como mãe, como relatado no subcapítulo anterior. Não se pode afirmar, porém, até que ponto Boal tinha a intenção, quando levantou a proposta de usar um símbolo como representação do método, de debater a propagação deste através da imagem dos “frutos”. Ele escreve que “os frutos que caem ao solo servem a se reproduzir pela Multiplicação” (BOAL, 2005, p. 16). Não se pode negar que havia intento de discutir a multiplicação, mas o debate sobre a difusão do método na figura da *Árvore* só entrou no foco da discussão quando houve a proposição de inclusão da figura do passarinho no desenho original do livro, aliado ao momento propenso a intensa multiplicação em projetos nacionais do Centro de Teatro do Oprimido⁸⁵. As sementes presentes nos frutos contêm nutrientes suficientes para a gestação da planta, porém, para vingar, ela vai depender do disseminador, o passarinho.

Passarinho: é o principal responsável pela polinização e dispersão das sementes, que são processos essenciais para a proliferação e a manutenção da diversidade.

As plantas terrestres são organismos que passam a maior parte de seu ciclo de vida fixos ao solo. Enfrentam, portanto, os seguintes problemas: como encontrar um parceiro ideal para sua reprodução; e como mandar a prole para longe da planta mãe, evitando assim problemas de competição entre indivíduos. Uma vez que as plantas não podem se deslocar, elas utilizam a ajuda de agentes externos: agentes polinizadores fazem o transporte de genes, sob a forma de pólen; e agentes

⁸⁵ Os anos entre 2004 até sua morte, em 2009, foram de intensa formação de multiplicadores em projetos de médio e longo prazos do CTO, como: Teatro do Oprimido nas Escolas, Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto.

dispersores levam as sementes para longe da planta mãe, que podem germinar em outro local, facilitando inclusive o reflorestamento⁸⁶.

As sementes de uma árvore podem ser dispersas por diferentes agentes contribuintes, a fim de que as sementes se afastem da planta mãe: pelo vento, pela água, pela gravidade e pelos animais em diferentes filos de distintas ordens (insetos, pássaros, répteis, peixes, mamíferos). O pássaro foi a escolha feita para a representação do multiplicador na Árvore do Teatro do Oprimido, e a história sobre sua indicação está relatada no subcapítulo 1.2, sendo considerado o maior semeador da natureza, segundo o site do Parque Nacional da Tijuca⁸⁷:

Dentre os animais, os principais agentes dispersores de sementes são os vertebrados, onde se destacam as aves e os morcegos. As aves apresentam várias vantagens como agentes dispersores: são animais de volume corpóreo relativamente grande, têm facilidade de deslocamento e um raio de ação com os quais praticamente nenhum outro animal pode rivalizar, exceção feita, talvez, aos morcegos. Nas florestas tropicais, aves e morcegos podem ser considerados os grandes responsáveis pela movimentação de sementes de frutos.

No entanto, essa necessidade é questionada por Roni Valk, que afirma em entrevista que a própria árvore é capaz de dispersar suas sementes.

O próprio fruto da árvore tem seu papel. A árvore criou um fruto gostoso que tem como objetivo ser levado embora. O papel do fruto é a disseminação. Se o passarinho pegou (o fruto), era papel do fruto ser levado embora. É estratégia da árvore ter um fruto interessante para que seja carregado, transportado.

É verdade que, na natureza, as sementes de uma árvore podem ser dispersas apenas com a ajuda da gravidade e do próprio elemento atrativo de seus frutos, como relata Valk. Para uma árvore, isso pode ser suficiente; porém, para a Árvore como metáfora, creio ser fundamental a presença do agente disseminador, aqui representado pelo passarinho. Diferente do ser vivo, o método precisa de alguém que esteja além dele para sua difusão.

Representando os multiplicadores do Teatro do Oprimido, o “passarinho” é o grande vetor de dispersão das “sementes” do método e da realização das Ações Sociais Concretas e Continuadas, desempenhando papel vital na “propagação” da metodologia, assim como acontece também na natureza:

Os animais desempenham um papel importantíssimo na recomposição de áreas degradadas e também são vitais para a manutenção das florestas. Quando estes

⁸⁶ Disponível em: <Disponívelhttp://www.terrabrasil.org.br/noticias/materias/pnt_sementesprovida.htm>. Acesso em: 20 mai. 2016.

⁸⁷ Idem Nota de Rodapé 19.

depositam sementes de espécies pioneiras em áreas abertas criadas pelo homem, estão contribuindo para a recomposição ambiental. Outro papel importante que exercem é a manutenção da vida das florestas, pois uma floresta sem animais não poderá sobreviver, uma vez que existe uma interação muito grande entre planta e animal, contribuindo para aumentar a biodiversidade⁸⁸.

“Sementes” mal dispersas por multiplicadores podem gerar “plantas” fracas e mal desenvolvidas. A responsabilidade pode estar em um “solo infértil”, na pouca habilidade do semeador, ou na ausência de meta política transformadora. Essas faculdades fundamentais dos multiplicadores estão mais bem dispostas no subcapítulo 3.2.

Para finalizar este subcapítulo, cito o fato conhecido e relatado em texto de 2003⁸⁹. Boal gostava de comparar a Árvore do TO com o Cajueiro de Natal⁹⁰, considerado o maior cajueiro do mundo, também conhecido como Cajueiro de Pirangi.

Figura 23 - Cajueiro de Pirangi visto de cima



Fonte: Pernambuco Turismo⁹¹.

A árvore cobre uma área de aproximadamente 8.500 m², com um perímetro de aproximadamente 500 m e produz cerca de 70 a 80 mil cajus na safra, o equivalente a 2,5 toneladas. Seu tamanho é o equivalente a 70 cajueiros. O crescimento da árvore é explicado pela conjunção de duas anomalias genéticas. Primeiro, em vez de crescer para cima, os galhos da árvore crescem para os lados; com o tempo, por

⁸⁸ Idem Nota de Rodapé 19.

⁸⁹ Prévia do texto *A Árvore do Teatro do Oprimido* para a 7ª edição do livro *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas*, datado de 2003 – arquivo pessoal.

⁹⁰ Árvore gigante localizada na praia de Pirangi do Norte, no município de Parnamirim, a 12 quilômetros ao sul de Natal, capital do estado brasileiro do Rio Grande do Norte.

⁹¹ Disponível em: <https://c8.staticflickr.com/3/2237/2494014039_1fec33d246_b.jpg>. Acesso em: 12 mai. 2016.

causa do próprio peso, os galhos tendem a se curvar para baixo, até alcançar o solo. Observa-se, então, a segunda anomalia: ao tocar o solo, os galhos começam a criar raízes, e daí passam a crescer novamente, como se fossem troncos de uma outra árvore. A repetição desse processo causa a impressão de que existem vários cajueiros(...)⁹².

Essa característica do referido cajueiro encantava Boal. O fato de a árvore entrar no solo como galho e sair dele como tronco, fazendo brotar dele novas copas, encantava Boal. Dava a ele a ideia de uma árvore em constante multiplicação.

Acontece que o cajueiro, por maior que seja, será sempre um único cajueiro, apenas expandido em área. Fazendo uma analogia com o método, quando este é representado pelo cajueiro de Pirangi, traz consigo a ideia de que a própria árvore se basta para a multiplicação, o que não é real. Não era isso que Boal queria fazer crer, assim como escreve neste trecho onde deixa evidente que a multiplicação depende dos multiplicadores:

Figura 24 – Cajueiro de Pirangi - galhos entram no solo e saem como caule



Fonte: Google.

Como o Cajueiro de Natal, que se estende por maior superfície que o estádio do Maracanã, no Rio de Janeiro, fenômeno que se explica porque novos galhos penetram na terra e dela surgem como troncos, poderosos e nutritivos. Obra dos Multiplicadores! (BOAL, s.d.).

Apesar disso, particularmente não acho adequada essa comparação, pois faz crer que a Árvore não precisa de semeadores e que se basta por si mesma, o que contraponho, como já o fiz anteriormente neste subcapítulo.

⁹² Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Maior_cajueiro_do_mundo>. Acesso em: 20 mai. 2016.

Na presente investigação é possível chegar à seguinte classificação da Árvore:

Reino: Plantae
Divisão: Angiosperma ou Magnoliophyta
Classe: Dicotiledônea ou Magnoliopsida

No entanto, com base nas duas figuras que uso neste texto, não se pode afirmar de que espécie seria ela, assim como não é possível ao menos definir a ordem, a família e o gênero.

São muitas as possibilidades em que a Árvore poderia ser sistematizada, o que é uma constatação frustrante para minha pesquisa e, ao mesmo tempo, reveladora. A Árvore não se encerra em uma espécie, que pode ser passível de extinção, mas se mescla em diferentes ordens, podendo pertencer a diferentes espécies e assim resistir bravamente em sua mistura híbrida, de sangue vira-lata, contra as injustiças na luta eterna pela vida e sua propagação.

2. MINHA CASA NA ÁRVORE

O Teatro do Oprimido está entranhado em minha carne e corre em meus vasos sanguíneos. Nesses anos de história em que ele fez parte fulcral da minha vida, fui dando vazão ao sonho infantil e construindo minha casa em sua Árvore. De alguma forma, creio que essa construção foi alimento que corre também em seus vasos condutores.

Dedico este capítulo às minhas experiências profissionais com o Teatro do Oprimido por meio de relatos críticos do trabalho desenvolvido junto ao Centro de Teatro do Oprimido desde a “raiz” até a “copa”. São resenhas de espetáculos, oficinas, grupos populares e projetos realizados pela instituição aliados às minhas percepções e inquietações como Curinga.

A proposta é dividir desafios, dúvidas, descobertas e alegrias provocados quando se sobe em uma árvore. Ganhei arranhões e caí algumas vezes, mas a sensação de vitória, ao sentir o doce do fruto colhido, foi impagável. O Teatro do Oprimido me concedeu o milagre de poder voar como um passarinho por campos tão distantes que jamais poderia imaginar.

Espero que esse memorial particular, e ao mesmo tempo público, possa colaborar na construção dos caminhos de quem o lê e estimular outros na propagação do Teatro do Oprimido.

2.1. AS RAÍZES E A SEIVA: ESTÉTICA DO OPRIMIDO

A VISÃO ESTÉTICA DE CRIANÇAS E ADOLESCENTES NA EXPERIÊNCIA EM ESCOLAS

Antes eu desenhava como Rafael, mas precisei de toda uma existência para aprender a desenhar como as crianças. (Pablo Picasso)

Na “raiz” do Teatro do Oprimido se encontra a Estética do Oprimido, título do último livro de Boal⁹³ e base teórica para entendimento do método, no qual Boal constata que estamos em plena terceira guerra mundial. Uma guerra silenciosa de mensagens subliminares lançadas diariamente e ininterruptamente pelos meios de comunicação que invadem nossos cérebros, criando coroas de neurônios fundamentalistas, que, com o tempo, passam a rejeitar pensamentos contrários, eliminando, no sujeito, a capacidade de reação.

⁹³ *Estética do Oprimido*. Editora Garamond, 2009.

Segundo a Teoria dos Neurônios Estéticos, quando um ser humano é bombardeado diariamente com as mesmas informações dogmáticas repetitivas – sejam elas de cunho religioso ou esportivo, belicista, sexista, racista ou de qualquer outra ordem—, essas informações, por mais absurdas que sejam, cravam-se em nossos cérebros e formam impenetráveis e agressivas Coroas de Neurônios Fundamentalistas, que rejeitam qualquer pensamento contraditório e transformam suas vítimas em seres sectários da religião e do futebol, da arte e da política. Transformam seres humanos em estações repetidoras de conceitos que não entendem e de valores vazios. (BOAL, 2006, p. 8);

Quando a palavra estética é usada no TO, não tem nada em comum com o estudo do belo, sentido comumente atribuído a ela. Para Boal, estética está ligada ao sentido original da palavra grega “aisthesis”, que significa compreensão através dos sentidos. “Sabemos que a arte não se define pelo tema. A arte é um processo, uma forma de conhecimento por meio dos sentidos: esse é o significado da palavra *estético*.” (BOAL, 1984, p. 91).

O Teatro do Oprimido investe no resgate do sentido primário do termo “esteta” que deriva do grego *aisthetés*, “aquele que sente”. Assim, o TO ocupa-se da comunicação estética, ou seja, intenta de diversas maneiras desmistificar a atividade sensorial. (CASTRO-POZO, 2011, p.59).

A indústria cultural, em especial a estadunidense, é capitalista e, portanto, geradora de cultura que seja facilmente vendida de modo a se transformar rapidamente em dinheiro. Produz arte que diverte, sendo que divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra (ADORNO, 2002, p. 41). Essa indústria usa a arte “divertida” para alienar e não tem qualquer intenção benéfica; ao contrário, visa cada vez mais à manutenção de uma sociedade desigual. É uma indústria que produz músicas, filmes e arte de modo geral, que estimula a inclusão de grupos marginalizados como compradores desses produtos, mas excluídos da sociedade. Gera um ciclo vicioso de produção de arte racista, sexista, homofóbica e violenta, que age silenciosamente contra seus próprios consumidores. Sons, imagens e palavras são usados na descrença da possibilidade de geração de um mundo melhor.

Boal alerta que contra essa invasão dos cérebros é preciso usar as armas de igual poder, ativando nossos neurônios estéticos. Porém, como a doutrinação se inicia quando somos ainda bebês, o desafio é grande.

As ideias dominantes em uma sociedade são as ideias das classes dominantes, certo, mas, por onde penetram essas ideias? Pelos soberanos canais estéticos da Palavra, da Imagem e do Som, latifúndio dos opressores! É também nestes domínios que devemos travar as lutas sociais e políticas em busca de sociedades sem opressores e

sem oprimidos. Um novo mundo é possível: há que inventá-lo! (BOAL, 2009, p. 15).

Os recursos usados pelos opressores estão baseados na Palavra, na Imagem e no Som, e Boal sugere que o caminho oposto da dominação estética seja usado por oprimidos, através dessas mesmas vertentes, formando a base localizada na “raiz” da Árvore do Teatro do Oprimido.

Não bastava ao pedagogo do Teatro do Oprimido ser “consciente politicamente”, teria de abarcar a complexidade dos mecanismos da opressão com suas práticas não somente dentro do campo do teatro e da política, mas, sobretudo, se envolvendo com outras áreas afins como a das Artes Visuais, (...) para não somente envolver o espectador com ideias libertárias, mas, por meio dos sentidos, criar um processo artístico integral mais complexo e mais libertário que a simples arte a serviço da consciência da luta de classes. Todo o processo visa transformar o espectador no próprio protagonista da ação dramática. (LIGIÉRO, 2001, p. 17),

Foi no início do novo milênio que Boal começou a desenvolver a teoria da Estética do Oprimido de forma mais incisiva. Desde o primeiro ano do Governo Lula, iniciamos negociação para colocar em prática o projeto Teatro do Oprimido nas Escolas⁹⁴, que visava usar com professores e educadores um Programa baseado em jogos e técnicas recém-criadas para o desenvolvimento da Estética do Oprimido dentro das Escolas. Seria o primeiro projeto em que a Estética seria inserida de forma sistematizada.

Boal percebia que a escola seria o melhor caminho para o desenvolvimento da proposta. Conhecedor da Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire acreditava em uma educação ativa, investigadora e dialógica, achava possível desenvolver um Programa que pudesse atuar no combate à formação das coroas fundamentalistas desde a ingênua idade.

Educação significa a transmissão do saber existente. Pedagogia, a busca de novos saberes. Essas duas palavras não podem ser dissociadas, porque não podemos aceitar um saber paralítico, imóvel, não-investigativo, nem descobriremos jamais novos saberes sem conhecer os antigos. (...) A verdadeira e prazerosa Educação, porém, é Pedagógica: estímulo ao aprendizado, às alegrias das descobertas e do saber. Educação e Pedagogia são duas irmãs que são, ao mesmo tempo, mães e filhas da cultura. Filhas, porque a Cultura existe em cada sociedade em que vivemos e se manifesta através do saber que ensina e do saber que busca. Mães, porque através delas nasce uma nova Cultura, sempre em trânsito. (BOAL, 2006, p. 7)⁹⁵

Em 2005, foi possível implantar a proposta via Ministério da Educação. dentro do Programa Escola Aberta, da Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade

⁹⁴ Desenvolvido pelo CTO entre 2004 e 2005, o projeto capacitou 60 multiplicadores e criou 22 cenas, além de produtos da Estética do Oprimido.

⁹⁵ *Metaxis* (Revista do Teatro do Oprimido) – Teatro do Oprimido nas Escolas, 2006.

(SECAD)⁹⁶. O Programa buscava aproximar comunidade e escola, viabilizando a ocupação do espaço escolar com atividades culturais e esportivas durante os fins de semana e horários não habituais, fazendo da escola um local verdadeiramente popular e comunitário, ampliando a atuação educacional e amenizando a violência local. O Teatro do Oprimido entraria como instrumento desse diálogo, sendo mais um fio colaborativo na proposta pedagógica.

Durante 18 meses, o CTO atuou em municípios da Baixada Fluminense (Belford Roxo, Duque de Caxias, Nova Iguaçu e Queimados), Niterói e São Gonçalo. Os municípios foram escolhidos pelo Programa por se tratarem de regiões de extrema pobreza e violência, contendo os maiores índices de baixa escolaridade do estado. Após uma extensa formação dos educadores, gestores e lideranças comunitárias das escolas envolvidas como multiplicadores na metodologia do TO, estes eram estimulados a usar o aprendizado em encontros com estudantes e moradores do entorno escolar.

Foi o primeiro projeto de grande porte que coordenei no CTO e, por isso, fundamental em minha estrada de aprendizado do método, em especial do uso da Estética do Oprimido. Posso afirmar que não foi um projeto fácil de desenvolver, e os anos de experiência com o Teatro do Oprimido foram cruciais para o desafio. As dificuldades enfrentadas foram: falta de comunicação adequada com os multiplicadores, que na sua maioria não tinha acesso fácil a computadores e não possuíam celular; falta de estrutura das escolas, com recursos escassos; falta de disponibilidade de tempo dos educadores que trabalham em duas ou mais escolas; e a principal delas, falta de interesse e descaso de alguns gestores educacionais, que colaboram na produção de corpo docente desestimulado e escolas falidas.

Apesar dos entraves, foi possível contar com profissionais dedicados e esforçados, que, mesmo em condições péssimas, ainda encontravam estímulo em educar e instigar o diálogo no ambiente escolar. Das atividades da EO realizadas, destaco a criação da Bandeira Nacional⁹⁷; a criação do Ser Humano do lixo⁹⁸; a produção de poesias; a descrição do que mais impressionou a cada um nos últimos tempos⁹⁹; e a criação de músicas inéditas com instrumentos feitos de lata, latinha, latão, balde, garrafa e sacola plástica.

⁹⁶ Segundo Ricardo Henriques, professor da Universidade Federal Fluminense e Secretário da SECAD na época: “O Programa Escola Aberta buscou suplantar apelos compensatórios e trazer o repensar dos modos de ensino e aprendizagem que rompem com as práticas tradicionais, as rotinas e os modos de agir conformados com a desigualdade, a sua naturalização, a sua suposta condição de incontornabilidade”.

⁹⁷ Será descrito a seguir.

⁹⁸ Exercício de construção de um ser humano usando apenas o lixo limpo produzido por aqueles indivíduos ou aquela comunidade.

⁹⁹ Nesta técnica cada participante deve escrever em um pedaço de papel o que mais o impressionou nos últimos tempos, podendo ser um fato particular ou uma notícia nacional. Os escritos são debatidos pelo grupo e, após,

Em um espaço de tempo de três meses dedicados à produção da EO, os participantes das oficinas, em sua maioria crianças e adolescentes, produziram 19 músicas, 60 poesias, 6 esculturas de seres humanos e 200 pinturas entre bandeiras e outros. Parte dessa produção foi uma excelente experiência de processo, mesmo quando não foi apresentada como produto ao final do projeto. É fenomenal quando o objeto produzido não vira um produto, ou seja, uma obra de arte, que nada tenha a ver com o artista que a produz, mas com o efeito que ela - a obra - produz em quem a vê, o que é realizado durante o processo artístico pelo qual o artista passa. É no processo que ele se revela, se descobre criador e se transforma em artista. O objetivo do trabalho era fazer com que os participantes percebessem suas capacidades artísticas e que, através delas, percebessem melhor o mundo.

O CTO foi testemunha do processo dedicado e criativo desses artistas adolescentes e infantis, entre 6 e 17 anos, que chegavam à oficina muitas vezes sem vontade e sem esperança e que, depois de 15 minutos apenas, estavam imersos no material, absortos com a escolha do papel e mergulhando os pincéis nas tintas. Os produtos surgidos nesse processo foram expostos nas escolas e fizeram parte da exposição do projeto na sede do CTO, motivando profissionais da educação e, especialmente, das artes, pela qualidade e sinceridade com que as pinturas e esculturas transmitiam a realidade das escolas e comunidades, fazendo transparecer os desejos e anseios dos pequenos humanos artistas. É revelador o processo da estética abrindo possibilidade para as crianças descobrirem o potencial nelas contido. Como afirma Boal: “Mídia e patrocinadores fazem supor que ser artista é inalcançável dom divino, mas a vida real afirma o contrário: somos todos artistas” (BOAL, 2006, p. 20).

Dentre as experiências nas escolas durante esse período, a técnica *Reformulando a Forma*¹⁰⁰ foi reveladora. A forma escolhida para a experiência no projeto foi a Bandeira do Brasil, e a técnica funciona da seguinte forma:

1ª Etapa: cada participante precisa pintar a bandeira exatamente como lembra, sem ter acesso a ela. Cada um deve desenhar os traços e pintar as cores o mais próximo possível da bandeira original conforme a conhece. Abre-se para um debate, e, após uma breve discussão sobre o Brasil, a maioria percebe que o símbolo de representação do país contrasta com a realidade.

cada um deve fazer uma pintura a partir do escrito de outra pessoa, fazendo uma sinestesia, traduzindo para a pintura a palavra escrita.

¹⁰⁰ Técnica da Estética do Oprimido que propõe a desconstrução de uma forma conhecida de modo a revelar o que realmente a forma representa. Nela podem ser usadas diferentes imagens e formas, como uma garrafa da Coca-Cola, uma marca de um produto, um símbolo turístico, desde que seja familiar ao grupo de trabalho.

2ª Etapa: cada um tem a chance de recriar a forma da bandeira, refazendo-a ou transformando-a, colorindo e reestruturando suas linhas, eliminando ou adicionando elementos, de maneira a dar uma opinião sobre a figura e seu significado. Nessa reconstrução, os participantes são estimulados a traduzir o país construindo uma nova bandeira. Para isso, é preciso evitar o uso dos símbolos, como palavras e números. Ao ver as pinturas prontas, uma nova reflexão é gerada, analisando-se e comparando-se as novas possibilidades de bandeiras que surgem.

3ª Etapa: por fim, o grupo deve produzir uma bandeira coletiva que represente o Brasil como eles gostariam que este fosse. Preferencialmente, deve-se evitar a fala. A comunicação deve ser perceptiva através dos traços que cada um propõe.

Na primeira imagem o participante vê o que olha e imita seu modelo – a obrigação de similitude será a mola retesada que aprisionará a sua criatividade para, a seguir, libertar sua imaginação, colorindo e re-estruturando linhas, de maneira a dar uma opinião emotiva sobre o modelo e seu significado. (Boal, 2006, p. 23).

Na sequência de fotos adiante, é possível ver a evolução do processo da Etapa 3 com os estudantes das escolas envolvidas no projeto.

Figura 25 – Bandeira do Brasil (sequência de construção) - Projeto Teatro do Oprimido nas Escolas





Fonte: Autora.

Figura 26 - Exposição TO nas Escolas na sede do CTO



Fonte: Arquivo CTO¹⁰¹.

A técnica foi desenvolvida em todos os municípios e em muitas das escolas. Surpreende, em primeiro lugar, que parte dos estudantes não foi capaz de desenhar a bandeira. Quando questionados, respondiam que não se lembravam de como ela era. Outros tantos se recordam bem das cores e das figuras geométricas que compõem a bandeira, mas confundem a localização das cores nas figuras geométricas. Uma parte não sabe o que está escrito na tarja central da bandeira, e a maioria não sabe a quantidade de estrelas que existe na bandeira. Podemos considerar que essa falta de conhecimento não vá alterar significativamente em nada a vida do estudante e seu aprendizado como cidadão, afinal, não será a memorização da bandeira nacional que fará dele um bom sujeito, mas, por outro lado, ela é o símbolo máximo de representação da nação, e é importante conhecê-lo, até mesmo para poder questioná-lo.

Apesar disso, em todos há uma conceituação similar para o significado das cores. A atual bandeira substituiu a bandeira imperial e foi criada em 19 de novembro de 1889, quatro dias após a proclamação da República. Originalmente, as cores simbolizavam aquelas contidas nas casas reais da família de D. Pedro I. No entanto, ao longo dos anos, os brasileiros associaram outros significados a cada uma delas: "branco" significa o desejo pela paz; "azul" simboliza o céu e os rios brasileiros; "amarelo" simboliza as riquezas do país; "verde" simboliza as matas. A frase "Ordem e Progresso" foi baseada nos estudos do filósofo francês fundador do positivismo Augusto Comte, e as estrelas representam os estados brasileiros e o

¹⁰¹ Ao fundo, é possível ver a Bandeira do Brasil coletiva finalizada.

Distrito Federal. A disposição e o tamanho de cada uma foram estabelecidos a partir da visão do céu da cidade do Rio de Janeiro na noite de 19 de novembro de 1889.¹⁰² A maioria das crianças e adolescentes tinha o mesmo relato “moderno” para o significado das cores, o que possibilita afirmar que, nas escolas, o simbolismo da bandeira é bastante reiterado.

Em segundo lugar, destaco a análise das bandeiras e a surpresa experimentada pelos jovens ao constatarem que, infelizmente, o Brasil deste milênio não corresponde ao significado positivo das cores. As bandeiras feitas por eles apresentavam representações de violência, de desmatamento, de pobreza, de corrupção. Um dos estudantes participantes do projeto comentou o fato em entrevista:

Com certeza a coisa mais interessante que eu achei foi querer mostrar uma nova ideia através da nossa ideia (...) Ele falou: -“Desenha a Bandeira do Brasil.” Tá bom, fomos lá, desenhamos, pintamos. Aí perguntou assim: -“O que é que isso significa pra vocês?” Todo mundo falando patriotismo (...) que o Brasil é um país muito lindo, muito rico, natureza, fauna, flora. Daí ele falou assim: -“Desenhem o Brasil do jeito que vocês acham.” Aí todo mundo parou... O Brasil não é tudo isso que a gente tá pensando. Tem inflação, FMI, o Brasil tá sofrendo problema de economia. (...) A Bandeira do Brasil o que é que significa? O verde (...) as florestas, e tal, o azul é o nosso céu e o amarelo são nossas riquezas naturais. tanto naturais quanto econômicas, e não era exatamente isso que tava acontecendo. O que é que a gente fez? Pegou tinta preta, tinta marrom, tinta vermelha. (...) isso aqui representa o sangue, que tá havendo muitas mortes no Brasil, doença. E fomos botando tudo o que no Brasil, realmente e infelizmente, tá acontecendo, entendeu? (fala da entrevista em vídeo a 16min:16s)¹⁰³.

Figura 27 – Bandeiras do Brasil - Etapa 2



¹⁰² Disponível em: <<http://www.significados.com.br/bandeira-do-brasil/>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

¹⁰³ Vídeo TO nas Escolas.



Fonte: Arquivo CTO.

E, por fim, destaco a experiência da Escola Municipal Orlando Mello, em Nova Iguaçu, onde uma das multiplicadoras dava aula de artesanato no Programa Escola Aberta e recebia R\$5,00 pela hora/aula. Como se não bastasse o baixo valor, a escola era localizada, como todas as demais em que trabalhamos no projeto, em local distante e ermo. Para chegar até lá, foi preciso pegar ônibus, trem e moto táxi. A distância das escolas do centro do Rio foi ponto marcante no projeto e destaque no relato de Claudete Felix¹⁰⁴:

O oficineiro¹⁰⁵ explica como chegar a sua escola – detalhadamente: repete várias vezes para ter certeza de que o Curinga do CTO compreendeu bem como chegar lá no sábado, às 8h da manhã! Três horas antes de iniciar a oficina, o Curinga já está na rua, no ponto de ônibus. Espera... Pega o primeiro até a Central do Brasil, da Central, até o centro do município indicado, no final da linha fica, em seguida caminha uns 15 minutos em direção à rodoviária; do lado de lá segue até o lado de cá, então pode pegar ou moto ou o circular, para chegar ao lado de lá da estação. Ótimo, já chegou? Está quase... é a resposta que recebe ao celular. Vejamos as instruções: passar pelo valão, virar à esquerda, o ônibus circular segue reto, até a padaria do Seu Nininho, virar de novo no Neco's Bar, segue mais um pouco e passa por um posto de gasolina desativado, passa a pedreira, passa o campinho... Saltar na esquina do Mercado Maciel com o poste escrito “Vendo bicicleta”. O Curinga salta e pensa: “Ufa, cheguei!” Que nada, agora sobe a rua de barro vermelho, passa por uma mangueira em flor, tem um matagal em frente à escola. Eis a escola! Graças a Deus! Quase três horas se passaram, e o Curinga chega! A escola fica no meio de um descampado, parece abandonada, há rachaduras na parede e no telhado, o que impede as aulas quando chove; sem calçamento, muita poeira vem do chão. (FELIX, 2007, p.45).

Além da dificuldade geográfica, enfrentávamos a dificuldade de falta de material. Por exemplo, nessa escola de Nova Iguaçu, não havia material algum disponível para a atividade. Decerto levávamos o material necessário para nosso projeto, mas é dolorido imaginar como um educador pode ser pedagógico e estimulador em um ambiente tão inapropriado para o aprendizado. Agravando a situação, a escola não oferecia alimentação ou sequer água potável para os participantes do Programa, que eram crianças moradoras daquele bairro pobre. Inaceitável a forma como a educação é tratada há tantos anos em nosso país, desvalorizando o corpo docente e produzindo estudantes descrentes. A escola pública relegada aos que têm baixo poder aquisitivo se torna mais um artifício de marginalização das camadas oprimidas da sociedade. Apesar de toda a situação degradante, o grau de comprometimento e confiança da multiplicadora era fascinante, e considerei que seria fundamental apoiá-la para iniciar uma Oficina com a atividade *Re-Formulando a forma*.

No intuito de que a atividade fosse bem-sucedida, a multiplicadora havia convidado todos os participantes das demais oficinas do Escola Aberta: capoeira, Hip Hop, artesanato e

¹⁰⁴ Curinga do Projeto Teatro do Oprimido nas Escolas.

¹⁰⁵ Termo dado ao profissional do Escola Aberta, que oferece as Oficinas culturais do Programa.

futebol, além de pessoas da comunidade, por meio de uma faixa fixada à porta da escola. Ao chegarmos, eu e Cachalote Mattos¹⁰⁶ nos deparamos com muitas crianças e adolescentes de idades diferentes. A maioria era participante das Oficinas de futebol e de Hip Hop. Logo na primeira etapa da atividade, durante a discussão sobre como percebiam o Brasil em seus variados aspectos da realidade, em comparação com o significado das cores da bandeira, o debate foi intenso. Os adolescentes do Hip Hop se posicionaram falando do racismo, da rejeição, do preconceito e de muitas injustiças que percebiam no país e que não constava na bandeira. Eram incisivos e pareciam dominar plenamente o tema, com posicionamento claro e contundente. Os meninos do futebol, que aparentavam ter entre sete e nove anos, diante da fala imponente dos adolescentes, ficaram calados. Inclusive, quando foram distribuídos os papéis para as pinturas individuais, dois deles disseram que não queriam fazer. Aceitei e complementei afirmando que podiam sair da sala, mas que iria deixar o papel ali para o caso de quererem voltar. Ambos voltaram, mas o grupo continuou dividido. Os meninos do Hip Hop de um lado e os meninos do futebol de outro.

Os garotos do Hip Hop da “atitude”, como se autodenominavam, fizeram uma bandeira coletiva em que apenas um deles desenhava, alguns davam pequenos “pitacos”, e os demais olhavam. Por mais que tivéssemos insistido para que realizassem um trabalho individual, pois era importante ter a opinião de cada um sobre o Brasil, o grupo seguiu desenvolvendo dessa forma, enquanto os meninos do futebol fizeram bandeiras individuais em total silêncio. Alguns fizeram até mais de uma. Filmei parte do processo e como aqueles meninos tão novos se dedicaram à atividade. Ao final, as bandeiras das crianças estavam lotadas de cores e textura. Não haviam usado a figura humana, desenhos figurativos ou qualquer simbologia. Utilizaram todo o material disponível para traduzir o que queriam sobre o Brasil. Em contrapartida, a única bandeira criada pelos adolescentes era produto do talento pessoal de um dos meninos que usou tinta *spray* (*Color Jet*)¹⁰⁷ para desenhar a bandeira que, ao final, apresentava um rosto humano e estava lotada de símbolos.

A participação das crianças e dos adolescentes nessa experiência pontual é representativa da diferença de estágio de amadurecimento entre elas, expondo, na prática, a razão de por que Boal desejava trabalhar a Estética do Oprimido com crianças. Há diferentes estudos que dividem as fases do desenvolvimento infantil para melhor compreendê-las; afinal,

¹⁰⁶ Profissional responsável pelo apoio no trabalho da imagem no Projeto TO nas Escolas. Atualmente é cenógrafo e mestrando do PPGAC/UNIRIO.

¹⁰⁷ Muito usada em grafismos, a tinta *spray* (*Color Jet*) é símbolo de arte e rebeldia pelos grafiteiros, que têm proximidade ideológica com o mundo do Hip Hop.

a influência do mundo em torno da criança é fundamental para a construção da personalidade e dos conceitos que esta vai carregar para o resto da vida. Como está em formação, a criança até dez anos é receptiva ao que é exterior a ela.

Por outro lado, após o décimo ano de vida, chega a pré-adolescência lotada de intensas mudanças físicas e psicológicas. O jovem nessa faixa etária passa a compreender mais a sociedade, as ordens sociais e os grupos, o que torna essa faixa etária uma área instável de desenvolvimento psicológico. Os indivíduos sentem a necessidade maior da aceitação em algum grupo social ao qual possam se sentir pertencentes. É uma fase em que a opinião dada interfere em sua participação no grupo, e, portanto, muitas das vezes, o adolescente prefere não oferecer seu ponto de vista, ou tende a concordar com os demais, para continuar participando do grupo. Em Méredieu (1995), Luquet distingue quatro estágios, sendo que os dois últimos nos interessam aqui. A fase que vai dos quatro até os dez anos, chamada de *Realismo intelectual*, se caracteriza pelo fato de que a criança desenha não aquilo que vê, mas aquilo que sabe do objeto. Nessa fase, ela mistura diversos pontos de vista. Já a fase seguinte é chamada de *Realismo visual*, marcada pela descoberta da perspectiva e pela submissão às suas leis, daí um empobrecimento, um enxugamento progressivo do grafismo, que tende a se juntar às produções adultas.

Na adolescência, a participação em um grupo de amigos que possuem gostos em comum passa a ser de maior importância para a criança; o modelo dado por estes prevalece diante do modelo dado pelos pais. Começam as preocupações, como a expectativa de ser aceita por um grupo, ou certas diferenças em relação a outras crianças da mesma faixa etária se agravam aqui e são um aspecto da maior importância na adolescência.

Os adolescentes do Hip Hop precisavam se afirmar no grupo e, portanto, mantiveram o posicionamento quase que unânime. A “atitude” e a clareza, ao defenderem com o uso da palavra que o Brasil é um país racista e preconceituoso com os negros e pobres, não se traduziram em atitude na hora de construir a bandeira, tampouco no material e na forma. A necessidade de pertencimento a um grupo se traduziu na aceitação do desenho único como forma de expressar um posicionamento coletivo. Essa exigência de ser aceito pode reduzir a possibilidade da expressão individual, fazendo com que os adolescentes sejam facilmente dominados pela indústria cultural e pela estética imposta pela mídia.

O grafite é um elemento básico do movimento Hip Hop, que se expressa pela dança, pela música e pela grafiteagem com *color jet*. Os meninos do Hip Hop da escola, usaram a tinta spray que conheciam, e que os conectava ao movimento, e portanto assim, podiam ser aceitos.

Não quero aqui desmerecer o movimento Hip Hop, mas apenas analisar o quanto a indústria é influente. Mesmo um movimento reconhecido pelo uso da arte na luta e no combate às injustiças sociais carrega os mesmos ranços da grande indústria cultural de massa, acabando por instituir um tipo de forma estética para o combate e a rebeldia. Provoca, mesmo que sem intenção, uma limitação na produção artística do indivíduo, induzindo-o a se adequar a formas preestabelecidas e aceitas no coletivo.

Provavelmente, por ainda serem crianças menores de dez anos, apesar de tímidas em um primeiro momento, os meninos do futebol ousaram logo que encontraram as tintas e os pincéis, os quais abriam as possibilidades para um mundo novo de expressão. Não sabiam explicar com palavras o racismo, o preconceito e demais conceitos, mas sabiam expressar suas ideias pelas pinturas das bandeiras. Não tinham ainda a necessidade do pertencimento a um grupo e, portanto, nenhuma forma preestabelecida, deixando se levar pela própria intuição. Nessa fase, a criança está livre, permitindo a chegada da novidade sem severas repreensões internas.

De qualquer forma, em todas as fases da infância e da adolescência, é aconselhável o estímulo à produção da arte para a reflexão e a formação de um pensamento crítico, evitando, assim, que as crianças absorvam desde pequenas o que a indústria cultural impõe. É preciso evitar a formação de adultos com coroas fundamentalistas, e isso deve se dar, preferencialmente, nas fases iniciais de vida, quando o indivíduo está ainda em construção e tem facilidade maior de “escapar” da máquina midiática. Portanto, é preciso oferecer às crianças o contato com diferentes tipos de obras de arte, músicas, ritmos, poesias. É preciso estimular que façam a leitura dessas produções e escutem a de outros, para que seja possível ajudá-las a nutrir-se de informações e aumentar sua criatividade, e o principal: que possam produzir suas próprias obras a partir de seu ponto de vista. Assim elas serão, desde cedo, seres construtores de suas próprias ideias. O trabalho com a Estética do Oprimido, seja com a Palavra, a Imagem ou o Som, estimula a reapropriação desses canais de comunicação sensível, o que, além de facilitar as descobertas individuais, irá colaborar para uma visão crítica da realidade no combate à dominação.

2.2. O TRONCO

Ligando as raízes aos ramos sustenta a árvore dando suporte para o seu crescimento. O tronco garante a vida e o crescimento da Copa.

2.2.1. CAULE PRINCIPAL: EXERCÍCIOS E JOGOS

O JOGO DO TEATRO DO OPRIMIDO

O primeiro contato com um grupo¹⁰⁹ é sempre envolvido em receios, pois ambos os lados não sabem quem está do outro lado. Acontece que o Curinga, além de estar no papel do educador, detém o poder de saber para onde o processo vai ser levado. O grupo, no entanto, chega com expectativas do coletivo, e cada indivíduo, com sua própria expectativa. E todas as expectativas são expressas, mesmo que não o sejam por palavras, mas pelos corpos e pela energia emanada. Há gente que chega falante, afastando o receio à força; outras colam no fundo da sala, se afastando de todos em busca de proteção. Há as que se recusam a participar, as que testam a figura do educador, as que querem se tornar inesquecíveis ao grupo, as que se doam totalmente e as apaixonadas por tudo. Há pessoas de todos os tipos, e todos os tipos, sem exceção, são conquistados pela diversão e pelo relaxamento promovidos pelos jogos.

Em geral, em um grupo formado em uma Oficina¹¹⁰ de Teatro do Oprimido, ninguém é conhecido de ninguém. A barreira a transpor não é somente entre Curinga e grupo, mas entre as pessoas do grupo. Na maioria das culturas, pessoas que não se conhecem, ou nunca se viram, têm dificuldade em tocar os corpos umas das outras sem antes receber a permissão. Mesmo para os povos mais famosos pela liberdade corporal¹¹¹, como os cariocas, os limites do toque são evidentes e preestabelecidos. Antes, porém, do toque no outro, é preciso quebrar a barreira entre a pessoa e seu próprio corpo.

Essa dificuldade de lidar com o corpo, como se ele fosse algo que não fizesse parte da pessoa e, portanto, pudesse ser incontrolável, é antiga e discutida na filosofia.

O filósofo francês René Descartes (1596-1650) radicalizou a interpretação do corpo humano como um totalmente outro, que carregamos na existência. (...) Descartes vê o homem como uma estrutura composta de corpo e mente. Ambos seriam coisas bem diferentes: respectivamente, a “coisa que sente” e a “coisa que pensa”. (Feitosa, 2004, p.99)

Esse pensamento aponta para uma dicotomia entre corpo e mente, que repercute nos dias atuais, onde “(...) o corpo humano é tratado como um outro absoluto, uma coisa exterior, um objeto, que me perturba ou que serve.” (Feitosa, 2004, p.98).

¹⁰⁹ Entende-se por grupo um conjunto de pessoas que, conhecidas entre si ou não, irá passar por uma Oficina de Teatro do Oprimido.

¹¹⁰ Termo usado por Boal e pelo CTO para denominar um encontro prático com o Teatro do Oprimido. Composta de uma sequência de jogos e técnicas, uma Oficina pode ser de duas horas ou levar dias.

¹¹¹ Mito internacionalmente conhecido de que o carioca teria menos preconceito e maior facilidade no contato corporal.

A maioria dos grupos que usam o Teatro do Oprimido (TO) é de não atores. Em muitos casos, o primeiro contato da maioria das pessoas com o teatro se dá por meio do próprio grupo ou da Oficina de TO. Portanto, são pessoas sem a cultura do teatro e sem conhecimento das regras do jogo teatral. “Por isso, não convém que a aplicação de um sistema teatral comece por algo que seja estranho aos participantes (como por exemplo certas técnicas teatrais dogmatically ensinadas ou impostas); deve, ao contrário, começar pelo próprio corpo das pessoas interessadas em participar da experiência.” (BOAL, 1980, p.133) O primeiro contato com o grupo com o qual se vai trabalhar deve ser feito sempre através do jogo, na descoberta de seu próprio corpo e do corpo do outro.

Segundo o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, as duas primeiras definições de jogo são: 1. Atividade física ou mental organizada por um sistema de regras que definem a perda ou o ganho. 2. Brinquedo, passatempo, divertimento. No geral, jogo é entendido tanto pela primeira definição como pela segunda; e, no senso comum, jogo seria uma atividade física ou mental, definida por regras, que gera prazer e diversão. Perdendo ou ganhando, o interessante é jogar, pois, como diz o ditado popular, o que vale é a diversão.

O jogo, por estar na categoria de brincadeira, permite o novo. Quando se entra no jogo, ingressa-se em um espaço permitido. É uma convenção do próprio jogo que ele seja um espaço de liberdade, de permissão. E nesse espaço podem-se fazer coisas que, na “realidade”, não se fariam. O jogo, ao mesmo tempo que faz parte da realidade, tira-nos dela por aquele momento, me oferecendo o que não parecia permitido. Assim como diz Huizinga “o jogo não é vida ‘corrente’ nem vida ‘real’”. Pelo contrário, trata-se de uma evasão da vida ‘real’ para uma esfera temporária de atividade com orientação própria”. (HUIZINGA, 2012,p.11)

Segundo Huizinga, o jogo é atividade natural e central no ser humano, mais antigo que a própria ideia que se tem de cultura, posto que outros animais também jogam. Há algo no jogo que está além da atividade física ou biológica. “No jogo existe alguma coisa ‘em jogo’ que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação.” (HUIZINGA,2012,p.4) Não se pode reduzir o jogo a uma atividade biológica,nem conectá-lo apenas ao riso. Ambos são tentativas de reduzir o jogo. O jogo reside numa camada muito profunda de nosso ser espiritual. O jogo é fator cultural da vida. É base da civilização. Não tem ligação com nenhum interesse material imediato ou satisfação biológica, porém, ainda assim, contribui para a prosperidade do grupo social. O jogo é social.

As brincadeiras (...) ajudam a criar redes e jogos de significados e sentidos, estreitando laços. E mais: quando esses laços se tornam uma relação mais profunda,

quando se põem ideias, sentimentos, afinidades, diferenças em comum, surge a integração. Integração não significa unanimidade de ideias, opiniões, mas viver a pluralidade com entusiasmo e solidez de laços afetivos e sociais. Significa sair da bolha definitivamente. (MONTEIRO, 2012, p.90)

Não pretendo aqui me aprofundar nos meandros do mistério do jogo, mas levando Huizinga em consideração, bem como a necessidade de quebrar com a dicotomia entre corpo e mente, é possível perceber a importância e profundidade do uso do jogo na sociedade humana, em geral, e no teatro, em particular, para assim relatar como percebo o papel dos jogos no método do Teatro do Oprimido e em minhas experiências pessoais.

No Teatro do Oprimido, o jogo é essencial para apresentar os indivíduos, integrar o coletivo, despertar o conhecimento, desmecanizar os corpos e as mentes dos participantes. Em diferentes livros, Boal descreve diferentes jogos, sistematizando-os de diferentes formas. Entretanto, a forma mais praticada e multiplicada nas experiências do Centro de Teatro do Oprimido (CTO) e que consta na versão mais atual do livro *Jogos para Atores e Não-atores* é a divisão dos jogos por categorias de desmecanização.

Durante uma experiência no Peru, no ano de 1973¹¹², Boal teve necessidade de organizar e sistematizar a forma de trabalho de modo a facilitar sua aplicação. No livro *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas* ele descreve o trabalho em quatro etapas: Conhecimento do Corpo, Tornar o Corpo Expressivo, Teatro como Linguagem e Teatro como Discurso. Nessa primeira organização, Boal deixa explícita a urgência do trabalho corporal para “desfazer” estruturas musculares enrijecidas pela alienação corporal imposta pelo cotidiano do trabalho. Alerta para a importância de se tomar consciência de nosso corpo, provocando uma “desmecanização” das estruturas. De lá até a publicação do livro *Jogos para Atores e Não-atores*, Boal desenvolveu didaticamente o sistema e passou a dividir os jogos em cinco categorias¹¹³.

O corpo é único, porém composto de diferentes partes, e quando o indivíduo está dentro de um jogo, todas as partes dele e todos os seus sentidos estão atuantes. Boal costumava afirmar que o jogo era sistematizado na categoria mais apropriada ao objetivo deste, mas nem por isso deixava de atuar nos demais sentidos das demais categorias. A divisão das categorias é um exercício didático de organizar os jogos de modo a deixar

¹¹² A experiência será relatada no subcapítulo 2.3.1.

¹¹³ 1ª Sentir tudo o que se toca: jogos que estimulam o toque e a desmecanização muscular e postural; 2ª Escutar tudo o que se ouve: trabalham a sonoridade e o ritmo corporal; 3ª Estímulo aos vários sentidos: exercícios realizados de olhos fechados que, assim sendo, estimulam os demais sentidos; 4ª Ver tudo o que se olha: desenvolvem a capacidade de observação; e 5ª Memória dos sentidos: jogos que colaboram para relacionar a memória, a emoção e a imaginação.

explícito para o praticante e o multiplicador que aquele jogo, apesar de trabalhar os diferentes sentidos, prioriza um deles.

Na figura da *Árvore*, aparecem no tronco as palavras *Exercícios e Jogos*, e é importante relatar que Boal faz essa diferenciação entre o que ele próprio denomina de exercício e o que chama de jogo. Os exercícios seriam todos aqueles que ajudam a melhor conhecer e reconhecer o próprio corpo do indivíduo. “O exercício é uma ‘reflexão física’ sobre si mesmo. Um monólogo. Uma introversão.” (BOAL, 2015, p.97) O jogo, em contrapartida, promove diálogos entre os corpos de diferentes indivíduos. “Eles são extroversão” (idem). Neste texto, para facilitar, usarei apenas a palavra jogo, como generalização para exercício e jogo.

A proposta de Oficina para Boal deve se ater a seguir a ordem estabelecida nas categorias, pois assim é possível assegurar o sucesso do resultado dos jogos no grupo. Portanto, cada encontro de Oficina deve ser iniciado com jogos da primeira categoria e assim por diante. A sequência das categorias garante o avanço no desenvolvimento do indivíduo e do grupo. Primeiramente, é preciso desmecanizar o corpo por meio de jogos da primeira categoria, aproveitando para aquecer e dinamizar o grupo. Em seguida, é possível realizar jogos da segunda categoria, o que vai exigir que o corpo já aquecido desenvolva ritmos e amplie sua percepção sonora. Somente então são aplicados jogos da terceira categoria, que privam o indivíduo da visão, ampliando os demais sentidos e apaziguando a aceleração produzida com o jogo da segunda categoria. A quarta se propõe a trabalhar a visão e a percepção da linguagem corporal. Nessa categoria estão incluídos jogos de improvisação e de Teatro-Imagem. A partir dessa categoria, é esperado que o indivíduo esteja aquecido e com os sentidos em estado de alerta, e que o grupo esteja minimamente integrado para iniciar a discussão e a construção de cenas teatrais sobre suas próprias histórias a partir da técnica escolhida.

As Oficinas costumam ser iniciadas por jogos de Introdução¹¹⁵, que não estão necessariamente incluídos na mesma categoria, mas por serem muito simples e fáceis de realizar, especialmente para grupos iniciantes na arte teatral, são fundamentais para garantir uma descontração inicial. Alguns exemplos são *Cruz e Círculo* (2015, p.100) e sua variante conhecida como *Escrever o nome no ar*, ambos da primeira categoria (sentir tudo o que se toca), *Bons Dias* (2015, p.121), *Testa, Nariz e Queixo* (2006, p.20), *Sim, Não, João* (2006, p.20), e outros mais recentes e que ainda não se encontram descritos. A Oficina deve ser

¹¹⁵ Jogos de integração de fácil execução.

encarada como um espetáculo em si, sempre repetia Boal durante as reuniões de trabalho interno com a equipe. Com isso, ele queria afirmar que tanto a sequência dos jogos escolhidos como a forma de aplicação destes pelo Curinga deveriam garantir o ritmo da Oficina. Ou seja, esta deveria seguir um compasso¹¹⁷ que levasse o grupo a sentir a evolução da mesma até seu fechamento: da introdução à construção das cenas.

Em contrapartida, Boal sempre deixou explícito que a Oficina não deveria estar engessada, assim como os jogos ou técnicas, mas permitir adaptações ou mudanças, caso fossem necessárias. Sempre dizia que o método precisava se adequar às pessoas, e não o contrário.

As técnicas do Teatro do Oprimido foram feitas para as pessoas e não as pessoas para as técnicas. As técnicas são vivas como seus praticantes e não letra morta. Fala-se muito de heresias na prática de nosso método e, por isso, precisamos ter presente que o TO não é uma religião portadora da Palavra revelada. Pode e deve crescer, e crescer é modificar-se... porém... não em sua essência. (BOAL, 2002, p.10)

Portanto, é de certa forma um paradigma. Por mais que Boal insistisse que os jogos deveriam ser aplicados da forma que considerava correta, as adaptações, variações e mudanças nos jogos eram permitidas e estimuladas, desde que feitas em Laboratórios Internos¹¹⁹ ou em situações em que o improviso se faz necessário. Infelizmente, existem espalhados pelo mundo jogos adaptados e reestruturados a tal ponto que perderam sua intenção inicial, e não é possível incluí-los como jogos do Teatro do Oprimido. Certa vez, presenciei a aplicação do jogo *Círculo de Nós*¹²¹ por um grupo de psicólogos. A fala da praticante era carregada de termos da psicologia e induzia o grupo a enxergar no jogo a realidade turbulenta que o grupo vivia, já que não conseguia desatar os nós. Ela queria desenvolver aspectos subjetivos da relação do grupo usando um jogo que, para o TO, tem objetivo claro de desmecanizar o corpo. Não era proibido que ela fizesse o que bem entendesse com o jogo, mas não se poderia afirmar mais que se tratava de Teatro do Oprimido.

Em contrapartida, recordo de um improviso marcante para mim. Era o ano de 2000, e eu estava com o CTO em Newcastle, Inglaterra, a convite de Geraldine Ling¹²², para

¹¹⁷ Referência ao compasso musical, responsável pela definição da unidade de tempo, o pulso e o ritmo da composição.

¹¹⁹ Termo usado por Boal e pelo CTO para designar um espaço interno prático para criação e experimentação de exercício, jogo ou técnica.

¹²¹ De forma resumida, no jogo, os participantes devem dar as mãos de forma aleatória e depois tentar desatar os nós surgidos.

¹²² Diretora do Grupo Lawnmowers, escocesa, mas residente na Inglaterra.

desenvolver um trabalho com seu grupo Lawnmowers Independent Theatre Company, formado por artistas “learn disability”, em português, pessoas com dificuldade de aprendizagem. Estávamos em um encontro de grupos de teatro exclusivos para pessoas portadoras de alguma especificidade havendo grupos de deficientes mentais, físicos, surdos, cegos.

O jogo planejado no coletivo para ser aplicado era a *Lagarta* (BOAL,2015, p.116), um clássico dos jogos do TO. Nesse jogo, normalmente de simples realização, depois de feita uma roda, todos os participantes devem virar-se para o mesmo lado e assim, em fila circular, devem sentar-se nas pernas uns dos outros e caminhar dessa forma. Acontece que alguns participantes tinham dificuldade de ficar de pé e outros eram cadeirantes. Particularmente, não tinha tido experiência com nenhum tipo de portador de especificidade. Recordo de ficar paralisada tentando imaginar uma solução para resolver o suposto problema, quando fomos surpreendidos por aqueles “deficientes”, que encontraram a forma de fazer o jogo sem nenhuma indicação nossa ou autocensura. Os cadeirantes entraram no círculo e, sem questionamento dos demais, todos se posicionaram, adaptando-se nos encaixes da cadeira, fazendo aparecer a Lagarta. Simplesmente se adequaram à realidade adaptando o jogo à necessidade do grupo. Em algum momento, pela dificuldade enfrentada pelos cadeirantes, o círculo se desfez e virou fila indiana, e a Lagarta, em vez de andar dando voltas em si mesma, pôde se libertar e caminhar no espaço. Se tivéssemos insistido em fazer o jogo no seu formato original, provavelmente teria sido uma frustração coletiva. Esse exemplo me alertou para a necessidade dos improvisos e ressignificou para mim a palavra deficiente.

Figura 28 – Círculo de Nós, em Newcastle



Fonte: Autora¹²³.

¹²³ Na foto, o grupo se organiza em círculo para iniciar o jogo. Vê-se um cadeirante no canto alto esquerdo.

Ao longo de minha história com o Teatro do Oprimido, muitas foram as experiências com os jogos no trabalho com diferentes grupos, e de todos tirei aprendizado. Com um grupo de portadores de surdez, estudantes secundaristas do Instituto Nacional de Educação de Surdos – INES, em Laranjeiras, Rio de Janeiro, aprendi que ser surdo não significa ser mudo, mas que a dificuldade de escutar retarda o aprendizado da fala, o que prejudica a aprendizagem de forma ampliada. Foi um trabalho curto, de poucos meses, dividindo a oficina com o professor Nelson Pimenta¹²⁴, também surdo. Ele facilitava minha aproximação com os jovens que se comunicavam por Libras.

No princípio do trabalho, eu imaginava que teria de fazer muitas adaptações nos jogos, mas a prática me ensinou que muitos deles, mesmo os que trabalham com a sonoridade, são passíveis de serem aplicados com aqueles que não ouvem som algum. Não escutam, mas sentem. Possuem ritmo, mesmo sem perceber as ondas sonoras. Muitos adoravam dançar, e não era possível distingui-los de ouvintes. Usamos muitos jogos da segunda categoria apenas com o ritmo dos corpos. Os jogos de primeira e de quarta categorias, no geral, não apresentavam dificuldade além, pois trabalham com atividades físicas, o tato e a visão. As maiores adaptações foram feitas nos jogos da terceira categoria (estímulo aos vários sentidos). Impedindo o uso da visão, retira-se do surdo a conexão imediata com o mundo exterior, gerando insegurança e extrema dificuldade. O portador de surdez é muito visual. Utiliza a visão para se comunicar. Se, para o ser humano provido de audição, cerrar os olhos pode significar uma grande dificuldade, para os surdos, fechar os olhos significa muito além de uma limitação dos sentidos. “Em nossa cultura existe uma hierarquia dos sentidos”, em que “a visão e a audição são considerados os sentidos mais ativos, aqueles que mais se aproximam do pensamento e da razão” (FEITOSA, 2011, p.113). Portanto, para um portador de surdez fechar os olhos significa ficar momentaneamente sem os sentidos considerados “superiores” e mais significativos na espécie humana, fundamentais na comunicação.

A experiência mais extensa que tive com um Grupo de Teatro do Oprimido (GTO) foi junto ao Artemanha, formado por remanescentes do GHOTA¹²⁵, agregado de outros participantes, com o qual fui Curinga entre os anos de 1997 e 2008. Ao longo dos onze anos, passaram pelo grupo diferentes pessoas, mas o núcleo principal era formado por nove integrantes¹²⁶ e permaneceu o mesmo durante esse tempo. Aconteciam semanalmente dois ou

¹²⁴ Ator e professor do INES.

¹²⁵ Grupo Homossexual de Teatro Amador que relato com mais detalhes no subcapítulo 2.3.4 – Copa Teatro Legislativo.

¹²⁶ Flavio Sanctum, Janna Salamandra, Claudinho Oufahr, Leandro Loppes, Pablo Bonato, Margareth Cobhée, Wellington Leão, Klaus Simons (*in memoriam*) e Julio Madsa (*in memoriam*).

mais encontros, o que nos levou a uma relação profunda de companheirismo e amizade e que, decerto, influenciou no desenvolver do trabalho teatral. No ambiente de confiança em que convivíamos, pude explorar os jogos e mergulhar no mundo da experimentação. O Artemanha foi um laboratório para minhas elucubrações na criação dos espetáculos “Fruto Proibido” e “Vícios”.

Seis horas semanais multiplicadas por onze anos ofereceram tempo suficiente para que eu utilizasse todos os jogos do arsenal do Teatro do Oprimido que conhecia, experimentasse os que não conhecia e aplicasse outros que aprendi em minha formação como atriz na Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena¹²⁷. A maturidade alcançada durante os anos de trabalho junto ao CTO aliada aos conhecimentos adquiridos na Escola de Teatro, somados à energia da juventude, estimularam, na época, o desafio da pesquisa. O momento era fulcral, e o Artemanha, o terreno propício para a aventura. No grupo encontrei a chance de adaptar os jogos de maneira a servirem na construção do caminho coletivo na criação.

Trabalhei sozinha como Curinga do grupo por muitos anos, mas não me sentia solitária pois, desde o início, Flavio Sanctum¹²⁸, ator do Artemanha e integrante do antigo GHOTA, passou a me auxiliar. Ele iniciava o seu processo individual de como se tornar um Curinga, e eu iniciava o meu processo individual de como formar um Curinga. Ter alguém para dividir as ideias foi mais um fator agregador que colaborou nas aventuras artístico-políticas em que mergulhamos. Flavio dividiu comigo a direção do espetáculo “Vícios”, a coordenação do grupo, suor e muito trabalho.

A criação do espetáculo “Vícios”¹²⁹, em 2001, foi resultado desse caldo favorável. “Vícios” tratava das agonias humanas quando alguém se apegava à droga, seja ela lícita ou ilícita, oficial, ou não reconhecida. Nele abríamos as portas para a discussão sobre os vícios do álcool, da cocaína, das pílulas para dormir e da religião. Tema denso, que precisava ser tratado com cuidado. Queria que a densidade fosse quebrada com momentos de humor e respiração, para que o tema causasse o impacto necessário e, ao mesmo tempo, desse um tom jocoso ao espetáculo. A seriedade do espetáculo seria conquistada pela graça. Assim, incluí músicas e quebras de cena baseadas nos ensinamentos do teatro político de Brecht. Para chegar a um produto a contento, contamos muitas histórias, conversamos muito,

¹²⁷ Instituição pública fundada em 13 de maio de 1908.

¹²⁸ Curinga do CTO, doutor em Artes Cênicas pela Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

¹²⁹ Espetáculo de Teatro-Fórum apresentado em circuito popular durante os anos de 2001 a 2008.

desenvolvemos laboratórios de campo¹³⁰ e internos, onde experimentamos os jogos na criação de cenas, de cenografia e de sonoridade.

Queria muito testar novidades e montar um espetáculo que usasse somente um mesmo elemento em cena com função multiuso. Não sabia como proceder para alcançar o resultado desejado, mas Flavio e o grupo apoiavam a ideia, o que era suficiente para nos lançarmos na pesquisa. A pesquisa se deu toda em cima dos jogos do Teatro do Oprimido, contando com as devidas adaptações. Dois deles foram essenciais na construção: *Homenagem a Magritte*¹³¹ e *As sete cadeiras*¹³², jogos da sessão *A Imagem do Objeto Polissêmico* da quarta categoria.

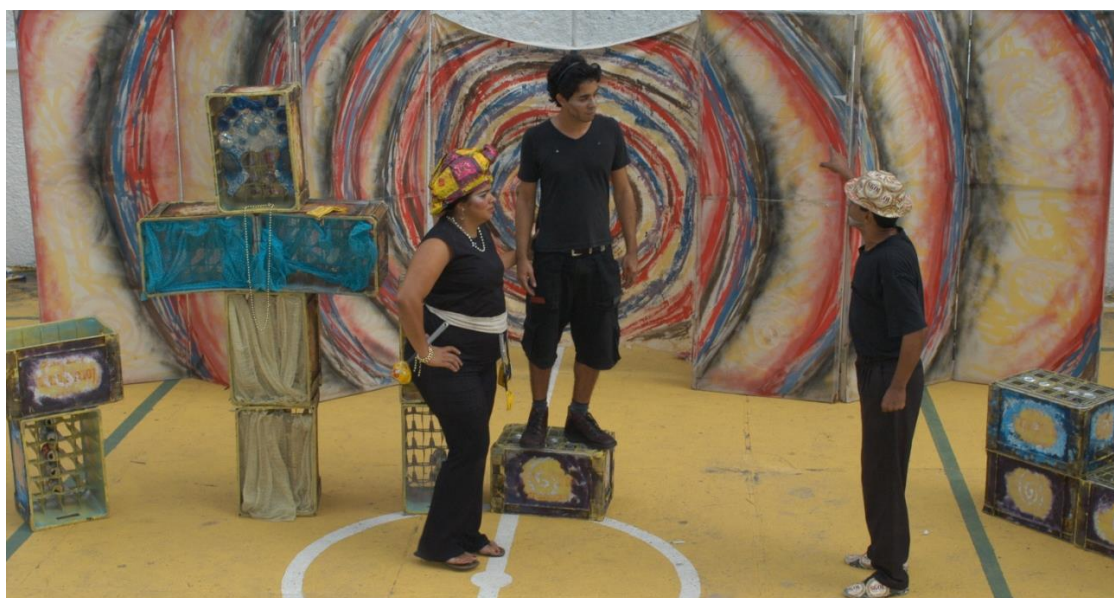
Boal descreve a sessão na qual são usados objetos de forma a transformar seu tamanho, “multiplicando-os, dividindo-os, colocando-os em uma relação não convencional com outros objetos e coisas, usando sempre objetos simbólicos, ‘carregados’, que podem ser manipulados de maneira ideológica”. (BOAL, 2015, p.197) No jogo original *Sete Cadeiras*, um ou mais atores devem expressar, por meio de imagem corporal, com o uso de uma cadeira, a frase “Eu estou apaixonado”. Os demais atores observam. Então o Curinga dá o comando para que se complete a imagem corporal incluindo a palavra “mas”, ou seja, “Eu estou apaixonado, mas...” Assim, estimula-se a criatividade dos atores. Na descrição do jogo, Boal sugere o uso de almofadas em vez de cadeiras e outros objetos. No Artemanha, experimentamos diversos objetos e frases distintas, testando os elementos possíveis para a criação que queríamos. Como Boal relata na abertura da sessão, os objetos devem ser simbólicos, carregados de ideologia. Portanto, o elemento precisava estar conectado com a proposta do tema do espetáculo e, ao mesmo tempo, oferecer possibilidade de manuseio e movimentação para a cena. Depois de muita pesquisa, chegamos aos engradados de cerveja. Eram fortes, seguros e bonitos. Eles garantiram a construção de estruturas, planos e movimento. Usando jogos de interpretação e criação, os engradados se transformaram em sala, quarto, palco, altar, igreja, crucifixo, terreiro de candomblé, favela, cela. Os engradados também foram responsáveis pela linha sonora do espetáculo, com uma música feita somente com o ritmo dos caixotes. Depois de delineado o uso, os caixotes foram estetizados por Cachalote Mattos.

¹³⁰ Frequentamos encontros de grupos de Alcoólicos Anônimos, de Narcóticos Anônimos, de Familiares de Narcóticos e culto da Igreja Universal do Reino de Deus.

¹³¹ Boal, 2015, p.200.

¹³² Boal, 2015, p.199.

Figura 29 – Cenário de "Vícios" – apresentação em escola municipal do Rio de Janeiro



Fonte: Irmela Specht.

Figura 30 – Cenário de “Vícios” em outra cena



Fonte: Irmela Specht.

No jogo *Homenagem a Magritte*, os participantes devem usar uma garrafa em relação a seu próprio corpo, tentando dar novo significado a ela. Ou seja, a garrafa pode ser o que o ator bem quiser, menos uma garrafa. Assim se pode avançar no jogo com diferentes objetos. No grupo, usamos o jogo para aprender a lidar com os caixotes de cerveja. Primeiramente, exploramos todas as possibilidades com apenas um engradado, em seguida com dois, e assim por diante. Na sequência, tentamos construir imagens que fizessem referência aos improvisos que desenvolvíamos na criação dos personagens. Por fim, aliamos o elemento às cenas, de forma simultânea e sintonizada. A descoberta do uso do elemento era feita em via de mão dupla, em diálogo com as improvisações dos atores. Estes improvisavam usando os elementos e incorporando-os às cenas, em descoberta orgânica de processo. Os jogos no Artemanha foram além dos objetivos básicos do jogo e fizeram parte essencial da criação teatral.

Com as dezenas de Oficinas para grupos diversos que ministrei em meu percurso, percebi a importância da prática e da experiência. Reaplicar o mesmo jogo em diferentes contextos me fez compreender melhor o objetivo de cada um. Na montagem dos Planos de Oficina¹³³ (Anexo I), seja sozinha ou em dupla com outro Curinga, me atendo a inserir e utilizar jogos que aplico pouco, pois sei que sempre terei algo a aprender com eles. Abraço o desafio de montar programas que sigam os aprendizados que tive com Boal, mas que me ofereçam liberdade de criação.

A experiência me ensinou quais os programas adequados para cada diferente tipo de público, aprendi a conhecer melhor as pessoas e aceitar as distintas personalidades e formas de reagir quando estão em um ambiente de Oficina. A forma de jogar denuncia o jogador. Se prestarmos atenção desde o primeiro instante da Oficina, no meio dela já podemos imaginar de que forma determinada pessoa vai reagir. Existem participantes que por carisma contagiam os demais. E outros que, por discordância ou receio, da mesma forma, podem contagiar todos e desviar a atenção do Curinga do foco da Oficina. É preciso ter tranquilidade para lidar com muitas situações distintas, e é importante saber que a simpatia do Curinga pode conquistar até os mais receosos. Há uma tendência no ser humano de racionalizar e buscar explicação para os acontecimentos, gerando certo incômodo quando isso não ocorre. O jogo precisa dos jogadores, do objetivo e das regras. O restante deve ser percebido pelo corpo e seus sentidos. Isso é liberdade. O permitir-se faz parte do jogo, incluindo a queda no abismo do desconhecido, que oferece, ao jogador, prazer. Na entrega do jogar, naquele território que Huizinga define como a “esfera temporária”, os sujeitos se desprendem de suas realidades,

¹³³ As oficinas de TO são programadas com antecedência por meio de Planos nos quais colocamos os objetivos da Oficina e a sequência de jogos e técnicas necessárias para se alcançar os objetivos. Exemplo nos Anexos.

seus problemas, suas dores, máscaras e apenas brincam. Jogando na realidade da brincadeira, voltam a ser crianças, se apresentam menos uniformizados, menos enquadrados, mais desnudados, mais animais, mais humanos.

2.2.2. GEMA LATERAL: TEATRO-IMAGEM

O TEATRO-IMAGEM NA CONSTRUÇÃO DO TEATRO-FÓRUM

O Teatro do Oprimido é associado ao teatro do diálogo. Segundo Paulo Freire, o diálogo se faz na relação entre ação e reflexão. Se a ação é sacrificada em prol da reflexão, as palavras acabam por gerar discursos vazios ou, muitas vezes, alienados. Por outro lado, quando somente a ação impera, eliminando a reflexão, a palavra vira mero ativismo. O diálogo, necessariamente, exige o dueto ação-reflexão.

Seja da forma que for concebido, em palavras, em imagens, ou em outro formato, o diálogo só se completa quando ambos os lados falam e escutam. Diálogo não é depósito de ideias, mas troca de saberes. É pergunta que anseia por resposta. É dúvida que busca entendimento. O diálogo exige este encontro entre os dois lados que o compõem.

Por sua vez, o encontro depende de os desejos caminharem na direção do dialogar. E para isso é preciso acreditar no outro lado, ter a certeza de que ele tem reflexão e é capaz de ação, assim como no lado em que nós próprios estamos. É preciso acreditar que o outro é capaz, sem espaço para dúvida. É preciso ter fé no outro. Além do Teatro do diálogo, o Teatro do Oprimido é o teatro da fé. O diálogo que acredita no outro visando à transformação. Assim como disse Freire: “(...) a praxis é ação e reflexão dos homens sobre o mundo para transformá-lo” (FREIRE,1983, p.40).

Essa é a forma como o Centro de Teatro do Oprimido – CTO desenvolve seus projetos, seja nos programas de formação, nas oficinas pontuais, nos trabalhos comunitários, ou na criação artística. Em um processo dialógico é que se dão as produções, entre Curinga e participante, entre coordenação e Curinga, ou entre direção e elenco.

Foi assim em 2004, quando O CTO recebeu o convite da Secretaria de Políticas para as Mulheres do Governo Federal Brasileiro, para apresentar um espetáculo na 1ª Conferência Nacional de Políticas para as Mulheres, um dos espaços públicos mais importantes na discussão da desigualdade de gênero no Brasil, voltado para a promoção da transformação

social. Tal Conferência marcou a trajetória de luta do movimento de mulheres ao qualificar as suas reivindicações e ampliar a visibilidade para a sociedade.

O desafio era criar um espetáculo para um público exigente de duas mil e quinhentas mulheres. A meta era construir um espetáculo que fosse compreensível até a 80ª fileira do gigantesco auditório montado embaixo de uma lona em um gramado do Distrito Federal, Brasília, capital do Brasil, e que fosse capaz de, ainda assim, promover o diálogo. O caminho para se chegar lá teria de ser pesquisado.

Sem deixar de mirar a alarmante situação de violência sob a qual vivem as mulheres brasileiras, em que a cada duas horas uma mulher é assassinada, o elenco mergulhou em suas próprias histórias. E dessa busca trouxe à tona, através de experiências pessoais, as opressões causadas pelo sistema patriarcal capitalista em que estamos inseridos, particularizadas na situação de uma mulher que representasse as próprias mulheres do elenco.

A ideia era contar as histórias através de imagens para que todas as duas mil e quinhentas mulheres pudessem entender. Fazer uso do Teatro-Imagem e de experiências anteriores que o elenco vivenciara na criação não verbal. A proposta de criar um espetáculo de Teatro-Imagem não era novidade. A equipe do CTO já havia tido muitas experiências com o uso da técnica em criações menos significativas em Oficinas e Cursos, mas também na criação de espetáculos em que a linguagem corporal associada à música alinhava as cenas.

É desafiador construir um espetáculo de Teatro-Fórum que procure sair do caminho traçado pelo diálogo através das palavras. Há anos somos testemunhas visuais de dezenas de cenas criadas onde a palavra impera de tal forma que os atores se resumem a sentar em cadeiras em torno de uma mesa para conversar, como se a ideia do debate, proposta pelo Fórum, retirasse deste a necessidade de ser esteticamente interessante. A proposta de debater um tema através do teatro não deve tirar dele a própria teatralidade. Pelo contrário, quanto mais a cena usar recursos teatrais, sejam eles de imagem e som, de interpretação e dramaturgia, mais atraente será o espetáculo e, em consequência, melhor irá atingir o espectador no que tange à discussão que se pretende fazer. É preciso rebater o pensamento que reduz o fórum a duas mesas e uma cadeira e mergulhar na criação de espetáculos esteticamente belos e politicamente fortes. Sair da fórmula preestabelecida de que debate está automaticamente ligado à discussão através da palavra. Dessa forma corremos o risco de restringir o espetáculo teatral em um fórum de debates, contido apenas no uso de uma única linguagem: a palavra, o que os torna desinteressantes e restritos.

O Teatro-Fórum não necessita apenas da linguagem verbal para alcançar as alternativas possíveis. O debate pode acontecer com o uso da linguagem corporal, usando para isso o Teatro-Imagem.

Na história do CTO, “O Casal” foi a primeira montagem de Teatro-Imagem experimentada pelo elenco do CTO, no ano de 1993. O espetáculo relatava a história de casais que se conheciam, se apaixonavam, namoravam, casavam, brigavam, se separavam e buscavam novos parceiros, formando novos casais onde a história se repetia. As imagens foram montadas em coletivo, mas sob a direção de Boal. A encenação iniciava com um casal e terminava com quatro, incluindo dois casais homoafetivos, que, ao se separarem no final, convidavam os espectadores a entrar em cena esticando seus braços em direção à plateia. Cada espectador podia intervir apresentando uma nova relação possível entre casais, através de imagens corporais feitas conjuntamente com o ator ou a atriz. Cada pessoa interagia apenas com um ator, mas todos ao mesmo tempo no palco. A cada palma do Curinga, cada casal formado por um ator ou atriz, e um espectador, tinha o direito de formar novas imagens. Eram dadas sete palmas, e a cada palma uma chance de dialogar através dos corpos e encontrar uma alternativa possível para aquela relação. O jogo entre atores e espect-atores era bonito de se ver.

Figura 31 - “O Casal” no 7º FITO – Festival Internacional de Teatro do Oprimido no CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil/Rio de Janeiro

(Da esquerda para a direita: Roni Valk, Luiz Vaz, Bárbara Santos e Luciana Werneck)



Fonte: Hécio Sarapecck.

O Teatro-Imagem não tem dramaturgia. A única regra é que a linguagem usada deve ser a corporal, o mais sensível possível. Como afirma Boal:

Quando trabalhamos com imagens, não devemos tentar entender o significado de cada imagem, mas sim sentir as imagens e utilizar nossa memória e poder de imaginação. As imagens são sua própria linguagem, e o significado de uma imagem é a imagem em si. A imagem do real é real – como imagem.... Imagens são superfícies que refletem o que nelas é projetado. Assim como objetos atingidos pela luz, as imagens conseguem refletir emoções, ideias, lembranças, desejos e observações. (BOAL, 2015, p.215)

Para a semiologia, inaugurada pelo francês Ferdinand de Saussure, o significante do signo linguístico é uma "imagem acústica" (cadeia de sons). Consiste na forma da palavra. O significado é o conceito, reside no plano do conteúdo. Conjuntamente, o significante e o significado formam o signo. A palavra (significante) pode gerar diferentes significados, dependendo da cultura, educação e de diversos fatores em que está inserido o sujeito. O significado é bem maior que o significante. O mesmo ocorre na linguagem corporal. Um determinado gesto (significante), que é simbólico e culturalmente compreendido, terá sempre o mesmo significado. Um anda colado com o outro. Porém, se o sujeito, em vez de usar esse gesto predeterminado, utilizar todo o seu corpo para expressar o que deseja, ele poderá dar diferentes significados ao mesmo significante, deslocando significante de significado. É isso que a técnica do Teatro-Imagem pretende.

Na técnica é preciso eliminar o uso de gestos simbólicos predeterminados, o que reduz tanto o conteúdo da mensagem que se quer transmitir quanto a possibilidade de interpretação. Quando, em uma comunicação entre duas pessoas, uma delas coloca o dedo polegar para cima com os demais dedos da mão fechados, ela dá um sinal de "legal". É transmitido um código gestual (significante) significando que o indivíduo está bem ou que concorda com o que o outro disse. Na cultura brasileira, o significado desse gesto simbólico é evidente para todos os brasileiros. O entendimento é rápido e também rasteiro, pouco profundo. Não é possível, com esse gesto, transmitir o quão a pessoa está bem e nem mensurar o quão bem o outro entendeu que ela está, pois sozinho o gesto será sempre interpretado da mesma maneira.

Se uma imagem for interpretada de apenas uma maneira, então não se trata de Teatro-Imagem, e sim de uma ilustração de palavras faladas. Teatro-Imagem não é um método simbólico, e sim sinalético. Nas primeiras, os símbolos são o veículo de comunicação. Símbolo é aquilo que está no lugar de outra coisa, como a bandeira no lugar da pátria, o verde, da esperança, os dedos em círculo no lugar de OK. Na linguagem sinalética, significante e significado são indissociáveis. (Boal, 2015, p.216)

O uso da linguagem sinalética, como afirma Boal, é imprescindível no teatro e, em especial, no Teatro-Imagem. Existem muitas formas de se sentir legal que podem ser demonstradas de maneiras diferentes, a fim de deixar mais evidente o que significa estar legal naquele momento para aquela determinada pessoa. É possível sorrir, sorrir muito, abrir a boca, expandir os braços, e até pular. Cada gesto carrega com ele um mundo de significados e interpretações possíveis pela plateia que observa. Sem o uso do símbolo, minha capacidade de comunicação se amplia e se especifica. O Teatro-Imagem depende desse reflexo múltiplo do olhar do outro. Cada pessoa tem uma cultura e experiência diferenciada, portanto, é muito provável que cada uma interprete o mesmo gesto de maneiras totalmente distintas. E aí está a beleza da técnica: aproveitar as diferentes experiências e interpretações da plateia para entender a imagem feita por apenas uma pessoa. Assim como esclarece Boal:

Várias pessoas olham uma imagem e expressam os sentimentos e representações que foram desencadeados por conta dela. Essa reflexão intensa pode revelar os significados escondidos da imagem à pessoa que a criou. Fica a cargo do protagonista, ou seja, aquele que criou a imagem, decidir o que quer levar para si desse processo. (Boal, 2015, p. 216)

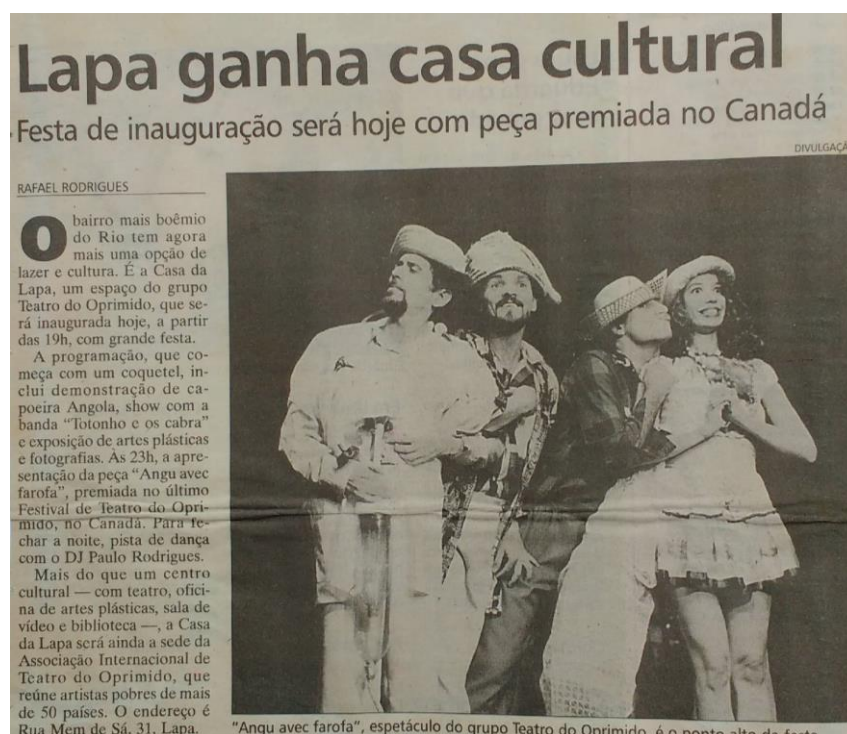
Dependendo da região, a leitura da imagem vai variar e apontar para a cultura do povo que ali vive. Uma imagem de separação entre casais, alternativa saudável e vista como positiva em nossa cultura, pode provocar desconforto e repulsa em outra. O espetáculo “O Casal” foi apresentado no Egito, e foi possível perceber a dificuldade que eles tinham em aceitar a separação. Em uma cultura na maioria muçulmana, em que a família constitui o tema essencial do Direito, o casamento é instituição sagrada, e o divórcio visto como recurso quase inaceitável. O que repercutiu nas intervenções, na maioria feitas por homens, foi que os espectadores entravam em cena para fazer com que o casal continuasse casado a todo custo, inclusive através do uso de violência moral e até física. Esse fato apresenta o espectador que entra em cena e, ao mesmo tempo, dá dicas sobre a cultura e a sociedade em que está inserido.

Em 1997, com mais experiências acrescidas no entendimento da criação de peças com o uso do Teatro-Imagem, o CTO desenvolveu um espetáculo musical de imagens. A proposta era fazer uso de músicas para contar uma história com nossos corpos. Foi criado “Angu Avec Farofa”, uma peça teatral colorida, que relatava, por meio de músicas populares brasileiras, a saga de um nordestino à procura de espaço na cidade grande carioca, que termina por morrer quando cai da construção onde trabalha. O espetáculo era um musical de imagens em

movimento que não se propunha a levantar debate. Não havia a possibilidade de intervenção da plateia. Era um musical ilustrado através de imagens.

Figura 32 - “Angu Avec Farofa” na inauguração da sede do CTO

(Da esquerda para a direita: Olivar Bendelak, Luiz Vaz, Geo Britto e Helen Sarapect)



Fonte: (desconhecida) Arquivo pessoal.

Analisando que “Angu Avec Farofa” não se tratou de um espetáculo de Teatro-Imagem, pois a história contada não abria portas para diferentes interpretações. Relatávamos a saga do nordestino atuando, dançando e representando os personagens prováveis daquela típica história brasileira, mas não usávamos nossos corpos para traduzir o que pensávamos sobre aquela história. O espetáculo não registrava o pensamento do elenco sobre a saga do nordestino. Apenas bailávamos a história através de danças regionais, tentando reproduzir da forma mais fiel possível o passo da dança. Reproduzíamos o já existente. A meu ver, não havia o uso da linguagem sinalética exigida no Teatro-Imagem, que fosse capaz de traduzir a realidade segundo nosso ponto de vista. A cena não se tratava de Teatro-Fórum e nem de Teatro-Imagem. A cena era uma sequência de danças e cantos brasileiros. Estava mais para uma ilustração de palavras faladas, como adverte Boal. Apesar disso, a peça muito contribuiu para fazer a equipe repensar suas criações, aumentar o uso de elementos corporais em suas montagens e abandonar definitivamente a prisão à linguagem verbal.

Quando o CTO recebeu o convite da Secretaria de Políticas Públicas para as Mulheres, fez uso da experiência que “O Casal”, “Angu Avec Farofa” e outras haviam trazido ao grupo. “Coisas do Gênero” foi montagem madura e maturada com o tempo. O espetáculo ficou no arsenal do CTO com apresentações constantes entre os anos de 2004 e 2012.

A direção desse trabalho foi minha, e desde o princípio a vontade era realizar algo simples, belo e eficaz. Iniciamos o processo construindo imagens de como o grupo via a opressão de gênero. As mulheres sob o ponto de vista de oprimidas, e os homens como solidários na causa. Tínhamos o objetivo claro de mergulhar no tema de forma sensível, buscando nas lembranças as imagens que falavam da opressão através de nossos corpos femininos e masculinos.

A cada novo encontro, imagens novas de opressões antigas iam surgindo. Sem usar a palavra, foram criadas partituras musicais¹³⁴ para cada cena, que, aos poucos, ganharam forma, e vimos surgir um espetáculo que focava a relação doméstica e trabalhista de opressão contra a mulher.

Encenando, redescobrimos como a opressão doméstica é reforçada pela opressão no trabalho e como a situação opressora do trabalho, por sua vez, reforça a opressão que acontece no ambiente doméstico. A mulher que trabalha fora não se exime do trabalho que tem em casa. Pelo contrário. O tempo que fica fora de casa a coloca na posição de culpada perante a família, que cobra sua presença e, em consequência, seu trabalho no ambiente caseiro. O trabalho externo exige dela maior eficiência no trabalho interno, pois precisa dar conta de todos os afazeres domésticos em tempo muito menor. Além de pressionada culturalmente a ser capaz de realizar ambos com maestria, ela se sente emocionalmente obrigada, como uma prova de demonstração de capacidade. O trabalho além das paredes de casa se estende e se amplia entre as mesmas paredes.

A crueldade se revela na cena e expõe ao público o eixo do debate que pretendíamos com o Fórum. Tudo somente com a construção de imagens. A proposta também incluía mostrar a potência do feminino desde o surgimento da espécie humana, antes da criação das lendas, crenças e histórias que reinventaram o nascimento da humanidade, colocando a mulher em local inferior de submissão e aceitação. Por isso, foi introduzido no início do espetáculo, através do prólogo *Dança dos Orixás*¹³⁵, uma saudação à Grande Mãe e uma

¹³⁴ As partituras foram criadas por Roni Valk e as letras por Bárbara Santos, Roni Valk e Luiz Vaz.

¹³⁵ Orixás são divindades cultuadas nas religiões de origem afro-brasileira, que intermedeiam as relações entre os humanos e as forças da natureza. Cada um possui uma representação e uma dança específicas.

celebração à criação da vida. A cena terminava apresentando seres que nascem do mesmo ventre, mas que são separados pela sociedade, se transformando-se em Homem e Mulher.

Figura 33 - Dança dos Orixás no espetáculo “Coisas do Gênero”



Fonte: arquivo CTO.

Assim foi criado o espetáculo “Coisas do Gênero”, que, em apoio ao combate da violência contra a mulher, se apresentou perante as duas mil e quinhentas mulheres e um homem: o Presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva.

O resultado e a repercussão foram tão competentes no diálogo proposto que foi estímulo para seguir adiante com o espetáculo. O roteiro foi acrescido de cenas e músicas, o figurino e os adereços modificados. Foi investido tempo em longas discussões e ensaios no CTO e na mesa do bar, até se chegar a um produto artístico que trouxe satisfação a todos.

Na direção do espetáculo, em alguns momentos, foi preciso tomar as rédeas da decisão, mas a construção de forma geral foi intensamente coletiva. A partir das imagens trazidas no ensaio, eu montava o roteiro do ensaio posterior. E assim ia testando e acrescentando outras imagens. Paralelamente, o espetáculo teve a direção musical de Roni Valk¹³⁶, que se encarregava de elaborar a construção de sonoridades das cenas com a colaboração do elenco e de outros músicos convidados. Dessa maneira foi criada a partitura sonora que acompanha toda a encenação, incluindo improvisações na entrada dos espectadores no momento do fórum.

¹³⁶ Biólogo, ator, compositor e diretor musical. Fez composição e direção musical de muitos espetáculos do CTO.

Figura 34 - “Coisas do Gênero” em apresentação na sede do CTO

(Da esquerda para a direita: Claudia Simone, Helen Sarapeck e Flavio Sanctum)



Fonte: Arquivo CTO.

Foi realizado um circuito pelo Rio de Janeiro e outras cidades brasileiras, e, em seguida, a discussão foi levada para outros países, como na Comemoração do Dia Internacional pelo Fim da Violência Contra a Mulher – França, 2005; e especialmente para os grandes Festivais de Teatro do Oprimido: Mukthadhara Festival – Festival Internacional de Teatro do Oprimido – Índia, 2006; Theatre of The Oppressed Season – Festival de Teatro do Oprimido da Palestina, 2007; Festival Internacional de Teatro Fórum – Áustria, 2008; Festival de Teatro para Juventude – Croácia, 2010; e 2º Encontro Latino-americano de Teatro do Oprimido – Guatemala, 2012.

Figura 35 – “Coisas do Gênero” - Cena do nascimento (Flavio e Helen)



Foto: Arquivo CTO.

A experiência partilhada com as múltiplas plateias desenhou um espetáculo sempre em construção. A partir da vivência de cada um, homens e mulheres, palco e plateia, promove-se um diálogo que representa uma contribuição concreta para a transformação social e a melhoria das relações humanas. O espetáculo prepara o terreno para uma conversa franca entre atores e público; dentro do jogo teatral, os indivíduos se sentem confiantes para acreditar uns nos outros. O dueto ação-reflexão se torna possível, e cria-se um ambiente de fé.

“Coisas do Gênero” é um espetáculo que utiliza a técnica do Teatro-Imagem para realizar o Fórum, tendo como pauta as músicas criadas pelo próprio elenco. Com ele foi inaugurada uma forma nova de fazer Teatro-Fórum, um jeito próprio de usar o Teatro-Imagem na construção de um fórum todo pautado na música autoral criada a partir das imagens. “Coisas do Gênero” inaugurou uma série de outras peças do Centro de Teatro do Oprimido que seguiram o mesmo caminho.

2.2.3. GEMA LATERAL: TEATRO-FÓRUM

ANÁLISE DOS LIMITES, DESVIOS E OUTRAS QUESTÕES DA APLICAÇÃO DO TEATRO-FÓRUM NO COMPLEXO DA MARÉ

Entre 2014 e 2015, o Centro de Teatro do Oprimido – CTO desenvolveu o Projeto Teatro do Oprimido na Maré¹³⁷, sob a direção geral de Geo Britto e minha coordenação artística. De certa forma, o projeto deu continuidade a uma parceria com a comunidade do Complexo da Maré¹³⁸, existente desde 1995, por meio de grupos populares formados na favela. Contando com parceiros daquela época e dessa nova fase, a ação reuniu jovens interessados e dedicados na formação de três grupos populares de TO: Marear, MareMoto e Maré 12. Os dois primeiros em parceria com o *Observatório de Favelas*¹³⁹ (Nova Holanda) e

¹³⁷ Projeto desenvolvido pelo CTO, no Complexo da Maré, com o objetivo de potencializar a rede de parceiros existente na discussão de Políticas para Juventude que mobilize, debata e apresente alternativas transformadoras para os problemas da Maré, através da metodologia do Teatro do Oprimido. O projeto contou com a participação da juventude local por meio da criação de espetáculos de Teatro-Fórum sobre a realidade da comunidade, buscando conhecer, debater, propor e intervir com novas formas de atuação comunitária. (Fonte: projeto)

¹³⁸ O Complexo da Maré, ou simplesmente Maré, assim denominado pela prefeitura do Rio de Janeiro, é um conglomerado de pequenos bairros da zona norte da capital carioca. Constitui-se num agrupamento de várias favelas, sub-bairros com casas e conjuntos habitacionais. O seu Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) no ano 2000 era de 0,722, o 123º colocado da cidade do Rio de Janeiro, melhor apenas do que o de Acari, do Parque Columbia, de Costa Barros e do Complexo do Alemão. (Fonte: Wikipédia)

¹³⁹ Criado em 2001 com sede na Maré, o Observatório de Favelas é uma organização da sociedade civil de pesquisa, consultoria e ação pública dedicada à produção do conhecimento e de proposições políticas sobre as

o *Museu da Maré*¹⁴⁰ (Morro do Timbau), áreas centrais do Complexo, com as quais o CTO tinha relação amadurecida em projetos anteriores. O terceiro grupo surgiu pela parceria com o Centro Municipal de Saúde Américo Veloso, na Praia de Ramos, altura da Passarela 12, que a maioria das pessoas não conhece como Maré, mas geográfica e politicamente faz parte do Complexo. Assim alcançamos áreas distintas e moradores de diferentes sub-bairros, sendo dois grupos mistos e um formado só por meninas. Como em todo processo de Teatro-Fórum, as cenas foram criadas a partir das histórias dos e das jovens, contando com a orientação da dupla de Curingas de cada grupo.

O grupo Mearar tinha desejo de debater duas questões. A primeira incluía a relação machista dentro da família, através da figura de um pai que, apesar de viver afastado por 15 anos, quando retorna e se depara com suas filhas crescidas, quer impor de volta seu poder de macho no seio familiar; e o preconceito e a dificuldade de acesso à cidade pelo jovem “favelado”. A segunda questão, talvez por afetar todos e todas, sem distinção de gênero, foi tomada como tema para se desenvolver o espetáculo “A resposta só é não?”, que conta a saga de um jovem que, apesar de sua competência, é despedido quando sua identidade de morador da Maré é revelada. Na construção das cenas, foram muitas as histórias contadas pelo grupo de situações preconceituosas vividas por conta do estigma de ser morador de favela. Porém, dramaturgicamente, não é simples transformar esses temas em pergunta, como o Teatro-Fórum propõe, assim como coloca Berger: “O Teatro Fórum vem sempre para responder a uma questão ou um problema que o oprimido e/ou o grupo ainda não sabe como resolver.” (BERGER, 2008).

A cena montada levantava a questão que o grupo queria debater, mas como evidenciar o preconceito de classe social sem restringir a peça a um aspecto simplista do problema? Na cena, o jovem esconde que é morador da favela para evitar o preconceito e conseguir o emprego por sua capacidade e competência. Quando a verdade é desvendada, para afastá-lo, os demais funcionários o acusam de um roubo forjado na empresa. Dessa forma, o foco do problema é desviado, e o espetáculo faz a pergunta errada. A questão não é como o jovem conseguiria se livrar de uma acusação falsa de roubo, mas como ele garantiria a manutenção de sua dignidade no emprego que conquistou por seu potencial. Superar a acusação de roubo

favelas e fenômenos urbanos. Busca afirmar uma agenda de Direitos à Cidade, fundamentada na resignificação das favelas, também no âmbito das políticas públicas. (Fonte: site do Observatório de Favelas)

¹⁴⁰ Fundado em 2006, o Museu da Maré é um conjunto de ações voltadas para o registro, a preservação e divulgação da história das comunidades da Maré, em seus diversos aspectos, sejam eles culturais, sociais ou econômicos. (Fonte: site do Museu da Maré)

não parecia suficiente para resolver o entrave, pois se livrar da acusação não resolvia o problema crucial, apenas adiava a discussão, e o protagonista, muito provavelmente, voltaria a ser acusado assim que nova oportunidade surgisse.

Figura 36 – Marear - o protagonista é acusado de roubo pela antagonista



Fonte: Arquivo CTO.

Em outras palavras, fazer com que a cena faça a pergunta de maneira que o espectador possa intervir, trazendo possíveis respostas para a questão, é um desafio para o trabalho com o Teatro-Fórum. Perguntas mal elaboradas podem tirar o foco da questão central do problema, desviando a atenção do debate para temas periféricos ou restringindo o problema a soluções imediatistas e individualizadas, fazendo com que a opressão que o grupo desejava discutir termine por ficar mascarada: “Quando se tem um problema claro, concreto e urgente, é natural que o debate se dirija para soluções igualmente urgentes, concretas e claras. Um tema nebuloso provoca nebulosidade.” (BOAL, 1998, p.326)

No caso apresentado, a urgência do tema é desviada para o fato pontual ocorrido. A questão na cena não é se livrar da acusação do roubo, mas discutir as causas e repercussões do estigma de morador de favela para que se possa combater o preconceito e devolver ao trabalhador a condição de igualdade perante os demais colegas de trabalho. Provar que o rapaz é inocente não o livra do estigma. É preciso ter clareza da pergunta a ser feita e de como estruturar a cena dramaturgicamente de forma a garantir que o fórum seja um debate enriquecedor na raiz do problema apresentado. Balestreri coloca claramente a questão quando afirma:

Os participantes-atores têm que se defrontar com uma série de questões para chegar a construir o que chamamos um bom modelo para fórum – a peça propriamente dita. Cabe ao Curinga a sensibilidade para conduzir o grupo por tais questões: ainda que não sejam formuladas explicitamente, a resposta a ela terá efeitos sobre a qualidade do fórum, sobre a relação dos participantes entre si e sobre sua relação dali por diante com o tema e os problemas tratados. (BALESTRERI, 2001)

Já no Centro Municipal de Saúde Américo Veloso, as jovens pareciam ter clareza da pergunta a fazer: como garantir que as meninas tenham os mesmos direitos que os meninos? Como garantir que elas possam jogar futebol e capoeira ou, ao menos, sair para uma festa sozinhas? O grupo formado por adolescentes-mulheres foi um diferencial que levou as Curingas, também mulheres, a dedicar percentual significativo de encontros ao desafio de contextualizar histórica e socialmente o machismo que envolvia a situação. Assim aprofundaram a discussão de forma franca e intimista, sem repreensões nem influências masculinas na criação do espetáculo “Em uma Família”. Tiveram liberdade para a realização de Laboratório Madalenas¹⁴¹ e atividades específicas sobre o tema, desmistificando a lógica imperativa que coloca meninos em *status* de superioridade desde pequenos, através de cenas que mostram a influência da sociedade machista na educação conservadora, desconstruindo pensamentos já solidificados em meninas tão jovens.

Figura 37 - Maré 12 – apresentação na Arena Dicró na Maré



Fonte: Arquivo CTO.

¹⁴¹ Espaço exclusivo para mulheres onde o Teatro do Oprimido e outras técnicas são usados para investigação do feminino e da especificidade dessa opressão, o contexto sociopolítico, as implicações emocionais e as alternativas de superação. Esse tema será aprofundado no subcapítulo 2.3.2. (Fonte: Projeto Madalenas)

É duro perceber o quão estão enraizados os pensamentos e atitudes em uma cultura machista, e mais penoso ainda saber que as crianças continuam sendo criadas da mesma forma que nós ou nossas mães o fomos. As mudanças aconteceram, não se pode negar, atenuando a violência direta e explícita, especialmente depois da criação de leis específicas, como a Lei Maria da Penha¹⁴², mas as atitudes misóginas cotidianas e diárias, que passam despercebidas até por olhares atentos e treinados, são difíceis de eliminar. Como exemplo, em alguns dos encontros do Laboratório Madalenas, justamente a jovem que parecia ser a mais emancipada do grupo, ao ser questionada sobre uma imagem que havia feito, disse que queria representar “uma mulher que casou e está cheia de roupa ‘maneira’ porque o marido tinha condição e emprego bom”. Apesar da dúvida, afirmou que ser mulher é “se aproveitar da situação do marido”.

Esse pensamento que coloca a mulher como dependente e aproveitadora circula nas falas e atitudes das moças, escamoteando a realidade opressora de ser apresentada como fútil e ser vista como mercadoria. Alguns conceitos não são percebidos ou fogem ao conhecimento das jovens. A palavra “feminismo”, por exemplo, ainda soa como algo ruim, feito por mulheres que não têm o que fazer ou são lésbicas. A própria ideia de homossexualidade feminina é rebatida como algo negativo, próprio das mulheres que não têm capacidade para encontrar um homem que as faça feliz.

Depois dos meses de trabalho, quando os encontros haviam descortinado muitas questões, as meninas se viam mais maduras e o espetáculo se encontrava finalizado, o elenco e os Curingas tiveram de enfrentar novo desafio: a plateia. Debates ricos aconteceram com mulheres e homens, jovens ou nem tanto, nos quais os privilégios masculinos em contrapartida à opressão contra a mulher foram contestados, alertando para um problema que não é individual, mas social e que, justamente por isso, precisa ser superado. Acontece que em algumas apresentações a plateia emitiu opiniões misóginas, intimidando o elenco e provocando as Curingas.

Saber lidar com a postura dos espectadores é desafio recorrente nas sessões de fórum, quando o Curinga, sendo o mediador, precisa estar atento para não deixar passar despercebidas atitudes preconceituosas com pontos de vista moralistas e, algumas vezes, fascistas. Quando elucidada com honestidade a “maquinaria” das opressões sociais através da

¹⁴² A Lei Maria da Penha, denominação popular da Lei número 11.340, é um dispositivo legal brasileiro que visa aumentar o rigor das punições sobre crimes domésticos. É normalmente aplicada aos homens que agredem física ou psicologicamente uma mulher ou a esposa. Decretada pelo Congresso Nacional e sancionada pelo ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em 7 de agosto de 2006, a lei entrou em vigor no dia 22 de setembro de 2006.

cena representada, o fórum é um potente esclarecedor da realidade e ativador do debate. Ao mesmo tempo que colabora para que o oprimido, ciente de sua situação, ganhe força de reação, incomoda o opressor. O fórum é um debate franco e deve ser o mais democrático possível, mas não por isso pode permitir que falas opressoras e contrárias aos princípios do Teatro do Oprimido repercutam na plateia sem que sejam questionadas ou mesmo rebatidas, dependendo da gravidade do caso. O debate deve ser democrático, mas isso não significa ser neutro. O método tem postura política e defende os princípios da ética e da solidariedade, princípios que serão mais debatidos no subcapítulo 3.1. O Curinga deve guiar o fórum de maneira que permita a expressão de diferentes opiniões, desde que explicita a posição política que carrega. O fórum deve ser espaço de reflexão e empoderamento dos oprimidos, e não de ratificação dos valores e ideologias opressoras.

As técnicas do Teatro do Oprimido auxiliam pessoas a desmontar mecanismos de opressão, mas, nesse facilitar a “quebra de opressão”, o curinga precisa desmistificar sua própria imparcialidade para evitar reproduzir situações de opressão, presentes na teatralidade das relações interpessoais, ou seja, fazer TO sem reproduzir situações de opressão. (CASTRO-POZO, 2011, p.XV)

Pergunta parecida com a do grupo das meninas se fazia o MareMoTO, no espetáculo “Marcha Borboleta”: por que meninos e meninas precisam ser criados de forma diferente, sofrendo e absorvendo ideias conversadoras e preconceituosas, que, salvo algumas exceções, irão carregar para o resto de suas vidas? Nele, as personagens Leo e Duda amam fazer teatro, mas são impedidas por seus familiares. Leo porque precisa garantir um futuro para sua família e trabalhar como “bom homem” na oficina mecânica de seu pai. Duda porque precisa dar conta dos afazeres domésticos e aprender a cuidar de uma casa como uma “boa mulher”. A cena trata do sonho de Leo e Duda em fazer teatro, sendo impedidos pelas famílias, mas, no caso de Duda, a situação é agravada pelo assédio sexual que sofre de um tio.

Muitos temas podem ser representados como Teatro-Fórum, basta que a dramaturgia deixe clara a pergunta feita pelo grupo, com abertura para a busca das possíveis respostas em um fórum democrático e ideológico. Entretanto, o oprimido não pode estar aprisionado num fórum fatalista, sem chance de saída da situação. Se o personagem em cena é ameaçado com uma arma, a situação de violência a que ele está exposto afasta qualquer possibilidade de intervenção, o que contraria a afirmação de Boal: “No Teatro do Oprimido, contudo, longe de ser testemunha, o espectador é, ou deve exercitar-se para vir a ser, o protagonista da ação dramática”. (BOAL,1998,p.322)

Figura 38 – MaréMoto – na cena, a personagem do tio assedia a protagonista



Fonte: Arquivo CTO.

Nesses casos é anulada a possibilidade de atitude do espectador, que se torna a testemunha indesejada por Boal. Em situações como essa, o espectador fica estimulado a intervir para evitar a tragédia, revelando atitude heroica e suicida totalmente distante da proposta dialógica do Teatro-Fórum. Heroica, pois somente um super-herói enfrentaria a situação, porém suicida, pois, infelizmente, super-heróis não existem. Situações extremas e violentas não geram perguntas a serem respondidas, são denúncias que não cabem na estrutura de uma cena fórum.

Casos como esses não servem ao bom espetáculo de Teatro-Fórum, pois não apresentam a opressão, que pode ser combatida, mas sim a agressão ou repressão, que é inevitável (...)Ao mostrar apenas a agressão, portanto, o modelo provoca a resignação, pois todas as ações possíveis referem-se exclusivamente a força física. (BOAL, 1998, p.321)

Cenas como a de Duda, que apresentam a mulher que sofre assédio sexual sob ameaça de estupro sozinha ou encurralada, em ambiente público ou dentro de sua própria casa, não auxiliam na resolução do problema, apenas expõem a violência. A desvantagem da mulher oprimida em relação ao opressor, e qualquer tentativa que ela faça para sair da opressão, estará, na verdade, devolvendo a responsabilidade a ela própria. Ou seja, fazer fórum nessa situação é o mesmo que afirmar que, para conseguir escapar da violência sexual, a mulher

precisa tomar uma atitude, quando, na verdade, deveria ser o agressor a ser questionado, e não a vítima.

A cena apresentava Duda nessa situação-limite diante de seu tio. A urgência do tema impulsionou as meninas a querer concretizá-lo. O CTO, enquanto equipe experiente, não podia permitir a exposição da adolescente sendo culpabilizada pelo ocorrido. Ainda assim, o grupo chegou a apresentar a cena, e o debate com a plateia deixou mais evidente o problema. Uma das apresentações aconteceu na III Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade¹⁴³, no pátio da UNIRIO, e provocou manifestação fervorosa do público, as intervenções no lugar de Duda geraram em torno de como ela deveria se defender do tio. Houve gente que sugeriu a fuga, mas a maioria acreditou no enfrentamento heroico como alternativa, e, até mesmo, o uso de uma faca foi sugerido. Em determinado momento a plateia discutia se uma menina de 15 anos, franzina, seria capaz de tal atitude ou se teria força física suficiente para enfrentar o tio. As intervenções aconteceram exatamente como alertou Boal, ao dizer que nesses casos as ações possíveis se restringem ao uso da força física.

Além disso, em todas as intervenções, a responsabilidade era colocada na menina, dando a ela, exclusivamente, a oportunidade de saída da situação. Como é possível colocar a responsabilidade do estupro em uma menina de 15 anos, sozinha em sua casa? As intervenções no lugar de Duda se concentraram em mostrar o que ela deveria fazer para evitar o acontecido e se defender. Duda era culpabilizada por um crime no qual fora vítima.

É preciso ter cuidado para que um tema dessa complexidade não seja apresentado de forma simplista. No Teatro do Oprimido, nosso dever é combater o assédio, e não encontrar saídas para o estupro. Para discutir a temática no fórum é preciso ir *rio acima* ou *rio abaixo*. Ou seja, desenvolver a história após o assédio, descendo *rio abaixo*, ou voltar a história e desenvolver os acontecimentos antes do ocorrido, subindo *rio acima*, como indicava Boal:

Nesses casos, creio, deve-se voltar atrás no enredo da história e tentar verificar em que momento o oprimido ainda podia ter optado por outras soluções, em vez de permitir que a história avançasse para o final agressivo. (BOAL, 1998: p. 321)

Ainda assim, corremos o risco de o tema ficar restrito ao particular daquele indivíduo, no caso, daquela mulher. Segundo Julian Boal, mesmo que se suba ou desça o rio, as

¹⁴³ Evento do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas ocorrido nos dias 4, 5, 6, 7 e 8 de agosto de 2015, na Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Realização do NEPA (Núcleo de Estudos da Performance Afro ameríndia) e do GESTO (Grupo de Estudos de Teatro do Oprimido), com a parceria do CTO (Centro de Teatro do Oprimido) e produção da Aldeia Casa Viva.

alternativas encontradas podem continuar sendo individuais e culpabilizando a vítima, pois o problema é apenas deslocado do foco, e a solução deste é colocada para a mulher descobrir.

Estimulador do estudo em grupo a fim de analisar casos e testar jogos e técnicas, Boal criou Seminários e Laboratórios que ainda acontecem periodicamente na sede da instituição. Seminários são encontros teóricos para debate e estudo do método ou análise e criação de textos dramaturgicos. Laboratórios são encontros práticos de revisão ou experimentação de jogos. Ambos são espaços fundamentais na discussão de um trabalho realizado como esse, essencial para a manutenção dos princípios filosóficos do método e para a construção de novas formas de atuação.

Como relatado, há muitos desafios e questões a serem considerados ao se montar um espetáculo de Teatro-Fórum e levá-lo para debate com uma plateia desconhecida. Diferentemente do que a aparência simples lhe confere, a construção do fórum é complexa e delicada, exige sensibilidade e atenção por parte dos profissionais. Além da preocupação com a dramaturgia, o Curinga precisa estar atento aos meandros que envolvem o trabalho com o coletivo, como vaidades e disputas, estar aberto ao debate franco, encarando as adversidades com a riqueza e a polivalência do método que Boal nos deixou.

2.3. A COPA

Na Copa as árvores florescem dando frutos e potencializando a geração de novas sementes.

2.3.1. RAMO: TEATRO-JORNAL

UMA REFLEXÃO SOBRE A PRIMEIRA TÉCNICA DO MÉTODO

A copa do Teatro-Jornal é a mais antiga da Árvore do Teatro do Oprimido. Foi criada em setembro de 1970, quando o Teatro de Arena apresentou o espetáculo “Teatro Jornal Primeira Edição”, do Núcleo 2 do Arena¹⁴⁴.

A época era marcada pela violenta e sangrenta ditadura militar, e o *AgitProp*, uma das formas encontradas para manifestação. *AgitProp* ou *Agitação e Propaganda* ou *Teatro de Propaganda*, como é conhecido no Brasil, já era praticado em muitos países desde o final do

¹⁴⁴ Núcleo paralelo ao principal formado por estudantes e artistas.

século XIX, em especial na Rússia e na Alemanha. O Teatro de Propaganda surgiu como recurso político de resistência cultural das classes menos favorecidas. Eduardo Campos Lima descreve:

No fim do século XIX e nos primeiros anos do século XX, com o avanço do socialismo e a busca do operariado por formas culturais que lhe dissessem respeito, as antigas manifestações do teatro popular foram retomadas em nova chave. A arte não podia permanecer imutável diante do acirramento da luta de classes. (...) No esforço de, por um lado, criar formas que também pudessem ser praticadas pelas massas, e, por outro, desenvolver um teatro que tivesse grande eficácia política, diversos gêneros do passado foram refuncionalizados, em um sentido socialista, e alguns, inteiramente novos surgiram. (LIMA, 2014, p. 28 - 29)

No Brasil foi usado contra a ditadura em atividades pontuais e urgentes, especialmente pelo Centro Popular de Cultura¹⁴⁵. A ideia era montar cenas teatrais que tratassem de forma simples e contundente dos temas mais importantes e emergenciais. O AgitProp se enquadrava perfeitamente nas necessidades artísticas e políticas da época, em que os elementos da encenação eram poucos e reduzidos ao extremamente necessário. As intervenções diretas das cenas quebravam completamente a ideia do diálogo e da intersubjetividade do drama. Era um teatro agressivo e direto contra o teatro burguês, assim como relata Boal:

Os objetivos do teatro de propaganda eram muito claros e definidos. Era necessário explicar a plateia determinado fato, urgentemente, pois, dependendo da sua consciência, ela votaria neste ou naquele candidato, participaria ou não de determinada greve, empreenderia esta ou aquela ação política. (BOAL, 1984, p.28)

Boal havia estudado dramaturgia na School of Dramatic Arts, com John Gassner, na Universidade de Columbia, em Nova Iorque, e assistido às montagens do lendário Actors Studio¹⁴⁶, na década de 1950. Havia convivido com figuras da esfera cultural da Frente Popular estadunidense, trazendo na bagagem todo seu aprendizado nos anos de mergulho teatral e político, incluindo o método de interpretação baseado em Stanislavski. Muito da forma como Boal trabalhou durante toda sua vida baseou-se nos aprendizados que teve nos EUA. Foi de lá que ele absorveu maneiras de usar “técnicas de sistematização coletiva da atividade teatral, acarretando uma estruturação em grupo em que as potencialidades de todos eram aproveitadas”. (CAMPOS, 1988, p.37)

¹⁴⁵ Criado em 1961 por iniciativa de base estudantil e destinado à agitação política, ligado à União Nacional dos Estudantes, UNE.

¹⁴⁶ Fundado em 1947 por Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis, o Studio é conhecido por seu trabalho de ensino e refinamento da arte de representação.

Com a política ditatorial repressiva, o elenco do Teatro de Arena se vê impossibilitado de apresentar seus espetáculos, na maioria, censurados. É quando surge a ideia de usar o Teatro-Jornal que Boal havia aprendido nos idos dos anos 1950, em sua estadia no Actors Studio, em Nova Iorque.

Considerada a forma mais antiga de AgitProp, o Living Newspaper é uma intervenção teatral com objetivo de questionar a política. Assim como define Iná Camargo Costa:

O Teatro Jornal é a primeira modalidade do teatro de agitação e propaganda. (...) Tudo o que significa o agitprop está conformado no Teatro-Jornal. As outras modalidades nós podemos considerar diferentes tipos de variante. Seu objetivo está dado, é uma intervenção – uma intervenção que tem como objetivo informar e promover questões políticas. Agitação e propaganda, tudo ao mesmo tempo – daí a palavra agitprop (informação verbal).¹⁴⁷

Lima concorda e acrescenta que:

O Jornal Vivo (Living Theatre) nasceu do anseio por um teatro que se ativesse profundamente aos problemas que afetavam a vida social. Durante a Revolução (Russa), criaram-se diversos grupos cuja principal particularidade era dramatizar informes ou acontecimentos narrados pelos periódicos. (LIMA, 2014, p.29)

O momento político exigia uma ação teatral diferenciada, já que as formas tradicionais do fazer teatral não eram suficientes para a realidade social que se apresentava, além das dificuldades específicas com a censura. Em sua pesquisa, Lima conta que Boal havia apresentado o Living Newspaper para o grupo do Arena junto a Vianinha¹⁴⁸ anos antes, mas, por um conjunto de circunstâncias, a proposta só foi aceita anos depois pelo Núcleo 2 do Arena. Assim como Boal relata na fala: “A ideia do Teatro Jornal é antiga. Porém só quando o grupo integrado por Celso Frateschi, Dulce Muniz, Hélio Muniz, Elísio Brandão, Denise Falótico e Edson Santana aceitou levar adiante a pesquisa, só então o Teatro Jornal se tornou viável.” (BOAL, 1984, p.42)

A proposta do Teatro-Jornal (TJ) foi facilmente absorvida pelo grupo, que ajudou a criar novas técnicas de leitura dos textos a partir da experiência que tiveram. Boal viu no TJ a possibilidade de aproximar e reorganizar pessoas que estavam desorganizadas pelo terrorismo da ditadura que matava. Além da rapidez com que eram montados, como eram representações dos textos que haviam saído nos jornais, não havia chance de a censura impedir a realização

¹⁴⁷ Texto retirado do livro *Coisas de Jornal no Teatro*, de Eduardo Campos Lima.

¹⁴⁸ Participante ativo do Teatro de Arena, fundador do Centro Popular de Cultura e do Grupo Opinião, Oduvaldo Vianna Filho personifica a trajetória de uma luta contra o imperialismo cultural.

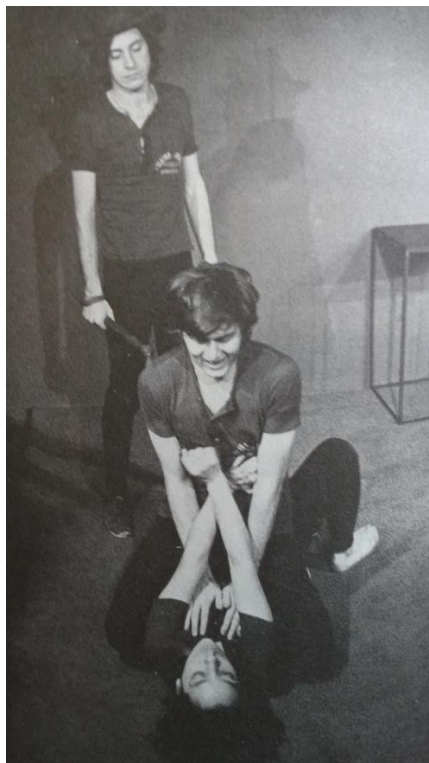
da apresentação, afinal, os escritos já eram públicos. Boal criou então o espetáculo “Teatro Jornal: Primeira Edição” e relatou que “Tratava-se apenas de uma demonstração de técnicas, nove ao todo, com as quais era possível transformar qualquer notícia de jornal em cena de teatro. Grupos interessados foram convidados a assistir, e, após o espetáculo, iniciava-se o debate, durante os quais, geralmente, formavam-se grupos de Teatro Jornal.” (BOAL,1984, p.42)

Celso Frateschi¹⁴⁹, participante da experiência, aprofunda a ideia de Boal com o espetáculo no trecho abaixo:

Esse foi o espírito com que Boal organizou Teatro-Jornal – Primeira Edição, como uma aula de como jogar teatro com a mesma simplicidade que se joga futebol. Todo mundo joga futebol e conhece as regras, por isso quando vai assistir um jogo no estádio consegue assistir com qualidade um espetáculo de futebol. Por que o teatro não é popular? Porque as regras do teatro são muito restritas. Então Boal propôs que a gente popularizasse as regras do jogo teatral. E o que a gente fez? Começamos a formar grupos de estudantes. Em pouquíssimo tempo tínhamos 40 grupos que eram nosso público fixo, e que, de alguma maneira, faziam o teatro jornal em vários lugares da cidade. Não somente nas universidades mas também nos bairros. Grupos que acabavam se multiplicando, a ponto de você perder a conta. A ideia do Boal vingou. Por isso Boal considera o Teatro-Jornal o início do Teatro do Oprimido, onde o teatro deixa a sala de espetáculo e ganha outros espaços. Onde o público ganha a cena e a voz. (FRATESCHI, 2009, p.48)

Figura 39 – Cena de “Teatro Jornal Primeira Edição” no Teatro de Arena
(Elísio Brandão [em pé], Celso Frateschi e Denise Del Vecchio)

¹⁴⁹ Ator, fez parte do Núcleo 2 do teatro de Arena.



Fonte: LIMA, 2014, p.154.

Muito conectado com a cultura popular, o TJ fez sucesso. Castro-Poso afirma que “A efervescência do Teatro-Jornal vinculava-se às categorias de teatro popular, as quais pareciam concordar com certa poética marxista (...).”(CASTRO-POZO, 2010,p.7). A proposta revolucionária era criar grupos de modo que cada um que surgisse se responsabilizasse pela criação de outro, e assim sucessivamente, de forma exponencial, o Teatro-Jornal foi se espalhando, pois “Não se trata de realizar um espetáculo bem sucedido mas de acostumar a todos a utilizar as assembleias, os jornais murais, e a simples discussão de problemas que afetam as suas respectivas coletividades.” (BOAL, 1984, p.42)

O clima político do país apontava cada vez mais na direção da luta revolucionária, e Boal desejava não apenas atrair novos quadros para o Arena, mas fomentar a procura por formas de teatro diretamente ligadas aos setores da sociedade potencialmente capazes de avançar na transformação do regime. (FARIA, 2013, p.210)

As circunstâncias políticas e a forma simples do Teatro-Jornal facilitaram sua multiplicação por tantos grupos e cidades e levantaram, pela primeira vez, dois fundamentos do Teatro do Oprimido: primeiro, o fundamento do teatro como essência humana de forma que pode ser praticado mesmo por quem não é ator; e o segundo, o fundamento de que os meios de produção teatral devem pertencer ao povo.

Apesar da imensa capacidade de alcance que teve na época, o Teatro-Jornal não foi eleito por Boal em seu retorno ao Brasil pós-exílio. Talvez porque tivesse outros interesses, afinal, o método já havia se desenvolvido de forma expansiva, ou talvez porque não visse utilidade no uso do Teatro-Jornal como forma de ação política, já que o país, em 1986, não se encontrava mais em uma ditadura. Talvez ele acreditasse que essa forma de teatro havia ficado marcada naquele momento sangrento da história do país.

O Centro de Teatro do Oprimido teve pouco contato com o TJ, na maioria das vezes em Seminários e reuniões, quando alguém insistia em querer saber mais sobre as técnicas. A única experiência prática realizada e idealizada pelo próprio Boal foi durante a realização do 7º Festival de Teatro do Oprimido – FITO, em 1993, organizado no Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB. Na ocasião, o Teatro do Oprimido comemorava 22 anos de existência, e Boal construiu um espetáculo para contar a história de vida do TO até aquele momento por meio de cenas que apresentavam cada uma de suas técnicas.

Para a representação do Teatro-Jornal, Boal escolheu uma cena do “Primeira Edição” que apresentava o discurso demagogo de Delfim Neto¹⁵⁰, em 1971, no qual solicitava paciência ao povo faminto, pois primeiro era preciso fazer crescer o bolo para depois dividi-lo. Na encenação, ao mesmo tempo em que fazia o discurso, o Ministro comia frangos inteiros, cachos de bananas e bolos enquanto o povo, no caso representado pela plateia, continuava faminto. Revisitar a cena 22 anos depois, quando a mesma desigualdade social continuava massacrante, foi chocante, especialmente para mim. Fiz parte da cena no CCBB, e era criança quando Delfim Neto foi Ministro. Lembro-me da repercussão do “milagre econômico” no governo do General João Figueiredo¹⁵¹ e do martírio de horas a fio em pé nas filas da carne, do feijão e de outros artigos básicos, que enfrentava com meu irmão cinco anos mais velho para que minha mãe pudesse enfrentar outra fila. É estarrecedor saber que, 45 anos depois, o mesmo Delfim é visto com bons olhos para chefiar novamente um Ministério por aqueles que, através de um novo golpe de Estado, tomaram o governo da Presidenta Dilma Roussef. E assim, a história se repete...

¹⁵⁰ Em 1967, Delfim foi convidado por Costa e Silva para ocupar o cargo de Ministro da Fazenda. Em 13 de dezembro de 1968, votou a favor do AI-5, sugerindo inclusive um aprofundamento do poder do presidente de intervir na economia. Durante o período no qual ocupou a pasta da Fazenda, de 1969 a 1974, ocorreu o chamado “Milagre Econômico Brasileiro”. Na época foi executado um forte controle dos salários — que ficou conhecido como “arrocho salarial” — e dos preços de todos os produtos industrializados, que era feito através da CIP, ou Comissão Interministerial de Preços.

¹⁵¹ Presidente do Brasil de 1979 a 1985, último do período militar.

Figura 40: Cena de “Teatro Jornal Primeira Edição” no 7º FITO
(a partir da esquerda: Luciana Werneck, Paulo Vaz e Helen Sarapeck)



Fonte: Arquivo pessoal.

Sem experiência com o Teatro-Jornal, um ano depois do falecimento de Boal, Alessandro Conceição¹⁵² e Claudia Simone¹⁵³ tomaram a frente para colocar em prática a Copa do Teatro-Jornal e, em 2010, realizaram o primeiro Laboratório, no qual estudamos as onze técnicas contidas nos livros de Boal: *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular e Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas*, que, logo em seguida, passaram a fazer parte do Programa de Oficinas Abertas¹⁵⁴ do CTO.

Outras experiências com o TJ tiveram lugar na criação de cenas em montagens de espetáculos, mas a proposta inicial do Arena de realizar as sessões como jogo de futebol, para que a plateia entendesse as regras e pudesse aplicá-las logo após em seus próprios grupos, jamais foi feita outra vez.

Apesar de Alessandra Vanucci¹⁵⁵ e Bárbara Santos¹⁵⁶ não fazerem referência ao uso do TJ no Laboratório Madalenas¹⁵⁷, poderia afirmar que o TJ é usado de maneira livre em dois exercícios tradicionais do Laboratório.

¹⁵² Jornalista e Curinga do Centro de Teatro do Oprimido.

¹⁵³ Psicopedagoga e Curinga do Centro de Teatro do Oprimido na época.

¹⁵⁴ Oficinas realizadas pela equipe e na sede do CTO abertas ao público interessado em conhecer a metodologia.

¹⁵⁵ Diretora e atriz italiana residente no Brasil e criadora do Laboratório Madalenas.

¹⁵⁶ Coordenadora do CTO na época e criadora do Laboratório Madalenas.

¹⁵⁷ Experiência cênica voltada para mulheres empenhadas em investigar as especificidades das opressões enfrentadas pelas mulheres, mesmo as suas próprias alienações, e em atuar para a criação de medidas efetivas que contribuam para a superação dessas opressões e para a igualdade dos gêneros.

No primeiro jogo, divididas em pequenos grupos, as participantes devem ler os capítulos 1 a 3 do Gênesis, do Velho Testamento da Bíblia, e depois representá-los de maneira coletiva. As formas como as apresentações se dão podem facilmente ser encaixadas nas técnicas do TJ. Muitos grupos optam pela *improvisação*, outros pela *ação paralela*, *histórico*, *concreção da abstração* ou mesmo pela *leitura simples*¹⁵⁸. A leitura do Gênesis sendo feita fora da Igreja ou de atividade religiosa revela a perversidade da sociedade humana depositada no livro mais reconhecido do mundo. Na passagem do versículo 16, do capítulo 3, está escrito: “E à mulher Ele disse: tornarei penosa a tua gravidez, e entre penas darás a luz teus filhos. Contudo, sentir-te-ás atraída para teu marido, mas este te dominará”. As afirmações de que a mulher teria sido gerada a partir da costela de um homem e que, por comer um fruto proibido, é condenada a sofrer na gravidez, tornando-se eternamente dominada, são apenas duas das declarações misóginas e horripilantes contidas na Bíblia e reveladas no jogo teatral.

Figura 41 - Leitura do Gênesis no Laboratório Madalenas

(ministrado por Bárbara Santos em Viena, Áustria)



Fonte: Arquivo Bárbara Santos.

Boal relata alguns experimentos de TJ feitos na época do Arena, e, num deles, a Bíblia foi usada, assim como no Laboratório Madalenas. Ele descreve que “um espetáculo foi feito com textos tirados da Bíblia, mostrando situações ainda vigentes hoje em dia, e quais soluções apontadas por Cristo e outros personagens bíblicos”. (BOAL,1984, p.47) A encenação da

¹⁵⁸ Técnicas do Teatro-Jornal.

Bíblia no Laboratório aponta como a palavra escrita, carregada de significados, pode influenciar quem a lê, ainda nos dias de hoje, em especial se esta for considerada sagrada, sendo assim incontestável.

No entanto, não se pode confundir usar textos bíblicos para fazer Teatro-Jornal com o que Boal chamava de Teatro Bíblia, uma das categorias latino-americanas de teatro que ele apresenta em seu livro *Técnicas Latino-americanas de Teatro Popular*. No Teatro Bíblia, procura-se oferecer outras visões da Bíblia, além da religiosa, no intuito de ampliar os significados históricos que ela contém. Assim como relata Boal:

A Bíblia é um livro que chegou até nós através de séculos de traduções. É, pois, compreensível que alguns detalhes históricos, ainda que os mais significativos, tenham-se perdido ou transfigurado. Por essa razão, torna-se necessário traduzir as parábolas cristãs. (BOAL, 1984, p.65)

No Laboratório Madalenas, a leitura do Gênesis não tem a intenção de revelar a história, e sim de desvelar os intuitos machistas da sociedade judaico-cristã através da leitura bíblica.

O segundo Jogo é o *Painel de Imagens*, que será mais bem explicitado no subitem 2.3.2, referente à Copa do Arco-Íris do Desejo. Nele são usados textos e fotos de revistas e jornais para construir as imagens estereotipadas de mulher que a mídia insiste em promover, influenciada e alicerçada na cultura judaico-cristã.

As técnicas do TJ podem ser usadas de diferentes maneiras, mas a forma original usada no Teatro de Arena ficou marcada e assinalou o “nascimento” do Teatro do Oprimido.

Há pesquisadores que questionam o momento desse “nascimento”, não conectando-o com o Teatro-Jornal. Licko Turle levanta a hipótese de o TO ter surgido durante o exílio de Boal, numa estadia de três meses em Chacabuco, no Peru, durante a Operação de Alfabetização Integral – ALFIN, na qual coordenou o Setor de teatro, em 1973. Turle acredita que a experiência do Setor de Fotografia, coordenado por Estela Liñares, e a metodologia singular por ela empregada possam ter sido influência definitiva para o pensamento de Boal. Em seu artigo, ele relata que:

Nesta, câmeras fotográficas eram entregues aos alfabetizados para que respondessem, por meio de imagens fotográficas, às questões levantadas por Liñares e sua equipe durante o processo de alfabetização. Deste modo, seria possível a produção de “foto-respostas” através de uma articulação entre a linguagem visual, a tecnologia do campo fotográfico e o desenvolvimento do senso crítico sobre a realidade. Através do uso do equipamento o mundo do alfabetizado pode ser revelado, analisado e, se possível, transformado por ele mesmo – mais importante objetivo a ser alcançado

dentro das ideias veiculadas pela Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire, para quem a alfabetização não pode existir em separado do desenvolvimento da consciência política.

No Setor de Fotografia, portanto, os alunos não aprendiam apenas a conhecer e manipular técnicas, mas, sobretudo, a treinar o olhar sobre o mundo à sua volta, fazendo da máquina fotográfica um meio privilegiado de produção ao qual podiam, agora, ter acesso. Ou seja, os alunos eram elevados à condição não mais de meros consumidores de ideias, mas de produtores de um discurso emancipatório, libertador.

O contato de Boal com esta metodologia original foi o que, a meu ver, permitiu ao brasileiro criar o seu sistema teatral, que ele descreve em seu livro-conceito, *O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, publicado imediatamente após o fato acontecido. (TURLE,2016,p.1- 2)

Nesse mesmo artigo, Turlle discorre sobre as outras duas linhas explicativas para o seu “nascimento”: a estreita relação com o pensamento de Paulo Freire e as histórias contadas pelo próprio Boal, que relatam as descobertas do TO ao longo de sua trajetória de vida. Apesar desse estudo, o Teatro-Jornal é considerado, pelo próprio Boal, a primeira técnica do Teatro do Oprimido.

O Living Newspaper vinha sendo usado há mais de meio século na Rússia e na Alemanha e se espalhado pela Tchecoslováquia, Inglaterra, França, Romênia e outros países. Quando praticamente extinto na Rússia e na Alemanha, com a instauração do Nazismo, ele foi reavivado nos Estados Unidos, na década de 1930. No Brasil, antes da experiência do Arena, o CPC¹⁵⁹ já usava a forma de ação teatral com Vianinha no comando.

Quando o TJ foi usado por Boal, no Teatro Arena, com a proposta de ensinar ao espectador como se joga o jogo do teatro, para que o mesmo se aproprie da ideia e possa reproduzi-la, ele ganhou nova perspectiva, indo além da proposta do Living Newspaper do AgitProp. Nesse jogo, Boal colocou a figura do Curinga, já conhecida no Arena em suas produções, que dialoga com a plateia durante o espetáculo. A forma do Teatro-Jornal realizada no Arena foi original em sua estrutura e arquitetura política. Nas apresentações do “Primeira Edição”, o espectador participava ativamente: era convidado a analisar as cenas, inspecionar conteúdos, comentar, tomar partido. Ali Boal desenvolveu a relação entre atores e plateia de forma diferenciada da que era feita. A obra era dissecada ao vivo pelos espectadores presentes, podendo ser remontada segundo a opinião da plateia. Ali se encontra a semente da disponibilização dos meios de produção intelectual. Assim como afirma Lima, “a atitude didática está intimamente ligada à transferência dos meios de produção do teatro para aqueles que não os detêm”. (LIMA,2014, p.121)

¹⁵⁹ O Centro Popular de Cultura foi constituído em 1962 por um grupo de intelectuais de esquerda ligado a UNE no intuito de criar uma arte engajada e revolucionária.

Percebo que a experiência com o Teatro-Jornal foi marcante na história de Boal e de formatação do TO, pois por meio dela descobriu fundamentos do método que passou a desenvolver para o resto de sua vida. O TJ carrega em si a essência de todo o método do TO. O mesmo visualiza Lima quando afirma que:

A sessão do debate de *Teatro Jornal: Primeira Edição* cumpre papel semelhante. Para Boal “o próprio espetáculo é um espetáculo em si” (Boal, 1975:68), uma vez que a plateia observa e participa.

Embora ainda não previsse uma intervenção direta no plano da encenação, o Teatro Jornal do Arena avançava nessa direção, ao abrir espaço para debate dentro do teatro e ao estimular a formação de novos grupos, acompanhando-os e debatendo com eles posteriormente. A sistematização das técnicas que Boal faz, também, é um prenúncio da trilha que ele seguiria logo depois, com as inúmeras experiências com o Teatro do Oprimido que conduziu em vários países. O próprio Teatro Jornal seria incluído como uma das técnicas do Teatro do Oprimido (...). (LIMA,2014, p.127)

Não pretendo rebater nenhuma das explicações ou hipóteses levantadas por outros estudiosos e nem defender o Teatro-Jornal como ponto de partida do Teatro do Oprimido. Juntando as leituras que fiz ao convívio de 19 anos próximo a Boal, percebo que todas as explicações e hipóteses podem ser consideradas verdadeiras e partes da mesma história que foi a vida de Boal. Todas as técnicas do TO foram, de alguma forma, advindas de outras, assim como acontece com toda descoberta que só pode ser feita a partir de algo preexistente.

Podemos voltar o tempo para antes do Teatro-Jornal e acreditar que o “nascimento” do TO tenha ocorrido na sequência de histórias contadas por ele em suas experiências no Arena e no exílio. Podemos acreditar que se deu antes, por inspiração dos aprendizados que teve no Actors Studio, onde estudou com diversos mestres e desenvolveu sua ideologia marxista, mas podemos voltar a história ainda mais e creditar o “nascimento” do TO às trocas de cartas que teve com Abdias Nascimento¹⁶⁰ ainda jovem, que contribuíram imensamente com a sua formação, ou talvez possamos creditá-lo ao momento relatado em sua biografia, de que, ainda criança, percebia o sofrimento dos operários mas não entendia o porquê deste, ou a alguma influência prematura ainda bebê. Mas o fato é que não é possível datar descoberta tão estupenda. Não percebo que seja possível cercar em um dia, ou uma experiência, ou uma época, o “nascimento” do TO, pois teríamos de levar em consideração a genética, a personalidade, a cultura e as influências que colaboraram na construção do homem Augusto Boal.

¹⁶⁰ Ator, poeta, escritor, artista plástico e ativista dos direitos humanos, ele foi criador do Teatro Experimental do Negro.

2.3.2. RAMO: ARCO-ÍRIS DO DESEJO

O USO DAS TÉCNICAS NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA NO LABORATÓRIO MADALENAS

O conjunto de técnicas que compõem o Arco-Íris do Desejo tem sua gênese diretamente ligada ao Teatro-Imagem, como aponta a figura da Árvore do Teatro do Oprimido. O uso da linguagem corporal dos gestos e das imagens é base das técnicas dessa porção introspectiva do método. A compreensão do corpo como fonte de expressão da psique é explorada por Boal no Arco-Íris do Desejo. Ele afirma que:

É curioso observar que a palavra psique (psyché em grego, como em francês ou inglês), que designa o conjunto dos fenômenos psíquicos que formam a unidade pessoal, designa também um objeto, um espelho, montado em molduras reclináveis, no qual uma pessoa, em pé, pode ver-se por inteiro. Inteira. Na psique vê seu corpo e, no seu corpo, sua psique. (BOAL, 1996, p.41)

Assim como Tristan Castro-Pozo cita na passagem:

Para ele (Augusto Boal), o teatro faz parte da psique, pois os sujeitos podem ver sua imagem refletida e, no caso do TO, esse seria “um espelho onde se pode penetrar e modificar (a própria) imagem¹⁶¹.” (CASTRO-POZO, 2010, p.XVII)

Ao demonstrar uma opressão que se sente por intermédio do corpo, em especial as opressões internalizadas e escondidas, conta-se o que a voz não pode falar. O corpo é capaz de expressar sentimentos que não se pode ou não se quer dizer. Sentimentos que, por vezes, o indivíduo não tem consciência da existência. Sentimentos que estão no subconsciente ou no inconsciente, mas transitando pelo cérebro e sendo deflagrados pelo corpo.

O Laboratório Madalenas¹⁶² é um espaço experimental para mulheres, o qual, por meio das técnicas do TO, busca investigar as especificidades das opressões contra a mulher, para criar medidas efetivas de superação das opressões e promoção da igualdade entre os gêneros sexuais. No laboratório, exclusivo para mulheres, as técnicas do Arco-Íris são arsenal fundamental da compreensão do mundo feminino e das opressões sofridas desde idade muito tenra. O corpo feminino é oprimido e obrigado a se adaptar ao mundo machista desde muito cedo. Meninas são obrigadas a fechar as pernas e falar baixo. Não devem sentar-se no chão ou ter os cabelos despenteados. São estimuladas a fazer balé clássico, para criar postura corporal,

¹⁶¹ Teatro Legislativo, p.42.

¹⁶² A iniciativa se deu no Rio de Janeiro, em 2010, a partir da residência artística da diretora teatral italiana Alessandra Vannucci, no CTO. Em parceria com Bárbara Santos, coordenadora do Centro de Teatro do Oprimido - CTO no período, criou o Laboratório.

e desestimuladas de praticar esportes considerados masculinos, para que não tenham corpos desengonçados ou tendências violentas e socialmente inaceitáveis.

Com a criação repressiva e doutrinária, os corpos femininos, com o tempo, vão se adaptando às ordens e se transformando em corpos sociais, camuflados em gestos e posturas moralmente aceitas, escondendo os desejos e anseios individuais. Passados de geração em geração, os gestos vão sendo categorizados em femininos e masculinos, como se fossem gestos naturais, e não impostos pela sociedade. Pierre Bourdieu, da forma inteligente que lhe compete, cita que:

O corpo biológico socialmente modelado é um corpo politizado, ou se preferirmos, uma política incorporada. Os princípios fundamentais da visão androcêntrica do mundo são naturalizados sob a forma de posições e disposições elementares do corpo que são percebidas como expressões naturais de tendências naturais. (BOURDIEU, 1995, p.156)

Para Bourdieu, a biologia e o corpo seriam espaços nos quais as desigualdades entre os sexos, resumidas por ele como de dominação masculina, seriam naturalizadas. A dominação estaria de tal maneira ancorada em nosso inconsciente que não a percebemos mais, de tal maneira afinada com nossas expectativas que, dificilmente, conseguimos trazê-la para o debate.

O pensamento de Bourdieu pode ser associado ao pensamento de Lagarte. Para Lagarte, as mulheres são criadas para o amor, o que dificulta a identificação do problema e a saída deste. Os corpos femininos são criados para dar e receber amor, o que acentua a dominação masculina enraizada em nosso inconsciente, como afirma Bourdieu.

Las mujeres hemos sido configuradas socialmente para el amor, hemos sido construídas por una cultura que coloca el amor em el centro de nuestra identidad. El ciclo de vida de las mujeres es el ciclo de transfiguración de las mujeres como seres del amor. Las mujeres vivimos el amor como um mandato. Em la teoria de gênero, esto significa que lo hacemos, no por voluntad, sino como um deber. (LAGARTE, 2001, p.12)¹⁶³

O amor e o carinho associados à opressão dificultam o caminho da desopressão. O corpo feminino reprimido fica enrijecido, travado, bloqueado, em especial quando as opressões se confundem com cuidado, com afeto, com amor.

¹⁶³ Tradução: As mulheres têm sido configuradas socialmente para o amor, temos sido construídas por uma cultura que coloca o amor no centro de nossa identidade. O ciclo de vida das mulheres é um ciclo de transfiguração das mulheres como seres do amor. Nós, mulheres, vivemos o amor como um mandato. Na teoria de gênero, isso significa que o fazemos não por vontade, mas sim como um dever.

Da forma que descreve Bourdieu, o caminho para a transformação parece inalcançável. Para ele, a dominação masculina estaria tão imbricada no nosso inconsciente e nas formas mais simples de organização do pensamento e da linguagem que eliminaria qualquer possibilidade de mudança. Do ponto de vista político, incompatível com a proposta do Laboratório Madalenas.

Na prática do Laboratório, há uma série de exercícios para que as mulheres percebam as opressões e estimulem o desentrelaçamento dessas amarras sociais corporificadas na busca da transformação. Em um deles, “Coisas de Menina”, cada participante deve mostrar, com seu corpo, imagens de quando era menina. As imagens recorrentes referem-se a ordens recebidas, como fechar as pernas, calar a boca, pentear os cabelos, ajeitar o vestido, no geral, regras para um “bom comportamento”. São imagens repetitivas da mesma opressão em mulheres de classes sociais, etnias, religiões e regiões geográficas diferentes. Após a apresentação das imagens, as mulheres se aproximam por semelhança e criam, com o coletivo de imagens, uma coreografia. É um exercício emocionante que revela, nas participantes, a percepção do quanto se assemelham enquanto oprimidas.

Figura 42 - “Coisas de Menina” - Laboratório Madalenas

(ministrado por Helen Sarapecck na sede do CTO)



Fonte: Noélia Albuquerque.

Figura 43 - “Coisas de Menina” - Laboratório Madalenas - participantes criam coreografia coletiva com os gestos (ministrado por Helen Sarapecck na sede do CTO)



Fonte: Noélia Albuquerque.

A identificação como oprimida não é percebida por muitas mulheres, em especial, as pertencentes à classe média. Por serem brancas, com terceiro grau completo, casa e carro na garagem, se sentem mulheres “resolvidas”, como se o problema de gênero estivesse ligado à condição financeira e localizado em uma classe social. O mesmo acontece com mulheres ativas politicamente, participantes de movimentos e manifestações sociais, como se o fato de atuar politicamente as retirasse da opressão. Independentemente da posição ou postura que a mulher exerça na sociedade, será oprimida, porque é encarada como inferior. A realidade de ser mulher a põe em situação oprimida. Assim como o homem, mesmo quando não exerce atitudes opressoras, será sempre um opressor, pois ocupa na sociedade patriarcal lugar privilegiado. Perceber essa condição é necessidade absoluta para a transformação, pois a opressão está alicerçada nas relações de poder da sociedade. Julian Boal define bem essa relação quando escreve:

Não se pode compreender a relação entre um trabalhador e um patrão sem tentar entender o capitalismo, nem a relação entre um branco e um negro sem levar em consideração o racismo, ou a relação entre um homem e uma mulher sem considerar o patriarcado. (...) ser opressor ou oprimido não é questão de escolhas individuais, não é questão moral. Também não é questão de essência, por natureza; existem, sim, grupos sociais em relação uns aos outros. É uma questão histórica (...) Devíamos talvez seguir a observação de Brecht: “nos preocupamos mais com o abuso de poder do que com o poder em si”. (BOAL, 2010, p.125)

Há um jogo que consiste em usar as imagens de mulheres que aparecem em revistas e jornais. As imagens são recortadas e dispostas por semelhança em um grande *Painel de*

Imagens. No geral, aparecem os estereótipos clássicos da mulher: a doméstica – dona de casa dedicada à família e aos afazeres domésticos; a bela – bem vestida, de corpo escultural e maquiada; a mãe – grávida, amamentando; e a trabalhadora ou estudiosa – vestida de blazer com livros em volta. Durante a análise do painel, não é raro testemunhar as participantes do laboratório identificando-se apenas com esta última, ou com nenhuma. A tendência é analisar a outra. Como se as participantes que ali estão não pudessem ser aquelas mulheres. As falas percorrem no sentido de: “esse tipo de mulher é assim mesmo”, “tem mulher que é desse jeito!”, “como pode mulher assim?” Essas falas as colocam distantes das mulheres das revistas. Não percebem ou fogem do estereótipo daquelas que também há nelas. Perceber-se é essencial no processo de identidade, valorização e transformação. Essa dificuldade de se reconhecer é parte do processo do laboratório, que avança conforme a identificação como oprimida se dá.

Figura 44 – Painel de Imagens - Laboratório Madalenas - mulheres preparam o painel (ministrado por Helen Sarapecck na sede do CTO)



Fonte: Noélia Albuquerque.

Figura 45 – Painel de Imagens - Laboratório Madalenas
(ministrado por Helen Sarapecck na sede do CTO)



Fonte: Noélia Albuquerque.

Figura 46 - Painel de Imagens - Laboratório Madalenas

(ministrado por Bárbara Santos em Calcutá, Índia)



Foto: Arquivo Bárbara Santos.

A identificação como oprimida é processo difícil, pois os gêneros humanos, masculino e feminino, são designados na hora do nascimento, dependendo do sexo que o bebê apresenta. Para a sociedade, o gênero é dado pelo órgão sexual. Judith Butler, filósofa estadunidense,

contesta esse pensamento e vem ganhando força em todo o mundo feminista, quando afirma que, por séculos, o papel do gênero seria produzir a falsa noção de estabilidade, em que a matriz heterossexual estaria assegurada por dois sexos fixos e coerentes, os quais se opõem como todas as oposições binárias do pensamento ocidental.

Um discurso que leva à manutenção da ordem compulsória dada pela repetição de atos, gestos e signos, no âmbito cultural, que reforçam a construção dos corpos masculinos e femininos tais como nós os conhecemos atualmente. Segundo Butler trata-se, portanto, de uma questão de performatividade, onde gênero é um ato intencional, um gesto performativo que produz significados. (PISCITELLI, 2002)

A forma como a sociedade entende gênero produz seres preestabelecidos desde o nascimento, bloqueando novas possibilidades. Faz parecer que nascemos predestinados e fadados a determinado destino. No caso da mulher, é ainda mais complexo, pois nasce acreditando fazer parte do lado fraco da dicotomia, aceitando com “naturalidade” um *status* inferior.

As técnicas do Arco-Íris do Desejo ajudam a revelar o que está contido no mundo subjetivo da mulher e perceber os “fantasmas” que povoam o consciente e o inconsciente feminino, que colaboraram na criação desses estereótipos e bloqueiam a real identidade de cada uma.

Para o desenvolvimento da maioria das técnicas introspectivas, é necessário que os participantes contem histórias vividas de opressões internalizadas. A história eleita pelo coletivo é encenada conforme a técnica escolhida. Em um determinado Laboratório Madalenas, encenamos a história de uma mulher que recebe um convite para ir a um evento que vai acrescentar ganho a seu trabalho, mas que exige viajar e ficar fora de casa por três ou quatro dias. O marido não gosta da situação e faz de tudo para persuadi-la a não ir, usando os argumentos habituais: o amor aos filhos, ao lar e a ele mesmo.

A partir da história contada, a cena é montada assim como se passou na vida real. A mulher e o marido conversam sozinhos na sala. Apesar de, na história real, somente os dois estarem presentes fisicamente, na cabeça da mulher há inúmeros “fantasmas”, personagens que influenciam a atitude dela, apesar de invisíveis. Esses personagens são imaginários, porém reais na cabeça da mulher. Usamos, então, a técnica do *Tira na Cabeça*¹⁶⁴, pela qual os “fantasmas” se tornam reais quando colocados em cena.

Na técnica específica, Boal relata que:

¹⁶⁴ Uma das técnicas do conjunto Arco-Íris do Desejo.

O diretor pede ao protagonista que esculpa, com os corpos dos demais participantes que não intervieram na improvisação, imagens dos tiras que estavam presentes em sua memória ou imaginação durante o tempo da improvisação. Imagens de pessoas concretas, reais, conhecidas, familiares. Personagens invisíveis por nós, mas presentes na cabeça do protagonista, personagens que o provocam, ou estão na origem de seus medos, desejos, fobias, contrariedades. Personagens dos quais se lembra mais ou menos intensamente no momento da improvisação. (BOAL, 1996, p.172)

Todos os tiras, personagens invisíveis, devem ser reconhecidos pelo restante do grupo. Ou seja, de alguma forma, o grupo deve reconhecer naquele personagem algo de sua própria história, com seus próprios personagens. Esses personagens existiram na vida real daquela mulher, mas ao mesmo tempo representam pensamentos e atitudes presentes na sociedade, representam agentes sociais, que, por isso, são reconhecidos pelas outras participantes, as quais assumem esses personagens na encenação.

Nessa montagem específica, havia uma amiga que aconselhava a mulher a ficar bonita para o marido, senão poderia perdê-lo, e uma mãe que a lembrava todo o tempo de seu papel de esposa e mãe cuidadora. Mesmo já falecida, a mãe permanecia viva em sua memória, bloqueando a realização de seus desejos. Ambas, opressoras internalizadas, repercutindo ideologias na vida cotidiana daquela mulher. Por fim, os conselhos e avisos da amiga e da mãe provocam medo e insegurança na protagonista, que aceita a sugestão do marido antagonista e desiste de ir ao evento.

Figura 47 - Cena do Laboratório Madalenas

(ministrado por Bárbara Santos e Alessandra Vannucci - da esquerda para a direita: Helen Sarpeck, Monique Rodrigues e, em destaque, Janna Salamandra)



Fonte: Arquivo CTO.

Uma vez que a metodologia não procura respostas aleatórias na solução de problemas artísticos, partindo do questionamento das conjunturas políticas ela consegue aproximar-se do plano inter-relacional e intersubjetivo das pessoas. Essa metodologia de trabalho é capaz de desvendar ciclos de opressão, internalizada numa história transformada em corpo, ou seja, o corpo comporta vivências, experiências e sinais que fazem registro de um longo conflito social. (CASTRO-POZO, 2010, p.1)

Na encenação, a atriz tem a possibilidade de conversar com os “tiras” representantes de seus medos e receios, incutidos na figura de alguém que a influenciou, e rever sua própria história para repensar possibilidades de fazer diferente. No jogo, isso é possível, pois, como define Boal, “o eu-agora percebe o eu-antes e prenuncia um eu-possível, um eu-futuro”¹⁶⁵.

Quando a atriz que conta a história representa a personagem, que é ela mesma, tem oportunidade de dialogar, no teatro, com sua mãe e amiga, que na verdade são introjeções do que o comportamento social destas causou na protagonista, projetando medo, insegurança e bloqueando sua atitude em prol da desopressão. Quando ela aceita a sugestão do marido, mesmo sabendo que é direito dela ir ao evento, demonstra que o medo instaurado pelos “fantasmas” a bloqueia. Os “fantasmas não são reais, mas o medo é”. Na técnica, outras pessoas devem, no lugar da protagonista, tentar sair da situação. As pessoas que intervêm na cena não vivenciaram a situação da protagonista, mas reconhecem os agentes sociais que os personagens da amiga e da mãe representam e, assim, podem se relacionar com eles e apontar como fariam no lugar da mulher. Algumas espect-atrizes reagem afastando os “fantasmas”; outras tentam conversar com eles e convencê-los; outras fingem que não existem e focam no debate com o marido. Cada uma aponta sua possibilidade. Aqui, diferentemente do fórum, não importa encontrar alternativas para aquela situação específica, mas reviver a cena e encarar os medos e receios, provocados pela sociedade. Como aponta Bárbara:

A análise não deve ser centrada sobre um acontecimento específico na vida de determinada pessoa, mas, sim, sobre um mecanismo de opressão vivenciado por uma pessoa. Mecanismo esse que também é identificado na vida das demais pessoas presentes na sala. A meta não é o aprofundar na direção do indivíduo, mas multiplicar as possibilidades de compreensão do mecanismo de opressão com as distintas perspectivas do coletivo. (SANTOS, 2016, p. 95)

A possibilidade de revisitar a história daquela mulher, que também é, de certa forma, a das demais, provocou muitas lágrimas. O reconhecimento dos mesmos e repetitivos agentes sociais espalhados nas histórias de vida de tantas mulheres provoca imediata identificação entre elas. No relato em sua dissertação, Chiari expõe esse reconhecimento:

¹⁶⁵ Arco-Íris do Desejo, p.41.

Pude averiguar através da experiência que algumas questões complexas e distintas entre si, não são apenas individuais. Faço parte de um coletivo de mulheres que busca se encontrar, se perceber e principalmente, se posicionar na contemporaneidade. Não é fácil precisar, qualificar ou quantificar as transformações ocorridas ali. Posso afirmar, no entanto, baseada nesta pesquisa, nos relatos e em minha experiência discente, como participante do Laboratório, que esta é uma experiência que estimula a obtenção de informações sobre o gênero feminino e o processo de autoconhecimento e que pode tornar as participantes pessoas mais instrumentalizadas para lidar e para transformar questões relativas ao gênero feminino. (CHIARI, 2013, p.97)

A identificação das mulheres no grupo estimula a solidariedade em vez da disputa, facilita a criação da identidade em contraponto aos estereótipos. Fortalecidas no coletivo, a mudança se torna mais próxima e possível.

2.3.3. RAMO: TEATRO INVISÍVEL DANDO VISIBILIDADE À DRAMATURGIA DO TEATRO INVISÍVEL

Era uma noite de sexta-feira, em torno das 22h. Os bares ainda não estavam lotados, mas havia gente acumulada bebendo, comendo, rindo, conversando, se divertindo. Era o início de mais uma noitada tradicional na Lapa, zona boêmia da cidade do Rio de Janeiro. Havia homens e mulheres. Mais homens que mulheres. Fomos ao local da encenação, que tivera sido preestabelecido durante os ensaios, mas logo percebemos que não seria possível realizá-la ali por falta de público, então decidimos, no coletivo, desenvolver o conflito da cena numa calçada um tanto apertada entre a movimentada Avenida Mem de Sá¹⁶⁶ e o aglomerado dos bares.

A encenação havia começado na saída da porta do CTO. Eram 20 atores divididos em duplas, trios, ou mesmo sozinhos, que desempenhavam seu papel naquela noite de espetáculo: artistas de rua, ambulantes, passantes, frequentadores dos bares. Representavam personagens prováveis da Lapa em uma sexta à noite. Eu representava, junto com Monique Rodrigues¹⁶⁷, a Curinga que havia dado comigo a Oficina, uma dupla de amigas. O código combinado para o início do conflito era que uma de nós acendesse um cigarro. A ideia inicial era ficar um pouco no espaço, percebê-lo, sentir as pessoas, os ares, marcar presença e, enfim, armar o conflito.

A protagonista era uma mulher jovem com um vestido curto e justo. O antagonista principal, um homem igualmente jovem vestindo jeans e camiseta. A cena começa. Ela passa, ele mexe. Ela recusa, ele mexe novamente, e novamente ela recusa. Ele a pega pelo braço

¹⁶⁶ Principal avenida da Lapa, com grande movimento durante o dia e a noite. Nela estão localizadas lojas de variedades, restaurantes, sinucas, casas de prostituição e muitos bares.

¹⁶⁷ Mestre em Sociologia Política pela Universidade Federal Fluminense e Curinga do CTO.

bruscamente, ela retira o braço, se afasta e fala alto: _“Que é isso?! Por que tá me tocando? Qual o problema, cara? Já falei que não quero!”. E ele rebate: _“Qual é?! Veio toda assim pra Lapa e agora vai dizer que não quer?!”. Ela insiste: _“Você não tem o direito de me tocar!”, e ele novamente rebate: _“Tá se achando muito gostosa e nem é tanto!”. A amiga dela aparece e intervém: _“O que tá acontecendo aqui?”. O antagonista também está acompanhado de um amigo do tipo que não quer valorizar o ocorrido para não ter que intervir, o que irrita ainda mais a protagonista e a confusão aumenta. A essa altura todo o elenco está envolvido e o público também. O amigo do antagonista intervém e propõe irem embora antes que dê problema. O antagonista aceita e sai xingando a protagonista. Ambos somem de vista. A jovem fica no espaço e está raivosa, fala alto, acusa, mantém a atenção no foco da discussão. Todos os demais atores estão espalhados no entorno, falando entre eles e com a plateia. Fazem o papel dos aquecedores, que têm a função de alertar a plateia para a cena e estimular o debate.

Somos muitos, e dispersos no espaço não se pode distinguir quem é ator e quem é plateia. Todos se envolvem, discutem, questionam. Mesmo os espectadores que não abrem a boca estão envolvidos, surpresos, querendo se inteirar do que se passa. Algumas mulheres estão indignadas, mas poucas apoiam a protagonista com sua saia curta. Alguns homens falam, mas poucos se posicionam. Um diz: _“Isso é coisa entre eles”. E mesmo quando alguém do elenco alerta: _“Eu vi que ele segurou no braço dela”, a opinião é de que nesse tipo de relação não se deve se meter. “Briga de marido e mulher, ninguém mete a colher” diz o ditado.

Um homem que passa, escuta e para quer entender o que aconteceu e causou o alvoroço. Uma atriz-aquecedora explica, e o homem fica indignado, pergunta onde está o rapaz, quer ir atrás dele, quer pegá-lo e dar uma lição. - “Se eu pego um tipo desse, eu meto a porrada!”. Fala grosso, mas fala calmo. Diz que cansa de ver esse tipo de abuso e nunca passa para ele despercebido. Faz questão de mostrar sua indignação. Outra mulher fala que entende a raiva da jovem, mas que na Lapa todo mundo sabe que não se pode andar daquela maneira. _“Poxa! Com vestido curto a gente parece que tá pedindo... e eles passam a mão mesmo, tá?!”. E o debate prossegue. Ardente. O tema é vital, em especial para as mulheres atrizes.

A opressão sofrida pela personagem protagonista já foi e é recorrente para todas nós, mulheres, todo dia, sempre. Não é acontecimento exclusivo de uma zona de boemia como a Lapa à noite, mas do cotidiano de qualquer bairro ou cidade. Pelo menos, as brasileiras. Segundo Vannucci, a atual sociedade humana ocidental não funcionaria de outra forma:

Sua premissa é a submissão do corpo feminino ao poder masculino, para fins de produção e reprodução. Sua característica principal, a exclusão da mulher do espaço sagrado e do espaço público. (VANNUCCI, 2010)

A proposta é debater, dar visibilidade a essa exclusão, tornar visível o que parece invisível para toda a plateia presente. O momento registra o desejo do grupo de acabar com aquela opressão. Os homens atores ficam desnorteados, eufóricos pela discussão. Uns nunca se viram capazes de discutir a situação com outros homens, outros aproveitam para expurgar o sentimento de raiva guardado, outros se calam, talvez em algum momento tenham se reconhecido na atitude do opressor.

Analisando a apresentação, já na sede do Centro de Teatro do Oprimido, ninguém soube dizer em que momento representou e em que instante somente viveu aquela situação. Ao mesmo tempo em que era uma cena representada, uma ficção, também era a representação de uma cena da vida real dentro da própria realidade. Essa penetração do teatro, sem ser visto, no ambiente real faz com que a realidade adentre a apresentação fictícia e vice-versa. A plateia é plateia somente para o elenco, que sabe que aquilo se trata de uma encenação, mas ela mesma, por ignorância da situação em que se encontra, não se percebe plateia e, portanto, não atua, mas VIVE a ação. E pela natureza da própria vida, que é intensa, envolve os atores e atrizes, que continuam atuando mas, ao mesmo tempo, também vivem a situação, porque são vistos pela plateia como pessoas, e não como personagens. Ali não há o fosso convencional que separa atores da plateia e nem o imaginário típico da ação teatral, pois a plateia, sem saber, assiste à cena e participa desta como se fosse vida real. Para Schchner, a encenação do Teatro Invisível pode ser considerada um jogo obscuro em que a plateia não sabe que participa de uma cena.

O Jogo obscuro subverte a ordem, dissolve as barreiras e quebra suas próprias regras – tanto que o jogo em si corre o risco de ser destruído. Como na espionagem, nos agentes duplos, charlatanices e pegadinhas. Diferentemente dos carnavais ou rituais de palhaços, nos quais a inversão da ordem estabelecida é sancionada pelas autoridades, o jogo obscuro é verdadeiramente subversivo, com suas intenções sempre escondidas. (LIGIÉRO, 2012:123) ...os jogos obscuros, como também no “teatro invisível” de Boal, alguns jogadores não sabem que o jogo está acontecendo. (LIGIÉRO, 2012, p.125)

Para um ator, viver outro personagem que não aquele que escolheu para sua própria pessoa é atraente no palco, mas na encenação do Teatro Invisível, se passar por outra pessoa, pode ser duro e até cruel. Naquela noite permanecemos no CTO por horas infundáveis conversando, analisando, avaliando e chorando. Muito. O choro era gerado pela vivência física e emocional pela qual havíamos passado, mas também pela conscientização da

possibilidade de mudança no jogo de poder exercido e dominado pelo gênero masculino há tantos séculos. “A violência legitimada contra o corpo feminino - submetido ao castigo desde a criação, exorcisma este poder que, se liberado, seria capaz de pôr em crise o sistema capitalista”. (VANNUCCI, 2010)

Considerando que o Teatro Invisível seja uma forma de jogo obscuro, segundo Schechner:

Assumir uma identidade nova ou alternativa, mesmo que por um curto tempo, é muito importante. Mascarar ou encobrir um eu comum só para se afastar do cotidiano é também importante (...) Nos jogos de disfarce, como enganar o senhor no ônibus, é dada a licença a eus alternativos. A recompensa e a emoção dos jogos obscuros envolvem tudo, desde o risco físico à invenção de novas identidades e à motivação do eu interior para a comunhão com o Outro. Existe algo de extremamente libertador nesse tipo de jogo. (LIGIÉRO, 2012, p.126)

A extrema emoção gerada pela representação da cena elevada ao choro excessivo pode ser atribuída à experiência libertadora que relata Schechner. Vivenciar um eu alternativo que conecta o ator a um eu interior de forma intensa tanto liberta como é provocadora de emoções fortes, como aconteceu na Lapa.

No caso da protagonista, ao mesmo tempo em que foi atriz, representando a oprimida que tem o direito de usar a roupa que quiser numa noite de sexta-feira, foi também a mulher que é vista como um pedaço de carne que pode ser devorado. Ela contou que, desde que saiu da porta do CTO até voltar pela mesma porta, foi assediada com palavras, assobios, mãos. Mesmo quando estava aos berros em plena atuação, havia homens querendo se aproveitar da situação para assediá-la. Quando não havia assédio, havia risos, ironia. A atriz teve de vivenciar na pele o horror do abuso, estando exposta como a personagem que representava naquele momento. Só que ela, atriz, era também pessoa. E, como mulher, ela e nós sabemos o que é ser assediada e passar por situações humilhantes como aquela. Por isso evitamos o desconforto deixando de usar a roupa que gostaríamos. A atriz precisou encarar a situação: na personagem e na pessoa dela, porque ambas eram, naquele momento, inseparáveis.

(...) Teatro Invisível (...) ataca sem avisar (...) Não pedindo permissão para exhibir-se, o ator não atua, “aciona”. Não ilustra uma ação. É uma força viva que inicia uma ação e participa dela, em igualdade de condições com o espectador. Se este se transforma em espect.-ator, aquele passa a ser ator-espectador. Esse fenômeno liberta toda a tremenda energia teatral que possa existir potencialmente em cada cena (...), evitando que ela seja domesticada, “civilizada”, assassinada pelos rituais teatrais. (BOAL, 1984, p. 83)

Essa transposição de pessoa e personagem que ocorre no Teatro Invisível (TI) é única dele. No Teatro-Fórum (TF) acontece algo parecido quando o espectador pisa no palco e assume o personagem oprimido, tentando em cena encontrar uma alternativa que, na vida real,

não foi possível. Vivenciando a mudança, ele ganha força para mudar a realidade e criar um novo futuro, como disse Boal: “O Teatro-Fórum é um ensaio para a realidade”.

Mas, ainda assim, tanto ator quanto espectador sabem que atuam. O espectador sabe que todos o observam e assim representa, na verdade, o que gostaria de ver na vida. Ele atua o seu desejo e, como sabe que faz teatro, interfere nele. No Teatro Invisível isso não existe, já que o espectador, sem saber que atua, apenas vive a situação, não coloca em cena a realização de um desejo, mas o que é possível fazer naquele momento exato de vida representada. No TI o espectador se expõe trazendo à vista de todos sua atitude, e com ela, seu posicionamento político perante a sociedade.

No Teatro Invisível, o espectador torna-se protagonista da ação, um espect.-ator, porém sem que disso tenha consciência. Ele é o protagonista da realidade que vê, mas ignora sua origem fictícia: atua sem saber que atua, em uma situação que foi, em seus largos traços, ensaiada. (BOAL, 2015, p.47)

Durante seus 30 anos, o CTO teve diferentes experiências com o Teatro Invisível e, através delas, garantiu o aprendizado. Nas primeiras experiências, não havia domínio da técnica e era pouco o aproveitamento dela enquanto instrumento político.

Meu encontro pessoal com o Teatro Invisível foi em 1990, logo que conheci o método. Eu participava de um grupo ambientalista¹⁶⁸ que usava o Teatro-Fórum para suas reivindicações, e tínhamos um espetáculo em que o protagonista ambientalista se via sem alternativas perante os frequentadores das praias cariocas que, insistentemente, sujavam a areia com todo tipo de lixo. A vontade de fazer Teatro Invisível, que conhecíamos a partir dos livros e vídeos, se juntou à oportunidade, e em um dia ensolarado apresentamos a cena da forma mais invisível que imaginávamos em plena praia. Retiramos dela os adereços alegóricos e exagerados e a apresentamos com o mesmo texto, agregado de alguns improvisos, na areia da Praia do Flamengo¹⁶⁹. As sessões de vídeo e de leitura somaram conteúdo ao que escutamos da Curinga Silvia Balestreri¹⁷⁰, o que nos pareceu suficiente para uma experimentação. Foi uma experiência maravilhosa, mas ingênua, afinal, o espetáculo tinha estrutura para o fórum, mas não estava pronto para ser invisível.

¹⁶⁸ Ararajuba na Moita era o grupo formado por ativistas ambientais: Clarisse Werberich, Luciana Werneck, Rogério Rocco, Roni Valk e Olivar Bendelak.

¹⁶⁹ Praia carioca localizada dentro da Baía de Guanabara conhecida por sua beleza.

¹⁷⁰ Doutora em psicologia é professora no Departamento de Arte Dramática e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Figura 48 - Teatro Invisível na Praia do Flamengo



Fonte: Arquivo pessoal.

Foi durante o Mandato Político-Teatral¹⁷¹, do vereador Augusto Boal, que aprendi mais sobre Teatro Invisível diretamente de Boal, quando criamos uma cena intitulada *O Negro que se vende* sob sua direção. A proposta era levantar a discussão sobre o trabalhador que recebe salário mínimo, que, além de ser pouco valorizado, não recebe o suficiente para o sustento de si próprio ou da família. Como a maior parte da população assalariada era, e é, negra, a cena fazia uma comparação do trabalhador da época com o escravo de outrora. Na cena, o protagonista negro concluía que o melhor para ele seria ser escravo, pois este tinha direito a comida e moradia, enquanto ele, que recebia um salário mínimo, não tinha lugar para dormir e nem o que comer. Decidia, então, ir para a praça se vender em troca de casa e comida. *O Negro que se vende* foi apresentada em praças do Rio de Janeiro entre 1993-96, e dessa cena surgiu *O Professor que se vende*, uma adaptação que apresentava um protagonista professor que estava – e ainda está! – em situação semelhante a do assalariado.

Essas e outras apresentações foram experiências que considero como aprendizado para um Teatro Invisível realmente consistente. A equipe do CTO não tinha, ou pelo menos eu não tinha à época, o domínio da técnica e a noção do potencial da técnica. As cenas eram montadas a partir de discussão e ensaio, mas sem muito detalhamento da estrutura dramática do espetáculo e com pouca preocupação sobre a veracidade da cena para que

¹⁷¹ Augusto Boal se tornou vereador da cidade do Rio de Janeiro e desenvolveu, entre 1993 e 1996, uma série de experimentações juntando a arte com a política partidária, entre elas, criou o Teatro Legislativo.

realmente fosse invisível. Na verdade, estávamos em processo de aprendizagem do que a técnica havia sido até aquele momento e de criação, para o que viria a ser. Afinal, a gente aprende fazendo.

Experiências mais recentes, em que fui responsável pela direção e montagem, me exigiram estudo na compreensão de sua dramaturgia. Elaborar a cena de forma que apresentasse características essenciais ao seu bom funcionamento e, ao mesmo tempo, evitasse as falhas que havia visto em modelos anteriores me levou a propor a sistematização de uma dramaturgia para o Teatro Invisível em um esquema que pudesse facilitar sua prática. Nesse sentido, Boal alerta:

O Teatro Invisível utiliza um roteiro, uma estrutura conflitiva, porque pretende ser arte e, como tal, em termos sensitivos uma organização de um determinado conhecimento da realidade. O Teatro Invisível tem ideologia, pretende fazer demonstrações, e utiliza, como em todas as artes, os meios sensoriais. (...) o Teatro Invisível apresenta uma visão da realidade coordenada, organizada. Não se trata de libertar a energia teatral porque sim, mas com uma finalidade predeterminada. (BOAL, 1984, p.73)

Figura 49- Esquema da dramaturgia do Teatro Invisível

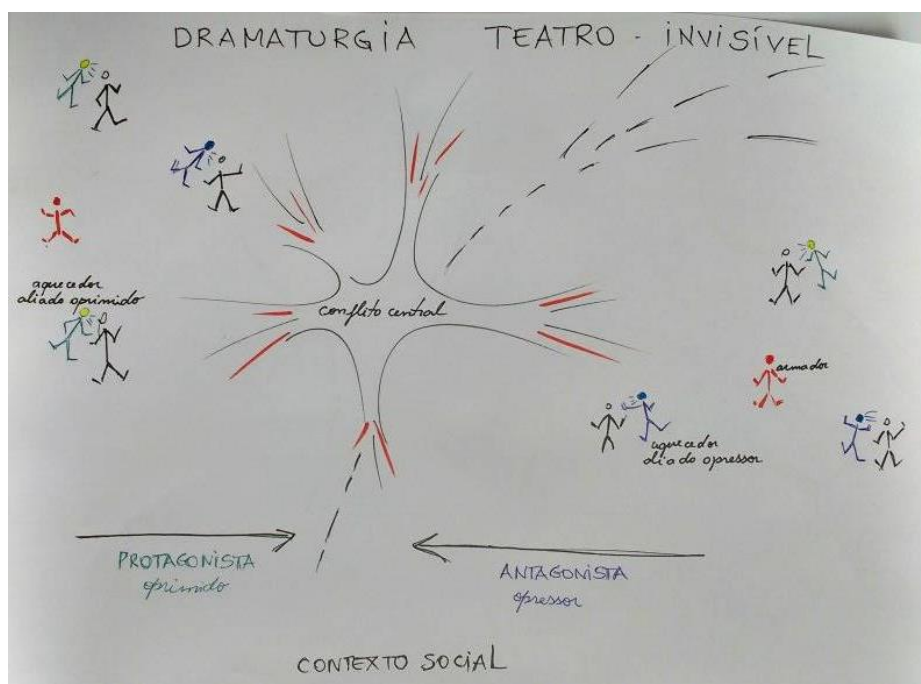


Ilustração: Helen Sarapecck

Assim como a representação gráfica da Árvore do TO deixa explícito, o Teatro Invisível deve partir do Teatro-Fórum, tendo como base o conflito entre um protagonista e um antagonista, um oprimido e um opressor que lutam por desejos contrários ou impeditivos. No Invisível, deve haver o desenvolvimento da ação dos personagens antes do conflito, mas esse,

diferentemente do Fórum, é o ponto em que a cena se explicita enquanto cena para a plateia e que começa a ação que interessa ao espetáculo. O *conflito* denominado aqui de central deve ser o ponto auge da apresentação, a qual, para ser percebida pelos espectadores, deve ser preenchida por algo que chame a atenção, que puxe o foco da plateia para a cena apresentada. O *conflito central* deve ser rápido e intenso, como o estopim de uma bomba, capaz de chamar a atenção de todos que estão em volta e desencadeando o debate. No caso da cena na Lapa, o estopim foi o momento em que a protagonista reagia ao puxão de seu braço dado pelo rapaz.

Após a encenação do *conflito central*, entram em cena os *aquecedores*, atores e atrizes que estão fora do foco central, mas responsáveis por estimular os espectadores a participar do debate. Deve haver aquecedores aliados do oprimido e aquecedores aliados do opressor espalhados entre o público de forma que o máximo de espectadores possa ser alcançado pelo debate.

As ações que se seguem ao conflito são improvisos pré-ensaiados pelo elenco, mas que podem caminhar para muitas direções distintas, dependendo do nível de capacidade do elenco em estimular o público, da participação dos espectadores e, principalmente, do posicionamento político e ideológico da plateia. A discussão pode durar horas ou poucos minutos. O conflito pode gerar um excelente debate e a exposição do tema, como uma chamada policial, se os ânimos se alterarem demais. Por isso não há um final preestabelecido para a encenação. O Curinga deve encerrar a cena no momento em que considerar que o debate foi instaurado e que segue, independente do elenco, o que significa que o objetivo da técnica foi cumprido.

Em vez de curingar a cena, como no TF, o Curinga nesse caso será o *armador* responsável por comandar os códigos preestabelecidos para seu início e finalização, incluindo alguma parada estratégica, em caso de emergência, estabelecendo regras e limites para garantir a integridade física e mental dos participantes. É importante que o Curinga represente um personagem possível e discreto, assim poderá estar dentro da encenação e, ao mesmo tempo, passar despercebido, estando próximo o suficiente para perceber o que se passa e dar os comandos necessários.

A encenação deve ter texto, figurino, adereços e interpretação condizentes com o cenário em que a cena vai ser apresentada. A cena deve ser ensaiada para que se garanta a qualidade artística e um nível de interpretação suficiente para que possa passar invisível e dar visibilidade ao tema e alcançar o compromisso político que o grupo almeja. Deve-se fazer um reconhecimento da área onde se pretende que a encenação ocorra, fazendo com que o elenco

experimente o local previamente, visitando o lugar em horário e dia parecido com o da futura encenação para que possa sentir o clima que vai enfrentar e estar mais bem preparado.

O tema é escolhido pelo grupo, mas precisa ser um tema viável para se desenvolver uma cena de Teatro Invisível. Se envolver alguma opressão específica ligada a determinada situação também específica, pode ser difícil desenvolvê-lo fora de seu contexto. Por exemplo, como desenvolver uma cena de opressão contra um pescador de Macaé impedido de pescar pelo segurança de um condomínio em pleno Centro do Rio de Janeiro? Essa cena precisaria ser representada em seu próprio local de origem.

No caso da Lapa, mesmo que a história real não tenha se passado ali ou naquelas condições, foi possível adaptá-la à realidade local. A história real está baseada em um contexto social que deve ser o foco da discussão. No Teatro Invisível ou no Teatro-Fórum o que importa não é resolver o problema do indivíduo, mas entender e descobrir como lidar com o problema, que não é particular daquele indivíduo mas da sociedade. No caso, a opressão não era daquela mulher que contou a história, mas de todas as mulheres que sofrem a mesma opressão. O problema é social, e não individual.

Não basta uma boa história de opressão para a realização de uma boa montagem de Teatro do Oprimido; é fundamental criar condições para fazer o percurso que começa no caso particular e segue em direção ao contexto social que insere e que evidencia esse fato concreto. (SANTOS, 2016,p.72)

A cena na noite de sexta-feira na Lapa tinha a meta de tornar visível o assédio sexual e as atitudes machistas aos quais as mulheres estão expostas no cotidiano. O compromisso era desvendar e expor o tema, fazer com que ele pudesse ser discutido em uma mesa de bar ou na calçada, rasgar os bons modos, receios e medos que mascaram e escondem a misoginia que vivemos cotidianamente. O objetivo era expor e tornar translúcido o que a hipocrisia pretende fingir que não existe. O Teatro Invisível deve colaborar para tornar visível o que a sociedade pretende esconder.

2.3.4. RAMO: TEATRO LEGISLATIVO

A EXPERIÊNCIA DO GHOTA NA CRIAÇÃO DA LEI MUNICIPAL Nº 2.475/96

Augusto Boal retornou ao Brasil definitivamente em 1986, a convite do professor Darcy Ribeiro¹⁷², para desenvolver o Plano Piloto da Fábrica de Teatro Popular na rede de

¹⁷² Secretário de Educação e vice-governador no governo Leonel Brizola.

CIEPs¹⁷³. Era um projeto pedagógico de assistência integral a crianças e adolescentes, que teriam atividades culturais e recreativas além do ensino formal em tempo integral no espaço escolar. O Plano Piloto se mostrava promissor e visava criar animadores culturais para atuar no projeto na rede dos CIEPs advindos de municípios de diferentes partes do estado do Rio de Janeiro: Campos, São Fidélis, Barra do Piraí, Angra dos Reis e Rio de Janeiro, para formação em Teatro do Oprimido com Augusto Boal, Cecilia Thumin¹⁷⁴ e Rosa Luiza Marquez¹⁷⁵. No processo, construíram cinco peças de Teatro-Fórum para serem apresentadas dentro dos Brizolões¹⁷⁶ visando à discussão com os estudantes e docentes de temas como educação, violência contra a criança, saúde mental e família. O Plano Piloto durou apenas seis meses, tempo do término do Governo Brizola pelo PDT – Partido Democrático dos Trabalhadores. Com a derrota na tentativa de reeleição no estado, os projetos educacionais dos CIEPs sofreram um desmonte pelo governo seguinte. O Plano se desfez, mas o desejo continuou vivo, e parte da equipe de animadores propôs a Boal a criação do Centro de Teatro do Oprimido – CTO.

O projeto de dar continuidade ao desenvolvimento do Teatro do Oprimido no país de seu criador levou a equipe de animadores a atuar na cidade do Rio de Janeiro junto a movimentos sociais, criando diferentes grupos populares de Teatro do Oprimido e aproximando muitos admiradores e curiosos do método recém-chegado ao Brasil. Apesar da constante dificuldade financeira e sem apoio institucional, com uma sede na avenida mais movimentada da cidade em pleno centro do Rio, no Teatro Glaucê Rocha, o CTO se viu envolvido na efusão política do momento histórico do *impeachment* do Presidente Fernando Collor de Mello montando performances e cenas para as passeatas *Fora Collor*, em consonância com o PT – Partido dos Trabalhadores. A eminência política e o destaque alcançado por Boal e o CTO nas manifestações colaboraram para a decisão de Boal se candidatar a vereador pelo PT. Claudete afirma que:

A visibilidade do CTO era grande, e o Boal usaria a estrutura da Câmara dos Vereadores para sustentar e impulsionar cada vez mais os grupos nas ruas, em grandes

¹⁷³ O Centro Integrado de Educação Pública foi um projeto educacional de autoria do antropólogo Darcy Ribeiro, que o considerava uma revolução na educação pública do país. O projeto foi implantado no estado do Rio de Janeiro durante os dois mandatos do Governador Leonel Brizola (1983-87 e de 1991-1994).

¹⁷⁴ Psicanalista, Cecilia foi companheira de Boal desde o Teatro de Arena. Colabora na estruturação das técnicas do Arco-Íris do Desejo.

¹⁷⁵ Atriz e pedagoga especializada em teatro contemporâneo, atuou com Boal no Plano Piloto.

¹⁷⁶ Os CIEPs eram popularmente apelidados de Brizolões, pois foram criados no mandato do Governador Leonel Brizola.

manifestações. Pela primeira vez, Boal usou o termo Teatro Legislativo como proposta. (2016: 15)

Em conformidade com o que nos relata Geo Britto no trecho:

Em 1992 surge a proposta para Boal se candidatar a vereador. A decisão representava um novo engajamento na trajetória do criador do Teatro do Oprimido. Impulsionados pela mobilização em torno do *impeachment* de Collor de Mello, inúmeras intervenções teatrais surgiram em ruas, praças, manifestações, numa campanha histórica (...) Augusto Boal é assim eleito vereador pelo Partido dos Trabalhadores - PT. (BRITTO. 2015, p.119)

Figura 50 - “Santinho” da campanha de Augusto Boal - com Benedita da Silva candidata à Prefeitura do Rio de Janeiro



Fonte: Arquivo pessoal.

Durante quatro anos, o mandato político-teatral do vereador Augusto Boal criou dezenas de núcleos de teatro popular a partir de movimentos sociais. Foram grupos de sindicalistas, de ambientalistas, de professores, de negros, de mulheres, de comunidades que se apresentavam na cidade discutindo temas de interesse da população. Assim se desenvolveu o Teatro Legislativo com a criação de 13 leis municipais¹⁷⁷.

Figura 51 - Equipe do Mandato Político-Teatral no gabinete de Augusto Boal

(no alto, a partir da esquerda: Sônia Boal, Ana Luiza Compagnoni, Helen Sarapect, Tatiana Roque, Augusto Boal, Geo Britto, Olivar Bendelak, Richard Santos, Rosemberg da

¹⁷⁷ Disponíveis no livro *Teatro Legislativo* (BOAL,1996).

Silva, Licko Turle; abaixo, a partir da esquerda: Regina Primo, Cristina Pereira, Maura Souza, Vilma Costa, Claudete Felix, Bárbara Santos e Cláudio Cunha.)



Fonte: Arquivo pessoal.

Como relata Britto, participante da equipe do mandato:

Ainda movido pelo espírito da campanha, o mandato político-teatral de Augusto Boal assume o lema “Coragem de ser feliz” e se propõe ao objetivo de “Democratizar a política através do teatro”, numa radicalização da proposta de uma democracia participativa. Com o início do trabalho na Câmara Municipal, ele passa a pesquisar e sistematizar uma nova utilização das ferramentas teatrais como provocadora de uma atuação pública, artística e popular. Organiza-se assim o projeto do Teatro Legislativo, um dos últimos ramos do Teatro do Oprimido. Boal dizia que não queria que as decisões e propostas de leis saíssem de sua cabeça, mas sim fossem geradas pelo debate e da participação teatral dos oprimidos. Nessa época o CTO do Rio de Janeiro concentra suas forças na construção coletiva do projeto do Teatro Legislativo. No período do Teatro Legislativo, Boal, através dos integrantes do CTO, procura fazer contato com os mais diversos movimentos sociais na cidade do Rio de Janeiro. O trabalho de vereador acontece como prática teatral. Novos grupos de Teatro do Oprimido surgem desse processo, convidados a utilizarem a metodologia para transformar sua realidade, propondo novas leis ou ações sociais concretas e continuadas. 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)

Foi no meio dessa efusão política de criação de grupos populares a partir de movimentos sociais enraizados na cidade que conheci o ATOBÁ – Grupo de Emancipação Homossexual, localizado em Magalhães Bastos, bairro da zona oeste da cidade. O trabalho de criação de grupos era estimulado a ser realizado em duplas, e Cássia Reis¹⁷⁸, companheira de mandato, havia recebido um convite para realizar uma oficina com o grupo, e assim fomos conhecê-lo. No relato de Fábio Mello, esse encontro é delineado da seguinte forma:

O meu encontro com Cássia Reis, então Curinga do CTO, foi por causa de um grupo de terceira idade em que eu também atuava culturalmente. A ideia era fazer um grupo de Teatro do Oprimido voltado para as questões da terceira idade. Interiormente, eu estava achando aquilo perfeito para o ATOBÁ, mas não disse nada para Cássia, com receio de que ela fosse me recriminar, ou simplesmente não querer trabalhar com os homossexuais, ou talvez fosse uma maneira de ela saber sobre a minha orientação, quando viesse a descobrir que eu também militava nesse tipo de grupo. (MELLO, 2015,p.41)

O receio de Fábio era verdadeiro e legítimo no ano de 1995, duas décadas atrás, quando o preconceito contra o homossexual era muito mais explícito nas conversas, nas piadas e em atitudes violentas vivenciadas diariamente. Se, em 2016, os casos de violência moral, psicológica e física ao grupo de oprimidos são alarmantes, difícil imaginar como era em meados da década de 1990. Infelizmente, esses dados não se encontram registrados na Secretaria de Direitos Humanos – SDH, pois a inclusão da homofobia como item em Boletim de Ocorrência (BO) é muito recente, assim como o Disque Direitos Humanos, criado em 2001, de onde sai o relatório da SDH. Portanto, os crimes por homofobia não eram registrados e, muitas vezes, eram abafados. O preconceito que matava saía ileso do crime e continuava repercutindo na sociedade.

Nunca havia estado em um grupo de emancipação homossexual, e o fato de saber que todos ali reunidos eram gays me impressionou e motivou. O fato de que gays assumiam sua condição homossexual e, além do mais, lutavam por seus direitos era desconhecido para a maioria da população e revolucionário para a época. Lutar pelo direito de amar alguém do mesmo sexo, em 1995, exigia do grupo uma coragem encantadora.

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

¹⁷⁸ Atriz e professora de Artes Cênicas, na época fazia parte da equipe do mandato político-teatral.

espaço para amar. A sede do ATOBÁ era a própria casa do presidente, Paulo César Fernandes¹⁷⁹, que, apesar de constantemente ameaçado pela vizinhança, mantinha suas portas abertas 24 horas por 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.

Em adição ao preconceito, havia o agravante do crescimento da AIDS no Brasil e sua divulgação como doença gay. Muitos eram soropositivos e sofriam preconceito por serem portadores do vírus HIV, apelidados maldosamente de “aidéticos”. Todos, positivos ou negativos, sofriam duplo preconceito: ser homossexual, na época, era sinônimo de “aidético”.

Por serem taxados de doentes pela medicina e rejeitados pela Igreja, muitos não queriam se mostrar nem dentro do ATOBÁ. Tinham receio de ter sua identidade revelada. Alguns se escondiam no fundo do quintal para não serem reconhecidos, outros tinham nomes inventados, e muitos nem sequer permitiam que sua voz fosse ouvida. Assistiam a tudo, calados. Bortolini esclarece no trecho:

Homossexuais, bissexuais, transexuais foram (e ainda são) sujeitos desautorizados a falar de si mesmos. Mais que isso, foram historicamente alvo (e produto) do discurso médico, jurídico, religioso. As palavras criadas para falar dessas pessoas foram, em boa parte, ou fruto do discurso psiquiátrico – inventadas para categorizar uma patologia –, ou do discurso religioso – identificando pecado e pecador –, ou simples palavras de ofensa usadas para, pela violência simbólica, marcar seu lugar de inferioridade ou abjeção. Até bem pouco tempo atrás só era possível falar dessas pessoas usando-se palavras que remetiam à doença, ao pecado ou ao desvalor social. Transformar essas palavras em expressão de identidade e orgulho foi exercício árduo e histórico. Há muito pouco tempo é que esses sujeitos assumiram o protagonismo na definição das suas próprias identidades, e, dia após dia, vão deixando de ser nomeados e passando a se nomear, a contar suas próprias histórias e a significar suas experiências e a si mesmos a partir dos seus próprios parâmetros. (BORTOLINI, 2015, p. 61)

Sem nenhuma noção mais profunda da realidade de ser homossexual, a recepção calorosa, acolhedora e humana que nós tivemos acendeu o desejo de trabalhar com eles e apoiar aquelas pessoas que a sociedade massacrava na TV, nos jornais, nas conversas

¹⁷⁹ Professor de História e ex-seminarista.

informais, dentro de suas próprias famílias. A gana política de transformação que trazia do mandato político-teatral me fazia acreditar que o Teatro do Oprimido poderia ser agente colaborador na transformação daquela realidade.

No afã de desenvolver o trabalho, era importante convencê-los de que a luta deles podia ser maior e mais divulgada se usassem como instrumento o Teatro-Fórum. Para isso, era preciso que contassem histórias de opressão vividas por eles. A ingenuidade dos nossos vinte e poucos anos não deixava perceptível a dificuldade que enfrentávamos. Além de jovens, éramos mulheres e heterossexuais exigindo confiança daqueles homens homossexuais, na maioria, maduros na idade ou na vivência, que nos conheciam há poucos dias. Como pudemos imaginar que eles contariam histórias de suas vidas, em um dos primeiros encontros que tivemos, se nem sabiam quem éramos? Encarar o silêncio foi exercício de resistência, quebrado pela pergunta de um deles: _- “Essa história precisa ser da minha vida ou pode ser um fato que aconteceu com um de nós ontem?”.

Na noite anterior, um deles havia passado por situação recorrente: junto com o namorado, tinha sido convidado a se retirar de um bar, em Copacabana, quando o gerente percebeu que se tratava de um casal gay. Estavam revoltados pelo fato mais uma vez ocorrido e com especial incômodo porque se tratava de um bar em área turística da zona sul da cidade, tida como espaço de vanguarda democrático de lazer. A proposta deles era fazer, no fim de semana a seguir, uma manifestação em frente ao restaurante para protestar. A nossa proposta era montar uma cena sobre o acontecido e apresentar no protesto. As ideias não eram concorrentes, mas somavam-se. Sem hesitar, iniciamos a construção de uma cena para denunciar o ocorrido na porta do bar.

O evento foi um sucesso, marco do nascimento do grupo GHOTA – Grupo Homossexual de Teatro Amador e da lei municipal nº 2.475/96 (anexos). O GHOTA fez parte da história do projeto Teatro Legislativo com a proposta de devolver o poder ao povo, transformando-o em legislador, como lembra Fábio na passagem de seu texto:

Logo no início, acho que o grupo de teatro ainda nem tinha nome. O ATOBÁ precisava de uma atuação, um manifesto, uma ação de repúdio qualquer para chamar a atenção sobre um bar/restaurante em Copacabana, que discriminava os homossexuais que o frequentavam. (Esse bar existe até hoje, trata-se do Sindicato do Chopp, na galeria Alasca.) Nós, do grupo de teatro, tínhamos feito poucos exercícios e estávamos muito no começo do processo, eu me lembro bem, mas ainda assim topamos o desafio, e foi assim a nossa estreia... Quanta adrenalina... Porém, pasmem! Essa atuação resultou num projeto de lei encabeçado pelo mandato do então Vereador Augusto Boal, que, em breve, se tornou a primeira lei municipal em favor dos homossexuais e depois inspirou outros parlamentares a trabalhar com a causa LGBT. Por essas e outras é que eu considero a Parceria ATOBÁ e CTO uma união perfeita,

pois uma parte provoca e faz a sociedade refletir e a outra legisla e faz a lei. Mágico. (MELLO, 2015, p.42)

Figura 52 – GHOTA

Flávio Sanctum (de chapéu abóbora), Carlos Alberto Mignon (de chapéu de flores), Júlio Madsa (de braço direito dobrado à frente), Fábio Mello(ao centro) e a Curinga Helen Sarapeck (abaixo, à esquerda)



Fonte: Arquivo pessoal.

O Teatro Legislativo se propõe a ir além do Teatro-Fórum, fazendo com que os espectadores possam, além de entrar em cena e sugerir alternativas ao problema apresentado, fazer sugestões legislativas para que as injustiças apresentadas em cena encontrem na lei o respaldo no combate à opressão. No fórum, o espectador exerce o seu desejo, e no Teatro Legislativo, tenta transformá-lo em lei. O Teatro Legislativo intencionava trazer o teatro para o centro das discussões políticas, com o intuito de dinamizar os cidadãos, que, naquele momento, se viam meros espectadores da política. Assim como relata Boal:

O Projeto do nosso mandato de vereador consiste em trazer de volta para o 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. Os teatros gregos se localizam fora das cidades, em espaços pouco habitados, onde a tragédia produzia, nos seus protagonistas, a catástrofe e, nos espectadores, a catarse, após uma etapa de violenta euforia transgressora. Enquanto a “falha trágica” (harmatia) do protagonista era destruída pela morte (Antígona), ou pelo castigo atroz (Édipo), no espectador eliminava-se o mesmo desejo transgressor que, nele, havia sido vicariamente estimulado. No Teatro Legislativo procura-se trazer o teatro outra vez para o centro da cidade, onde se deve produzir não a catarse, mas a dinamização. Seu objetivo não é o de aquietar espectadores, revertê-los a um estado de equilíbrio e aceitação da sociedade tal como é, mas, ao contrário, intensificar seu desejo de transformação. O Teatro do Oprimido

procura desenvolver o desejo e criar espaço no qual se possam ensaiar ações futuras. O Teatro Legislativo procura ir além e transformar esse desejo em lei. (BOAL, 1996, p.46)

O mandato procurava se aproximar da ideia da *Ágora* grega enquanto símbolo de democracia direta, na qual todos os cidadãos teriam igual voz e direito em plena praça pública de discussão. A proposta era juntar as pessoas em praças públicas para discutir e fazer teatro com elas e levar as proposições populares para a câmara. Mas como fazer isso nas praças ocupadas por gente correndo, ocupada com seus afazeres, comendo hambúrgueres industrializados, de passo apressado e olhar sem foco?

Sem desviar a atenção da discussão, considero importante exemplificar essa lógica urbana de que a cidade não nos pertence, incluindo as praças, que longe das *Ágoras* são espaços de passagem, e não de lazer ou discussão, como deveriam ser. Copio aqui o relato de Eleonora Fabião em seu livro *Ações*. Durante uma performance que fazia em uma praça de Fortaleza, capital do Ceará, distribuía pipas para as crianças e passantes, os quais, alegres, juntamente com ela, as empinavam na praça, quando apareceu um guarda...

Um policial mandou me chamar: “Pois não, o senhor está me procurando?” “A senhora é a responsável por isso?” “Se eu sou a responsável por isso? (...) “Sim, sou responsável, mas a essa altura acho que já é de todo mundo. O senhor quer uma pipa?” “É proibido fazer isso aqui” “É proibido fazer exatamente o que aqui?” “É proibido empinar papagaio e dançar na praça?” “Sim.” “Sim, mas por que? Não estamos desrespeitando ou atrapalhando ninguém. Não estamos quebrando nada e nem interrompendo a passagem. Não há nenhum fio elétrico por perto. Estamos brincando. É sexta-feira, final de tarde, e está todo mundo alegre. “É lugar de passagem rumo ao trabalho.” “A praça não é lugar de alegria? É lugar de passagem rumo ao trabalho?” “Exatamente.” “A praça toda?” “Você tem autorização?” “Se eu tenho autorização? Exatamente para quê? Para soltar pipa, dar pipas, dançar ou ficar alegre em todas as partes da praça?” Foi difícil acompanhar o raciocínio daquele policial. O que dizia, não parecia fazer sentido. (FABIÃO, 2015, p.96)

A noção de que política são todas as ações humanas, incluindo a forma como se ocupa uma praça, não é um conceito reconhecido pela maioria, que vê política como um jogo de interesses partidários. Fazer política não era, e ainda não é, entendido como ação de cidadania, mas como jogo de poder. Com esse pensamento, a política deixou de pertencer ao povo e passou a pertencer aos políticos partidários. Como reverter esse pensamento? Como criar interesse na política como ação necessária para o pleno exercício da cidadania? Como levantar temas de interesse da população, que aparentemente parece não estar interessada em participar?

O mandato se perguntava como fazê-lo e se envergava na busca de outras formas de aproximar a população da participação política e encontrou a resposta em comunidades e coletivos de gente com interesses afins. Dessa forma, conseguimos agregar pessoas e grupos, nos mais diversos cantos da cidade, que faziam teatro como política.

No Teatro Legislativo (TL) a atividade política é exercida para transformar em lei a necessidade expressa e debatida de forma lúdica através da cena de Teatro-Fórum. Ou seja, é fazer política mesmo por pessoas que declaram que "não querem saber de política". (...) Com o TL as pessoas percebem que fazer política é da própria natureza humana. Que tudo é uma ação política, inclusive dizer que não quer saber de política. Porque quem diz isso faz a ação política de recusar-se a fazer algo para mudar alguma situação que a oprime. (BENDELAK)¹⁸⁰

Assim foi possível discutir os temas dos diferentes coletivos e depois levá-los a uma discussão ampla com os demais grupos de interesse. Como relata Boal:

Ao invés de nos dirigirmos a cidadania em geral – como nos comícios –, estamos nos dirigindo a pequenas unidades orgânicas: indivíduos unidos por necessidade essencial – professores, idosos, operários, estudantes, negros... – e não apenas pelo acaso, como nos espetáculos de rua. (BOAL, 1996,p.49)

O processo exigia a formação de grupos populares nevrálgicos que montavam seus espetáculos de Teatro-Fórum. Depois de formados, os espetáculos faziam circuitos de apresentações, primeiramente para públicos de interesse comum. Se o grupo era formado por estudantes, as apresentações deviam ser levadas a outros estudantes de outras escolas. Se o grupo era de negros, para outros grupos de negros, ou comunidades cuja maioria dos moradores fosse negra.

As cenas eram apresentadas e, em seguida, ocorriam as sessões de Teatro Legislativo, levantando junto à plateia de espect-atores as sugestões legislativas vindas a partir da cena. Durante o espetáculo, filipetas de papel chamadas de *Folhetos de Propostas de Lei* eram entregues à plateia, e esta podia escrever a sugestão legislativa que achasse cabível naquela situação. Muitos espectadores viam na súmula uma forma de expressar um desejo generalizante de justiça e cumprimento dos direitos universais do ser humano, como acabar com a fome ou com o preconceito. Desejos fundamentais e justos, mas que não geram propostas de lei. Outros, porém, escreviam ideias claras de criação de leis que colaborariam para o estabelecimento de uma sociedade mais justa. Propostas que defendiam a cidadania através do estabelecimento de alertas e punições, caso os direitos do cidadão não fossem

¹⁸⁰ Texto retirado do portal do Centro de Teatro do Oprimido.

cumpridos. Essas eram encaminhadas a uma equipe de especialistas em legislação que enquadrava as propostas no linguajar do direito e no formato de lei. Muitas dessas sugestões geraram adendos a leis já existentes, outras viraram projetos de leis, e outras, ainda, ações políticas realizadas pelo mandato.

Figura 53 - Folheto de Proposta de Lei

(Projeto Jovem Comunica e Entra em Cena desenvolvido pelo CTO no ano de 2002)

JOVEM COMUNICA E ENTRA EM CENA

CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO - TEATRO LEGISLATIVO
ARTE VIDA - CORPO EN CENA - MARÉ ARTE - PANEIA DE OPRRESSÃO

Local da apresentação: localo
Nome: Vanessa Gonçalves da Costa
Escolaridade:
Endereço: Rua nº
Telefone: Email:
Idade: 15 anos Profissão: Estudante
Data: 14/05/2002. Proposta de Lei
.....

Fonte: Fôlder de divulgação do CTO¹⁸¹.

Todas as propostas eram esmiuçadas dentro do gabinete e amplamente debatidas em plenárias abertas à população. Algumas foram emblemáticas do processo, a exemplo da proposta para proteção a testemunhas, como lembra Britto:

Uma das proposições mais emblemáticas foi a do Programa de Proteção a Vitimas e Testemunha, no período em que Boal foi Presidente da Comissão de Direitos Humanos. Desta proposta, originada na experiência do Teatro Legislativo, resultou, em 1997, após o final do Mandato, a Primeira Lei Brasileira de Proteção às Testemunhas de Crimes, que veio a inspirar a Lei Federal de Proteção às Testemunhas, o PROVITA. (BRITTO, 2015, p.121)

A ação política do ATOBÁ junto ao mandato revela a potência do Teatro Legislativo. Flavio Sanctum, participante do grupo na época, descreve com emoção e precisão a importância da ação:

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.

¹⁸¹ Teatro Legislativo foi e é usado em diversos projetos do CTO.

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)

Essa ação foi o estopim da formação do grupo GHOTA, que construiu um espetáculo e teve dezenas de apresentações, entre risadas e lágrimas, descobertas e decepções, perdas e muitas vitórias. Toda quinta-feira, às dezenove horas em ponto, o grupo se reunia para ensaiar, traçar metas e atuar politicamente na cidade. Com um espetáculo formado exclusivamente por histórias contadas por eles, como deve ser um espetáculo de Teatro-Fórum, o grupo rodou o Rio de Janeiro se apresentando em grupos gays, praças públicas, Festivais de Teatro e até na Central do Brasil. O grupo GHOTA fez história e ficou guardado como uma memória especial, mas a lei 2.475/96 é realidade viva na história desses 20 anos passados. A partir do grupo, o mandato passou a estar presente em ações e movimentos organizados pelos direitos dos LGBTI¹⁸².

A lei municipal gerada na ação do ATOBÁ foi uma dentre as treze Leis Municipais e as dezenas de Projetos de Emenda à Lei Orgânica e Projetos de Lei Complementar criados durante o mandato.

A gestação de uma lei vinda diretamente de uma necessidade de um grupo oprimido revela a legislação como construção de cidadania. Ela aponta para a verdadeira política, como esta, na base de seu fundamento, deveria ser. A política enquanto ação humana.

¹⁸² Acrônimo para lésbicas, gays (homossexuais masculinos), bissexuais, transgêneros, travestis e intersexuais.

Figura 54 – Mandato na Passeata Gay - 1995

(Helen de branco, Bárbara Santos de vermelho e Cássia Reis, à extrema direita, de preto)



Fonte: Arquivo pessoal.

As instâncias legislativas, Câmaras Municipais, Assembleias Estaduais e Câmara dos Deputados Federal, deveriam ser espaços do povo, dos oprimidos. Espaço de luta pela conquista dos Direitos Humanos expostos na Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 10 de dezembro de 1948.

3. ALÉM DA ÁRVORE – A RAZÃO, O MEIO E A META

Enraizado em solo Ético e Solidário, o Teatro do Oprimido é prática para quem tem fé em si, no outro e na vida. É ação política para quem acredita que um outro mundo, muito melhor e mais humano, é possível. É fonte de inspiração e ato de revolução.

Este capítulo é dedicado ao que está além da Árvore, as partes que garantem os princípios na realização das metas do Teatro do Oprimido. É um mergulho nos conceitos fundamentais na construção de ações concretas na realidade que se apresenta.

Busca um alçar voo nas asas dos passarinhos multiplicadores dessa essência humanista através da Árvore, o marco simbólico e poético do Teatro do Oprimido, a metáfora que apresenta o método como força viva de harmonia e equilíbrio.

3.1. O SOLO: ÉTICA E SOLIDARIEDADE COMO FORÇA E FÉ

A árvore retira os nutrientes do solo para, com a ajuda da luz solar, processá-los em alimento. Quanto mais rico e adubado for o solo, mais bela e forte crescerá a árvore. Para certificar a natureza essencial do Teatro do Oprimido, ela deve estar enraizada em “solo” que precisa ser igualmente fértil. A Árvore tem suas “raízes” fincadas em terra adubada de história, filosofia, política, ecologia. Está nutrida de saberes acumulados pela existência humana que colaboram na luta por uma sociedade melhor.

A enorme diversidade de técnicas e de suas aplicações possíveis – na luta social e política, na psicoterapia, na pedagogia, na cidade como no campo, no trato com problemas pontuais em uma região da cidade ou nos grandes problemas econômicos do país inteiro – não se afastaram, nunca, um milímetro sequer, de sua proposta inicial, que é o apoio decidido do teatro às lutas dos oprimidos. Essa diversidade não é feita de técnicas isoladas, independentes, mas guardam estreita relação entre si, e têm a mesma origem no solo fértil da ética e da política, da história e da filosofia, onde a nossa Árvore vai buscar a sua nutriente seiva. (BOAL, 2005, p.15)

A essência do método está em seus princípios fundadores, Ética e Solidariedade, dispostas em destaque no solo da metáfora. Na versão do livro¹⁸³, apenas a palavra “Ética” aparece destacada, enquanto a “Solidariedade” é figurada juntamente com os demais conhecimentos, bem como o conceito “Multiplicação”. Com os Seminários realizados e já descritos no Capítulo 1, a palavra Multiplicação foi colocada junto à figura do Passarinho, e a Solidariedade está em destaque com a Ética na base do desenho, caracterizando, assim, a

¹⁸³ *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, 2005, p.17.

importância vital de ambas para a *Árvore*. Em alguns escritos de Boal, a *Ética* também já foi considerada como raiz.

A Árvore do Teatro do Oprimido deve estar sempre presente na consciência de todos nós durante o nosso trabalho: todos os galhos derivam do mesmo tronco, e este tronco tem suas raízes na *Ética*. Cada Projeto que fazemos deve ser claro nos seus fundamentos éticos (a raiz) – por que fazemos o que estamos fazendo, quais os valores envolvidos e qual a justeza da nossa ação, e quais as transformações que queremos obter com nosso trabalho. (BOAL, 2006)¹⁸⁴

Com o tempo e a maturidade das discussões, a disposição das palavras, na figura da *Árvore*, foi encontrando sua posição ideal e mais condizente com a função de cada uma para a metodologia.

Dessa forma, *Ética* e *Solidariedade*, além de “nutrientes”, são princípios fundadores do *Teatro do Oprimido*. Em outras palavras, não existe *Teatro do Oprimido* sem *Ética* e *Solidariedade*.

Ética e *Solidariedade* – definem sua (do *Teatro do Oprimido*) incompatibilidade com a injustiça, com a exploração econômica, com o colonialismo e o imperialismo e com qualquer forma de preconceito ou discriminação. Princípios que apontam na direção dos direitos humanos fundamentais e os têm como referência para a convivência humana e para o compromisso político com a luta de oprimidos contra a opressão. (SANTOS, 2015, p.149)

Ética, ramo da filosofia conceitualmente debatido há séculos, pode ter entendimentos bastante distintos. Derivada do grego, a palavra significa aquilo que pertence ao caráter. É usada para definir um conjunto de regras de condutas de aceitação moral. Segundo o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, “*ética* é o estudo dos juízos de apreciação referentes à conduta humana suscetível de qualificação do ponto de vista do bem e do mal, seja relativamente a determinada sociedade, seja de modo absoluto”. Não interessa a esta dissertação adentrar o extenso conceito de *Ética* para a filosofia e a sociedade humana, portanto me atenho a refletir sobre seu significado para o *Teatro do Oprimido*.

Para o método, o conceito não deve ser encarado como um conjunto de regras e condutas, pois não são elas que garantem a idoneidade de ninguém. A *Ética* para o método é dada por atitudes que levam em consideração não as leis vigentes, mas a qualidade do ato na garantia da justiça e dos direitos de cidadania.

¹⁸⁴ Trecho do texto “Proposta para 2006”. A cada início de ano novo, Boal costumava escrever um texto endereçado à equipe do CTO, onde ele colocava as principais questões debatidas no ano anterior e a meta para o ano seguinte.

De forma geral, um conjunto de leis de determinado Estado tem como base princípios éticos, mas ainda assim a lei pode ser omissa quanto a questões abrangidas pela ética. Da mesma forma, por vezes, é preciso “atropelar” a lei para ser ético. Em mensagem enviada aos Curingas, Boal relata exemplo clássico e simples:

"É proibido pisar na grama!" corresponde à justa necessidade de cultivar belo jardim. Mas, para salvar uma criança brincando na grama e atacada por um *pitbull*, é necessário violar a letra dessa lei, pisar gramas, cravos e rosas, para que se faça Justiça à Vida e não ao capítulo tal, parágrafo tal, inciso B ou C. Neste sentido, a Burocracia é antônimo de Justiça. Com seus monóculos e seus narizes colados ao papel, o burocrata só enxerga, letra por letra, aquilo que está escrito. Quando não se considera o Bem maior e, cegamente, aplica-se apenas a letra escrita, a Lei se transforma em Dogma. O Dogma é o suicídio da Palavra e a destruição do Pensamento. (Boal, s.d.)¹⁸⁵

Ética para o Teatro do Oprimido está ligada à maneira mais adequada de atuar em sociedade de forma a promover justiça e igualdade entre os seres viventes, almejando a felicidade e um mundo melhor para todos. Em conversas e Seminários do CTO, Boal costumava citar a Declaração Universal dos Direitos Humanos¹⁸⁶ como referência do que deveria ser almejado com o método. Ainda hoje, uma utopia a ser perseguida.

A Declaração Universal dos Direitos Humanos criada pela ONU expressa as principais aspirações do Teatro do Oprimido. (...) Augusto Boal elegeu uma referência concreta para apontar uma direção, na qual os e as praticantes do método pudessem seguir desenvolvendo a utopia que deve inspirar e estimular a luta pela transformação necessária. (SANTOS, 2016, p.156)

Em minha opinião, a Declaração Universal dos Direitos Humanos deveria ser acompanhada da Declaração Universal dos Animais¹⁸⁷ e dos bens naturais. O ser humano não é superior aos demais animais e demais formas de vida, apenas faz parte da imensa variedade de vida no planeta Terra e, sabendo-se parte dela, deveria prezar seu bem e sua conservação, assim como a si próprio. O constante desmatamento de áreas verdes e os maus-tratos aos

¹⁸⁵ Trecho de texto de Boal encontrado em meus arquivos pessoais.

¹⁸⁶ Aprovado em 1948 na Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas(ONU), o documento é base da luta universal contra a opressão e a discriminação, defende a igualdade e a dignidade das pessoas e reconhece que os direitos humanos e a liberdade fundamentais devem ser aplicados a cada cidadão do planeta. Os direitos humanos são os direitos essenciais a todos os seres humanos, sem que haja discriminação por raça, cor, gênero, idioma, nacionalidade ou por qualquer outro motivo. Eles podem ser civis ou políticos, como o direito à vida, à igualdade perante a lei e à liberdade de expressão. Podem também ser econômicos, sociais e culturais, como o direito ao trabalho e à educação, e coletivos, como o direito ao desenvolvimento. (Disponível em: www.brasil.gov.br Acesso em: 25 jun.16)

¹⁸⁷ Proposta levada à UNESCO em 15 de outubro de 1978, em Paris, que visa criar parâmetros jurídicos para os países membros da organização, sobre os direitos dos animais. Animais têm direitos, mesmo que as leis permitam sua exploração, porque as leis humanas estão sujeitas aos interesses do legislador. Animais devem gozar de direitos universais, embora nenhuma sociedade humana assim o reconheça. Esse é um direito que deve ser amplamente difundido e reconhecido, contrapondo relativismos culturais e concepções religiosas. (Disponível em: portal.cfmv.gov.br Acesso em 25 jun.16)

animais em imensas criações desumanas precisam ser repensados e transformados. O uso de animais em esportes, trabalho, lazer e atividades religiosas deve ser revisto em consideração à vida animal, sem relativismos culturais e religiosos. A meu ver, a garantia dos direitos humanos está diretamente relacionada à garantia dos direitos dos demais seres. É preciso que a humanidade entenda que o ser humano faz parte da natureza e a ela está subordinado. A espécie humana é dependente da biodiversidade e de seus bens naturais, portanto, para garantir os direitos do ser humano, é preciso também garantir o direito à vida dos demais seres. Para manter nossa essência, como visto no subcapítulo 1.1, é preciso respeitar e zelar pela vida em todas as suas formas. Só assim estaremos no caminho da construção de um mundo que tenha plena harmonia.

Apesar de não ser essa uma preocupação em primeiro plano no universo de ativistas do TO, percebo que há um crescente movimento no sentido de levar em consideração que, para ser ético, é preciso considerar todas as formas de vida. Isso fica evidente no crescimento de participantes que optam pela alimentação vegana¹⁸⁸ e na opção pelo uso de materiais permanentes, em vez de descartáveis, nos Encontros Internacionais de Teatro do Oprimido¹⁸⁹. Essa visão ampliada do sentido do que é ser Ético para o TO facilita e aproxima os praticantes da possibilidade real de um mundo melhor, literalmente, para todos.

Mas voltando a refletir a partir apenas do que está escrito na Declaração Universal dos Seres Humanos, da forma que Boal levava em consideração, mesmo tendo clareza da dificuldade utópica para cumprir o que nela está escrito, para que qualquer tentativa seja feita, é preciso ter caráter solidário, ter compromisso com o outro e com sua qualidade de vida. Para fazer valer o que está contido na Declaração é preciso se incomodar com o sofrimento alheio, querer o bem de forma sincera e se unir ao outro em sua luta. Para ser solidário, não basta reconhecer o problema do outro, mas lutar com ele.

Ser solidário não é ser assistencialista. Todo assistencialismo desacompanhado de política pública se torna uma dependência entre os indivíduos, instituindo instâncias de poder guiados por uma hierarquia. O Teatro do Oprimido não pretende oferecer um método que produza dependência e, muito menos, hierarquia. Pelo contrário, ele busca a libertação dos oprimidos. Paulo Freire costumava usar um antigo provérbio chinês que diz: “Não se deve dar o peixe, e sim a vara para ensinar a pescar”. Um alerta sábio para ser solidário. A proposta é

¹⁸⁸ Alimentação sem inclusão de produtos animais e seus derivados.

¹⁸⁹ Encontros internacionais de TO acontecem em muitas partes do mundo. Há encontros indiano, europeu, latino-americano. Os encontros variam, mas, em sua maioria, são dedicados à troca de experiências entre praticantes da metodologia, com formatos que podem compor mesas de debate, oficinas, espetáculos e outros.

oferecer os meios de produção para que sejam apropriados pelo outro e, assim, verdadeiramente colaborar para que este tenha alternativa para sair da opressão. O assistencialismo, ao contrário, pode colaborar para a manutenção da opressão e gerar a estabilização de uma situação imutável. Como afirmava Che Guevara: “Ser solidário é correr o mesmo risco”.

Costumo afirmar que o Teatro do Oprimido é um teatro baseado no amor, e esse sentimento pode ser traduzido na Solidariedade. O TO é uma declaração de amor ao próximo e ao planeta, movendo-se na contramão de como se move a sociedade capitalista. O método não sugere competição, mas comunhão de saberes. Quando ajudamos o outro, ajudamos a nós mesmos na construção de um mundo melhor e mais digno. Já dizia Freire: “Eu sou um intelectual que não tem medo de ser amoroso. Amo as gentes e amo o mundo. E é porque amo as pessoas e amo o mundo que eu brigo para que a justiça social se implante antes da caridade”. (FREIRE)

Em meu ponto de vista, o amor que Freire menciona se traduz em Solidariedade para o Teatro do Oprimido. O amor move a atitude solidária na luta social. Ética e Solidariedade são mais que “sais minerais” e “água”. São força e fé. São garantia e guia para nortear o caminho dos multiplicadores na construção da utopia.

3.2. AÇÕES SOCIAIS CONCRETAS E CONTINUADAS: RAMO?

“Ser cidadão é transformar a sociedade. Viver é mudar o mundo.” (BOAL)

A utopia é impossível para quem não tem fé na transformação, deprimidos e desertores que estão conformados com o mundo da forma que se apresenta. Quem verdadeiramente crê na possibilidade da mudança, se move em direção a ela. Não espera a deriva o destino, mas avança em busca do sonho. Para alguns, pode parecer ingênuo, mas para o Teatro do Oprimido é meta. O método é o meio usado por seus praticantes para investigar e reconhecer as opressões e traçar estratégias de ação para as mudanças que precisam ser feitas na busca desse mundo possível, mais igualitário e menos injusto.

Todas as atividades realizadas com o método devem ter como foco a transformação da realidade opressiva. O TO não é entretenimento nem terapia, apesar de ser divertido e terapêutico usá-lo. Toda a produção estética e artística deve ser feita para gerar reflexão e expandir o conhecimento de seus praticantes.

O processo produtivo do Teatro do Oprimido não deve se limitar aos desafios estéticos e pedagógicos, sua ética exige o posicionamento político, por isso, é necessário e fundamental que os praticantes do método – os artistas – se tornem ativistas na luta pelo questionamento e pela transformação de estruturas sociais autoritárias, opressivas e injustas. (SANTOS, 2016, p.192)

Nesse sentido, a meta do Teatro do Oprimido é a produção de Ações Sociais Concretas e Continuadas (ASCC). A proposta é que os eventos teatrais não terminem em si mesmos, mas avancem no terreno da realidade estimulando a realização de mudanças reais no campo social. A palavra “concreta” faz contraponto com as ações feitas em cena teatral, quando os espectadores se transformam em espect-atores, ou seja, aponta para o caminho de que as ações devem ir para além do campo teatral e avançar pela vida real.

No meado da primeira década do milênio, quando a *Árvore* ainda estava em construção, a denominação das ASCC era restrita a *Ações Diretas*. Com o tempo, Boal e a equipe do CTO consideraram mais adequado substituir “diretas” por “sociais” após as “ações”, para caracterizar melhor que tipo de ação se pretendia, e que não se tratava apenas de qualquer ação, mas daquelas que visavam à transformação da sociedade. Em reflexão coletiva, concluímos em seguida que era necessário incluir a palavra “continuadas”, para evidenciar que as ações que o TO almeja não devem ser pontuais, mas contínuas.

A meta é criar um processo que tenha continuidade, ou seja, extrapolar o evento teatral. Essa constituição necessita de tempo para maturar, para provocar repercussão no real, para alterar a realidade. Por isso, a prática efetiva desse Método não pode estar centrada em eventos pontuais ou em ações isoladas. Pelo contrário, essa práxis deve ser desenvolvida ao longo de um tempo que possa garantir produção artística coletiva, busca e efetivação de alianças, articulação de ações coordenadas e complementares e acompanhamento de processos. Trata-se de uma prática artístico-ativista. (SANTOS, 2016, p.192)

Por isso os praticantes são estimulados a criar grupos estáveis de Teatro do Oprimido para que possam verdadeiramente investigar o tema da opressão daquele coletivo, pesquisar alternativas e, juntos, criar ASCC. Como exemplo, Boal cita o grupo indiano Jana Sanskrit, que desenvolve Teatro do Oprimido há 27 anos em zonas rurais e realiza ASCC nas comunidades do local.

Uma mulher foi assassinada por seu companheiro. Como se manifesta o patriarcalismo em cada país? Por que homens matam suas mulheres em sociedades patriarcais? Que regime social, que moral, que regime econômico permite espancamentos e mortes? Por que, sobre elas, cai o silêncio? Temos que subir do fenômeno às causas – Ascese! Alternativas devem ser propostas pelos próprios oprimidos: no Recife, mulheres trazem consigo apitos e apitam quando alguma ameaça vai se concretizar. Outras mulheres respondem, denunciando o agressor. Na Índia, grupos de mulheres vestidas com sáris cor-de-rosa vão à casa do agressor tirar

satisfações – vão muitas, e vão armadas com paus para qualquer eventualidade... Assustam! Essas são Ações Concretas. (BOAL, 2008, p.74)

O exemplo deixa claro que, além dos espetáculos que o grupo Jana Sanskrit cria e apresenta, este está íntima e solidariamente conectado com a comunidade em que atua. Quando as atrizes indianas se juntam às demais mulheres da aldeia e vão à casa do agressor exigir justiça, dão um passo preciso para a transformação. Dessa forma, o agressor é exposto, podendo sofrer consequências judiciais, mas a vergonha da exposição já é, em si, um elemento transformador. Envergonhado, o homem passa a ter outras atitudes para não sofrer mais represália da própria comunidade. Isso significa ASCC.

Na sétima edição revisada de seu livro *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas*, Augusto Boal insere a figura da Árvore e também um breve texto sobre ela. Ali ele ainda denomina as ASCC como *Ações Diretas* e relata em um parágrafo em que consistem.

As ações diretas consistem em teatralizar manifestações de protesto, marchas de camponeses, procissões laicas, desfiles, concentrações operárias ou de outros grupos organizados, comícios de rua etc., usando-se todos os elementos teatrais convenientes, como máscaras, canções, danças, coreografia etc. (BOAL, 2005, p.18)

Nessa época, ano de 2005, a Árvore havia recentemente sido criada e estava nos primórdios de discussão. *Ações Diretas* a essa altura se referiam às atividades político-performáticas feitas pelos grupos organizados de TO, sendo elas, assim como ele cita, uma procissão, uma passeata, um desfile. *Ações Diretas* se tratava da teatralização de manifestações de protesto, mas não, necessariamente, de ASCC.

Durante o mandato de vereador, Boal e equipe desenvolveram diversas atividades do tipo. Em poucas horas eram preparadas manifestações de protesto que tinham distintos formatos. Havia as procissões laicas, feitas para chamar a atenção dos passantes para determinado assunto. Muitas eram silenciosas ou preenchidas por ladainhas intermináveis, como acontece nas procissões católicas, mas sem letras cristãs. Lembro-me de várias, entre elas de uma que fizemos certa vez para alertar a população para os roubos e desvios de verba na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro. Ao final da procissão, lavamos as escadarias da Assembleia, em lembrança à lavagem das escadarias¹⁹⁰ da Igreja Nosso Senhor do Bonfim, da Bahia.

¹⁹⁰ Na tradicional Lavagem do Bonfim, as escadarias da Igreja são lavadas com água de cheiro, pelas baianas e adeptos do Candomblé, para retirar maus fluidos.

Em algumas ações éramos mais radicais. Tendo em vista o descaso com os serviços de saúde, certa vez ateamos fogo em bonecos feitos de papel na porta do Hospital Souza Aguiar, no Centro do Rio Janeiro. Não lembro se conseguimos o que queríamos, mas recordo que fomos convidados a sair do hospital. Na área da saúde mental, realizamos uma passeata memorável com grandes bonecos, de mais de três metros de altura, que eram carregados e chamavam a atenção entre os usuários e profissionais.

Figura 55 – Ação na passeata da Saúde Mental, na Praia de Ipanema, RJ



Fonte: Arquivo CTO.

Algumas performances continham situações inusitadas, como a que fizemos certa vez na Praia de Ipanema, onde fomos protestar contra o aumento das mensalidades na Universidade Santa Úrsula¹⁹¹ pelas mães gestoras da instituição. Nós, atrizes, representávamos as freiras com os devidos paramentos, incluindo o hábito e o capuz, mas, por baixo, vestíamos roupas íntimas e provocantes. A proposta era mostrar que, por baixo da santidade aparente das freiras, se escondia algo que não tinha nada de santificado.

Figura 56 – Performance na Praia de Ipanema: Clarisse Werberich (com grande crucifixo), Helen Sarapeck (segunda à esquerda), Luciana Wernek (atrás, ao lado de Boal), Boal, Eliana Ribeiro (à sua frente) e Cássia Reis (embaixo)



Fonte: Arquivo pessoal.

Essas atividades continuaram sendo feitas pelo CTO, mas, após discussões em Seminários, o “ramo” superior da Árvore passou a representar não somente esse tipo de ação, mas todas as que são necessárias para que o grupo ou coletivo vá além do teatro e transforme a realidade, podendo partir de qualquer uma das técnicas contidas na Árvore.

Por isso, reflito: sendo as ASCC parte necessária e urgente a qualquer trabalho com o TO, por que estão contidas apenas em um “ramo” da Árvore? Sendo assim, não deveriam estar dispostas em todas as partes desta? Ou melhor, sendo ações na sociedade, o ideal não seria que estivessem fora da Árvore?

No texto *A Árvore do Teatro do Oprimido*, publicado no ano de 2008 na revista *Metaxis*¹⁹², o próprio Boal escreveu: “Na nossa árvore existem quatro grandes copas”¹⁹³, deixando claro, em seguida, que se tratavam das técnicas do Teatro-Jornal, do Arco-Íris do Desejo, do Teatro Invisível e do Teatro Legislativo. Boal não incluiu as ASCC na descrição da “copa”.

Portanto, não sendo consideradas como um “ramo”, poderiam as ASCC ser incluídas nas “folhas”, onde ocorre a fotossíntese¹⁹⁴? Afinal, as folhas de uma árvore são responsáveis pela troca com o ambiente na produção de oxigênio através da fotossíntese. E se

¹⁹² Publicação do CTO sobre a teoria e as práticas do método de distribuição gratuita.

¹⁹³ Boal entendia “ramo” como “copa”. Na verdade, queria ele se referir aos quatro grandes “ramos” da Árvore.

¹⁹⁴ Assunto já relatado no subcapítulo 1.3.

considerarmos esse processo, metaforicamente, como uma transformação no meio, poderiam as folhas ser consideradas agentes legítimas das ASCC. Mas como representar as ASCC que ocorrem a partir das técnicas que se encontram dispostas no “tronco” e nas “raízes”, como o Teatro-Fórum e o Teatro-Imagem, já que essa parte da Árvore não realiza “fotossíntese”?

Por outro lado, as Ações Sociais são Concretas e Continuadas, ou seja, como o nome diz, são ações diretamente feitas na realidade e, portanto, não são parte integrante da Árvore. Dessa forma, deveriam, então, ser dispostas fora da representação da Árvore?

As ASCC, assim como relatado no subcapítulo.1.3., estão no “ramo” mais alto, simbolicamente, para dar a ideia de que estariam mais próximas do lado exterior da Árvore, como uma consequência de sua produção. Levando esse pensamento em consideração, talvez pudessem ser representadas pelos “frutos”. Mas, se o fossem, dariam a ideia de que somente quando as ASCC são realizadas é que se torna possível o surgimento de outras Árvore advindas das “sementes” presentes nos “frutos”, o que não condiz com a realidade da “propagação” do método.

Levanto essas questões, mas ainda não encontrei a resposta. Até porque não me parece adequado encerrar em uma solução, pois não me proponho aqui a fechar o assunto, e sim abri-lo para discussão futura. Decerto me sinto angustiada, e justo por isso, também, estimulada. Mas indagações e inquietações devem fazer parte da atuação do “passarinho”.

3.3. O PASSARINHO: A PROPAGAÇÃO DAS SEMENTES

Na metáfora da Árvore, ser “passarinho” é ter asas para voar e levar para longe as “sementes” da Árvore. É semear, difundir, propagar o Teatro do Oprimido por “solos” bem fundados na Ética e na Solidariedade.

Há muitos praticantes de Teatro do Oprimido espalhados pelos quatro cantos do mundo, mas nem todos são “pássaros” que propagam. Há praticantes que aprendem o método, mas por falta de conhecimento ou interesse não repassam o aprendizado para outros. Literalmente, adquirem algo que permanece com o próprio aprendiz e não vai muito além de seu espaço privado. São, na maioria, curiosos e consumidores de novidades. Alguns praticam por terapia, outros para se divertir, e ainda existem aqueles que desejam se desinibir. São pessoas que fazem uma ou duas Oficinas, absorvem o que lhes é conveniente e, assim como

chegam, se vão, sem deixar marcas significativas. Nem no passado e nem no futuro do Teatro do Oprimido.

Também existem muitos estudiosos interessados no método. São acadêmicos que, no geral, procuram fazer diversas oficinas, assistem a espetáculos com as técnicas, entrevistam Curingas e visitam o trabalho *in loco*. Investem tempo e vasculham o que estiver acessível sobre o método, mas, infelizmente, a maioria se afasta e abandona o interesse, logo depois de ter defendido o próprio projeto. Pelo Centro de Teatro do Oprimido já passaram dezenas de acadêmicos, mas é possível contar nos dedos apenas das mãos a quantidade que deu continuidade ao trabalho acadêmico, desenvolvendo projetos ou atividades com a metodologia, dentro ou fora da academia. A maior parte nem sequer envia o material colhido, dando retorno ao CTO. No entanto, não se pode negar a importância dessas pessoas na divulgação e propagação do método na academia, mesmo que longe de serem “passarinhos” semeadores.

Há os participantes de grupos populares e coletivos organizados, que praticam o Teatro do Oprimido de base, importante e fundamental no enraizamento em determinado local ou comunidade. São integrantes de grupos como o Marias do Brasil¹⁹⁵, formado exclusivamente por trabalhadoras domésticas que há 18 anos desenvolvem trabalho com o Teatro do Oprimido no CTO. Elas, assim como outros praticantes de diferentes coletivos, são usuárias e amantes do método por tudo o que ele proporcionou de acréscimo em suas lutas políticas e vidas cotidianas. Seus corpos e mentes são testemunhas da potência do TO. São parte de Árvores plantadas por multiplicadores-semeadores, ativistas que organizam grupos de negros, mulheres, homossexuais, trabalhadores urbanos e rurais, sem-tetos e sem-terra, moradores de comunidades pobres. Propagadores do método em seus grupos e suas comunidades. “Passarinhos” que voam para semear campos escolhidos por identificação e pertencimento aliados a lutas justas, éticas e solidárias, que merecem todo apoio e reconhecimento.

O ditado “se é bom pra mim deve ser bom para o outro” se aplica no caso do TO. Quando um participante sai de uma oficina satisfeito, percebendo que a experiência foi boa e importante para ele, deve replicar o que aprendeu. Aplicar os jogos com outros, montar um grupo, semear. Guardar aprendizados é encher um baú que ninguém abre. Não dividir conhecimentos é lastimável. O que se aprende e não se divide “morre” com quem aprendeu. “Na Árvore do TO há a figura de um passarinho representando a multiplicação das sementes

¹⁹⁵ Grupo popular criado em 1998, por Claudete Felix e Olivar Bendelak, a partir de Oficina aplicada no Colégio Santa Tereza de Jesus, no bairro da Tijuca no Rio de Janeiro.

do método. Isso sugere que o TO não é um método para consumo pessoal, mas sim para ser compartilhado com todos os oprimidos que tivermos alcance.” (SANCTUM, 2016, p.23) No *Caderno de Jogos*¹⁹⁶, uma espécie de cartilha produzida pelo grupo O Averso da Máscara, entre uma série de dicas para o multiplicador, consta a que se refere a esse tema:

(...) ao transmitir o que apreendeu para seus companheiros o multiplicador deve se preocupar em fazer com que aquele que aprende possa também aprender a ensinar. (VILLAS BÔAS, 2015, p.132)

Na língua galesa¹⁹⁷ existe uma única palavra que compreende, nela mesma, dois significados distintos: aprender e ensinar: “dysgu”. É interessante que em uma língua de um país distante do nosso exista uma palavra que traduza tão bem o pensamento do brasileiro Paulo Freire. “[...] ninguém educa ninguém, como tampouco ninguém se educa a si mesmo: os homens se educam em comunhão, mediatizados pelo mundo” (FREIRE, 1987, p.79) Queria Freire afirmar que o ato de ensinar exige do educador que esteja aberto ao aprendizado, disposto e disponível para aprender com o outro em constante ação-reflexão-ação. Boal trouxe a palavra “dysgu” na mala de aprendizado no retorno de uma de suas viagens, que passou a fazer parte do Glossário do Teatro do Oprimido¹⁹⁸ e é usada constantemente para designar uma das características fundamentais de um Curinga. Segundo Flavio Sanctum:

Curinga é a peça chave que estimula o funcionamento de todo o processo do método, pois conduz não somente a série de exercícios e jogos de sensibilização e consciência política, como a própria montagem das peças de Teatro-Fórum e as outras técnicas do método. (SANCTUM, 2016, p.25)

Para ser Curinga é preciso apurar a escuta, o olhar, os sentidos. Estar apto para receber tanto quanto quer oferecer, estar disposto a aprender, e não somente ensinar. Saber como atuar com um grupo sem impor seus desejos e verdades, mas descobrindo junto, em consenso,

¹⁹⁶ Esse caderno de jogos e atividades teatrais é uma adaptação de “Cadernos do Averso n.1 – Processo de trabalho do grupo O Averso da Máscara, com a técnica do Teatro do Oprimido”. O grupo de teatro e de multiplicadores teatrais O Averso da Máscara foi formado em julho de 2001, com coordenação de Rafael L. Villas Bôas, após uma oficina de Teatro do Oprimido ministrada pela Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré, em Brasília. O material elaborado pelo Averso foi diversas vezes utilizado como fonte de pesquisa nas disciplinas de teatro da LEdoC/FUP e em formações teatrais do Coletivo Terra em Cena. Rafael L. Villas Bôas fez parte da turma de integrantes do Patativa do Assaré que fez formação com Boal e a equipe do CTO iniciada em 2001.

¹⁹⁷ Língua do País de Gales, nação que pertence ao Reino Unido.

¹⁹⁸ Não existe a formalização de um dicionário do TO, mas como, no método, são usadas palavras com significados e conceitos específicos para o TO, é costume inserir um pequeno glossário como anexo ou apresentação do método. Há um exemplo desse tipo de Glossário na página 79 da *Revista do Teatro do Oprimido – Metaxis* – vol.5, 2006.

como é possível transformar a sociedade em que vivemos. Marcado pela ditadura, Boal escreveu, em 1984, o livro *Técnicas Latino Americanas de Teatro Popular*, no qual disserta sobre a aculturação no processo da ditadura por meio da catequese. “Na catequese se impõe os valores de uma cultura sobre a outra, sendo indiscutível, impositiva.” (Boal, 1984, p.97) Em contrapartida, fala do processo de educar, e da forma como descreve deixa evidente a relação do educador com o Curinga.

Educação consiste numa relação dialética em que a sociedade educadora não só permite, mas necessita que o educando atue como sujeito, considerando que este não vai ser assimilado por uma sociedade já feita, não-modificável, mas que vai modificá-la segundo as suas próprias necessidades e desejos. O educador oferece seus valores e seus conhecimentos para que sejam, não aceitos passivamente, mas dinamicamente incorporados pelo educando. A catequese aceita a sociedade tal como é. A educação, ao contrário, objetiva e estimula a criação de novos valores (...) através do conhecimento da realidade que se pretende dominar e transformar. (BOAL, 1984.p.97)

Reforçando as palavras de Sanctum, o Curinga é a peça-chave para o funcionamento do método, técnica e politicamente. É o semeador quem vai garantir a “germinação da semente”, cultivando-a; porém, conhecer e ser capaz de aplicar as técnicas contidas na Árvore não basta para ser um Curinga. É preciso aliar capacidade, conhecimento, ativismo político e experiência. Assim como alerta Bárbara Santos, “o ato de curingar não transforma um praticante de Teatro do Oprimido em Curinga” (SANTOS, 2008). O Curinga se faz na prática da vida. Constrói-se em experiências vividas com o método, as quais, aliadas ao conhecimento adquirido e à vontade política, irão formatar seu perfil de pedagogo social, segundo o pensamento de Sanctum:

(...) o Curinga transita entre o papel de um pedagogo social, ensinando o método a outras pessoas; mas também assume a função artística de encenador; de ativista político, criando redes com outras instituições; ou ainda como agenciador de projetos, buscando financiamentos para garantir a funcionalidade dos grupos com que trabalha. Entretanto alicerço minha hipótese vinculando o Curinga ao conceito de pedagogo social, inspirado no próprio pensamento de Boal sobre a pedagogia. Para ele, o Teatro do Oprimido “[...] não apenas educa nos elementos essenciais do como se pode fazer, mas, pedagogicamente, estimula os participantes a buscarem seus caminhos.” (2009:166). Portanto, é oportuno fortalecer o conceito de pedagogo ao Curinga do Teatro do Oprimido.¹⁹⁹

Meu caminho particular, e ao mesmo tempo público, para me tornar Curinga foi árduo e longo. Aprendi muito convivendo 19 anos com Boal, sendo boa parte desses anos em encontros diários. A convivência cotidiana me ensinou a importância de ser aprendiz. Enquanto Boal conversava ou aplicava uma técnica ou curingava uma cena, aprendia. Era

¹⁹⁹ Retirado da tese de Flavio Sanctum

visível em seus olhos o brilho de quem estava interessado em escutar o que o outro tinha a dizer. Ele podia discordar, mas escutava sempre. Jamais presenciei um momento sequer em que Boal não estava aberto a entender o que o outro queria explicar, comprovando sua inteligência brilhante na maestria em conduzir um grupo. Boal não criou algo para si, mas para o outro, e para que seja realmente do outro, é preciso entendê-lo. Não interessava a ele ser um intelectual, como a sociedade apreciava carimbá-lo, ele era um investigador de possibilidades para que a vida pudesse ser melhor. Eu e os demais Curingas que convivemos com ele somos prova viva de seu carisma, sua perspicácia, sensatez, genialidade, generosidade e, acima de tudo, humanidade.

No cotidiano do trabalho direto na formação de grupos populares, na construção de espetáculos e na organização de Oficinas, fui “passarinha” de seus ensinamentos e me vi “dysgusando”²⁰⁰ e ampliando saberes enquanto aprendia e enfrentava literalmente meus medos e preconceitos. Na experiência com grupos de homossexuais, negros, favelados, menores infratores, presos, trabalhadores sem-terra e sem-teto, percebi o privilégio de estar na posição em que estava. Em uma sociedade racista, classista e heteronormativa, ser branca, da classe média e heterossexual é muito vantajoso e precisa ser considerado. Na experiência com grupos de mulheres, ao revés, entendi minha posição de oprimida e meu próprio desprivilégio. Redescobri-me com o Teatro do Oprimido, em um mergulho para fora e para dentro de mim. E assim fui “batizada” como Curinga pelo criador Augusto Boal, porque minha trajetória havia me feito semeadora. Privilégio esse que guardo com carinho e orgulho.

O Curinga é um educador do outro e de si mesmo. Boal relata um exemplo simples que ilustra o que digo:

Na Bretanha, França, Mado LePennec devia fazer uma oficina com funcionários governamentais que lidavam com imigrantes de forma rude, beirando o racismo. Ao invés de lhes dar aulas de moral e palmadas de civilidade, preferiu treiná-los na arte de ser Curinga. (...) Aprendendo a curingar, os funcionários bretões aprenderam as básicas regras da civilidade. (BOAL, 2002, p.9)

Infelizmente, o capitalismo absorve a luta política e a transforma em mercadoria. Assim trataram a figura emblemática de Che Guevara e assim é com o Teatro do Oprimido. Como um dos fatores fundamentais para se tornar Curinga é a experiência, não há formato preestabelecido e nem diploma para se tornar um. Antes de falecer, Boal atestava e apoiava quem ele considerava capacitado para tal papel. Mesmo que sem formalidades, ele referendava aqueles em quem tinha confiança. Mas depois de seu falecimento, é difícil e

²⁰⁰ Fazendo referência à palavra *dysgu*, usando o verbo galês com conjugação em português.

complexo “controlar” a formação e a multiplicação feita mundo afora. Não quero me ater a esse tema nesta dissertação, mas apenas deixar exposto que há profissionais que se aproveitam da sistematização do método para usá-lo para fins muito distantes dos previstos por Boal. Não sendo representação do Teatro do Oprimido e muito menos “passarinhos”.

Sendo assim – e assim é! – a escolha dos nossos parceiros não pode ser aleatória, nem aleatórios os locais onde trabalhamos. Nossos parceiros devem ser os oprimidos desejosos de lutar contra a opressão. (BOAL, 2006)²⁰¹

Apesar do alerta de Boal de que o método foi feito para os oprimidos, sem exceção, o Teatro do Oprimido corre o risco de ser usado apenas como um conjunto de técnicas, esvaziado de sentido político. E, ainda pior, ser usado contra seus próprios princípios, vendido como mercadoria a favor do opressor, assim como relata Julian Boal:

Quando vivo, Augusto Boal já alertava para que as traições imperdoáveis²⁰² não fossem confundidas com as heresias criativas. (BOAL, 2001, p.10). Manter a fidelidade a Augusto Boal não é querer preservar uma pureza, evitar máculas. É pensar que as propostas formuladas²⁰³ por ele continuam globalmente válidas para nos ajudar a captar o mundo e a transformá-lo, que o ato de abandoná-las nos levaria inevitavelmente ao abandono de toda e qualquer perspectiva de mudança concreta da nossa realidade. Que critério poderíamos estabelecer para julgar nossa fidelidade? Talvez haja uma resposta nas primeiras linhas da primeira página do primeiro livro escrito por meu pai, *Categorias de teatro popular*: “As elites consideram que o teatro não pode e nem deve ser popular. Nós pensamos, pelo contrário, que o teatro não apenas pode ser popular, mas que todo o resto deve se tornar popular: em particular o Poder e o Estado, os alimentos, as fábricas, as praias, as universidades, a vida”²⁰⁴. Talvez aí se encontre o caráter essencial que nos permite saber se estamos ou não fazendo Teatro do Oprimido, para além das formas, das interpretações, dos contextos e das conjunturas: sempre buscar fazer com que a retomada por todos do palco se articule à retomada por todos do mundo. (BOAL, Julian, 2011, p.77)

Creio que quanto mais os fundamentos e objetivos do método se tornam explícitos, menor a possibilidade de haver praticantes “traidores”, usando as palavras do próprio Boal.

O Teatro do Oprimido deve ser identificado para além das especificidades locais. Em qualquer parte, deve ter uma essência democrática, humanista e revolucionária, que se funda na ética e na solidariedade e vise à organização social para a promoção de ações sociais concretas e continuadas na realidade que se deseja transformar. Como metodologia baseada na ética e não na moral vigente, visa a promoção de direitos

²⁰¹ Trecho do texto “Projeto para o ano de 2006”. Arquivo pessoal.

²⁰² Por essas traições, ele entendia o uso do seu método enquanto técnica de recursos humanos para selecionar empregados ou melhorar as relações entre trabalhadores e gerentes numa empresa.

²⁰³ Nota de rodapé de Julian Boal no texto original: “Só citei aqui, sumariamente, algumas dessas propostas: a crítica da divisão social do direito ao discurso; a necessidade de se retomar a capacidade de representar a nós mesmos; a capacidade universal de fazer teatro, paralela à de pensar; a percepção do presente como sendo o lugar de possíveis bifurcações; a divisão dinâmica do mundo entre opressores e oprimidos; a necessidade de ultrapassar o teatro. Essas propostas merecem ser aprofundadas, outras merecem ser nomeadas. Esse não é o objetivo deste texto que só se quer uma breve introdução aos elementos que estimei mais importantes.”

²⁰⁴ Augusto Boal, *Categorias de Teatro Popular*, Ediciones CEPE, Buenos Aires, 1972, p.9.

humanos fundamentais e seu desenvolvimento, e não a manutenção de padrões de comportamento. (SANTOS, 2015, p.127)

Portanto, penso que uma boa propagação do TO pelo mundo pode estar diretamente relacionada à compreensão do método como um todo, aliando o entendimento das técnicas com os princípios e metas do Teatro do Oprimido. Nesse sentido, a *Árvore* é o instrumento pedagógico fundamental para uma difusão que segue corretamente os preceitos do método, pois contém nela sua totalidade, dos fundamentos técnicos e políticos. O uso da *Árvore* na multiplicação do método é garantia da difusão de seus conceitos.

Desde aquele primeiro seminário na casa de Boal, relatado no subcapítulo.1,2., no ano de 2006, a apresentação da *Árvore* passou a ser usada desde em Oficinas de Introdução²⁰⁵ até nos Programas de Formação²⁰⁶ do CTO, o que colaborou com a difusão do método como um conjunto explicitamente baseado na Ética e na Solidariedade que visa à transformação social por intermédio da ação dos agentes multiplicadores, os “passarinhos”.

É especialmente interessante como o símbolo criado há dez anos, que não consta, na versão atual²⁰⁷, em nenhum livro do criador Augusto Boal, repercutiu na multiplicação de praticantes formados pelo Centro de Teatro do Oprimido, deixando evidente que o uso da metáfora em todo o mundo está intrinsecamente ligado à formação oferecida pelo CTO ao longo desses anos.

Figura 57 - Augusto Boal apresentando a *Árvore do Teatro do Oprimido*



Fonte: *Metaxis* nº 4. *Árvore* desenhada por Helen Sarapect.

²⁰⁵ Oficinas curtas, que podem ter entre 5h e 20h, que oferecem os principais conceitos práticos e teóricos do método.

²⁰⁶ Programas que podem estar inseridos ou não em projetos que visam à formação de multiplicadores. São programas de carga horária extensa e etapas distintas, entre Oficinas práticas, seminários teóricos e visitas *in loco* do trabalho realizado, podendo durar um ou mais anos.

²⁰⁷ Versão apresentada no Seminário de 2006 e demonstrada na Figura 19 do subcapítulo.1.3.

Figura 58 - Curingas do CTO apresentando a Árvore



Fonte: *Metaxis* nº 4.

A representação da *Árvore* é usada por aqueles que fizeram residência²⁰⁸, formação prolongada, participaram de projetos ou conviveram de alguma forma com o CTO durante esses anos. Todos os Curingas que se afastaram da instituição por motivos diversos, ou aqueles que fazem uso da metodologia além da instituição, usam a figura em sua multiplicação, dentro e fora do país. A *Árvore* também é propagada pelos multiplicadores das gerações subsequentes formadas, e assim ela vai se irradiando por territórios imprevistos.

Figura 59 - *Árvore* em tecido
Por Cachalote Mattos

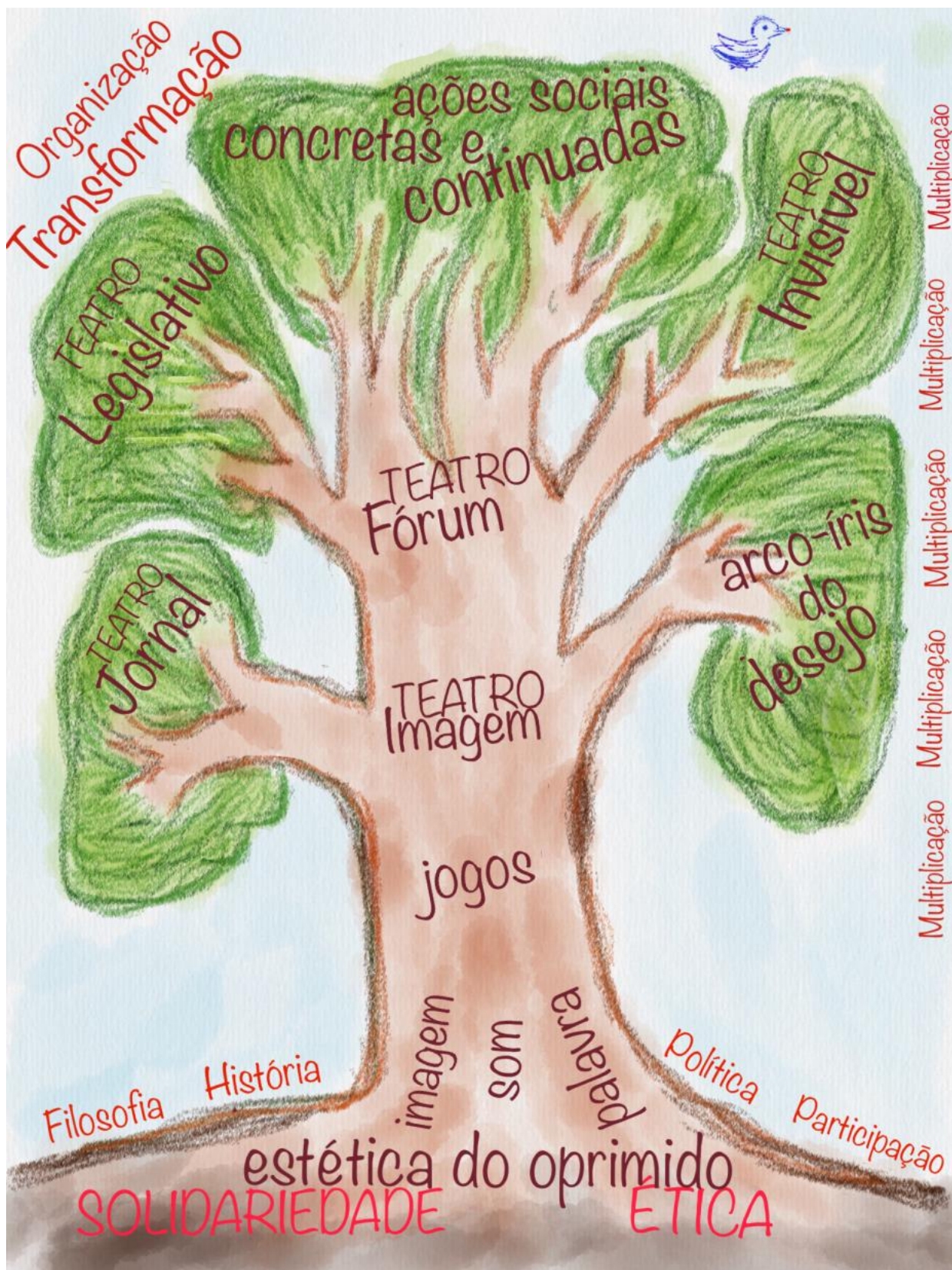


Fonte: Cachalote Mattos²⁰⁹.

²⁰⁸ Programa oferecido pelo CTO a estrangeiros e também brasileiros que desejam conhecer o trabalho de forma intensa e aprofundada. A residência varia entre um e três meses.

²⁰⁹ As partes da *Árvore* podem ser posicionadas conforme a explicação vai ocorrendo. Proposta de Cachalote Mattos para a disciplina de Teatro do Oprimido, ministrada por Licko Turle para a graduação na UNIRIO.

Figura 60 - Árvore da Curinga Bárbara Santos - residente em Berlim



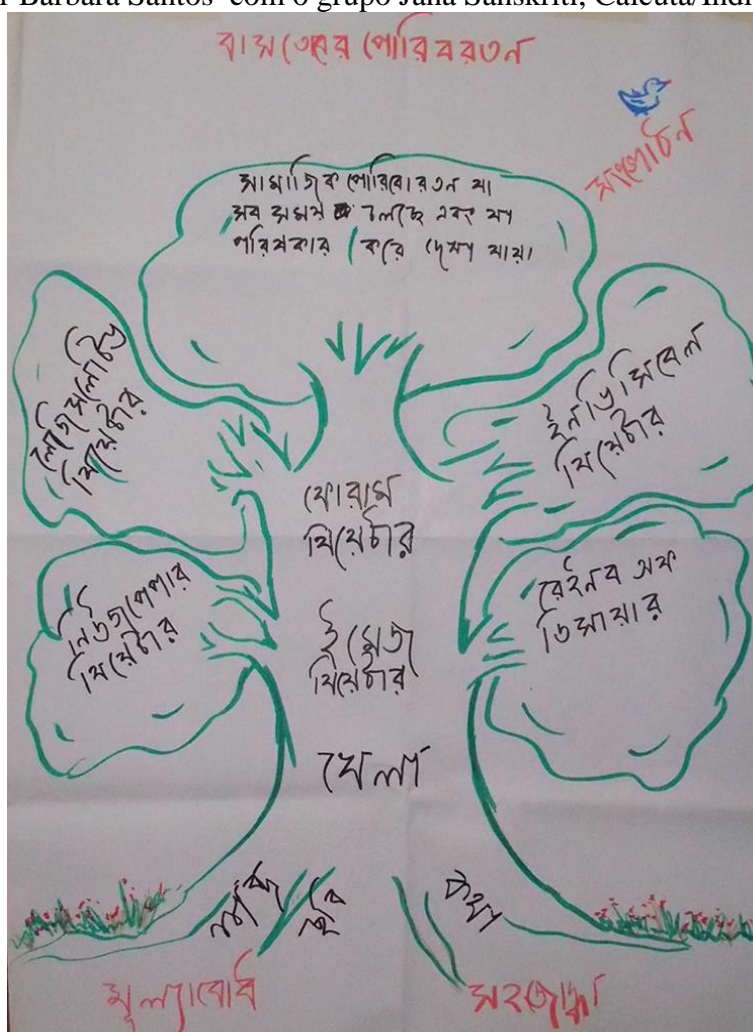
Fonte: Bárbara Santos.

Figura 61 - Árvore usada pela Curinga Claudia Simone - residente na França. Por Sophia Shaikh



Fonte: Cláudia Simone.

Figura 62- Árvore em Bengali - Oficina de Estética do Oprimido Som/Ritmo realizada por Bárbara Santos com o grupo Jana Sanskriti, Calcutá/Índia, junho 2016



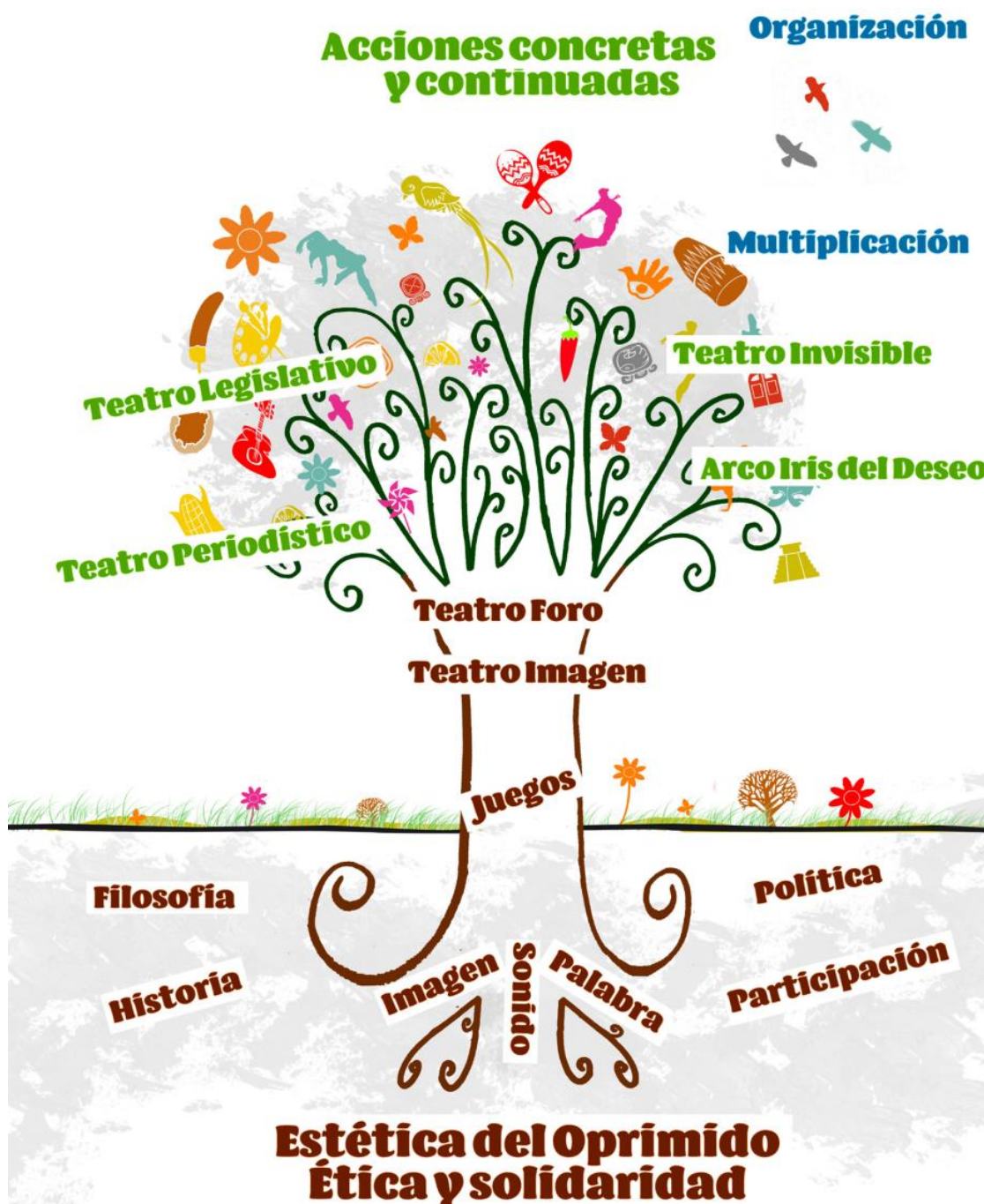
Fonte: Bárbara Santos.

É intrigante como a Árvore apresentada em 2006 é a mesma reapresentada em inúmeras situações e em diferentes lugares pelo mundo. Em cada uma se vê a marca do sujeito que a apresenta e seus traços próprios, mas em todas se percebe também a fidelidade a original. São diferentes na forma, mas iguais no conteúdo. Assim como cada Curinga tem sua maneira pessoal de desenvolver o trabalho de “curingar”²¹⁰, cada Árvore segue o estilo do próprio Curinga ao desenhar. “O Curinga pode assumir um estilo diferenciado, mas esses estilos diversificados nunca podem esquecer o lado humanista, pedagógico e democrático que é a essência do Teatro do Oprimido.” (SANTOS, 2000, p.82)

²¹⁰ Referência à palavra Curinga. Neologismo usado no TO transformando Curinga em verbo. Curingar está relacionado às ações do Curinga.

A Árvore ganhou versões internacionais, feitas por diferentes multiplicadores de nacionalidades distintas, que colaboram na propagação do método e, ao mesmo tempo, corroboram a propagação da metodologia por meio do recurso pedagógico da Árvore.

Figura 63 - Árvore do METOCA – Multiplicación e Exploración del Teatro del Oprimido em Centroamerica, Quetzalteganango, Guatemala



Fonte: METOCA²¹¹.

²¹¹ Movimento coordenado fundamental para a difusão do TO na América Central.

Figura 64 - Árvore do GTO Rosário - Argentina
Por Fernando Ferraro



Fonte: Fernando Ferraro.

Em ambas as representações latino-americanas, tanto a da Guatemala quanto a da Argentina, o pássaro aparece multiplicado, talvez uma comparação poética com a quantidade de multiplicadores atualmente espalhados pelo mundo e, em especial, na América Latina, em países como Argentina, Peru, Uruguai, Paraguai, Bolívia, Guatemala, Nicarágua e México.

Além dos exercícios internos em que a representação é utilizada, a metáfora ganhou *status* e passou a ser referência na criação de logotipos de eventos ligados à metodologia, se popularizando no movimento de Teatro do Oprimido como identidade.

Figura 67 - Logo do Laboratório Madalenas - Por Loreto Searle



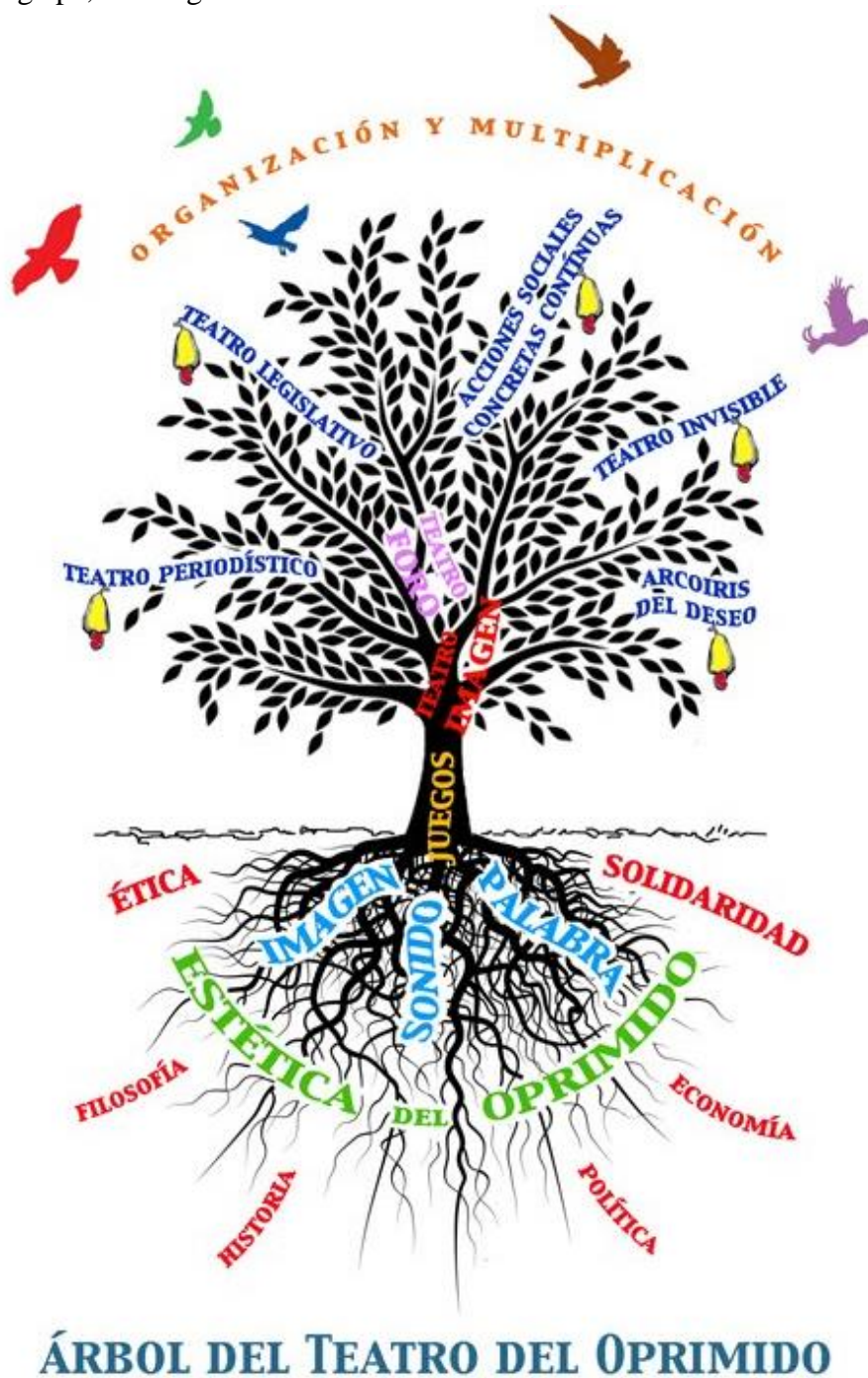
Fonte: Projeto Madalenas.

Figura 68 - Logo da Conferência Internacional do Teatro do Oprimido realizada pelo CTO na Caixa Cultural/RJ. Por Paulo Rodrigues



Fonte: Arquivo CTO.

Figura 69 - Divulgação do IV Encuentro Latinoamericano de Teatro del Oprimido, Matagalpa, Nicaragua - Janeiro de 2016



Fonte: Portal do Encontro.

Mais uma vez em uma Árvore Latino-Americana, agora desenhada na Nicarágua, os pássaros aparecem multiplicados e, nesta em especial, diversificados em cores, tamanhos e estilos diferentes, talvez representando a grande variedade de multiplicadores presentes na

Figura 71 - Convite do TUOV



Fonte: Arquivo pessoal.

The image shows an invitation card with a light grey background. On the left side, there is a red graphic element resembling a stylized letter 'E' or a tree branch. The text on the card is as follows:

O **Teatro Popular União e Olho Vivo** tem a honra de convidá-lo (a) para participar da inauguração da

Praça Augusto Boal, quando será plantada solenemente

A Árvore da vida em homenagem ao fundador do **Teatro do Oprimido**.

Na oportunidade dezenas de grupos teatrais, entidades culturais e de direitos humanos farão pronunciamentos e apresentações de apoio e solidariedade ao evento.

07 de novembro
sábado, 2009,
às 16 h.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Céu e chão eram um halo sem luz e sem peso. Dentro dele eu caminhava a lembrança de caminhar sem saber que caminhava. E caminhar uma lembrança é necessariamente já ter chegado a algum lugar; é necessariamente voltar. Mas voltar também é ir de novo para trás. Se eu cheguei a algum lugar e quero voltar; eu tenho que ir, ir de novo na direção do que já foi. Caminhar uma lembrança é gerar futuro no passado. Céu e chão, de onde e para onde as coisas vieram e voltarão. O resto são flores no jardim da memória. (GUIMARÃES, 2013, p.20)

Esta dissertação deve ser encarada como um espetáculo de Teatro do Oprimido. “O espetáculo é o início de uma transformação social necessária e não um momento de equilíbrio e repouso. O fim é o começo!”. (BOAL, 2005, p.18) Pretendo que esta dissertação, igualmente, seja o início para um debate franco sobre o Teatro do Oprimido, em geral, e sobre a *Árvore*, em particular.

A pretensão inicial de apresentar um estudo sobre a simbologia, a história e a sistematização da *Árvore* do Teatro do Oprimido me mostrou que a metáfora escolhida como símbolo para o método tem base milenar, fundamentada no poder da natureza sobre o ser humano. A convivência simbiótica em florestas, savanas e matas fez do ser humano parte integrante da natureza, em harmonia e comunhão com ela. A essência humana esteve sempre ligada à essência da própria natureza. Sua dependência explícita dos bens naturais o fez valorizar e reverenciar o ambiente natural, respeitando os demais seres. Para entender a vida, depositava suas crenças místicas naquelas formas imensas, poderosas, misteriosas e implacáveis de onde retirava seu sustento, seus medicamentos e sua proteção. A árvore foi venerada em todas as culturas, sendo considerada elemento sagrado e símbolo da vida.

Com a chegada do conhecimento científico, da eletricidade e da tecnologia, o ser humano foi aos poucos se afastando do ambiente que, para ele, era tão vital, passando a explorá-lo sem piedade ou trégua. Assim se afastou da natureza e de sua própria essência, passando a destruir o elemento de sua salvação. Apesar do afastamento, sua ligação com a natureza está registrada no inconsciente coletivo, fazendo da árvore elemento agradável, instigante e apaziguador para a espécie humana.

O estudo desta dissertação me mostrou, mais uma vez, o quão dependentes e ligados somos ao meio ambiente, reforçando meu amor pela vida e ativando minha conexão com ela. Relembrar a história da criação da metáfora do método, por meio das entrevistas com os Curingas e da leitura de mensagens eletrônicas trocadas na época, reforça o fato de que a escolha não foi ao acaso, mas uma repercussão da forte conexão do ser humano com as árvores.

Usar meu conhecimento sobre as Ciências Biológicas com a finalidade de dissecar um pouco mais profundamente a *Árvore* foi importante para o melhor entendimento do método, que, apesar de plural, compõe um todo único representado na metáfora.

Não foi possível chegar à classificação da espécie científica a qual pertenceria a *Árvore*, no entanto, foi possível traçar paralelos importantes entre as partes da representação metafórica do método e as do ser vivo. Analisando parte a parte, percebi que tanto o Teatro-

Imagem como o Teatro-Fórum, apesar de estarem inseridos no “tronco”, têm características de “gemas laterais”. Assim como em uma planta as gemas laterais são partes responsáveis pela geração de um novo galho ou ramo, no método, o mesmo ocorre com relação a essas técnicas, responsáveis, cada uma, pelas demais que se seguem a partir delas. Esse conhecimento intrínseco a uma ciência que, aparentemente, tem pouca ligação com as Artes Cênicas contribuiu para se entender melhor as funções de cada parte e as conexões entre elas. Não foi intuito desta dissertação alterar ou renomear as partes, mas usufruir de conhecimentos não convencionais na área teatral para conhecer melhor a *Árvore do Teatro do Oprimido*.

Ainda em relação às comparações esboçadas, questionei o posicionamento das Ações Sociais Concretas e Continuadas, porém não encontrei, nesse tempo, uma resposta satisfatória. Sendo elas ações diretamente provenientes de outras técnicas, contidas em outras partes da *Árvore*, onde poderiam ser mais bem representadas no esquema para evidenciar do que se trata e receber o destaque merecido? Nas “folhas”, pela função da “fotossíntese”, às quais analogicamente elas poderiam ser comparadas, ou do lado de fora da *Árvore*, nos “frutos” ou nas “sementes” presas ao bico dos “passarinhos”? Não alcancei uma saída para esse questionamento, mas considero positivo provocar o debate para que outros pesquisadores e praticantes do método possam refletir.

Revisitar a construção de minha casa nessa *Árvore* por meio da prática no Centro de Teatro do Oprimido foi um exercício prazeroso e uma descoberta inenarrável, que deixa explícito que uma instituição, na verdade, são pessoas fazendo história, construindo o futuro. O CTO foi sonho e realidade alcançada pelo suor de muita gente, incluindo o meu. A construção do Centro de Teatro do Oprimido está marcada nos corpos e na memória de cada um que fez parte dessa história. Mas, como a vida é efêmera, corpo e memória se vão com o tempo e a morte. Fotos e vídeos registram o passado, mas é com o traçar das linhas no papel que é possível explicitar o que se passou e desvendar aprendizados com ele. Afinal, é para isso que vale a experiência: aprender e, com ela, ensinar. Em “dysgu” eterno.

Descrever parte do meu memorial com o Teatro do Oprimido nesta dissertação me aliviou anseios e apontou novas descobertas, que, agora descritas, serão úteis aos praticantes do método. A história guardada em cada um é tesouro que deve ser coletivizado. Há poucos registros sobre a biografia do CTO, em sua maioria nas revistas publicadas pela própria instituição, estas ainda restritas ao alcance de poucas pessoas. A vida percorrida pelo CTO é parte inseparável da história do próprio Teatro do Oprimido. Foi através do trabalho dessa instituição que Augusto Boal conseguiu realizar o sonho de se estabelecer de vez no Brasil, e,

junto com a equipe, construiu o Teatro Legislativo, descobriu a Estética do Oprimido e metaforizou o método na figura foco desta pesquisa.

A intenção é que este estudo desperte o interesse de outros praticantes no sentido de dividirem também suas experiências, suas investigações, suas indagações, seus erros. A prática inclui a tentativa e o erro. Errar estimula o acertar. Em algum aspecto, o TO tem a mesma graça de cozinhar. Retirados os excessos, para fazer um bom pão, saboroso e cheiroso, é preciso testar ingredientes e tempos de cozimento, além de se acrescentar muita dedicação e prazer ao sovar a massa com as mãos. Esse processo lento e amoroso envolve muitas tentativas, incluindo pães fracassados, até se conseguir a receita ideal. E quando se chega a ela, é preciso dividir, repartir, compartilhar, literalmente, a fatia do pão. Receitas precisam ser socializadas. Mas, assim como na cozinha, em que cada receita depende de muitos fatores – ingredientes, temperatura, tempo, mãos, amor –, o mesmo ocorre com o Teatro do Oprimido. O que funciona em uma situação não necessariamente irá funcionar em outra; nem sempre o pão sai como esperado quando abrimos o forno. Então investigamos mais para entender por que dessa vez, apesar dos cuidados, o pão solou. O mesmo ocorre com o método. Partilhar histórias é dividir o pão e aprender com as receitas. “Histórias de vida são meios de formação”, como disse Marie Jesse. Por isso espero que seja útil para os praticantes a análise de minhas experiências na construção de suas próprias experiências.

Este trabalho também pretendeu colaborar na disposição da Árvore do Teatro do Oprimido como elemento pedagógico essencial na multiplicação do método. Pelo estudo que apresentei, percebe-se que, apesar do pouco tempo de existência, a metáfora está presente no trabalho dos multiplicadores e Curingas formados pelo CTO. A correta propagação do método pelo mundo parece estar diretamente relacionada à compreensão do Teatro do Oprimido como uma metodologia muito maior que simplesmente um conjunto de técnicas e exercícios, mas como uma forma de atuar na transformação do mundo por intermédio do teatro fundamentado em princípios. Nesse sentido, a Árvore é o instrumento pedagógico fundamental para uma difusão que siga corretamente os preceitos do método. Na diagramação da Árvore, todos os elementos fundamentais aparecem escritos, deixando explícitos todas as partes técnicas e fundamentos políticos. É difícil, mesmo para um praticante iniciante ou um “traidor”, eliminar da Árvore os conceitos nela inseridos. O uso da Árvore na multiplicação do método é garantia da difusão de seus conceitos. Precisa ser propagada, e não apagada, como aconteceu na versão atual do livro *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, de Boal.

Como símbolo de identidade, a *Árvore* colabora para o aumento da rede entre praticantes que enxergam nela uma referência ao aprendizado. Afinal, quem usa a metáfora em sua multiplicação, provavelmente, aprendeu com o CTO ou com multiplicadores e Curingas que lá aprenderam. A *Árvore* aproxima quem deseja fazer o Teatro do Oprimido que almejava Boal.

Agrupar as versões internacionais da *Árvore*, feitas por diferentes multiplicadores de nacionalidades distintas, esclarece que ela se mantém em sua multiplicação. Com novas formas, mas o mesmo conteúdo, corroborando a propagação da metodologia através do recurso pedagógico da *Árvore*.

Enfim, dissertar sobre a *Árvore* é falar sobre o próprio método e suas razões. Lembrar que a vida não é um jogo de azar, mas um intrincado jogo perverso de opressão. Vivemos em uma sociedade que mata por dinheiro.

A história dos povos e a biografia dos indivíduos não são obra da fatalidade. Construimos nossas vidas que não estão escritas nas linhas de nossas mãos, lidas por uma cigana. (...) aqueles que tentam justificar as razões dos opressores são os imobilistas do mundo. Se fosse verdade que todos têm razão, e que todas as razões se equivalem, seria melhor que o mundo ficasse do jeito que está. Nós, no TO, ao contrário, queremos transformá-lo, queremos que mude sempre em direção a uma sociedade sem opressão. Fazer Teatro do Oprimido é o resultado de uma escolha ética, já significa tomar partido dos oprimidos. (BOAL, 2005, p.25)

Boal viu o mundo passível de mudança através do Teatro do Oprimido. De forma utópica, porém, em nenhum momento, ingênua. Mesmo que não se encontrem as soluções, precisamos buscar as alternativas. “O ato de transformar é transformador em si.” (Boal) Trabalhar conflito em um cenário de opressão, ocupando o espaço através da arte, não é fácil, mas é possível. Afinal, é na luta que se vive, e não no estado de letargia. Essa característica natural de nosso animal *Homo sapiens sapiens* é vital. Herbert Marcuse (1898-1979) acreditava que o medo da morte tinha relação direta com uma vida de opressão e miséria. Pensava ele que, se pudessem viver em uma sociedade com liberdade e prazer, as pessoas poderiam aceitar a morte em paz. Se assim é, concordo com Feitosa quando afirma que “Para enfrentar a morte, talvez seja preciso, portanto, menos preocupação com o além-túmulo, e sim muito mais vontade de transformar e aperfeiçoar o mundo onde se vive”. (FEITOSA, 2011, p.181)

Por fim, acredito que o estudo feito nestas páginas pode contribuir para esta luta diária em busca da transformação deste mundo. Sou apenas um grão de areia, mas, afinal, não são

deles que é feita a praia? A intenção foi abrir portas e escancarar janelas sem colocar pontos finais, pois ainda há muito caminho a percorrer nessa trajetória. Assim como falou Antonio Machado na famosa frase que Boal adorava citar: *Caminhante não há caminho, faz o caminho ao caminhar*. Pois façamos nosso caminho! Investi dedicação para escrever estas páginas baseadas em meu memorial, para que, voltando a elas, possa gerar futuro para mim e, principalmente, para quem as lê.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Clara de. O Exílio de Augusto Boal – reflexões sobre um teatro sem fronteiras. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

ADORNO, T.W. Indústria Cultural e Sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BALESTRERI, Silvia. Três ou Quatro Perguntas para um Bom Fórum. In: Metaxis – A revista do Teatro do Oprimido. Periódico Institucional do CTO. No.1, Rio de Janeiro, 2001.

BARAÚNA, Tânia. Considerações sobre a Pedagogia do Oprimido de Paulo freire e a metodologia do Oprimido de Augusto Boal. In: Augusto Boal: Arte, Pedagogia e Política. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.

BENDELAK, Olivar. Teatro Legislativo: exercício pleno da cidadania. Portal do Centro de Teatro do Oprimido.

BENJAMIN, Walter. O Autor Como Produtor. In: Magia e Técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Vol.1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERGER, William. Um Ensaio para a Revolução: Augusto Boal e o Teatro do Oprimido. Rio de Janeiro, s.d.

BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas. (7ª.ed.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas, Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2013.

_____. Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular. (2ª.ed.) São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. Jogos para Atores e não atores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. Jogos para Atores e não atores. Rio de Janeiro: Cosac Naif, 2015.

_____. Arco-Íris do Desejo: o método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. Teatro Legislativo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. A Estética do Oprimido. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

_____. Stop: c'est magique. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

- _____. Hamlet e o Filho do Padeiro. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. Entrevista. In: LIGIERO, Zeca; TELLES, Narciso; PEREIRA, Victor Hugo (Orgs.). Teatro e Dança como Experiência Comunitária. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.
- _____. Imperdoáveis desvios Heresias Criativas. In: Metaxis – A Revista do Teatro do Oprimido, nº 2. Rio de Janeiro: CTO, 2002.
- _____. Educação, Pedagogia e Cultura. In: Metaxis – A revista do Teatro do Oprimido. Periódico Institucional do CTO. No.3, Rio de Janeiro, 2016.
- _____. Projeto Prometeu. In: Metaxis – A revista do Teatro do Oprimido. Periódico Institucional do CTO. No.3, Rio de Janeiro, 2007.
- _____. Imperdoáveis Desvios, Heresias Criativas. In: Metaxis – A revista do Teatro do Oprimido. Periódico Institucional do CTO. No.2, Rio de Janeiro, 2002.
- BOAL, Julian. Um Teatro Subjuntivo. In: Metaxis – A revista do Teatro do Oprimido. Periódico Institucional do CTO. No.7, Rio de Janeiro, 2011.
- _____. Opressão. In: Metaxis – A revista do Teatro do Oprimido. Periódico Institucional do CTO. No.6, Rio de Janeiro, 2010.
- BORDONI, Thereza. Descoberta de um Universo: A Evolução do Desenho Infantil. Portal Profala.
- BORTOLINI, Alexandre. O TO como Ferramenta Metodológica para discutir Gênero e Sexualidade. Teatro do Oprimido & Outros Babados. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015.
- BRITTO, Geo. Teatro Popular no Brasil. Augusto Boal – Atos de um Percurso. Catálogo da Exposição Augusto Boal – Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro: CCBB, 2015.
- BOURDIE, Pierre. A Dominação Masculina. São Paulo: Bertrand Brasileira, 1995.
- CAMPOS, Claudia de Arruda. Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CAMPOS LIMA, Eduardo. Coisas de Jornal no Teatro. (1ª.ed.) São Paulo: Outras Expressões, 2014.
- CASTRO-POZO, Tristan. As Redes dos Oprimidos. São Paulo: Perspectiva - Série Estudos, 2010.

CONCEIÇÃO, Alessandro & SANTOS, Claudia Simone. Teatro Jornal: Edição Extraordinária! Rio de Janeiro, In: Metaxis – A revista do Teatro do Oprimido. Periódico Institucional do CTO. No.8, Rio de Janeiro, 2016.

CRAVEIRO, Ana Nery Marinho. A abordagem histórias de vida como metodologia de pesquisa e formação. In: Artes do Existir: Trajetórias de vida e formação. Fortaleza: Edições UFC, 2008.

ESTHES, Clarissa Pinkola. Mulheres que correm com os Lobos. Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1999.

FABIÃO, Eleonora. Ações. Publicação pelo Projeto Rumos – Itaú Cultural. Rio de Janeiro: 2015.

FARIA, João Roberto. História do Teatro Brasileiro. São Paulo: Perspectiva – SESC / Perspectiva – Volume 2, 2013.

FEITOSA, Charles. Explicando a Filosofia com Arte. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

FELIX, Claudete. Da Fábrica de Teatro Popular ao Centro de Teatro do Oprimido. In: Metaxis – A revista do Teatro do Oprimido. Periódico Institucional do CTO. No.8, Rio de Janeiro, 2016.

_____. O Caminho até a escola. In: Metaxis – A revista do Teatro do Oprimido. Periódico Institucional do CTO. No.3, Rio de Janeiro, 2007.

FRATESCHI, Celso. Teatro Jornal Primeira Edição. Revista Vintém no.7, São Paulo: Companhia do Latão, 2009.

FREIRE, Paulo. Pedagogia do Oprimido. Rio de Janeiro, Paz e Terra. (Coleção O Mundo, Hoje, v.21) 13.ed., 1983.

_____. Pedagogia da Autonomia. São Paulo. Paz e Terra, 1996.

GADOTTI, Moacir. Teatro do Oprimido e Educação. In: Metaxis – A Revista do Teatro do Oprimido, nº 3. Rio de Janeiro: J. Sholna, 2006.

GUIMARÃES, Caio. Histórias do Não Ver. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

HENRIQUES, Ricardo. Escola Aberta e Teatro do Oprimido: relações, transformações e liberdades. In: Metaxis – A revista do Teatro do Oprimido. Periódico Institucional do CTO. No.3, Rio de Janeiro, 2006.

- HUIZINGA, Johan. Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura. (7^a.ed.) São Paulo: Perspectiva (Estudos), 2012.
- JOLY, Aylthon Brandão. Botânica – Introdução a taxonomia vegetal, (8^a.ed) São Paulo: Editora Nacional, 1987.
- LIGIÉRO, Zeca. Ser e não Ser, o artista e o espectador: questões da arte, pedagogia e política de Augusto Boal. In: LIGIÉRO, Zeca. Augusto Boal – Arte, Pedagogia e Política de Augusto Boal. Rio de Janeiro: Mauad, 2013.
- LIGIÉRO, Zeca(org). Performance e Antropologia de Richard Schechner. Rio de Janeiro, Mauad Editora, 2012.
- LAGARTE, Marcela. Claves Feministas para la negociación en el amor, Managua: Punto de Encuentro, 2001.
- LURKER, Manfred. Dicionário de Simbologia. WMF Martins Fontes, 2003.
- LUQUET, G.H. Arte Infantil. Lisboa: Companhia Editora do Minho, 1969.
- MELO, Fábio. CTO e ATOBÁ: casamento que deu frutos. Teatro do Oprimido & Outros Babados. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015.
- MÈREDIEU, F. O desenho infantil. São Paulo: Cultrix, 1995.
- MILLS, E. Watson. Mercer Dictionary of the Bible. Macon, Georgia: Mercer University Pressa, 1990.
- MODESTO, Z e SIQUEIRA, M. CEB – Currículo de Estudos em Biologia - Botânica. São Paulo: Pedagógica e Universitária, 1981.
- MONTEIRO, Selma. Vivendo e Aprendendo a brincar. Educar exige-nos ou Ufa! Livrei-me de um abacaxi! (Org). Petrópolis: DP et Alii., 2012.
- PIAGET, J. A formação dos símbolos na Infância. PUF, 1948.
- PISCITELLI, Adriana. Re-criando a (categoria) mulher? Artigo da internet. Campinas, 2001. <http://www.culturaegenero.com.br/download/praticafeminina.pdf>
- PONTES, Maria do Rosário. A Árvore: um arquétipo da verticalidade (contributo para um estudo da vegetação). Porto: Revista Linguas e Literatura - Faculdade de Letras, 1998.

- RODRIGUES, Monique. Teatro do Oprimido e Manicômio Judiciário. In: Augusto Boal: Arte, Pedagogia e Política. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.
- ROSENFELD, Anatol. O mito e o herói no moderno teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SANCTUM, Flavio. Teatro do Oprimido e Homossexualidade – Um arco-íris em Construção. In: Teatro do Oprimido e outros Babados. Rio de Janeiro: Metanoia Editora, 2015.
- _____. A Estética de Boal – Odisseia pelos sentidos. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.
- SANTOS, Bárbara. Teatro do Oprimido - Raízes e Asas: uma teoria da Práxis. Rio de Janeiro, Ibis Libris, 2016.
- _____. Teatro Essencial: Essência Comunitária. (Uma Reflexão sobre o Teatro do Oprimido). In: Arte e Comunidade. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.
- _____. Mudança de Cena. Rio de Janeiro: The British Council, 2000.
- SANTOS, B.; VANNUCCI, A. Madalena. O Teatro das Oprimidas. Metaxis: a revista do Teatro do Oprimido. Rio de Janeiro, Teatro do Oprimido de ponto a ponto, nº6, p 101- 103, 2010.
- SARAPECK, Helen. Eu Só Queria Ser Bailarina. In: Metaxis – A revista do Teatro do Oprimido. Periódico Institucional do CTO. No.1, Rio de Janeiro, 2002.
- _____. O Teatro do Oprimido nas Escolas: os primeiros passos de uma longa estrada. In: Metaxis – A revista do Teatro do Oprimido. Periódico Institucional do CTO. No.3, Rio de Janeiro, 2007.
- SCHECHNER, Richard. Dialogando com Augusto Boal. In: Augusto Boal. Arte, Pedagogia e Política. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.
- SOUZA, Vitor Chaves de. Tipologia da Árvore Cósmica e a Hermenêutica Fenomenológica, ano. International Studies on Law and Education. Porto: CEMOrOc-Feusp / IJI-Univ. do Porto, 2016.
- STONE, Merlin. When God Was a Womem. USA. Harcourt, 1978.
- TURLE, Licko. Alfabetização teatral – Uma fotografia da experiência de Augusto Boal no Peru. Rio de Janeiro, 2016. (Artigo não publicado. Apresentado nas III Jornadas de teatro do Oprimido da UNIRIO).

_____. Teatro do Oprimido e Negritude – A utilização do Teatro-Fórum na questão racial. Rio de Janeiro: E-Papers/Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

_____. O Teatro do Oprimido e o processo de criação de O Pregador. In: Teatro e Dança como Experiência Comunitária. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009.

VANNUCCI, Alessandra. Boal Filósofo: para uma civilização teatral solidária. In: Augusto Boal. Arte, Pedagogia e Política. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.

_____. Lugar de Madalena. In: Metaxis: a revista do Teatro do Oprimido. Rio de Janeiro, Teatro do Oprimido de ponto a ponto, n°6, p. 108 - 110, 2010.

VERGER, Pierre Fatumbi. Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo, EDUSP, 1999.

Dissertações e Teses

CASTRO-POSO, Tristan. O Curinga do Teatro do Oprimido e sua atuação no movimento antiglobalização. Tese. USP, 2006.

CHIARI, Gabriela. Laboratório Madalenas – Teatro das Oprimidas: Inovação Pedagógica para o Gênero Feminino. Dissertação. UNIRIO, 2013.

CRUZ, Pâmela Peregrino. A Centralidade do diálogo na dimensão pedagógica do Teatro do Oprimido. Dissertação. PUC, 2011.

DALLÒRTO Felipe Campo. Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro: o teatro na formação da cidadania. Dissertação. UNIRIO, 2006.

HENRIQUES, Maria Teresa dos Santos. O Jogo Teatral na Construção do Diálogo Filosófico – uma experiência pedagógica. Universidade do Algarve, 2005.

SANCTUM, Flavio. O Curinga como dinâmica dos processos pedagógicos, artísticos e políticos do Teatro do Oprimido. Tese. UNIRIO, 2016.

Sites

CENTRO de Teatro do Oprimido

<http://www.cto.org.br>

JANASANSKRITI – Centre for Theatre os the Opressed

<http://janasanskriti.org/index.html>>

METOCA - Multiplicación y Exploración del Teatro del Oprimido en Centroamérica

<http://www.meto-ca.blogspot.com.br/>>

PINTEREST

https://br.pinterest.com/selene_ramirez/yggdrasil/

DANKZIJ YGGDRASIL

<http://dankzij.blogspot.com.br/2012/03/yggdrasil-arvore-cosmica.html>

CONOCIENDO YUKATÁN

<http://conociendoyucatan.jimdo.com/2014/12/16/la-ceiba-el-%C3%A1rbol-sagrado-maya/>>

NOVA ACRÓPOLE

http://www.nova-acropole.pt/a_simbolismo_arvores.html

ANDREA ALVES BLOG

<http://andreaalves.blog.br/historia-de-buda-e-origem-do-budismo/>

LIKEFOTOS

<http://likefotos.com>

WIKIA

http://pt-br.neogenesisisevangelion.wikia.com/wiki/%C3%81rvore_da_Vida

STUM

<http://www.stum.com.br/conteudo/c.asp?id=2791&onde=1http://somostodosum.ig.com.br/conteudo/c.asp?id=02791>

A BÍBLIA.ORG

<http://www.abiblia.org/ver.php?id=3796>

STROPATUS

<https://stropatus.wordpress.com/2014/09/29/as-duas-arvores-do-jardim-do-eden/>

CLICKGRATIS

<http://flog.clickgratis.com.br/wiccan/foto/a-deusa-e-o-sistema-matriarcal-na-pre-historia/184544.htm>

GARCIA BARBA BLOG

<http://www.garciabarba.com/cppa/baobabel-arbol-extrano/?lang=pt>

MUSEU DO ÍNDIO

<http://prodoc.museudoindio.gov.br/noticias/retorno-de-midia/68-mitos-e-lendas-da-cultura-indigena>

SIGNIFICADOS

<http://www.significados.com.br/flor-de-cerejeira/>

ANOITAN

<https://anoitan.wordpress.com/2009/12/30/avatar-o-filme-e-seu-simbolismo/http://instituto-pnl.com/recuerda-quienes-somos-2/>

DO NANO AO MACRO

<http://www.nano-macro.com/2012/07/arvore-da-vida.html>>

A TARDE

<http://moda.atarde.uol.com.br/wp-content/uploads/2012/10/Home-Office-external.jpg>

A WINTER GARDEN

http://a-winter-garden.blogspot.com.br/2015_05_01_archive.html

BLOG DO RAMON LAMAR

<http://ramonlamar.blogspot.com.br/2011/06/por-que-caem-as-arvores-1.html>>

EBAH

<http://www.ebah.com.br/content/ABAAA6iUAF/sistemas-vasculares-xilema-floema?part=2>

COLA DA WEB

<http://www.coladaweb.com/biologia/botanica/estudo-do-caule>>

TERRA BRASIL

http://www.terrabrasil.org.br/noticias/materias/pnt_sementesprovida.htm>

CLICK

https://c8.staticflickr.com/3/2237/2494014039_1fec33d246_b.jpg

WIKIPEDIA

https://pt.wikipedia.org/wiki/Maior_cajueiro_do_mundo

SIGNIFICADOS

<http://www.significados.com.br/bandeira-do-brasil/>

Vídeos

AUGUSTO Boal e o Teatro do Oprimido. Produção de Zelito Viana. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 2011. 1 DVD

TEATRO do Oprimido nas Escolas. Rio de Janeiro: CTO, 2006. 1 DVD

MORFOLOGIA Externa do Caule. Produção KUADRO

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rV3nqrS4D6E>>. Acesso em: 20 mai. 2016.

Arquivo Institucional (CTO)

CENTRO de Teatro do Oprimido. Súmulas de ensaios do Grupo Artemanha. Rio de Janeiro, ano 2001.

CENTRO de Teatro do Oprimido. Apostila Didática do Projeto Teatro do Oprimido nas Escolas. Centro de Teatro do Oprimido, Rio de Janeiro, 2005

CENTRO de Teatro do Oprimido. Súmulas de encontros do Projeto Teatro do Oprimido nas Escolas. Rio de Janeiro, ano 2005.

Arquivo Pessoal

BOAL, Augusto. ‘Projeto para o ano de 2006’. Arquivo pessoal.

Mensagens eletrônicas e cartas.

Entrevistas utilizadas

Entrevista realizada com Bárbara Santos, por Helen Sarapect, em Rio de Janeiro, 20 de setembro de 2015.

Entrevista realizada com Luiz Vaz, por Helen Sarapect, em Rio de Janeiro, 22 de setembro de 2015.

Entrevista realizada com Flavio Sanctum, por Helen Sarapect, em Rio de Janeiro, 4 de outubro de 2015.

Entrevista realizada com Olivar Bendelak, por Helen Sarapect, em Rio de Janeiro, 7 de outubro de 2015.

Entrevista realizada com Claudete Felix, por Helen Sarapect, em Rio de Janeiro, 28 de outubro de 2015.

Entrevista realizada com Julian Boal, por Helen Sarapect, em Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 2016.

Entrevista realizada com Roni Valk, por Helen Sarapect, em Cubatão, 15 de maio de 2016.

ANEXO I

Centro de Teatro do Oprimido Curso de Teatro-Fórum I – Dramaturgia Programa

1º dia – 15/06 (sábado) – Tarde: 15h às 19h

Objetivo: apresentação e integração

Chegança estética com toda equipe de Curingas do CTO, explicação sobre o CTO, sobre o curso e seus objetivos e apresentação do programa semanal.

Apresentação dos participantes

Exibição do filme *Augusto Boal*, de Zelitto Viana.

Café Coletivo

2º dia – 16/06 (domingo)

Objetivo: Introdução ao TO através de arsenal básico de jogos e apresentação do Fórum

Tarde: 15h às 19h

Jogos:

Introdução - Metoca

Introdução - Passa Nome

1ª Categoria – Hipnotismo Colombiano

2ª Categoria – 1, 2, 3 de Bradford

3ª Categoria – Floresta de Sons

4ª Categoria – Completar a Imagem - dividida em etapas

Imagem Projetada - 4 em marcha

Apresentação do GTO Marias do Brasil

3º dia - 17/06 (segunda)

Objetivo: apresentação de arsenal de jogos e dramaturgia TF

Manhã: 10h às 13h

Feira de Intercâmbio de Experiências

Tarde: 15h às 21h

Conversa sobre o dia anterior

Jogos:

Introdução - Metoca

- Eu vim com...

- 1ª Categoria – Caminhadas
- 3ª Categoria – O Ponto, abraço, aperto de mãos
- 4ª Categoria – Meios de Transporte
- 4ª Categoria - Homenagem a Magritte
- Jogo – Duas Revelações Boal
- Teoria - Dramaturgia do TF
- Contar Histórias
- História em 3 Tempos

4º dia - 18/06 (terça)

Objetivo: Trabalhar opressão esteticamente

Manhã – 10h às 13h

Seminário: Conceito de Opressão para o TO

Tarde: 15h às 16:45h

Jogos:

- 4ª Categoria – Atravessar a Sala com Olhar
- 3ª Categoria – Imã Afetivo
- 3ª Categoria - Canto da Sereia
- 4ª categoria - Personagem vazio
- Declaração de Identidade para o seu Opressor
- Noite: 18h – Apresentação GTO Pirei na Cenna

5º Dia - 19/06 (quarta)

Objetivo: Trabalhar a dramaturgia e a estética das cenas

Manhã: 10h às 13h

Sinestesia da Declaração de Identidade para o seu opressor e apresentação

Uma História em Três Tempos

Tarde: 15h às 19h

Jogos:

- Introdução – Metoca
- Contrários de Jackson
- 2ª Categoria – Círculo de 5 com coreografia
- 4ª Categoria – Círculo com Pino
- Improvisação e inclusão da imagem, palavra e som na cena
- Técnicas de Ensaio: Imagem das coisas / Imagem Cinética / Ensaio para surdos
- Trabalho nas cenas e apresentação com fala

6º dia - 20/06 (quinta)

Objetivo: Trabalhar interpretação e teatralização das cenas

Manhã: 10h às 13h

Seminário: TO e Política

Tarde: 14h às 19h

Tempestade de Ideias para as cenas

Jogos:

Introdução - Metoca

4ª Categoria - Janna Cabana

- Trabalho dos grupos nas cenas

- Técnicas de Ensaio: - Monólogo Interior / Para e Pensa

Noite: 19h às 21h

Participação na Manifestação - Ação Concreta na rua!

7º dia - 21/06 (sexta)

Objetivo: Realizar Fórum e Avaliar

Manhã: 10h às 13h

Debate: TO no trabalho de grupo

Tarde: 15h às 19h

Jogos:

1ª Categoria - Empurrar um ao outro

- Técnicas de Ensaio: Emoção Isolada / Silêncio, Ação!

Ensaio Geral das Cenas

18h Fórum Interno para convidados

Avaliação e entrega de certificados

Almoço coletivo de despedida

ANEXO II



CÂMARA MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO

198	Nº	Despacho
<p style="text-align: center;">PROJETO DE LEI</p> <p style="text-align: center;">Determina sanções às práticas discriminatórias na forma que menciona e dá outras providências.</p> <p>Autor: Comissão de Defesa dos Direitos Humanos</p> <p>A Câmara Municipal do Rio de Janeiro</p>		

Decreta:

Art. 1º - Os estabelecimentos comerciais, industriais e repartições públicas municipais que discriminarem pessoas em virtude de sua orientação sexual, na forma do parágrafo primeiro do artigo 5º da Lei Orgânica do Município, sofrerão as sanções previstas nesta lei.

Parágrafo Único - Entende-se por discriminação, para os efeitos desta lei, impor a pessoas de qualquer orientação sexual, situações tais como:

- I - constrangimento;
- II - proibição de ingresso ou permanência;
- III - atendimento selecionado;
- IV - preterimento quando da ocupação e/ou imposição de pagamento de mais de uma unidade, nos casos de hotéis, motéis e similares.

Art. 2º - As sanções impostas aos estabelecimentos privados que contrariarem as disposições da presente lei, as quais serão aplicadas progressivamente, serão as seguintes:

- I - advertência;
- II - multa mínima de cinquenta (50) UNIFS;
- III - suspensão de seu funcionamento por trinta dias;
- IV - cassação do alvará.



CÂMARA MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO

JUSTIFICATIVA

Este projeto nada mais é do que a regulamentação do que dispõe a Lei Orgânica em seu artigo 5º, § 1º e busca a efetivação dos direitos nela consolidados caracterizando a ação e os agentes por ela responsáveis.

O capítulo dos Direitos Fundamentais da Constituição Federal, assim como da Lei Orgânica do Município proíbe práticas discriminatórias, entre outras, em função da orientação sexual. Entretanto, o cotidiano nos demonstra que infelizmente não basta um princípio vago contido numa lei genérica. É necessário que ela exista, mas precisa ser reforçada através de sanções às tais práticas discriminatórias.

Esta é, portanto, a proposta que submetemos à apreciação do conjunto dos Vereadores, buscando reverter um processo de preconceito historicamente enraizado em nossa sociedade.



CÂMARA MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO

Parágrafo Único - Na aplicação das multas será levada em consideração a capacidade econômica do estabelecimento infrator.

Art. 3º - Ao agente do Poder Público que, por ação ou omissão, for responsável por prática discriminatória na forma prevista nesta lei, serão aplicadas as seguintes sanções, sem prejuízo dos procedimentos previstos na Lei nº 94/79.

- I - advertência;
- II - suspensão;
- III - afastamento definitivo ou demissão.

Parágrafo Único - Entende-se por agente do Poder Público para efeitos desta lei, os servidores descritos no artigo 175 da Lei Orgânica do Município.

Art. 4º - O Poder Executivo regulamentará o disposto nesta lei no prazo de sessenta dias a contar da data de sua publicação.

Parágrafo Único - Da regulamentação de que trata este artigo constará obrigatoriamente:

- I - mecanismos de denúncias;
- II - formas de apuração das denúncias;
- III - garantias para ampla defesa dos infratores.

Art. 5º - Esta Lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Plenário Teotônio Villela, de de 1995.

Vereador AUGUSTO BOAL

Presidente

Vereadora JUREMA BATISTA

Vice-Presidente

Vereador GUILHERME HAESER

Vogal