



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**

**Centro de Letras e Artes – CLA**

**Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas – PPGEAC**

**CÁSSIA JOSÉLIA CLEMENTE REIS**

**O PERCURSO DE UMA CURINGA**

**Um relato de experiências de ensino e encenação num CIEP, num  
assentamento rural e numa favela**

**RIO DE JANEIRO - RJ**

2025

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**

**Centro de Letras e Artes – CLA**

**Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas – PPGEAC**

CÁSSIA JOSÉLIA CLEMENTE REIS

Dissertação apresentada 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 a obtenção do título de Mestre em Ensino de Artes Cênicas.

Orientação: Profa. Dr<sup>a</sup> Isabel Ribeiro Penoni

RIO DE JANEIRO - RJ

2025

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**

**Centro de Letras e Artes – CLA**

**Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas – PPGEAC**

**O PERCURSO DE UMA CURINGA**

**Um relato de experiências de ensino e encenação num CIEP, num  
assentamento rural e numa favela**

Por Cássia Josélia Clemente Reis

**Dissertação de Mestrado**

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Isabel Ribeiro Penoni (Orientadora)  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

---

Profa. Dra. Liliane Ferreira Mundim  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

---

Profa. Dra. Helen Saraeck Ribeiro Pinto (GESTO/ CTO)

A banca considerou a dissertação: Aprovada

Rio de Janeiro, RJ, em 15 de dezembro de 2025

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

CR375           Clemente Reis, Cássia Josélia  
                  O PERCURSO DE UMA CURINGA Um relato de experiências  
de ensino e encenação num CIEP, num assentamento rural e  
numa favela / Cássia Josélia Clemente Reis. -- Rio de  
Janeiro : UNIRIO, 2025.  
                  100

                  Orientadora: Isabel Ribeiro Penoni.  
                  Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado  
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ensino de  
Artes Cênicas, 2025.

                  1. Teatro do Oprimido. 2. Curinga. 3. Direção Teatral.  
I. Ribeiro Penoni, Isabel, orient. II. Título.

*À minha mãe, Cleonice Clemente Reis, in memoriam, que sempre me incentivou a estudar, mesmo tendo cursado apenas até a antiga 4ª série, e que sonhava em me ver na universidade, mas partiu no meu primeiro período de artes cênicas.*

*Ao meu pai, Osvaldo Aranha Reis, cuja trajetória, marcada pelo trabalho como engraxate desde os oito anos e por nunca ter frequentado escola, jamais lhe impediu de, com generosidade e sacrifício, me apoiar nos estudos e estar ao meu lado nos momentos mais difíceis da vida.*

*Ao teatrólogo Augusto Boal, in memoriam, pela oportunidade de trabalhar e aprender com ele, mesmo eu sendo tão jovem à época.*

## AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Isabel Penoni, minha orientadora, por me conceder a liberdade de percorrer os caminhos que eu desejava e, ainda assim, manter um olhar atento, conduzindo esta pesquisa com leveza e precisão, respeitando, acima de tudo, a minha história.

À Profa. Dra. Helen Sarapeck, minha companheira no Mandato Político Teatral Augusto Boal, pela reaproximação depois de tantos anos, não apenas para integrar minha banca, mas também por sua generosidade em apoiar-me em um momento difícil, cuidando dos meus gatos, Sexta Feira e Frajolinha, quando ambos adoeceram no início do mestrado.

À Profa. Dra. Liliane Mundim, por ter aceitado integrar a banca, e pela delicadeza e incentivo na ocasião da minha qualificação.

À Profa. Dra. Ariani Petri, da Escola de Música da UNIRIO, cuja generosidade, ao emprestar-me um par de óculos quando eu não tinha condições de adquirir um, tornou possível que eu estudasse para ingressar no mestrado.

À Mona Lazar (in memoriam), cuja fama de rigor na Escola de Teatro Martins Pena, contrastava com a generosidade, a sororidade e a delicadeza com que sempre me tratou, e pelas quais sempre me senti privilegiada. Minha grande amiga, onde quer que esteja, espero que sinta o meu eterno afeto.

À Luciene Rodrigues, coordenadora pedagógica da primeira escola pública em que trabalhei após me formar como professora de artes cênicas, por valorizar o meu trabalho e, mesmo depois de não estarmos mais na mesma equipe, procurar-me regularmente sempre atenta ao bem estar, numa delicadeza que, talvez por ser psicóloga, foi decisiva para que eu retomasse os estudos tanto acadêmicos quanto para concursos.

Ao Luiz Vaz, um dos fundadores do Centro de Teatro do Oprimido, pelos inúmeros trabalhos que me indicou desde quando nos conhecemos, e por todos os telefonemas e visitas desses últimos anos, feitos principalmente para me perguntar: “Está precisando de alguma coisa?”.

Aos companheiros do Mandato Político Teatral Augusto Boal, por todas as cenas, debates e processos que compartilhamos ainda nos anos 90, e por suas pesquisas e práticas que desenvolveram ao longo dessas últimas décadas.

## **RESUMO**

Neste trabalho, procuro relatar minha experiência como professora de teatro, encenadora e, ao mesmo tempo, curinga do Teatro do Oprimido. O trabalho mapeia meu percurso junto a três grupos de teatro: “Grupo São João de Meriti”, formado majoritariamente por serventes de limpeza e técnicos de manutenção de um CIEP na Baixada Fluminense; “Grupo Camponês de Cultura”, formado por agricultores do Assentamento Rural Sol da Manhã, em Seropédica, na região metropolitana do Rio de Janeiro; e “Atores da Serrinha”, formado por jovens da comunidade da Serrinha, na Zona Norte da cidade. A partir do percurso percorrido, pretende-se questionar os limites, bem como explorar aproximações, entre os papéis de professora de teatro, encenadora e curinga do Teatro do Oprimido.

Palavras-chave: Augusto Boal, Teatro do Oprimido; Curinga; Pedagogia do Teatro; Direção Teatral.

## **ABSTRACT**

In this work, I tried to report my experience as a theater teacher, director and, at the same time, Kuringa of the Theater of the Oppressed. The work mapped out my journey with three theater groups: “Grupo São João de Meriti”, formed mainly by cleaning staff and maintenance technicians from a CIEP in Baixada Fluminense; “Grupo Camponês de Cultura”, formed by farmers from the Sol da Manhã Rural Settlement, in Seropédica, in the metropolitan region of Rio de Janeiro; and “Atores da Serrinha”, formed by young people from the Serrinha community, in the North Zone of the city. Based on the path taken, the aim is to question the limits, as well as explore similarities, between the roles of theater teacher, director and Kuringa of the Theater of the Oppressed.

Keywords: Augusto Boal; Theater of the Oppressed; Curinga; Theater Pedagogy; Theatrical Direction.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>09</b>
Do despertar à consolidação da curinga - um sobrevoos .....	09
<b>CAPÍTULO 1 - O DESPERTAR DA CURINGA .....</b>	<b>18</b>
1.1 - Os CIEPs e a Animação Cultural .....	18
1.2 - Meu encontro com o Teatro do Oprimido .....	23
1.2.1 - Grupo São João de Meriti .....	27
1.2.2 - Curinga do CTO .....	38
<b>CAPÍTULO 2 - A CURINGA COMO MULTIPLICADORA DE CONHECIMENTO</b>	<b>47</b>
2.1 - Sobre Augusto Boal .....	47
2.1.1 - A criação do Teatro do Oprimido .....	50
2.2 - Grupo Camponês de Cultura .....	52
2.2.1 - 5º Festival Novos Talentos de Teatro .....	61
<b>CAPÍTULO 3 - UMA VEZ CURINGA, SEMPRE CURINGA .....</b>	<b>69</b>
3.1 - Do curso técnico à universidade: e o Teatro do Oprimido? .....	69
3.2 - O Lar Fabiano de Cristo .....	78
3.2.1 - Grupo Atores da Serrinha .....	80
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: LIMITES E APROXIMAÇÕES ENTRE O CURINGAR E O ENCENAR .....</b>	<b>89</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>95</b>

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa de mestrado se inicia em 2022, no período em que já foi possível sair de casa, vacinados e sem o uso de máscaras, após dois anos de isolamento social devido a pandemia do novo coronavírus<sup>1</sup>. Mas a trajetória sobre a qual ela reflete iniciou muito antes, pois se confunde com o percurso que compreende minha atuação como curinga do Teatro do Oprimido (TO), desde o seu despertar, até me tornar uma artista e professora independente, sem, no entanto, abandonar a Metodologia do TO.

Aquele percurso, sobre o qual me debruçarei ao longo da dissertação, teve início em 1992, quando assumi a função de animadora cultural em um CIEP de São João de Meriti, na Baixada Fluminense, no contexto do 2º Programa Especial de Educação do Governo Leonel Brizola<sup>2</sup>. Ele abrange também o longo período em que atuei formalmente como curinga do Centro de Teatro do Oprimido (CTO), preparada e habilitada pelo próprio criador do método, o teatrólogo Augusto Boal. Neste período, estive à frente do Grupo Camponês de Cultura, um dos primeiros grupos formados pelo CTO, e cujos integrantes eram camponeses de um assentamento de Seropédica, à época distrito do município de Itaguaí. Por fim, compreende ainda o trabalho que desenvolvi na favela da Serrinha, na Zona Norte do Rio, já como artista e professora independente, sem mais nenhum vínculo formal com o CTO, porém, levando na bagagem a metodologia absorvida e experimentada nos anos precedentes.

Assim, cabe precisar que a dissertação possui uma dimensão auto reflexiva. Afinal, trata-se de uma reflexão sobre um percurso pessoal, inicialmente, marcado por uma atuação em grupos de teatro amadores, e depois por minha formação como artista profissional. Ao rastrear este percurso pessoal, que se confunde com a própria história do CTO, interessa-me aqui, particularmente, pensar sobre os limites e aproximações entre a prática de uma curinga do TO e a de uma professora e encenadora teatral.

### **Do despertar à consolidação da curinga - um sobrevoo**

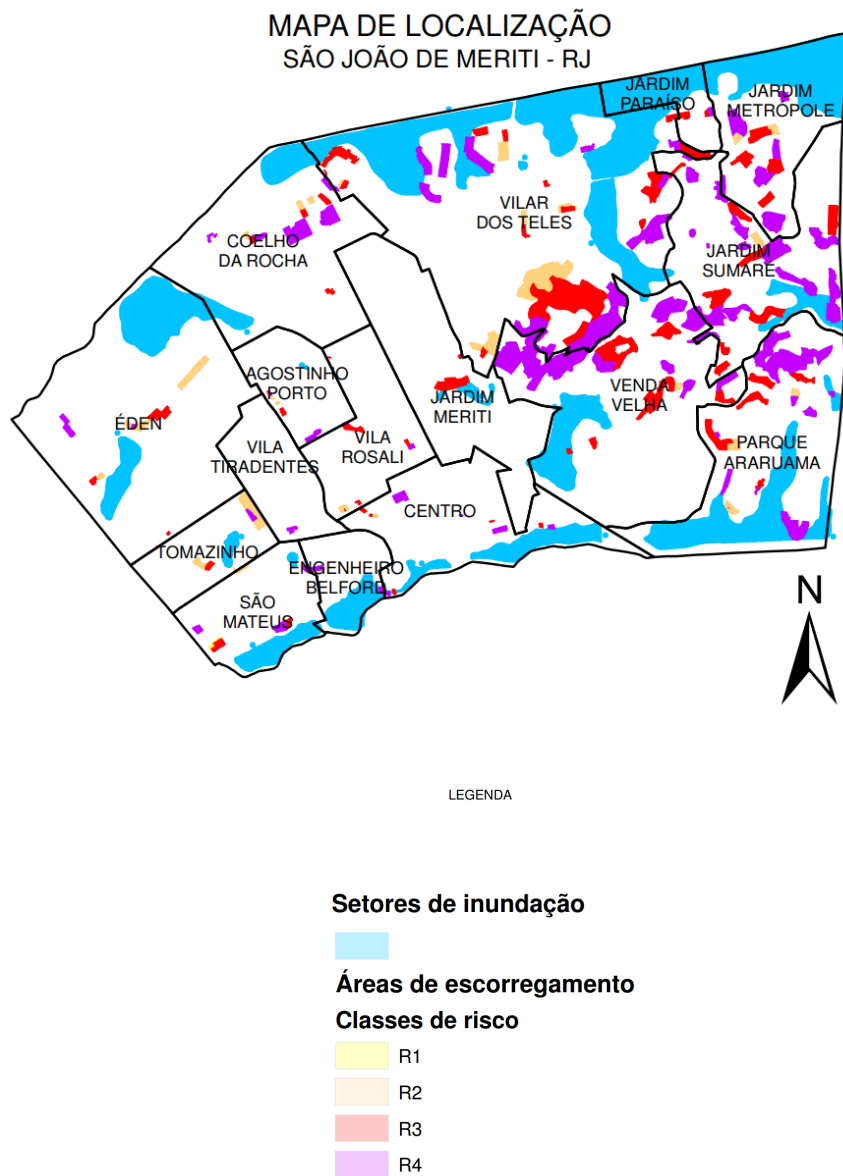
Eu nasci em São João de Meriti, município da Baixada Fluminense do Rio de Janeiro. Sou filha única, meu pai é marceneiro aposentado, e a minha mãe, que faleceu enquanto eu

---

<sup>1</sup> Doença respiratória causada pelo vírus SARS-CoV-2, que atingiu e matou pessoas de diversos países, sendo classificada como pandemia de COVID 19, pela Organização Mundial de Saúde (OMS), em março de 2020.

<sup>2</sup> Engenheiro civil e político brasileiro, nascido em 22 de janeiro de 1922, no Rio Grande do Sul. Foi o único político eleito pelo povo para governar dois estados diferentes, em toda a história do país: duas vezes no Rio de Janeiro e uma vez no Rio Grande do Sul. Faleceu em 21 de junho de 2004, no Rio de Janeiro.

cursava o primeiro período da faculdade de Artes Cênicas, era costureira. Cresci e morei até os 19 anos na Rua Efó, no bairro chamado Jardim Paraíso, uma região localizada distante do centro do município e mapeada pela prefeitura como área de risco de movimentos de massa e inundação (ver imagem 1).



“Figura 1 - Mapa de áreas de risco de movimentos de massa e inundação, de São João de Meriti”. Fonte: Site da Prefeitura de São João de Meriti (Montagem a partir de imagens coletadas, disponível em: <http://www.meriti.rj.gov.br/defesacivil/wp-content/uploads/2017/12/pmrr-1.pdf>)

Em 1984, aos 12 anos de idade, fui visitar uma tia no domingo de Páscoa. Ela e a minha mãe esconderam vários chocolates dentro de casa e no quintal para que eu e meus primos procurássemos. Porém, fomos surpreendidos com a obrigação de antes de iniciarmos a brincadeira de “caça aos ovos”, irmos à igreja assistir uma peça de teatro. Fiquei irritadíssima!

Na igreja católica, no bairro de Honório Gurgel, assisti ao primeiro espetáculo teatral da minha vida: “O Auto da Paixão de Cristo”. Foi bonito. Sem esperar, tive ali o primeiro contato com uma *carpintaria teatral* que muito me atrairia mais tarde, a dos espetáculos interativos, onde o público era incluído nas cenas, não ficando apenas como observador da ação dramática.

Ao apreciar aquele grupo de teatro amador, descobri a minha brincadeira predileta da infância. A partir dali, tudo passou a ser motivo para eu dizer: “Senta aí, que eu vou fazer uma peça para você assistir!”

Pouco tempo depois, ainda aos 12 anos e também em uma igreja, mas essa no centro de São João de Meriti, ouvi um rapaz do grupo jovem perguntar quem gostaria de fazer teste para participar do espetáculo “O Cavalinho Azul”, de Maria Clara Machado. Voltei para casa e pedi à minha tia Nice que me levasse para fazer o teste, ao que ela me respondeu que, sendo a igreja perto da casa, eu poderia ir sozinha. Começou aí, não só o meu caminho pela linguagem teatral, como também o da minha autonomia por meio da arte, já que minha mãe não me deixava sair sozinha. Anos depois, vim a saber, que minha tia, claro, me seguiu até a igreja, e depois no caminho de volta para casa, comigo andando na frente, acreditando que estava sozinha.

Após participar dos testes, fui selecionada para atuar no espetáculo interpretando o papel da “Menina”. Ensaíamos durante vários meses, mas depois do espetáculo pronto fizemos uma única apresentação no salão da igreja, e logo em seguida o grupo se desfez. O diretor, Cesar Marques, artista autodidata e responsável pela minha primeira oportunidade de interpretar um papel no teatro, alguns anos depois, passou a trabalhar em um dos maiores projetos de arte-educação do município do Rio de Janeiro, a ONG Se Essa Rua Fosse Minha<sup>3</sup>, criada pelo sociólogo Betinho<sup>4</sup>. De todo modo, o espetáculo, apresentado na Paróquia São João Batista, foi o primeiro de muitos outros em que viria a atuar posteriormente como integrante de diferentes grupos de teatro do município os quais passei a integrar a partir daquela experiência inicial. Até que, em 1992, fui selecionada para trabalhar como animadora

---

<sup>3</sup> A ONG Se Essa Rua Fosse Minha(SER) surgiu em 12 de outubro de 1991. Idealizado pelo sociólogo Herbert de Souza, o Betinho; e até os dias atuais constrói "trampolins pedagógicos" entre circo social, teatro, dança e crianças, adolescentes e jovens de classes populares.

<sup>4</sup> Herbert de Souza, o Betinho, foi um sociólogo que tornou-se símbolo de cidadania no Brasil ao liderar a Ação da Cidadania contra a Fome, a Miséria e pela Vida, conhecida popularmente como a campanha contra a fome.

cultural em um CIEP<sup>5</sup> do município, o CIEP 170 - Gregório Bezerra, no contexto do 2º Projeto de Educação dos CIEPs.

A arquitetura do CIEP em nada se parecia com a de outras escolas da rede estadual ou municipal do Rio de Janeiro. Era também uma escola que oferecia residência para alunos em situação de vulnerabilidade social, tinha consultório médico, sala de dentista, enfermaria, quadra poliesportiva e uma proposta inovadora de integrar a comunidade à escola, por meio de atividades de lazer e artísticas, realizadas pelos animadores culturais, profissionais que na maioria das vezes eram moradores da própria comunidade, especializados ou autodidatas nas linguagens de teatro, música, dança, artes visuais ou circo.

Como animadora cultural do CIEP 170 - Gregório Bezerra, além de desenvolver atividades com os alunos em sala de aula, criei um grupo de teatro com as serventes de limpeza e os técnicos de manutenção da unidade escolar. Por meio desta iniciativa, eu cumpria aquilo que mais precisamente se esperava de um animador cultural, “ser o elo entre a comunidade e a escola”, como fica explícito na citação abaixo:

(...) Dizia Conde (2007) que, no programa de Animação Cultural desenvolvido nos CIEPs, não caberia ao animador cultural assumir a função pedagógica que era parte integrante do professor de Educação Artística. Caberia a ele ser o elo entre a comunidade e a escola, ou seja, exercitar uma função organizativa das manifestações artísticas locais e não pedagógicas, alguém que tivesse uma íntima ligação com a organização da comunidade, que fosse produto de sua própria organização, (...) que cumprisse a função de intelectual orgânico daquela comunidade na irradiação de sua produção social (...). (SILVA 2018: 15)

Foi na biblioteca do CIEP, local que eu costumava frequentar nos intervalos das atividades com os educandos, que pela primeira vez eu tive contato com a Metodologia do Teatro do Oprimido, criada por Augusto Boal. Naquele momento, não podia imaginar que, pouco mais tarde, teria a oportunidade de apresentar para o próprio Boal a peça de Teatro-Fórum criada com os profissionais do CIEP 170 - Gregório Bezerra e que abordava o problema das enchentes na Baixada Fluminense. Muito menos que, em seguida aquele episódio, seria convidada pessoalmente por ele a integrar como atriz e curinga<sup>6</sup> o Centro de

---

<sup>5</sup> Sobre o CIEP, o historiador Rodrigo Antunes Correia, descreve: "(...) Oriunda de uma política do governo de Leonel Brizola da década de 1980, a sigla CIEP significa Centro Integrado de Educação Pública. Planejado de forma que possuísse independência pedagógica e administrativa, com uma Secretaria de Estado Especial para geri-lo, este modelo de escola unia concepções pedagógicas idealizadas pelo professor Darcy Ribeiro, que coordenou a implantação deste formato escolar no Rio de Janeiro, com a arquitetura de Oscar Niemeyer, que pensou em um espaço ao mesmo tempo moderno, mas de acabamento simples, que pudesse ser pré-fabricado de maneira uniforme e fácil de ser montado" (CORREA, 2018, p.17).

<sup>6</sup> SANCTUM, pág. 66, 2016. Nos primeiros livros sobre Teatro do Oprimido ainda verificamos a grafia com O, sendo o último livro a permanecer com essa forma de escrita, o Teatro Legislativo, que é o registro do processo do mandato político teatral do Boal. No ano de 1997, é lançada a primeira edição dos Jogos para Atores e não

Teatro do Oprimido, e também a assessorá-lo em seu Mandato Político Teatral<sup>7</sup>, como então vereador da cidade do Rio de Janeiro, no período de 1993 ao final de 1996. Todos esses episódios irei descrever detalhadamente no Capítulo 1 desta dissertação.

Quando passei a integrar o Centro de Teatro do Oprimido, fazia apenas seis anos que Augusto Boal tinha retornado definitivamente para o Brasil, país que precisou abandonar em 1971 após ser preso e torturado pela ditadura militar. O retorno se deu em 1986 e nesse mesmo ano ele dirigiu, a convite de Darcy Ribeiro, então Vice-Governador do Estado do Rio de Janeiro, a Fábrica de Teatro Popular, projeto que integrou a metodologia dos CIEPs, responsável pela formação continuada dos animadores culturais como multiplicadores do sistema do TO. De modo que meu encontro com Boal no CIEP 170 - Gregório Bezerra não foi mero acaso do destino, afinal a animação cultural nos CIEPs de Darcy Ribeiro e Leonel Brizola e a formação do Centro de Teatro do Oprimido estiveram essencialmente ligadas, como fica explícito na citação abaixo:

E o que tem a ver os CIEPs com a fundação do Centro de Teatro do Oprimido? Eu como morador de Ricardo de Albuquerque, tinha acabado de fazer a Escola de Belas Artes e tinha também algum ativismo comunitário na minha região. Então, eu tinha um perfil para ser o animador cultural (...) Nesse trabalho de animação cultural nós recebemos um treinamento (...) e nesse treinamento havia o projeto Plano Piloto da Fábrica de Teatro Popular, que foi um projeto proposto por Boal ao Darcy. (...) Nós recebemos do Boal o treinamento para multiplicar as técnicas de Teatro do Oprimido. Primeiro esse grupo de 38 pessoas ia aos CIEPs e fazíamos apresentações do que tínhamos conseguido produzir nesse período, as peças, as temáticas (...) e a ideia é que depois disso nós reproduzíssemos as técnicas nas nossas comunidades, com as temáticas locais, e começou a partir daí uma multiplicação (...) Por esse motivo, cinco de nós decidiu formar um grupo, na verdade agregados pelo Licko Turle, e propusemos ao Boal que ele viesse a ser o nosso diretor (...) Então nós trabalhamos muito e ele aceitou ser o nosso diretor e assim foi a formação do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro que hoje é o epicentro dos Centros de Teatro do Oprimido, no mundo. (VAZ 2020 online)

Em 1993, quando entrei no CTO, já existiam alguns grupos populares de Teatro do Oprimido, também chamados Núcleos, criados pelos curingas mais antigos. Como era uma

---

Atores, onde o termo curinga passa a ser grafado com a letra U. Na última edição dos Jogos para Atores, em 2015, pela editora Cosac Naify, o termo curinga voltou a ser escrito com a letra O. Entretanto, como tal edição foi realizada após a morte de Boal, não foi revisada diretamente por ele, mas sim por seus herdeiros. Desta forma, me baseio na obra escrita e idealizada diretamente por Augusto Boal para alicerçar essa pesquisa.

<sup>7</sup> O Mandato Político Teatral de Augusto Boal apresentava a inovadora proposta do Teatro Legislativo, com o objetivo principal de defender na Câmara Municipal do Rio de Janeiro projetos de lei sugeridos pela própria população, por meio dos temas discutidos nas peças de *Teatro-Fórum* criadas pelos núcleos de Teatro do Oprimido, assim como também discutir com as comunidades e grupos organizados cariocas, os projetos que tramitavam na Casa Legislativa, antes mesmo que fossem levados à votação em plenário. Como diz Boal (1996, p.46), “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. (...) 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.”.

prática da companhia fazer um rodízio de curingas na orientação desses grupos, alguns anos depois do meu ingresso na companhia, passei a trabalhar com o Grupo Camponês de Cultura. Formado por agricultores do Assentamento Rural Sol da Manhã<sup>8</sup>, de Seropédica, Rio de Janeiro, o Grupo Camponês de Cultura era um dos mais antigos núcleos do CTO, o primeiro formado por assentados, que em parceria com o Centro de Teatro do Oprimido levava para o espaço cênico a história de luta pela terra.

Foi no evento Terra e Democracia<sup>9</sup>, organizado por Betinho<sup>10</sup>, em parceria com o Partido dos Trabalhadores<sup>11</sup>, que José de Ribamar Nava Alves, o Ribamar, importante liderança da Associação de Pequenos Produtores do Mutirão Sol da Manhã, conheceu a Metodologia do Teatro do Oprimido e o curinga Licko Turle, na época, coordenador geral do Centro de Teatro do Oprimido. Após um período acompanhando o trabalho do CTO, Ribamar convidou Licko Turle para visitar o Assentamento Rural Sol da Manhã, dando origem ao trabalho dos curingas do CTO com o Grupo Camponês de Cultura. Licko Turle foi assim o primeiro curinga do CTO a trabalhar com o Grupo. Porém, como mencionado anteriormente, seguindo o rodízio de curingas pelos Núcleos do CTO, em 1994, foi a minha vez de orientar o Grupo. Sobre meu processo de trabalho junto ao Grupo Camponês de Cultura, falarei no Capítulo 2 da dissertação.

Em 1996, eu comecei a sentir muita vontade de retornar aos estudos. Queria fazer uma faculdade, como todos os outros curingas do CTO haviam feito. Também sonhava em entrar na “Martins Pena<sup>12</sup>, escola de teatro muito comentada nos movimentos culturais em que circulava. Naquela época, era comum ouvir que o Teatro do Oprimido não era teatro. Penso que colaborou para esse estigma o fato do trabalho ser realizado com não-atores, além do tempo que Boal ficou fora do país, vindo a se tornar vereador ao retornar. Não era fácil compreender um teatrólogo que se virou vereador, compondo sua equipe de assessores com profissionais do teatro, que além de integrarem um Grupo de Teatro Permanente do mandato ainda criavam e coordenavam núcleos teatrais em diversas comunidades, auxiliando-o a legislar a partir das sugestões feitas pela população nas discussões provocadas pelas peças de

---

<sup>8</sup> Para saber mais sobre o Assentamento Rural Sol da Manhã consultar a monografia de Rosana Coelho, moradora do local e uma das integrantes do Grupo Camponês de Cultura, intitulada "Memórias Ancestrais de Resistência da Luta pela Terra na Baixada Fluminense" (COELHO 2021).

<sup>9</sup> Evento organizado pelo IBASE e que levou 200.000 pessoas ao Aterro do Flamengo, no RJ, em 1990, contra a fome, a miséria e pela democratização da terra.

<sup>10</sup> Sociólogo brasileiro, criador do Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas (IBASE).

<sup>11</sup> Partido Político, popularmente conhecido como PT, fundado no Brasil em 1980.

<sup>12</sup> Primeira escola pública de teatro do Brasil, fundada em 1908 e onde se formaram importantes nomes da Cultura e da Performance nacional, como Procópio Ferreira, Tereza Rachel, entre outros.

Teatro-Fórum. Mais difícil ainda era aceitar que essa prática teatral popular tivesse o status de arte.

O preconceito de algumas pessoas do meio profissional e acadêmico em relação ao Teatro do Oprimido me incomodava muito, pois eu conhecia o potencial artístico dos grupos. O fato das peças abordarem situações de opressão e não solucionarem o problema apresentado, ficando a solução a cargo das intervenções dos espectadores, não significava que as montagens não eram atraentes e que os não-atores não eram bem preparados para a prática de atuação. O próprio Boal muitas vezes comentava conosco, curingas, que era necessário que tivéssemos um olhar cuidadoso para a "carpintaria teatral", pois se a peça não chamasse a atenção do público, despertando nele o desejo de assistir e intervir, os objetivos propriamente políticos do trabalho, em especial, a conversão do espectador em espectador, não seriam alcançados. Como diz Boal:

A atividade estética é imanente a todos os homens, é constante e não pode ser impedida, como a respiração. Só um morto não respira - só os mortos não tem atividade estética (...). Estética - eis uma palavra que deve ser urgentemente desmistificada. O esteta, etimologicamente é aquele que sente. E todos nós sentimos, todos nós somos estetas. A comunicação estética nada mais é do que a comunicação sensorial. (...) O Teatro do Oprimido ocupa-se da comunicação estética em geral e não de uma de suas formas em particular, ocupa-se da comunicação sensorial, em geral, e também, mas não particularmente, da obra de arte. (BOAL 1991: 30).

Por outro lado, eu também passei a acreditar que mesmo no caso de seguir trabalhando somente com a metodologia do TO, a formação na área artística, em escolas de prestígio, daria-me um "lugar de fala" que eu ainda não ocupava, mesmo tendo muitos anos de prática teatral autodidata.

Assim, decidida a buscar por formação acadêmica na área teatral, prestei vestibular para a UNIRIO. Eliminada por ter chegado atrasada na segunda etapa de provas, no ano seguinte fui aprovada para a Escola de Teatro Martins Pena. Como o trabalho no Mandato de Boal era muito intenso durante o dia, e os grupos com os quais trabalhávamos tinham maior disponibilidade para reunirem-se à noite ou nos fins de semana, achei que não seria possível conciliar e então pedi o meu afastamento do CTO e do Mandato para dedicar-me totalmente aos estudos.

Quando me tornei aluna da Escola de Teatro Martins Pena, fui convidada a retornar como instrutora de teatro a uma comunidade que sediou um Núcleo do Mandato Político Teatral de Augusto Boal: Vigário Geral. O trabalho do Mandato com o Núcleo de Vigário

Geral, que se iniciou logo após uma terrível chacina<sup>13</sup> na favela em 1993, havia sido interrompido quando nos sentimos ameaçados com um “recado” que recebemos após o veículo da nossa equipe ser roubado, pela segunda vez, na região.

Algumas vezes fomos obrigados a interromper o trabalho por causa de ameaças. (...) Em Vigário Geral nossa kombi carregada de material de cena foi roubada; dias depois, um dos moradores nos entregou perucas e roupas que estavam na kombi roubada dizendo que talvez pudéssemos usá-las, porque fazíamos teatro... Era um aviso. (BOAL 1996: 61-62)

O trabalho que desenvolvi na Casa da Paz de Vigário Geral, ONG criada na residência onde morreram oito pessoas de uma mesma família, durante a chacina mencionada, não será descrito nesta pesquisa, mas considere relevante citar este convite de retorno à comunidade porque ele reflete o reconhecimento das ONGs que estavam começando a surgir em comunidades do Rio de Janeiro com relação ao trabalho do Teatro do Oprimido. Se, de um lado, no início da década de 90, muitos profissionais com formação acadêmica na área teatral não valorizavam a metodologia do TO, de outro, assistentes sociais, psicólogos e coordenadores pedagógicos, que formavam as equipes técnicas daquelas ONGs, não só conheciam a fundo a metodologia - graças ao trabalho de multiplicação que começou a ser realizado anos antes, pelos primeiros curingas do CTO - como priorizavam em suas instituições trabalhos orientados por uma perspectiva dialética, como era o caso dos trabalhos do TO.

Logo após me formar na Escola de Teatro Martins Pena, ingressei na UNIRIO. No final desta graduação, entrei em contato com o Lar Fabiano de Cristo<sup>14</sup>, associação sem fins econômicos prestadora de assistência social, propondo um projeto de oficinas de teatro. Se aproximava a data de minha nova formatura e eu estava decidida a, mesmo passando em um concurso público para trabalhar em escolas do ensino básico, seguir realizando oficinas de teatro em ONGs, ambiente em que julgava que teria mais liberdade do que no campo do ensino formal. Como naquela altura eu já tinha conhecimento de outras metodologias teatrais,

---

<sup>13</sup> Em VIGÁRIO GERAL, favela da Zona Norte, quatro policiais militares estavam fora da sua área de atividades tentando negociar com traficantes de drogas quando foram emboscados e assassinados; como resposta, policiais clandestinos, "Cavalos Corredores", invadiram a favela onde moravam os traficantes e assassinaram aleatoriamente 21 pessoas que nada tinham a ver nem com o tráfico nem com a polícia: um operário com a marmita embaixo do braço, um velho sentado na porta de sua casa, uma senhora lendo a Bíblia no sofá, e assim por diante. (BOAL, Augusto. Teatro Legislativo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 58. 1996.)

<sup>14</sup> Fundada em 8 de janeiro de 1958, na cidade do Rio de Janeiro, o Lar Fabiano de Cristo oferta serviços de Proteção Básica e Especial a famílias e pessoas em situação de vulnerabilidade. Para saber mais, consultar: "Lar Fabiano de Cristo. Quem somos." Disponível em <https://lfc.org.br/institucional/quem-somos/>. Acesso em 22/06/2023.

das três montagens que orientei com educandos do Lar, apenas uma foi de Teatro-Fórum. Será exatamente sobre esse processo formativo e de montagem de espetáculo que falarei no Capítulo 3 da dissertação.

No *Capítulo 4*, com base no trabalho realizado com os três grupos que tematizam os capítulos precedentes, pretendo discutir sobre como o papel de diretora teatral, muito aflorado em mim desde o início de minha prática artística no teatro amador, muitas vezes se confrontou com a didática necessária ao papel de uma curinga da metodologia do Teatro do Oprimido (e considero ser esta a principal contribuição prática e teórica do meu projeto).

Por fim, nas Considerações Finais, comentarei sobre as limitações enfrentadas durante a pesquisa, tentando ainda apresentar sugestões de novos trabalhos na área.

Para concluir esta Introdução, cabe ainda destacar que as experiências de trabalho junto aos grupos, instituições e comunidades mencionadas aqui não foram as únicas ao longo de minha trajetória como curinga do TO e mais tarde como professora de teatro licenciada. Escolhi falar sobre os grupos São João de Meriti, Camponês de Cultura e Atores da Serrinha, porque eles marcaram fases diferentes da minha formação. O primeiro remonta ao tempo em que atuava de forma autodidata, e descobri ao acaso, na biblioteca do CIEP em que trabalhava, a Metodologia do Teatro do Oprimido. O segundo, representa a primeira vez em que trabalhei conhecendo não só muito bem a metodologia de TO, como tendo a supervisão do próprio criador do método. E o terceiro remete à continuidade, à decisão de, mesmo já sendo formada numa importante escola de teatro e estando prestes de concluir a Licenciatura em Teatro na UNIRIO, e conhecendo diversas metodologias de ensino do teatro, não abandonar aquela pela qual nutro até os dias atuais, o meu maior afeto e compromisso. “A prática educativa é tudo isso: afetividade, alegria, capacidade científica, domínio técnico a serviço da mudança (...)” (FREIRE 1996: 53)

## CAPÍTULO 1 - O DESPERTAR DA CURINGA

*O trabalho de animação cultural cria uma ponte de mão dupla entre a escola e a vida comunitária.*

Darcy Ribeiro

### 1.1 Os CIEPs e a Animação Cultural

Segundo Darcy Ribeiro<sup>15</sup>, na década de 80, a educação pública no Brasil tinha cerca de 30 milhões de pessoas na condição de alunos e o dobro de profissionais envolvidos. Sobre o analfabetismo na década de 80, ele disse à época:

O produto principal da máquina educacional brasileira são 500 mil analfabetos adultos por ano. (...) Só no Rio de Janeiro avaliamos em pelo menos 50 mil a produção anual de analfabetos, a maioria deles com três ou quatro anos de escolaridade. Se estendermos a condição do analfabeto à do iletrado ou do analfabeto funcional - aquele que desenha o nome e se declara alfabetizado, mas que é incapaz de obter ou de emitir uma informação escrita, veremos que dobrará, no Brasil e no Rio, o número de brasileiros que ingressam anualmente na vida adulta, marginalizados da cultura do seu povo e do seu tempo por não estarem incorporados à civilização letrada. (RIBEIRO 1986: 12)

Com a redemocratização do país e a garantia da educação como um direito de todos prevista pela Constituição Federal de 1988, o número de pessoas atendidas pelo sistema educacional brasileiro cresceu na década de 80. Contudo, esse crescimento ainda não impactava o quantitativo de analfabetos adultos.

Observando o resultado do censo de 1970, para o conjunto do Brasil, veremos que do total de 65,8 milhões de brasileiros com mais de 10 anos de idade, 24 milhões nunca tinham ido à escola (...) Cinco milhões tinham tido apenas um ano de escola e sete milhões, só dois(...). O censo nacional de 1980, reproduzia quase os mesmos números absolutos de analfabetos funcionais, que aumentaram de 32 para 36,6 milhões, demonstrando assim que os problemas educacionais só têm se agravado. (...) “Metade das nossas crianças não consegue nem saltar a barreira da primeira série para se matricular na segunda, e apenas 40% das crianças alcançam a 4ª série”. (Idem.)

Segundo Darcy Ribeiro, o fracasso na educação brasileira na década de 80 não podia ser explicado pela falta de escolas, pois elas eram numerosas, nem pela falta de escolaridade, pois estavam repletas de alunos matriculados, principalmente na primeira série, que absorvia mais da metade das matrículas. Como também não era culpa de nenhuma prática pedagógica. Ele afirmava que “um fator importante do nosso baixo rendimento escolar reside na exiguidade do tempo de atendimento que damos à criança”, pois a criança de família

---

<sup>15</sup> Antropólogo, historiador, sociólogo, escritor e político brasileiro.

afortunada tinha quem estudasse em casa com ela, mas a criança pobre, não. Sendo então os alunos mais necessitados, os únicos prejudicados em um regime escolar considerado por ele como elitista. Aqui, Darcy já aponta o quê, segundo ele, seria a solução para o problema da educação no Brasil: a criação de escolas de horário integral.

A criança popular urbana que vive em condições precárias, nas favelas ou nos bairros pobres das periferias (...) é essencialmente diferente das crianças afortunadas que vivem nas áreas ricas. O pequeno favelado, comendo pouco e mal, cresce raquítico. (...) Sua fala é também peculiar e atravessada, aos ouvidos da professora. Toda sua inteligência está voltada para a luta pela sobrevivência autônoma (...) A criança afortunada se desenvolve bem fisicamente, fala a língua da escola, é ágil no uso do lápis (...) e chega à escola altamente estimulada pelos pais (...). Uma e outra tem capacidades específicas: o afortunado, para competir na escola; o favelado, para sobreviver solto na cidade. Ocorre, porém, que todos vão para a escola e ali competem. Mas o menino rico não tem, jamais, de lutar pelo sustento, nem de cuidar dos irmãos, e raramente cai na delinquência. Nessas circunstâncias, um desempenho natural e inevitável é valorizado e premiado pela escola; o outro é severamente punido. (RIBEIRO 1986: 14-15)

Darcy Ribeiro afirmava que a sociedade precisava reconhecer que a escola brasileira não era só elitista como também seletiva, pois recebia as crianças das classes populares “tratando-as como se fossem iguais às oriundas dos setores privilegiados” (RIBEIRO 1986: 15). E questionava: “Como negar, diante destas evidências, que temos uma escola desonesta, uma escola inadequada?” (Idem.).

Sobre o atraso educacional em nosso país, Darcy dizia ser o mesmo uma seqüela do escravismo, um preço que a sociedade paga pelo Brasil ter sido o último país a abolir a escravidão e “que desde o primeiro dia, o negro enfrenta a tarefa tremenda de reconstruir-se como ser cultural, aprendendo a falar a língua do senhor (...). Ao mesmo tempo, se rebela contra o cativo (...), assim que alcança o mínimo de compreensão recíproca e de capacidade de se situar no mundo novo em que se encontra” (RIBEIRO 1986: 16).

Uma classe dominante feita de senhores de escravos ou de descendentes deles, é uma classe enferma que carrega em si (...) a herança hedionda dos gastadores de gente. `Para este patronato, o negro escravo, e, por extensão, o preto forro, e ainda todo o povo, é uma mera força de trabalho, uma massa energética desgastável, um carvão humano que se queima na produção. (RIBEIRO 1986: 16)

Em março de 1983, Leonel Brizola assumiu pela primeira vez o governo do Estado do Rio de Janeiro, tendo como prioridade a educação popular. “Criou para isso, uma Comissão Coordenadora, à cargo do Vice Governador, armando-a de poderes para elaborar um Plano Especial de Educação e dotando-a de recursos que ultrapassam US\$ 400 milhões para custear sua execução” (RIBEIRO 1986: 17).

Algumas medidas emergenciais foram tomadas por Leonel Brizola assim que assumiu o governo, entre elas, a melhoria da merenda escolar e o transporte público gratuito para alunos uniformizados. Mas “o grande feito do Governo Leonel Brizola foi elaborar o Programa Especial de Educação, com a participação de todo professorado do Rio de Janeiro” (RIBEIRO 1986:18).

Participaram intensamente desses debates 52 mil professores, em reuniões locais, que elegeram mil representantes seus para os encontros regionais, de que surgiram os 100 que discutiram a redação final das bases do Programa Especial de Educação junto com a Comissão Coordenadora. O interesse despertado por esses debates foi tão vivo que mais de 30 mil professores escreveram cartas dando sua opinião (Idem.).

Entre as metas do Programa Especial de Educação, estavam a de garantir pelo menos 5 horas diárias de aula para todas as crianças, criar mil Casas da Criança para atendimento pré-escolar de alunos de 3 a 6 anos, e instituir os CIEPs, uma nova rede de escolas com funcionamento em horário integral. O objetivo era que essas novas unidades educacionais, que seriam projetadas por Oscar Niemeyer<sup>16</sup> e ficariam popularmente conhecidas como Brizolões, fossem prioritariamente implantadas nas áreas de maior densidade e de maior pobreza do Rio de Janeiro.

Os Brizolões atendem 1.000 crianças de 1ª a 4ª série ou de 5ª a 8ª, separadamente, (...) elas são atendidas de 8h da manhã às 5h da tarde e recebem, além das aulas, da recreação, da ginástica, 3 refeições e um banho diário. À noite, o Brizolão se abre para 400 jovens de 14 a 20 anos, analfabetos ou insuficientemente instruídos. Cada Brizolão também abriga 12 meninos e 12 meninas, escolhidos entre crianças abandonadas e que estejam sob ameaça de cair na delinquência (RIBEIRO 1986: 17).

Na concepção dos CIEPs, a educação não se dissociava do seu contexto cultural. Nesse sentido, foi criada a função do animador cultural, profissional responsável por integrar os processos educacionais à vida comunitária, por meio de atividades artísticas produzidas a partir da escola. As atividades propostas pelos animadores deveriam valorizar os aspectos culturais da comunidade, ao contrário do que muitas vezes era feito nas escolas tradicionais, onde comumente as atividades culturais se vinculavam apenas a eventos comemorativos. “A animação cultural é desenvolvida nos CIEPs como um processo conscientizador, que resgata o mais autêntico papel político e social da escola” (RIBEIRO 1986: 134).

Tudo começa com a cultura local, suas manifestações, a comunidade, seus artistas e seu cotidiano (antes tão ausente nos currículos escolares), que são

---

<sup>16</sup>Oscar Ribeiro de Almeida Niemeyer Soares Filho foi um arquiteto brasileiro, considerado uma das figuras-chave no desenvolvimento da arquitetura moderna. Nasceu em 15 de dezembro de 1907 e morreu em 05 de dezembro de 2012.

progressivamente incorporados ao dia a dia da escola. (...) Normalmente vinculado à educação não-formal, o artista, no CIEP, encontra a oportunidade real de engajar-se num processo contínuo e diário de educação. Ao trazer para o espaço da escola sua formação pessoal, sua experiência em caracterizar como instrumento de trabalho, a vivência e a manipulação do real e do imaginário, da emoção e da sensibilidade, o artista está bastante apto para promover o resgate dos referenciais culturais mais próximos dos alunos como ponto de partida para um diálogo com a cultura universal. (RIBEIRO 1986: 134-135).

Em 1991, eu havia concluído o segundo grau, atualmente denominado ensino médio, saído do escritório em que trabalhava, sem carteira assinada, desde os 16 anos. Conversando com um colega, músico autodidata e morador do bairro onde eu morava, soube de um processo de seleção que aconteceria para preencher vagas de animadores culturais nos CIEPs, e que os profissionais selecionados integrariam o 2º Projeto de Educação do Governo Leonel Brizola.

Os candidatos a animadores culturais deveriam ser pessoas engajadas nos movimentos de base, com práticas comprovadas nas áreas de música, teatro, artes visuais, poesia, artesanato ou circo; preferencialmente residentes nas comunidades em que havia ou seria construído um CIEP. Esse profissional, entre outras funções, teria a de identificar “as cores e os tons da comunidade, que circunda a escola: seja o repentista ou a Folia de Reis, a banda de música ou o grupo de teatro, o sambista ou o escritor de cordel” (RIBEIRO 1986: 134).

De modo geral os animadores recrutados são artistas conhecidos em suas comunidades. Dessa forma incrementa-se o intercâmbio entre os CIEPs e as comunidades, reforçando o compromisso com a realidade social (...) Produzindo e divulgando cultura, os animadores dos CIEPs estão fornecendo a parcelas consideráveis da população, o instrumental necessário para o acesso ao universo letrado (preenchendo a lacuna criada por uma prática pedagógica desvinculada da realidade do nosso país, onde a cultura será parte integrante do cotidiano da população. Com o tempo, esse esforço acarretará uma necessária reformulação do próprio conceito de cultura - libertando-a do alto da torre de marfim em que se encontra para aproximá-la de suas verdadeiras origens e, finalmente, devolvê-la a seus legítimos proprietários: as camadas populares. (RIBEIRO 1986: 135)

Decidi me inscrever no processo de seleção e, após várias etapas, fui aprovada. Semanas depois do resultado final, Cecília Conde e Maria Helena Garcia Tourinho, coordenadoras da animação cultural, chamaram-me para uma entrevista. Elas comentaram que pela minha colocação no concurso eu deveria ser convocada logo, mas que todos CIEPs com vagas disponíveis para animadores culturais naquele momento se encontravam em bairros diferentes daquele onde eu morava. Propuseram-me, assim, deixar que outro candidato assumisse a vaga, e que aguardasse a inauguração do CIEP 170, Gregório Bezerra, que ficaria próximo à minha residência. Aceitei.

Os dias que se seguiram à inauguração do CIEP 170 foram de matrículas, reuniões e oficinas de treinamento. Na unidade, éramos três animadores culturais: uma artista plástica, um músico e dançarino, e eu, atriz. Todos autodidatas. Tínhamos uma sala própria, com material em abundância: livros didáticos de artes integradas, papéis de todos os tipos e gramaturas, tintas, pincéis, lápis de cor, massinha, giz de cera, argila, sucata, instrumentos, tecidos, etc. Além disso, a direção pediu que fizéssemos uma lista de material específico para nossas oficinas. Era o meu primeiro emprego na minha área e a experiência de entrar naquele espaço recém construído, receber material novo e ainda conviver com tanta gente cheia de gás e apostando no projeto, foi inesquecível.

Em paralelo às reuniões com a equipe do CIEP, também aconteciam encontros com a coordenação da animação cultural. Cada região tinha um coordenador e aqueles encontros eram o nosso espaço de organização, reivindicação e troca de saberes. Uma das principais questões discutidas à época era o fato de no 2º Projeto de Educação dos CIEPs não trabalharmos com grupos de interesse, mas em horário definido na grade de aulas de cada turma. Parte dos animadores culturais acreditava que estar vinculado à grade escolar limitava o nosso trabalho e fazia com que a comunidade nos confundisse com professores de educação artística, o que deturpava a nossa principal função que era ser o elo integrador entre a escola e os moradores da região. Já outros animadores defendiam que a presença na grade nos valorizava como profissionais e ainda criava uma melhor perspectiva de permanecermos na função, posteriormente, em caso de mudança de governo.

Como animadora cultural do CIEP 170 Gregório Bezerra, localizado no Jardim Paraíso, em São João de Meriti, também precisei quebrar algumas barreiras por parte de alunos e até de alguns profissionais em relação a mim. Isso porque eu era moradora do local desde que nasci, mas, pelo fato do mesmo ser um pouco violento, meus pais raramente permitiam que eu ficasse brincando na rua, como as outras crianças e adolescentes, mantendo-me numa rotina casa, escola, igreja, grupo de teatro e casa. Dessa forma, até aquela presente data, eu tinha feito mais amizades no centro do município, onde aconteciam as atividades que eu participava, e tinha pouco contato com os meus vizinhos. Além disso, havia o estranhamento com relação ao meu percurso no campo das artes e da cultura, incomum na região, onde o mais frequente era abandonar os estudos para começar a trabalhar. Assim, precisei, primeiramente, conquistá-los pelo afeto, para depois propor projetos de trabalho em conjunto.

Minha atuação em sala de aula aconteceu de forma muito intuitiva. Eu conhecia alguns exercícios de teatro, mas praticá-los com a turma inteira não parecia uma boa ideia.

Era preciso afastar as cadeiras, os alunos ficavam agitados, e como as paredes das salas não eram erguidas até o teto, o vazamento do som para os corredores e outras salas de aula, era inevitável. Conversei então com a coordenadora pedagógica sobre a possibilidade de realizar o meu trabalho na quadra, e a proposta foi compreendida e prontamente aceita, embora devesse respeitar a prioridade de uso garantida para as atividades de educação física. Contudo, ainda que a quadra fosse mais adequada que as salas de aula para as oficinas de trabalho, o desafio de administrar uma turma inteira num espaço tão amplo logo se mostrou trabalhoso demais para quem ainda tinha muito pouca experiência com educação à época. De modo que conversei novamente com a coordenação, e finalmente passei a trabalhar no auditório.

Com a transição de espaço, senti necessidade de ter mais o que oferecer aos alunos. O arsenal de exercícios teatrais que eu conhecia era pequeno e sabia que não podia apenas chegar em sala com um texto e marcações previamente definidas e propor que montássemos uma “pecinha”. Era preciso prepará-los para a prática de atuação. Mas como?!

Na busca por aprimorar o meu trabalho, nos horários livres, passei a frequentar a biblioteca do CIEP. Lá, encontrei livros de artes plásticas com sugestões de atividades que considerei interessantes, e então passei a integrar em minhas oficinas essa linguagem.



Figura 2 - Imagem de uma turma do CIEP 170, após uma oficina de “Bonecos de Papel”. Fonte: Acervo pessoal.

## 1.2 Meu encontro com o Teatro do Oprimido

Eu já havia criado uma certa animosidade com a outra animadora cultural do CIEP, que havia sido contratada especificamente para realizar atividades de artes plásticas na escola, quando certo dia encontrei na biblioteca o livro “200 exercícios e jogos para o ator e o

não-ator, com vontade de dizer algo através do teatro”<sup>17</sup>, de Augusto Boal, e logo em seguida outra obra do mesmo autor, “O Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas”.<sup>18</sup>

Não esperei concluir a leitura dos livros para iniciar o planejamento dos meus encontros com os alunos a partir do que era sugerido por Boal. À medida em que avançava algumas páginas, já colocava os exercícios em prática, um erro que só muito tempo mais tarde eu compreenderia, já que os exercícios e jogos eram apresentados em cada um desses livros, em diferentes agrupamentos, e a orientação é que as oficinas sejam organizadas com pelo menos um exercício ou jogo de agrupamentos diferentes.

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. Mas 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. (SARAPECK 2016: 84)

No livro “200 exercícios e jogos para o ator e não-ator”, o primeiro que encontrei na biblioteca do CIEP 170, os exercícios e jogos são divididos da seguinte forma:

- I - Aquecimento físico
- II - Aquecimento ideológico
- III - Aquecimento vocal
- IV - Aquecimento emocional
- V - Jogos de integração de elenco
- VI - Exercícios de máscaras e rituais
- VII - Quebra de repressão
- VIII - Exercícios gerais sem texto
- IX - Ensaaios de motivação sem texto
- X - Sequência e ensaios “pique-pique”

Já em “O Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas”, meu segundo encontro com a metodologia do TO, na biblioteca do CIEP 170, a divisão acontece por etapas, sendo que uma delas, a terceira, foi subdividida em graus:

---

<sup>17</sup> Livro lançado no Brasil em 1977, pela editora Civilização Brasileira; e que seguiu sendo publicado em vários outros países, porém seu primeiro lançamento foi em 1975, em Buenos Aires.

<sup>18</sup> Em *O Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, Boal discute o Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles, Maquiavel e a Poética de Virtú, Hegel e Brecht, até apresentar os princípios e práticas do Teatro do Oprimido.

Primeira Etapa - Conhecimento do corpo

Segunda Etapa - Tornar o corpo expressivo

Terceira Etapa - Teatro como linguagem (Primeiro Grau - Dramaturgia Simultânea;  
Segundo Grau - Teatro Imagem e Terceiro Grau - Teatro Debate)

Quarta Etapa - Teatro como discurso.

Por sua vez, no livro “Jogos para Atores e Não-Atores”, edição revisada e atualizada de 1998, os exercícios e jogos aparecem divididos nas seguintes categorias:

Primeira categoria - Sentir tudo que se toca

Segunda categoria - Escutar tudo que se ouve

Terceira categoria - Ativando os vários sentidos

Quarta categoria - Ver tudo que se olha

Quinta categoria - A memória dos sentidos

Fato é que mesmo aplicando os exercícios e jogos intuitivamente, afinal, eu ainda não havia feito nenhum curso de Teatro do Oprimido, o meu trabalho como animadora cultural do CIEP 170 deu um salto de qualidade. Os alunos elogiavam e comentavam em outras aulas. Diferentes profissionais da escola muitas vezes paravam na porta do auditório para observar o que estava acontecendo, e dali conseguiam ver os educandos, inclusive os considerados mais difíceis para trabalhar em sala de aula, concentrados em atividades coletivas. A nova forma que encontrei de “animar culturalmente”, baseada nos ensinamentos de Augusto Boal, acabou chamando a atenção da equipe de diretoras, e abrindo-me portas para desenvolver o futuro projeto “Auto de Seu João de Meriti”, que reuniria profissionais e alunos do CIEP onde eu trabalhava.

O interessante é que havia começado a trabalhar com a metodologia do Teatro do Oprimido, mas não tinha noção ainda de que Augusto Boal havia retornado ao Brasil no período do primeiro mandato do governador Leonel Brizola, no Rio de Janeiro, e atuado diretamente na formação dos animadores culturais que atuaram no 1º Projeto de Educação dos CIEPs, através da sua Fábrica de Teatro Popular.

Em um ciclo de palestras promovido pelo MINC/INACEN, em 1986, Boal é questionado pela plateia sobre como ele se sentia depois de receber tantas críticas ao adiamento da estreia do espetáculo “O Corsário do Rei” - uma grande produção dirigida por

ele, em 1986 - principalmente pelo fato do espetáculo ter recebido investimentos governamentais, algo que artistas que nunca haviam saído do Brasil raramente conseguiam. Ao responder os questionamentos do público durante a sua palestra, Boal além de expressar a sua surpresa e decepção com as críticas recebidas, também conta que havia entregado para Darcy Ribeiro, naquele mesmo dia, uma proposta chamada “Fábrica de Teatro Popular”.

Tenho uma proposta que hoje entreguei ao Darcy Ribeiro, que se chama “Fábrica de Teatro Popular” e que não tem nada a ver com a Fedra e nem com o Corsário do Rei. O que é a *Fábrica de Teatro Popular*? É a utilização do Teatro do Oprimido e de outras formas populares de teatro, como se fosse uma espécie de linha de montagem. Quero ter um seminário de dramaturgia que possa ter 30, 40 pessoas, e que elas venham para aprender técnica dramática e para produzir imediatamente, para discutir entre elas e para que a gente escolha algumas peças que passariam ao laboratório, na linha de montagem de interpretação. No laboratório de interpretação, gostaria de ter 40, 50, 60, 100 atores, que viessem para treinar e estivessem ali como numa espécie de celeiro. Depois, com as peças do seminário, com os atores do laboratório, numa terceira parte haveria um atelier de cenografia. Mas esse atelier não seria um atelier para fazer os grandes navios maravilhosos do Corsário porque sai extremamente caro. Seria para fazer uma experiência que comecei com o Flávio Império, em São Paulo, em 1966. Esse cenógrafo, esse meu grande amigo há coisa de um mês atrás, comecei com ele o que chamamos de *Cenografia Coringa*: que consistia em utilizar as coisas jogadas fora. Quer dizer, utilizar o lixo e transformar o lixo esteticamente, fazer espetáculos cenograficamente, esteticamente baratos e belos. Essa seria a terceira parte. Teríamos o seminário de dramaturgia para criar as peças, o laboratório para ter o celeiro de atores prontos a entrar em qualquer projeto, terceiro o atelier de cenografia e quarto as unidades de montagem. Uma peça que vem nesse percurso se forma em unidade de montagem. Essa montagem é um grupo de 4 atores ou de 10 atores que vai percorrer todo um itinerário de espectadores que estão em inatividade. Dizem que há 3 mil atores em inatividade no Rio de Janeiro. Isso me preocupa muito, mas eu acho que existem 3 milhões de espectadores potenciais que também estão em inatividade e que poderiam ser ativados, não é? Se a gente tem atores preparando espetáculos, depois se faz um itinerário, a gente pode começar no Teatro Cacilda Becker uma semana, mas depois vai para Madureira, vai para um brizolão, vai para uma escola pública, vai para uma paróquia. Se a gente estabelece itinerários de peças que tenha a ver com a realidade do Rio de Janeiro (...) acho que isso dá emprego pra muita gente, permite um local de experimentação compatível com a realidade atual da pobreza brasileira e ativa não só muitos dos atores que estão em inatividade, mas ativa espectadores que estão igualmente inativos. (BOAL 1986: 37-38)

No fragmento da palestra acima transcrito, observamos que, segundo o próprio Augusto Boal, a proposta inicial da “Fábrica de Teatro Popular” não era somente multiplicar as técnicas de Teatro do Oprimido, mas também outras técnicas de Teatro Popular Latino Americano. De acordo com o relato abaixo de Luiz Vaz, cofundador do CTO, e já citado nesta pesquisa, nem tudo foi possível concretizar. Ao mesmo tempo, como ele mesmo diz, foi

no contexto dos laboratórios que integravam o projeto da “Fábrica de Teatro Popular” que a Estética do Oprimido<sup>19</sup> começa a surgir.

Interessante ler essa entrevista do Boal, em que ele fala de quando ainda era um plano, o Plano Piloto da Fábrica de Teatro Popular. De fato, quase tudo que foi desejado por ele, se cumpriu, digo, o número de participantes, por exemplo, foi alcançado, éramos um pouco mais de trinta, a maioria animadores e animadoras culturais, mas tinham também professoras, professores de artes cênicas da rede pública e algumas psicólogas. O Atelier de Cenografia desejado pelo Boal, não aconteceu na Fábrica de Teatro Popular. Veio acontecer mais tarde, e com minha formação em Artes Plásticas, participei ativamente desse momento, mas isso já foi no Mandato Político Teatral, do qual você também participou, Cássia. Alguns profissionais das artes plásticas, especializados em criar adereços e figurinos, somaram-se ao elenco permanente do CTO-RJ, e nas oficinas era criado o material cênico que seria utilizado pelo grupo. Houve muito reaproveitamento, inclusive, da rica sucata deixada pela população, no final das noites no Centro do Rio de Janeiro, onde era nossa sede. Eu creio que se possa dizer que esse trabalho foi precursor das experiências de criação da imagem da Estética do Oprimido. (VAZ 2020 on-line)

### **1.2.1 Grupo São João de Meriti**

Além de trabalhar com os alunos, ministrando oficinas que estavam inseridas na grade escolar de aulas, cabia ao animador cultural ser um elo entre a escola e a comunidade. Animada com o projeto que eu estava realizando, e observando que as atividades podiam englobar um número grande de pessoas, a diretora geral do CIEP 170 me convidou para aplicar alguns exercícios e jogos na abertura das reuniões que a equipe de direção regularmente fazia com os professores, e também nos encontros com os pais e responsáveis. Contudo, na primeira oportunidade em que participei dinamizando a abertura de um encontro que reuniu educadores e responsáveis, compreendi que os exercícios e jogos que estimulam o contato físico entre os participantes devem ser aplicados com muito cuidado, quando se trata de grupos que não tem um objetivo em comum e estão participando das atividades apenas porque a mesma integra a programação de algum evento.

Aconteceu que, naquele dia, entre outros exercícios e jogos, eu apliquei o jogo intitulado “Ninguém com Ninguém”<sup>20</sup>. Este jogo consiste em dividir os participantes em duplas, um de frente para o outro, e espalhados pelo espaço. O curinga indica partes do corpo

---

<sup>19</sup> A pesquisa e experimentação prática de novas formas de expressão artística, genuinamente populares, que incluíam exercícios, jogos, criação de cenografia e figurinos, feita por curingas e multiplicadores das técnicas de TO sob orientação de Augusto Boal, recebeu o nome de Estética do Oprimido, sendo sistematizada e lançada em livro homônimo, em 2009.

<sup>20</sup> No livro “Jogos para Atores e Não-Atores”, o jogo “Ninguém com Ninguém” integra a 4ª série (Jogos de Integração) da 1ª categoria de exercícios e jogos de Teatro do Oprimido, intitulada “Sentir tudo o que se toca”.

de ambos os participantes que devem ser aproximadas até se tocar, como por exemplo: “cabeça com cabeça”, “perna direita com perna direita”, “ombro com ombro”, e assim por diante. Lembro que quando eu falei “nariz com nariz”, algumas pessoas riram, e duas professoras saíram da atividade. Após a dinâmica por mim conduzida, a reunião programada se seguiu conforme o esperado. No dia seguinte, fui convocada para uma conversa com a direção da escola.

Renata, a diretora geral, disse que as professoras que haviam saído do jogo proposto, foram procurá-la questionando a atividade, principalmente pelo fato dela ter sido realizada integrando profissionais da escola e os responsáveis dos alunos. Disseram que ficaram constrangidas com a relação de toque e aproximação física com os pais dos alunos. Renata disse que defendeu o meu trabalho, ressaltou que os responsáveis se divertiram, demonstrando terem gostado muito, e que o estranhamento talvez tenha sido por ser uma novidade. Porém, me pediu para das próximas vezes evitar exercícios que tivessem muito contato físico.

Aproveitei a oportunidade para sugerir a formação de um grupo teatral com os profissionais do CIEP. Conteí que costumava ficar na biblioteca durante os meus intervalos, e observava que as serventes de limpeza e os técnicos de manutenção ficavam descansando na quadra naquele mesmo horário. Argumentei que como todos eles, assim como eu, eram moradores do bairro, poderíamos criar uma peça de Teatro do Oprimido abordando temas que fossem relevantes para a comunidade, e que dessa forma conseguiríamos maior integração entre a escola e o bairro, e da própria comunidade escolar em si, fatores determinantes para a democratização da escola, como preconizava Freire (2024):

A democratização da escola depende de todos aqueles, primeiro, que fazem a escola por dentro, depende também da comunidade local em que a escola se situa, depende da vizinhança, depende da participação efetiva de todos que estão fora e dentro da escola, e só se democratiza a escola quando professoras, diretoras, zeladores, vigias, coordenadoras pedagógicas, alunos, alunas, vizinhas, pais, mães, quando toda comunidade assume a escola como algo seu. (Freire 2024 online)

A diretora ficou tão entusiasmada com a ideia, que sugeriu não utilizarmos o horário de almoço e de descanso dos profissionais. Caso levasse mesmo a proposta adiante, ela permitiria que os profissionais ficassem mais uma hora, além do horário de almoço, trabalhando comigo. Assim, num primeiro momento, conversei com as serventes de limpeza e os técnicos de manutenção que sempre avistava na quadra, enquanto trabalhava na biblioteca. Eles logo se interessaram pela proposta, possivelmente mais pela possibilidade de terem um horário de descanso estendido, do que pela atividade teatral em si, pois a maioria nunca havia ido ao teatro e nem ao menos participado de alguma oficina.

Com o tempo, o grupo foi criando um objetivo em comum e outros integrantes, funcionários do CIEP, e moradores da comunidade, foram chegando, dentre eles: Evandro e Marcos, animadores culturais, como eu; Rosane e Bernadete, secretária e auxiliar administrativas da escola; Cida Mil, amiga pessoal, atriz e cantora autodidata, profunda conhecedora do município, que também veio a se tornar mais tarde animadora cultural, permanecendo no CIEP até os dias atuais; além de alunos, alguns deles, parentes dos adultos que já estavam no grupo.

Os ensaios passaram a acontecer regularmente na quadra poliesportiva, e eu orientava o grupo seguindo a intuição e trabalhando com os exercícios que aprendi a partir das leituras dos livros “Teatro do Oprimido” e “200 Exercícios e Jogos Para o Ator e Não-Ator”. Desde os primeiros encontros, tínhamos a prática de fazer uma avaliação ao final, até que chegou o dia em que começamos a conversar sobre situações que nos oprimiam (aqui, eu me incluo, porque também era moradora da comunidade), e a maior parte das histórias se referiam ao descaso das autoridades com a região, e suas consequências, como ruas não asfaltadas, falta de água, ausência de áreas de lazer, violência, uma única linha de ônibus, e as enchentes; sendo este último, o tema escolhido para montagem da peça de *Teatro-Fórum*.

Como é possível observar pelo recente relatório feito pela Subsecretaria de Proteção e Defesa Civil, de São João de Meriti, de cujo trecho abaixo foi retirado, o problema das inundações, que há mais de 30 anos já afetava famílias moradoras de vários bairros carentes do município, e que se tornou tema do primeiro espetáculo de Teatro do Oprimido que orientei com profissionais do CIEP 170, permanece sem solução e provocando vítimas até os dias atuais.

A Cidade de São João de Meriti sofreu, nas últimas décadas, uma intensa expansão urbana sem um planejamento adequado do uso do solo, no qual resultou no município de maior densidade demográfica do Brasil. A falta de espaço nas áreas rebaixadas do relevo direcionou a população a ocupar as encostas, que na maioria das vezes fizeram intervenções no meio ambiente sem acompanhamento técnico especializado e em desacordo com as normas técnicas. (...) As áreas de relevo mais rebaixadas apresentam como principal característica uma baixa capacidade natural de escoamento dos fluxos hídricos, e é normalmente onde se concentram as maiores aglomerações de pessoas e os diferentes ramos das atividades humanas. Nestes locais, os eventos de inundações e alagamentos, ocorrem em diversos pontos e estão relacionados ao assoreamento dos cursos hídricos e ao aumento da área impermeabilizada, respectivamente. (...) A carência de obras de drenagem e outros serviços de infraestrutura urbana (dragagem de rios, alargamento dos cursos fluviais, etc.) contribuem para o incremento dos problemas oriundos dessa natureza. Os eventos adversos relacionados aos deslizamentos, inundações e alagamentos causam transtornos em diversas áreas da cidade, sendo os assentamentos precários os locais de maior vulnerabilidade a esses processos. Anualmente esses eventos causam perdas e danos materiais, patrimoniais e sociais. (PLANCON 2023/2024)



“Figura 3 - Imagem do quarto da minha casa de infância. São João de Meriti. 2024”. Fonte: Acervo pessoal.

Após a escolha do tema, conversamos sobre situações reais pelas quais os moradores costumavam passar quando chovia muito e o bairro ficava alagado. A partir dos relatos, iniciamos as improvisações em grupo e definimos as cenas, que com a prática dos ensaios, foram sendo aprimoradas. Eram elas:

*Cena 1* - Um morador (Seu João de Meriti) no ônibus, cansado, vindo do trabalho, e o motorista avisando que ele deveria sair do veículo porque não poderia mais prosseguir a viagem, já que a rua estava cheia d’água.

*Cena 2* - Seu João de Meriti desce do ônibus, coloca sacos plásticos nos pés, e segue cambaleando em direção a sua casa.

*Cena 3* - Moradores pedem ajuda a Seu Pedro, dono de uma “birosca” e morador de uma ótima casa, localizada na única rua asfaltada do bairro. Ele diz que as pessoas podem ficar no bar, mas que ninguém vai entrar na casa dele.

*Cena 4* - Como a rua estava muito alagada, Seu João decide parar na birosca de Seu Pedro e esperar a água baixar. Lá, ele fica bebendo e conversando com outros moradores sobre o descaso das autoridades.

*Cena 5* - Crianças brincam, com alegria, no rio. Pulam na parte do rio que fica em lado da rua, atravessam por baixo da ponte, e reaparecem na parte do rio que fica no outro lado da rua.

*Cena 6* - (Flashback) Moradores fazem manifestação na Prefeitura de São João de Meriti, e reivindicam a limpeza do rio e o asfalto das ruas. São atendidos pela assessora do prefeito que diz que as ruas constam como asfaltadas.

*Cena 7* - Seu João decide ir para casa, quando percebe que a água não vai baixar. Despede-se e sai cambaleando, dançando na água.

*Cena 8* - No portão da casa de Seu João, vários vizinhos o aguardam. Avisam que a filha dele faleceu. Ela estava brincando no rio, submergindo e aparecendo, mas de repente não foi mais vista. FIM

Sugeri que, intercalando as cenas, um coro de vozes cantasse o que estava acontecendo. Com o consentimento do grupo, criei uma música simples, com refrões que cantavam a história que havia sido improvisada. Pensei que pudesse ser um rapper, mas meu pai, antigo morador do bairro, e que às vezes visitava os ensaios no CIEP, sugeriu que fosse um samba. A ideia era que uma pessoa cantasse em solo, e depois o coro repetisse a mesma letra. O solo seria um lamento, mas o coro seria alegre, representando a força da população que apesar das adversidades, segue adiante.

Devido ao longo tempo decorrido, e a falta de registro escrito, não será possível transcrever neste trabalho a letra completa da música, mas segue algumas estrofes e as respectivas cenas:

*Música/Cena 1* - (Cantada solo) “Seu João de Meriti, sai bem tarde do trabalho, e ainda pega um ônibus que sempre tá lotado. Hoje ele não deu sorte, o seu bairro alagou, teve que descer do ônibus e ir cambaleando pela água, e ir cambaleando pela lama, e ir cambaleando pela água, e ir cambaleando, pela lama...”

*Música/Cena 2* - (A estrofe da Cena 1 é cantada pelo coro, enquanto acontece a coreografia de Seu João cambaleando nas águas com o sacos plásticos nos pés)

*Música/ Cena 8* - “E quando chega em casa (coro repete)/ Alguém lhe avisou (coro repete)/ Sua filha faleceu (coro repete)/ (Som do bumbo)/Foi vítima das águas/ Vítima das águas/ (coro repete)/ (Marcha fúnebre)/ (A música é cantada incluindo todos os refrões).

Após alguns meses a peça foi montada, sem enfrentar nenhuma das dificuldades que observava em outros contextos, como atriz de grupos de teatro amador, como: tom de voz muito baixo, pouca noção de espaço, disputa por melhores papéis, atrasos e faltas aos ensaios. Como nossos encontros eram no local e horário de trabalho, as ausências eram raras, e quando acontecia era por motivo sério. Além disso, tendo sido a peça criada a partir de improvisações, e o texto escrito a posteriori, como forma de registro das ideias do grupo, também não havia razão para disputa por personagens, pois praticamente cada um criou o seu. Por fim, o fato da peça ter um coro musical, de onde saíam algumas das personagens que davam vida às cenas, além das próprias condições de trabalho com ensaios em uma quadra poliesportiva, preparava os componentes do grupo a usarem um tom de voz adequado ao tipo de montagem que estávamos fazendo para ser apresentada em espaços abertos e amplos como o ambiente onde ensaiávamos.

A cenografia foi criada aproveitando materiais muito simples. Como meu pai era marceneiro, em casa tínhamos muitas barricas de papelão onde se armazenava cola, e este material foi transformado na mesa da cena do bar. Já o balcão da recepção, na cena da prefeitura, foi feito com uma caixa grande de papelão. Sacos plásticos de mercados e um guarda-chuva preto eram os adereços do personagem “Seu João de Meriti”. Enquanto o coro usava uma meia máscara feita de cartolina e revestida de papel glacê, e “pompons” de papel crepom nas mãos. A “cereja do bolo” foi o ônibus que meu pai fez, com ripas de madeira, e que abria o espetáculo percorrendo o espaço cênico, enquanto Seu João e o motorista conversavam sobre as enchentes no bairro. Não foram poucas as vezes, durante as apresentações, que a passagem do ônibus foi aplaudida em cena aberta.

Sobre os figurinos, trabalhamos com base na realidade de que não tínhamos nenhuma condição de criar algo específico. Então, de forma geral, as personagens vestiam jeans e camisetas, usadas pelos atores nos dias a dia. A esposa de Seu João de Meriti, uma camisola antiga que minha mãe tinha guardado. E o coro, o próprio uniforme da equipe de limpeza do CIEP.

Eu havia compreendido que as cenas deveriam apresentar as situações de opressão com muita clareza, mas sem solução, para que o público pudesse intervir. E isso foi feito. Mas como eu nunca tinha participado de um curso de Teatro do Oprimido, e nem assistido nenhuma peça de *Teatro-Fórum*; não consegui, somente por meio da leitura, imaginar como o curinga deveria agir no momento que terminasse a apresentação da peça e fosse aberto o fórum convidando o espectador para entrar em cena. Sendo assim, em todas as apresentações que o grupo fazia, fosse no próprio CIEP onde eu trabalhava, ou em outras unidades, no final

da apresentação eu falava um pouco sobre o processo de escolha do tema, e sobre o que eu tinha entendido que era o Teatro do Oprimido, mas não abríamos para fórum.

Numa das apresentações em outra unidade do CIEP, um animador cultural contou que o criador da metodologia com a qual estava trabalhando, Augusto Boal, era candidato a vereador no município do Rio de Janeiro, e que estava acontecendo no Teatro Glauce Rocha, no Centro do Rio de Janeiro, reuniões com pessoas interessadas em integrar a equipe de campanha. Ele me passou o endereço do teatro e falou para eu aparecer por lá.

Mesmo morando na Baixada Fluminense e num bairro bastante afastado da área central do município, minha mãe tinha o costume de às vezes me levar até a Cinelândia, também no Centro, pois gostava de ficar “olhando as modas”, na Loja Mesbla, do Passeio. Quando voltávamos, o ponto de ônibus que nos levava até Pavuna (bairro do município que faz divisa com São João de Meriti) ficava em frente a um prédio para o qual, toda vez, olhava admirada, dizendo a mim mesma que um dia trabalharia ali. Qual não foi a minha surpresa, quando, chegando no endereço onde aconteciam as reuniões da campanha do teatrólogo e futuro vereador Augusto Boal, notei que o meu lugar de destino, o Teatro Glauce Rocha, era aquele mesmo prédio das minhas lembranças de infância.

Ao entrar no edifício, fiquei com vergonha de pegar o elevador e decidi subir pela escada, encontrando com outras pessoas que também tiveram a mesma ideia, mas certamente não pelo mesmo motivo. Perguntei a um rapaz sobre a reunião, e ele me respondeu que eu estava na direção certa, e que também estava indo para lá. Quando chegamos, senti-me sozinha. O animador cultural que havia me falado sobre o encontro, não estava. Era um salão enorme, com um círculo formado por inúmeras pessoas que eu nunca tinha visto antes. Todos muito mais maduros que eu, conversando sobre campanha política e sobre o Partido dos Trabalhadores (PT), assuntos que eu também não tinha nenhum domínio. De qualquer forma, juntei-me a eles e fiquei atenta a tudo o que falavam.

Essa primeira reunião em que estive presente, na antiga sede do CTO, terminou com vários “voos noturnos”<sup>21</sup> marcados, e também um evento vespertino, na UERJ. Compreendi que a proposta de Augusto Boal, caso fosse eleito, era mesclar as técnicas do Teatro do Oprimido com a prática legislativa, e que o diálogo com a população se daria, principalmente, por meio do teatro. Compreendi ainda que o mandato criaria grupos de Teatro do Oprimido por toda a cidade, e que as opressões expressas por esses grupos nas peças de *Teatro-Fórum* dariam origem aos projetos de lei que seriam propostos na Câmara Municipal do Rio de Janeiro e aos debates com os diversos segmentos da nossa sociedade.

---

<sup>21</sup> Nome dado às atividades noturnas durante uma campanha política.

Naquela ocasião, soube também que a ideia do Boal se tornar candidato não havia partido dele. O Centro de Teatro do Oprimido, criado há alguns anos antes, estava passando por uma séria crise financeira. Então, com a perspectiva de interromperem suas atividades, decidiram propor ao Partido dos Trabalhadores uma “despedida” festiva, participando ativamente da campanha de Benedita da Silva para prefeitura do município do Rio de Janeiro:

Queríamos enterrar o sonho do CTO ajudando um partido ou uma coligação a realizar um sonho maior: mudar o país. E fomos procurar o Partido dos Trabalhadores, o PT, para oferecer nossa colaboração. Fomos ouvidos com atenção: queríamos participar da campanha nas praças cantando nossas músicas, fazendo *Teatro-Fórum* sobre os acontecimentos do dia a dia, usando máscaras, estetizando as ruas. Queríamos teatralizar a campanha. (BOAL 1996: 37)

Como resposta à proposta que fizeram ao partido, receberam uma contraproposta: a candidatura de um dos membros do CTO para vereador. Após um período de estranhamento em relação à proposta, o grupo decidiu que o candidato seria Augusto Boal.

Refletimos: queríamos enterrar o CTO de uma forma alegre e útil, mas na verdade, não queríamos enterrá-lo - queríamos que vivesse e não tínhamos condições. Se eu fosse eleito vereador, teria direito a contratar assessores. Precisávamos de segurança profissional, mas nossos interlocutores não tinham dinheiro nem para si mesmos, quanto mais para profissionalizar curingas. Sendo eleito, eu poderia contratar todos os animadores culturais do CTO para realizar nossa experiência: ir além do *Teatro-Fórum* e inventar o Teatro Legislativo! Como a função do vereador é a de criar leis e fiscalizar o bom funcionamento das que já existem, a participação do povo seria feita através do teatro: Democracia Transitiva. (...) Pela primeira vez, na história do teatro e na história da política, abria-se a possibilidade de uma companhia teatral inteira ser eleita para um parlamento. Esta proposta foi colocada com toda a honestidade para o eleitorado: todos os meus eleitores sabiam que, votando em mim, estariam votando numa proposta muito clara: unir o teatro e a política. Não se tratava apenas de votar em um "bom" candidato, mas em uma audaciosa proposta, da qual os eleitores deveriam mais tarde participar. Eu explicava que não queria apenas que votassem em mim, mas que, se eleito, trabalhassem comigo durante todo o mandato. (BOAL 1996: 40-41)

Conheci Augusto Boal numa segunda-feira, em um encontro marcado para um bate papo com ele. Nesse dia, finalmente tive a oportunidade de praticar alguns exercícios de Teatro do Oprimido, tendo como curinga o próprio criador do método. Como naquele encontro participavam pessoas que não eram do CTO, e que haviam se aproximado para trabalhar na campanha, Boal fez uma abertura falando um pouco sobre a história da criação do TO, e sobre como a metodologia já estava difundida em vários países do mundo. Lembro-me que fiquei encantada com a forma como ele falava. Boal nos envolvia com as suas histórias e poder de oratória, mas também recordo que, em certo momento, o achei

arrogante. Ele comentou que no exterior já existiam vários trabalhos acadêmicos sobre a metodologia e também sobre ele. Discretamente, sorri. Sem acreditar. Eu estava diante de um dos maiores nomes da História do Teatro Brasileiro, um dos poucos profissionais, artistas do nosso país, reconhecidos no mundo a fora, mas ainda não tinha essa consciência.

Eu estive presente em algumas atividades da campanha, mas na maioria, em especial, nas que aconteciam no horário noturno, eu não conseguia participar devido à dificuldade de voltar para casa, já que naquela época não tinha ônibus direto do Centro do Rio para o bairro onde eu morava, e a única condução que ia do Centro de São João de Meriti até o Jardim Paraíso parava de circular às 22h. Mesmo assim, com o tempo criei vínculos de amizade com vários componentes do grupo, entre eles, Licko Turle e Luiz Vaz, já citados nesta pesquisa. Eles eram coordenadores da animação cultural dos CIEPs, no 2º Projeto de Educação do Governo Leonel Brizola, fato que ainda não tinha conhecimento, já que as reuniões de animação cultural de que eu participava eram encaminhadas por um coordenador regional.

Aproximei-me da “equipe de imagem”, cujos integrantes eram responsáveis pela confecção de figurinos e cenografia. Como se reuniam na sede do CTO, principalmente durante o dia, para criar o material que seria usado nas atividades externas da campanha, eu conseguia estar bastante presente, ajudando e também aprendendo um pouco mais sobre a área. O grande diferencial da campanha de Augusto Boal para vereador do RJ foi a criatividade. Com pouco recurso financeiro, reciclamos objetos e boa parte do material de divulgação foi produzido manualmente.

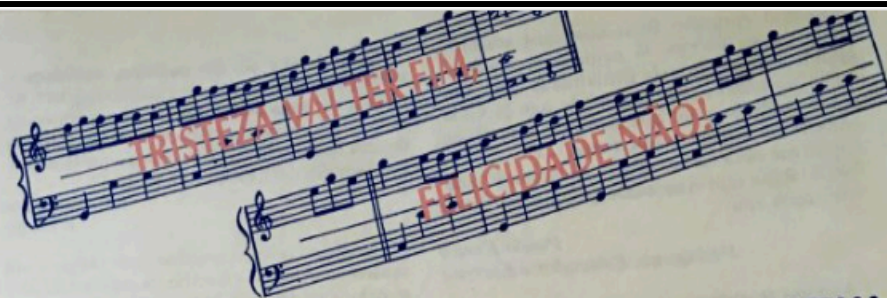
Embora pobre, nossa campanha cresceu. Para dar uma ideia da nossa pobreza e criatividade, nossos buttons eram pintados à mão, um a um, em chapinhas de garrafas de cerveja. Chapéus, com a minha caricatura arlequinesca, feitos de papier maché eram pintados à mão, um a um. Nossas cores, menina e menino, azul e rosa, já vinham nos panos com que fazíamos nossas bandeiras: economizava-se tinta... Mas não idéias: nossas faixas eram sonoras, com guizos pendurados em fitas, acompanhando as vozes dos manifestantes. Era preciso honrar nosso lema: "Coragem de Ser Feliz!". (BOAL 1996: 36)

Quando íamos para as ruas, além de apresentarmos cenas teatrais, sobre temas relevantes para discussão com a sociedade, também levávamos enormes bonecos de espuma representando Augusto Boal e Benedita da Silva, que era a candidata do partido à prefeitura.



“Figura 4 - Foto da Campanha de 1992”. Claudete Felix, Regina, eu, Boal e Helen Sarapeck.

Fonte: Acervo pessoal.



## CORAGEM DE SER FELIZ!!!



**E**xistem dois sonhos: o bom e o mau. Este é o que nos presenteiam a televisão e o discurso palaciano. O povo brasileiro, sem água corrente em casa, possui piscinas em suas telas; sem pão na mesa, devora banquetes em telenovelas. O sonho mau colore o real, divide o corpo e a alma: esta vive nos estúdios; aquele, na realidade da recessão e da fome.

Mas existe o sonho bom: aquele que imagina — cria imagens! — aquele sem o qual o futuro não virá e teremos para sempre este presente de angústia, insegurança e medo. Não basta recusar o que odiamos: temos que descobrir o desejo! Sonhar é preciso.

Mas como sonhar bem, como afastar o pesadelo? Este é o sonho dormido; aquele, o sonho acordado. Temos que sonhar com olhos abertos — em cena aberta! Sonho bom é o teatro: nele, podemos analisar o que sofremos, ensaiar o que queremos. Na ficção da cena teatral, somos capazes de nos ver melhor do que no espelho. Saber quem somos, decidir quem queremos ser.

Minha proposta é simples: eleito, eu e meus quinze assessores (escolhidos entre os melhores animadores culturais, artistas, professores, trabalhadores sociais...) vamos criar o maior número possível de Centros Populares de Cultura, em todo o Rio de Janeiro: Associações de Amigos de Bairro, Igrejas, Faculdades, Escolas, Sindicatos, Esquinas... Cada CPC será um centro de diálogo, onde as pessoas se encontrem e cada qual ensine o que sabe e aprenda o que busca: poesia ou culinária, esporte ou filosofia. Sobretudo teatro — Teatro do Oprimido, — onde cada espectador se transforma em Protagonista, cada homem, cada mulher, em dono de sua voz, inventor do seu futuro! — vamos, juntos, decidir as leis que queremos e fazer obedecer as boas leis que existem, desprezadas.

Esta é a única maneira que tem o cidadão de exercer seu poder, que não se extingue no ato de votar: aí começa! Durante o nosso Mandato — com os CPCs funcionando, propondo leis, pressionando a Câmara, promovendo o diálogo entre categorias sociais, vizinhos, bairros — ser carioca será ser aquele que decide. Basta de esperar! Do céu cai apenas chuva: dos nossos corações nasce a vontade de transformar.

Ao contrário do que cantava o poeta Vinicius, eu acredito possível: quando decidirmos agarrar com nossas mãos nosso destino, e lutar contra a morte, sem nada esperar do céu ou da sorte, o povo terá prazer, trabalho e pão: *tristeza terá fim, felicidade não!*

Augusto Boal

PREFEITA **Bené**  
**BOAL** VEREADOR

Nº 13669



“Figura 5 - Material de Campanha de 1992”. Fonte: Instituto Augusto Boal.

### 1.2.2 Curinga do CTO

Mesmo frequentando a sede do CTO, em nenhum momento, comentei com os integrantes do grupo sobre a peça que eu tinha montado no CIEP 170. Eu estava ali apenas aproveitando o tempo com eles, e aprendendo tanto quanto podia sobre a metodologia.

Estava cada vez mais envolvida com o novo mundo que se apresentava para mim, e como trabalhava todos os dias pela manhã, algumas vezes precisei faltar ao trabalho para estar presente no Teatro Glauce Rocha ajudando nas atividades da campanha. As faltas no CIEP provocavam descontos no meu salário, e então passei a levar mate gelado para vender aos participantes do comitê de campanha, que me ofereciam para fazer faxina em suas casas ou na casa de conhecidos. Cheguei a tomar conta dos filhos da cenógrafa do grupo, recebendo por esta última atividade, não só uma graninha, mas também um lugar provisório de moradia no Flamengo. Em uma conversa franca com a diretora do CIEP, ela sugeriu que eu cumprisse minha carga horária trabalhando às terças-feiras durante o dia inteiro, e também num dia no final de semana. Essa nova organização de horário, me ajudou bastante.

No dia 03 de outubro de 1992, saiu o resultado do primeiro turno das eleições municipais. Para surpresa geral, Boal foi eleito com 5.402 votos (0,16% dos votos do eleitorado que compareceu à votação), como um dos nove vereadores da coligação Frente da Feliz Cidade (PT, PSB, PPS e PC), junto com Jorge Ricardo Bittar (PT), Francisco de Alencar (PT), Roberto Saturnino Braga (PSB), Antonio Pitanga (PT), Adilson Pires (PT), Carlos Guilherme Haeser (PT), Jurema Batista (PT) e Leonel Trotta (PSB) (...) <sup>22</sup>.

Após a eleição, Boal reuniu as pessoas que trabalharam na campanha e contou que planejava ter um gabinete interno que atuaria diretamente na Câmara Municipal do RJ, e um gabinete externo que seria responsável pela formação de novos núcleos de Teatro do Oprimido, com os quais seria desenvolvida a proposta do Teatro Legislativo. Explicou que os curingas mais antigos do CTO coordenariam uma equipe formada por *curingas assistentes*, e que estes últimos seriam alguns integrantes dos núcleos de TO já existentes, mas avisou que precisaria fazer escolhas porque não havia verba para contratar todos.

Quando Boal anunciou sua equipe de trabalho, eu, como era de se esperar, não estava incluída. Nunca tinha feito um curso de TO, não participava de nenhum dos grupos já existentes e tinha estado com ele pessoalmente raríssimas vezes durante a campanha. No final

---

<sup>22</sup> Dados retirados da Ata Geral de Apuração da eleição municipal de 1992 no Município do Rio de Janeiro (TRE-RJ) apud PERIA, Pedro Vianna Godinho. Teatro e Participação Social: a experiência do Teatro Legislativo de Augusto Boal como instrumento de participação. (Trabalho Acadêmico de Iniciação Científica). Escola de Administração. FGV. SP. 2019. p.32.

da reunião, perguntei se podia ao menos permanecer no mandato, acompanhando um dos curingas para aprender mais sobre a metodologia, ao que Boal respondeu positivamente, dizendo que eu poderia integrar a equipe do curinga Licko Turle.

Com Licko Turle, aprendi muito sobre o Teatro do Oprimido. Passei a acompanhá-lo nas oficinas que ministrava, nas reuniões que coordenava com o objetivo de formar novos núcleos e também em cursos que eram promovidos pelo próprio CTO-RJ. Eu perguntava sobre tudo e, observando a minha dedicação e interesse, Licko foi abrindo espaço para que eu pudesse aplicar alguns exercícios e jogos durante as oficinas que ele coordenava.

Com todo meu envolvimento com o TO desde a participação na campanha, meu trabalho no CIEP 170 foi se aprimorando. Às terças-feiras, eu me dedicava aos alunos, e aos sábados me reunia com o grupo teatral. Nesses encontros, em específico, revisitávamos alguns exercícios que outrora os componentes do grupo já haviam praticado, mas que agora eram aplicados da forma correta. Nesse período, também eram comuns as saídas do grupo para apresentações do espetáculo “Auto de Seu João de Meriti” em outros CIEPs, concretizando etapa fundamental do processo formativo, que Boal chamaria de "comunhão social".

(...) Quando o espetáculo se abre para a comunidade esse é um momento importante, um passo adiante. Se os ensaios já são uma atividade política (os cidadãos falam de si mesmo e tentam localizar suas opressões, entendê las através da estética), os espetáculos são o momento de comunhão social, em que os demais membros da comunidade são convidados a participarem dos debates, sempre usando a mesma linguagem teatral. São também importantes os DIÁLOGOS inter comunitários, em que os participantes de uma comunidade se apresentam para outra, que intervêm nos fóruns das peças. Às vezes, estando de fora, pode-se ver melhor (...). (BOAL 1996: 115)

Em meados de 1993, com o Mandato Político Teatral de Augusto Boal acontecendo a todo vapor, decidi conversar com o Licko Turle sobre o grupo que eu havia criado no CIEP e a peça sobre as enchentes. Lembro que ele ficou surpreso, e disse que gostaria de assistir ao trabalho. Então, preparamos uma apresentação somente para recebê-lo.

Após assistir ao espetáculo, Licko contou a Boal sobre o meu trabalho no CIEP e as impressões que teve em relação ao mesmo, depois me informou que Boal gostaria que o grupo fosse até o CTO para apresentar a peça a ele e aos demais componentes do mandato. Com tudo combinado, levei o grupo, muito entusiasmado, até o Teatro Glauce Rocha. A apresentação foi belíssima! No entanto, ao final, ao contrário da maioria dos componentes do CTO que elogiaram bastante a montagem, Boal cumprimentou o grupo, agradeceu e saiu.

Num dia seguinte em que estive no CTO, depois da apresentação do “Auto de Seu João de Meriti”, Bárbara Santos, curinga e coordenadora geral do mandato, contou-me

contudo que Boal havia gostado tanto do trabalho que decidiu convidar o grupo para fazer a abertura dos grupos brasileiros no 7º Festival Internacional de Teatro do Oprimido, que aconteceria de 15 de julho a 02 de agosto de 1993, no CCBB RJ. Eu fiquei muito feliz. Um grupo que eu havia criado, no Bairro Jardim Paraíso, seria o primeiro grupo brasileiro de TO a se apresentar em um festival internacional de teatro.



Figura 6 - Folder do 7º Festival Internacional de Teatro do Oprimido. CCBB RJ. 1993. Desenhista Nadia Turle.

Fonte: Instituto Augusto Boal.

Simultaneamente ao 7º Festival Internacional de Teatro do Oprimido, foram organizados sete Mini Festivais Populares de Teatro do Oprimido em diversos bairros do Rio de Janeiro. O grupo de São João de Meriti não pôde participar de todos, mas a primeira apresentação pública, na Vila Kennedy, foi inesquecível.



Figuras 7 e 8. Apresentação do “Auto de Seu João de Meriti” no Mini Festival de TO na Vila Kennedy. RJ. 1993.

Fonte: Acervo pessoal.



Figuras 9 e 10. Apresentação do 'Auto de Seu João de Meriti' no Mini Festival de TO na Vila Kennedy. RJ. 1993. Fonte: Acervo pessoal.

Os Mini Festivais, além de integrar uma série de comemorações pelos 22 anos de Teatro do Oprimido no mundo, tinham a proposta de levar os grupos brasileiros, assim como nossos visitantes estrangeiros, a territórios distantes do centro da cidade onde seria realizado o 7º Festival Internacional de Teatro do Oprimido, no CCBB RJ. A apresentação do “Auto de Seu João de Meriti”, na Vila Kennedy, também marcou a primeira vez que o espetáculo foi aberto para intervenção do público, embora não tenha sido eu ainda a coringar o grupo. Na verdade, houve uma tentativa que eu curingasse em parceria com alguém mais experiente do CTO, mas não funcionou, pois me faltou argumentos e o dinamismo necessário para incentivar os espectadores a tornarem-se espect-atores.

A apresentação do Auto de Seu João de Meriti no CCBB foi outro momento relevante para minha formação. Ali, tive a real dimensão do quanto a discussão de um tema social pode ser ampliada por meio do *Teatro-Fórum*. Na plateia do centro cultural, havia pessoas de vários países, como Chile, África, Alemanha, Índia, entre outros, mas a barreira linguística não impediu que os componentes dos grupos estrangeiros identificassem as situações de opressão e interviessem nas cenas buscando soluções.



Figura 11. Apresentação do “Auto de Seu João de Meriti” no 7º Festival Internacional de TO. CCBB RJ. 1993.

Fonte: Acervo pessoal.

No 7º Festival Internacional de Teatro do Oprimido houve um “ensaio” de tradução simultânea das falas do curinga, no momento em que as peças eram abertas para o fórum. Mas essa iniciativa não foi algo muito combinado, sequer havia um profissional contratado

para esse fim. Os “tradutores” eram alguns componentes do próprio CTO fluentes em inglês e que se disponibilizavam para fazer a tradução, porém, como estavam comprometidos com diversas outras responsabilidades durante o evento, além do envolvimento emocional, às vezes um começava a traduzir, vinha outro ajudava, e até o próprio Boal intervia.

Não foram poucos os aprendizados durante nossa participação no Festival. Ali tive a oportunidade de observar a atuação de curingas que vinham atuando em diferentes países, que apesar de tratarem de temas sérios por meio das peças teatrais, mantinham a fluidez e a leveza na interação com o público.

No Teatro do Oprimido, a função curinga é diversa e complexa: da identificação à representação estética do conflito, até a discussão e viabilização das estratégias que possibilitem a transformação da realidade encenada. Quem ocupa a função de curinga deve auxiliar as pessoas a descobrirem suas potencialidades, a se conhecerem melhor, a expressarem suas idéias e emoções, a analisarem seus problemas e a buscarem alternativas próprias. curinga não é quem detém respostas, e sim quem formula perguntas que geram respostas e que provocam novas perguntas. Não se trata de perseguir a resposta perfeita, e sim de estimular as respostas possíveis que desenhem a realidade desejada, para torná-la palpável. Para ocupar a função curinga é necessário buscar incessantemente a especialização na diversidade, através de formação e de posturas multidisciplinares, porque a Árvore do TO se alimenta dos conhecimentos humanos para promover ações concretas. Procurar saber de teatro, cultura, educação, psicologia, política, ecologia, economia, e do que mais for possível, associando saber a sensibilidade e bom senso, é atitude essencial. (SANTOS 2010 online)

Após o 7º Festival Internacional de Teatro do Oprimido, eu fui me inserindo cada vez mais na equipe do CTO. Acompanhava o trabalho dos outros curingas, atuava nas peças criadas pelo elenco permanente, participava das oficinas que Boal ministrava às segundas-feiras no Teatro Glauce Rocha, além de assistir e às vezes dirigir os modelos de ação das peças de Teatro-Fórum que o grupo criava.

Com o tempo, o grupo teatral formado no CIEP também passou a contar com a participação de adolescentes. Como já tínhamos um espetáculo montado, priorizei criar com eles, cenas curtas, para serem apresentadas no dia a dia da escola. Uma dessas cenas foi apresentada no Teatro Municipal do RJ, na ocasião do evento da “Campanha dos Artistas Contra a Fome, Miséria e pela Vida”<sup>23</sup>. Nesse evento, que contou com a participação de diversos artistas brasileiros, o CTO idealizou a “Mãe Pátria”, representada por um boneco

---

<sup>23</sup> A “Campanha contra a Fome, a Miséria e pela Vida”, criada na década de 90 pelo sociólogo Herbert de Souza, o Betinho, tem como principal eixo de atuação e mobilização, a formação de comitês. No dia 16/09/1993, o Comitê dos Artistas fez um grande evento no Teatro Municipal do RJ, com o objetivo de arrecadar alimentos para a campanha.

gigante (sentado e de pernas abertas) e por mim. Do ventre da “Mãe Pátria” saíam os atores do Teatro do Oprimido, performando cenas sobre os problemas sociais brasileiros.



Figura 12. Os jovens do núcleo de São João de Meriti saem do ventre da “Mãe Pátria”. Teatro Municipal do RJ. 1993. Fonte: Acervo pessoal.

No final do ano de 1993, Augusto Boal me convidou para assessorá-lo em seu mandato político teatral. Iniciava-se então, oficialmente, o meu percurso como curinga.



CÂMARA MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO

Resolução "P" nº 1607 de 17 de dezembro de 1993

A MESA DIRETORA DA CÂMARA MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO, de acordo com as atribuições que lhe confere o artigo 2º da Lei nº 2, de 08/06/77 e o que dispõe o art. 27, § 2º, inciso II, alínea "c" do Regimento Interno.

RESOLVE: **NOMEAR CASSIA JOSÉLIA CLEMENTE REIS**, para exercer o Cargo em Comissão de Auxiliar de Gabinete, símbolo DAI-5, no Gabinete do Vereador Augusto Boal, com validade a partir da data da publicação, em vaga decorrente da exoneração de **[REDACTED]** matrícula nº **[REDACTED]** (Processo CMRJ nº 9077/93).

PUBLICADO NO D. C. M. DE 20 12 93

Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1993

Presidente

1º Vice-Presidente

2º Vice-Presidente

1º Secretário

2º Secretário

Figura 13. Ato de Investidura. Assessora do gabinete de Augusto Boal. Fonte: Acervo pessoal.

## CAPÍTULO 2 - A CURINGA COMO MULTIPLICADORA DE CONHECIMENTO

*[...] o teatro da burguesia é o espetáculo acabado. A burguesia já sabe como é o mundo, o seu mundo, e pode portanto apresentar imagens desse mundo completo, terminado. O proletariado e as classes exploradas, ao contrário, não sabem ainda como será o seu mundo; conseqüentemente, o seu teatro será o ensaio e não o espetáculo acabado [...]*

Augusto Boal

Considerando que a minha história com o Teatro do Oprimido começou a partir da leitura de dois livros encontrados ao acaso numa biblioteca, e que o trabalho realizado no CIEP 170 foi fruto da minha compreensão inicial sobre a metodologia, mesmo passando a integrar oficialmente o CTO, fez-se necessário um período de aprofundamento, até ser autorizada por Augusto Boal a curingar outros grupos, além daquele que eu já havia criado no CIEP do meu bairro. Participei de muitos treinamentos com o próprio Boal, li outros livros de sua autoria, e por muitos meses fui assistente dos curingas mais experientes, acompanhando-os na criação de novos grupos.

Como acredito que alguns leitores deste trabalho, podem, assim como eu outrora, não ter tido nenhum outro contato com as técnicas de Teatro do Oprimido, a seguir, comentarei, brevemente, a trajetória de Augusto Boal até sistematizar o Teatro do Oprimido, e as principais características do método.

### 2.1 Sobre Augusto Boal

Nascido e criado no bairro da Penha, RJ, desde muito jovem, Augusto Boal costumava escrever histórias inspiradas nos acontecimentos que observava no seu bairro. Sua formação superior, contudo, direcionou-se para o ramo mais tradicional das ciências exatas. No início da década de 50, formou-se em engenharia química, na UFRJ, indo depois para Nova York cursar Especialização em Plástico e Petróleo, na Columbia University. Contudo, a atividade artística sempre seguiu paralela aos estudos em engenharia, e durante o período que morou nos Estados Unidos, realizou estudos de dramaturgia com John Gassner<sup>24</sup>, foi aluno ouvinte no Actors Studio, e colaborou voluntariamente com o Correio Paulistano, entrevistando artistas em evidência no cenário nova-iorquino.

Mesmo depois de concluir a pós-graduação, em 1954, Boal continuou em Nova York, e lá encenou duas peças de sua autoria: A Casa do Outro Lado da Rua, e O Cavalo e o Santo.

---

<sup>24</sup> John Waldhorn Gassner, crítico e historiador do teatro norte-americano, considerado um dos mais importantes do século XX.

A minha peça agora vai. Os ensaios já começaram. Eu estou dirigindo. O teatro, como eu já disse, é um auditório pequeno (feito um teatro de bolso) bem na área da Broadway. A atriz que faz o papel central começou no teatro em 1929, dois anos antes de eu nascer. A peça é uma versão daquela coisa que você viu. Por favor, procure esquecer o que você viu o mais depressa possível. (Carta de Augusto Boal à irmã Aída. Nova Iorque, 12.05.1955).

Em 1956, ao retornar ao Brasil, Boal assume a direção artística do Teatro de Arena de São Paulo, por indicação do amigo e crítico teatral Sábato Magaldi.

Figura 14

Teatro de Arena. São Paulo



Fonte: Instituto Augusto Boal.

O Teatro de Arena, sob a direção de Boal, teve várias fases. Mas foi na fase dos musicais, iniciada em 1965 com a montagem de “Arena Conta Zumbi”, texto de Boal e Guarnieri, com música de Edu Lobo, que surge pela primeira vez o Coringa<sup>25</sup>. Essa figura foi inserida pela primeira vez, em 1967, no musical “Arena Conta Tiradentes”, como um comentarista que aguçava a criticidade do espetáculo. O nome Coringa também foi usado para denominar o rodízio de papéis entre os atores do espetáculo: “Sistema Coringa”.

Em 1968, Boal dirige a “Feira Paulista de Opinião”, espetáculo composto de seis peças curtas dos dramaturgos Lauro César Muniz (autor de “O líder”), Bráulio Pedrosa (autor de “É

---

<sup>25</sup> No período do Teatro Arena, coringa era escrito com a letra “o”, e não com “u”, com passou a ser

tua a história contada?”), Gianfrancesco Guarnieri (autor de “Animália”), Jorge Andrade (autor de “A receita”), Plínio Marcos (autor de “Verde que te quero verde”) e Augusto Boal (autor de “A lua muito pequena e a caminhada perigosa”).

Sobre as apresentações da “Feira Paulista de Opinião”, o site do Instituto Augusto Boal, conta que depois da primeira apresentação, a equipe foi informada que o espetáculo só seria liberado após serem feitos 71 cortes nos textos. Boal e os atores se negaram a fazer os cortes e apresentaram o espetáculo em um ato de “desobediência civil”. Ao início de cada espetáculo, a atriz Cacilda Becker lia uma carta que justificava a apresentação da feira, mesmo censurada:

A representação na íntegra da I Feira Paulista de Opinião é um ato de rebeldia e desobediência civil. Trata-se de um protesto definitivo dos homens livres de teatro contra a Censura de Brasília, que fez 71 cortes nas seis peças. Não aceitamos mais a Censura centralizada, que tolhe nossas ações e impede nosso trabalho. Conclamamos o povo a defender a liberdade de expressão artística e queremos que sejam de imediato postas em prática as novas determinações do grupo de trabalho nomeado pelo ministro Gama e Silva para rever a legislação da Censura. Não aceitando mais o adiamento governamental, arcaremos com a responsabilidade desse ato, que é legítimo e honroso. O espetáculo vai começar. (INSTITUTO AUGUSTO BOAL 2023 online)

Em dezembro daquele mesmo ano, é instaurado o AI-5 (Ato Institucional 5). Com a repressão e a censura se agravando, não foi mais possível apresentar a Feira no Brasil.

Três anos mais tarde, em 1971, Boal seria preso e torturado, partindo para o exílio em Buenos Aires, na Argentina. Antes disso, porém, ele ainda dirigiu, no Teatro de Arena, a 1ª edição do “Teatro Jornal”, espetáculo onde o elenco improvisava notícias dos principais jornais da época, que inspiraria anos mais tarde a formulação de uma das principais técnicas do método com título homônimo.

No exílio, em Buenos Aires, onde viveu por cinco anos, Boal constituiu família, e participou ativamente da vida cultural e política da cidade. Foi na Argentina que ele desenvolveu o “Teatro Invisível”, outra técnica teatral que, além do “Teatro Jornal”, integraria a metodologia do Teatro do Oprimido. Sobre o Teatro Invisível, Sábato Magaldi escreveu:

Todo ser humano, seja ele qual for, pelo fato de que ele é humano, ele é teatro, mesmo que ele não faça teatro. O que significa ser teatro? Significa que nós humanos, carregamos em nós o ator, porque nós atuamos, agimos, fazemos ações; e o espectador de nós mesmos. (...) Um espectador privilegiado porque ao mesmo tempo que eu me vejo atuando na vida real, eu também sou o meu diretor, eu também sou o meu escritor, pois sou eu que escrevo a minha parte do diálogo, eu também sou o meu figurinista, sou o meu cabeleireiro. Eu sou tudo aquilo que existe dentro do teatro. (...) Se nós somos teatro, se a linguagem que utilizamos no dia a dia, é a linguagem teatral (...) a gente se apaixona, tem ideias, discute, usa a voz de uma forma

diferente. Eu estou usando a voz aqui de uma forma, mas se eu tivesse falando com uma pessoa, tomando café, falaria de outra maneira. Se tivesse falando com meu filho, seria de outra maneira. (...) Nós todos usamos a voz, como um ator usa no palco, a única diferença é que o ator sabe que está usando a linguagem teatral, e as pessoas normalmente não sabem que estão usando a mesma linguagem. (...) Então o que o Teatro do Oprimido procura fazer é torná-lo consciente disso, e libertá-lo da primeira opressão que é ser espectador. (MAGALDI 1994: 112-113)

### **2.1.1 Sobre a criação do Teatro do Oprimido**

Em 1973, no Peru, Augusto Boal participou do Plano Alfin (Programa de Alfabetização Integral), que tinha o objetivo de erradicar o analfabetismo naquele país no prazo aproximado de 4 anos. Na época, estimava-se que havia cerca de 3 a 4 milhões de analfabetos no Peru.

(...) Em toda parte, ensinar um adulto a ler e a escrever, é um problema delicado, e difícil. No Peru, talvez seja mais difícil ainda, considerando-se o enorme número de línguas e dialetos que falam os seus habitantes. Calcula-se que existem pelo menos 41 dialetos das duas principais línguas indígenas, o quechua e o aymará. (...). Investigações feitas na província de Loreto, ao norte do país, chegaram a constatar a existência de 45 línguas distintas nesta região. (...) E isso numa província que é, talvez, a menos povoada do país. (...). (BOAL 1991: 136-137)

Segundo Augusto Boal, o Projeto ALFIN considerava “1º alfabetizar na língua materna e em castelhano (...), 2º alfabetizar em todas as linguagens possíveis, especialmente artísticas, como o teatro, a fotografia, os títeres, o cine, etc” (Idem.). Com relação a experiências com a linguagem da fotografia, diz Boal (1991):

Na experiência teatral limenha também se perguntou a várias pessoas o que era exploração, exigindo-se a resposta em fotografia. Muitas fotos-respostas mostravam o dono do armazém, ou o homem que vinha cobrar o aluguel, ou o balcão de uma venda, ou uma repartição pública, etc. Um menino respondeu a essa pergunta mostrando um prego na parede. (...) Quase ninguém entendeu porque, mas todos os demais meninos estavam totalmente de acordo. A discussão da foto esclareceu o porquê. Em Lima, os meninos começam a trabalhar para ajudar na economia doméstica, quando chegam aos 5 ou 6 anos: começam como engraxates. É lógico que nas favelas onde vivem, não existem esses sapatos para engraxar, e por isso essas crianças devem ir ao centro de Lima exercer o seu ofício. Levam consigo suas caixas dentro da qual colocam todos os seus apetrechos necessários a sua profissão. Mas evidentemente não podem ficar carregando todas as manhãs e todas as noites suas caixas. do trabalho à casa e da casa ao trabalho. Por isso, são obrigados a alugar um prego na parede de um bar, e o proprietário cobra o aluguel de três soles por noite e por prego. Quando veem um prego, esses meninos odeiam a opressão. (BOAL 1991: 142)

Da experiência de abordar, por meio da fotografia, temas relevantes para discutir em sociedade, Boal criou o “Teatro-Imagem”. No livro “O Teatro do Oprimido”, ele escreve: “É

muito fácil dar uma máquina fotográfica para uma pessoa que nunca tirou uma foto, dizer por onde deve olhar para poder focar e que botão deve apertar. Basta isso, e os meios de produção da fotografia estão nas mãos dessa pessoa. Mas como proceder no caso específico do teatro?” (BOAL 1991: 143).

No Teatro-Imagem “(...) pede-se ao participante que expresse sua opinião, mas sem usar a fala, ele deve apenas usar os corpos dos demais participantes para ‘esculpir’ com eles um conjunto de estátuas, de tal maneira que suas opiniões e sensações resultam evidentes.” (BOAL 1991: 145).

O participante deverá usar os corpos dos demais como se fosse um escultor, e como se os outros fossem feitos de barro. Não é permitido falar em nenhuma hipótese. O importante é chegar ao *conjunto modelo*, que, na opinião geral, seja a concreção do tema dado (...). Quando finalmente se chega a uma figura aceita mais ou menos unanimemente, pede-se ao escultor que faça outra imagem mostrando como ele gostaria que fosse o tema dado. Em outras palavras, o primeiro conjunto deve mostrar a imagem real, enquanto que o segundo mostrará a imagem ideal. (BOAL 1991: 156).

Foi também no Peru que Augusto Boal criou o “Teatro-Fórum”, que surgiu a partir de uma técnica chamada “Dramaturgia Simultânea”. Nessa técnica, o grupo criava uma peça, e quando chegava o momento crítico em que o protagonista deveria tomar uma decisão, a peça era interrompida. Então, Boal perguntava à plateia se eles tinham alguma solução para a situação que foi apresentada, e os espectadores que até então estavam passivos, só assistindo, começavam a sugerir várias ideias para solucionar o problema apresentado. Por sua vez, o grupo procurava representar o maior número de sugestões possíveis. Mas um dia, em uma das apresentações, aconteceu algo surpreendente:

Em uma de nossas apresentações em que o público dizia o que queria ver na peça, uma mulher veio até mim e disse que tinha adorado a peça, mas era uma pena porque só falavam de problemas políticos. Porque se não fosse, ela tinha um problema enorme que poderia ser encenado, e gostaria de saber o que o público faria no seu lugar. (...) Então ela contou uma história horrível, que o marido dela pedia sempre dinheiro e com esse dinheiro ele dizia que estava construindo uma casa para os dois, e dava para mulher uns recibos. Ela, analfabeta, guardava os recibos (...) Até que um dia ela brigou com o marido, chamou uma vizinha, explicou tudo, e pediu para ela ler se os recibos estavam certos (...) A vizinha foi assim: “Você está dando dinheiro para o seu marido e ele está dando esse dinheiro para a amante. (...) São cartas de amor, não é recibo coisa nenhuma. (...) E então nós fizemos a peça exatamente como ela tinha ensaiado. (...) E eu interrompia a cena e falava “A cena que vocês estão vendo aqui, vai acontecer amanhã. O marido vai chegar por essa porta, o que tem que fazer essa mulher amanhã?” (...) Até que eu reparei uma mulher que estava sentada à minha esquerda no público. E ela era uma mulher muito forte. (...) Eu disse: “Eu tenho a impressão de que a senhora tem alguma sugestão. Fale, e nós vamos tentar a sua sugestão também”. E ela disse “Sim, eu tenho uma boa

sugestão”. “O que ela deve fazer?”. “O que ela deve fazer é ter uma conversa muito clara com ele, e depois disso ela o perdoa”. Então eu conversei com a atriz e disse pra ela ir lá e ter uma conversa muito séria com ele, e depois o perdoar. (...) Quando eu olhei para a mulher, ela tinha levantado. (...) e estava indo embora. Então eu pedi “Por favor, senhora, não faça isso. (...) Talvez a gente não tenha entendido o que a senhora disse”. “Vocês não entenderam porque vocês não querem”. E finalmente eu disse: “Por que não fazemos assim, ao invés de explicar com palavras, porque você não vem aqui no palco e explica o que é essa conversa clara?”. Então ela veio, e foi lá pra trás onde tinha um cabo de vassoura. Pegou ele por aqui (*pela blusa*) e falou: “Agora nós vamos ter uma conversa muito clara”. E começou a bater nele. (...) Finalmente, quando ela acabou, ela disse: “Agora que nós já tivemos essa conversa muito clara, você vai para cozinha e traz o meu jantar, porque eu estou cansada”. (BOAL 2024 online)

A partir dessa situação, vivida e descrita por Augusto Boal, e que ele costumava compartilhar em suas palestras como “A História da Senhora Corpulenta”, o Teatro-Fórum passa a ser praticado da forma que se tornou conhecido mundialmente: no final da peça, o curinga pergunta aos espect-atores se alguém tem uma ideia para solucionar as situações de opressão apresentadas. Quando alguma pessoa se manifesta, ainda sentada na plateia, tentando falar a sua ideia, o curinga diz mais ou menos assim: “Por favor, não fale daí! Estamos fazendo teatro, então venha até aqui e indique a cena que quer intervir. Nós vamos refazer a cena que você escolheu, sendo que você substituirá a personagem oprimida, e por meio do teatro poderá expressar a sua ideia”.

Antes de voltar definitivamente para o Brasil, Augusto Boal trabalhou em diversos países e desenvolveu outras técnicas de Teatro do Oprimido, como a técnica introspectiva “Arco-Íris do Desejo”, criada em parceria com a sua esposa Cecília Boal, que é psicanalista, em um ateliê que durou dois anos (1980-1982), em Paris. Não nos aprofundaremos na técnica Arco-Íris do Desejo, mas é relevante registrar que a mesma foi inspirada no psicodrama<sup>26</sup> e é muito utilizada por profissionais da área de saúde mental, por tratar-se, especialmente, de uma das técnicas do “Método Boal de Teatro e Terapia”, apesar de Boal ressaltar, em entrevista online concedida a pesquisadora e jornalista norueguesa Syle Skarsaune, que “o teatro é terapêutico, não é terapia, mas é terapêutico” (BOAL 2003 online).

## 2.2 Grupo Camponês de Cultura

*Nosso grupo desenvolveu um trabalho que atua tanto no Teatro do Oprimido, como no teatro comum, tendo como objetivo divulgar o dia a dia do camponês na sua luta para sobreviver nas áreas de produção agrícola.*

Ribamar Nava

---

<sup>26</sup> O psicodrama foi criado pelo médico e psicanalista romeno, Jacob Levy Moreno, e pode ser definido como uma técnica de investigação da alma humana por meio da ação teatral.

A metodologia criada por Augusto Boal, concebida como um instrumento de transformação social, permite que todas as pessoas — incluindo o público — se expressem e reflitam sobre a sua realidade. Atualmente, ela é amplamente utilizada pelo MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra), que desde 1984 luta pela reforma agrária no Brasil. No movimento, a metodologia serve tanto para conscientizar os cidadãos sobre a importância da redistribuição de terras improdutivas para aqueles que dependem da agricultura, quanto para promover a mobilização e o fortalecimento da própria organização, estimulando a solidariedade entre seus membros. Como afirma o filósofo e pesquisador Douglas Estevam:

Uma das experiências que talvez mais tenha aprofundado e explorado a relação orgânica entre teatro, organização social e luta de classes no Brasil é a representada pela Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré, do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). São dezenas de grupos que se organizaram em todo o país durante duas décadas de ação teatral. O trabalho é fruto de um processo de formação que envolveu centenas de camponeses e camponesas, contou com a colaboração de artistas profissionais do Brasil e do exterior e resultou na produção de dezenas de peças, filmes e canções entre tantas outras formas de intervenções estéticas. (ESTEVAM 2024 online)

No entanto, Estevam lembra que:

(...) Ainda que represente um marco decisivo, as experiências teatrais do MST e a relação com Boal não se iniciaram com a consolidação da Brigada Nacional de Teatro. (...) Outro exemplo significativo foi a experiência que aconteceu uma década antes, no Rio de Janeiro, quando em 1990 foi criado o grupo de **Teatro Camponês no Assentamento Sol da Manhã** (...). (Idem, grifo meu)

Após o meu primeiro longo período de imersão na metodologia do Teatro do Oprimido, atuando no mandato e acompanhando Licko, além de dar seguimento ao trabalho junto ao Grupo São João de Meriti, Boal permitiu que assumisse outros grupos como curinga. Coincidiu que naquele momento a assessoria do mandato passou por uma reformulação. Luiz Vaz e Licko decidiram se afastar para se dedicarem aos seus projetos pessoais, e alguns outros companheiros foram dispensados por Boal com o objetivo de manter uma equipe mais coesa.

Ao mesmo tempo, os profissionais que trabalhavam no gabinete interno<sup>27</sup>, na Câmara Municipal do RJ, foram convidados a integrar as equipes dos curingas de TO que formavam o gabinete externo, ou seja, aqueles que efetivamente se deslocavam até as comunidades para formar multiplicadores das técnicas de TO. O objetivo era que esses profissionais, a maioria oriunda do gabinete de Eliomar de Souza Coelho<sup>28</sup>, tivessem uma experiência prática na metodologia de TO, já que também atuavam no desenvolvimento do Teatro Legislativo, mas não tinham a prática artístico-social dos integrantes do gabinete externo.

Na época, Máslova era a chefe do gabinete interno, e eu passei a dividir com ela a responsabilidade de orientar o Grupo Camponês de Cultura, que, desde a sua criação até então vinha sendo conduzido por Licko. Como o grupo era formado, em sua maioria, por adolescentes que conciliavam a escola com o trabalho na agricultura familiar durante a semana, os encontros teatrais ocorriam aos sábados, e, por vezes, também aos domingos, durante todo o dia.

Em 1995, a Associação de Pequenos Produtores Mutirão Sol da Manhã, ao qual o grupo teatral estava associado, também passava por uma transição, deixando de pertencer ao município de Itaguaí, e passando a integrar o novo município de Seropédica, emancipado pela Lei Estadual nº 2.446, de 12 de outubro de 1995. Há 30 anos, chegar a Seropédica não era tarefa simples, especialmente aos sábados, quando o transporte público se tornava ainda mais ineficiente. Apenas uma linha de ônibus fazia o trajeto entre o Centro do Rio de Janeiro e Seropédica. Como eu morava em Bangu, precisava sair de casa muito cedo e seguir até a Praça XV, no Centro, o que já consumia cerca de uma hora de viagem. De lá, então, eu pegava o ônibus para Seropédica. Havia a opção de embarcar na mesma linha pela Avenida Brasil, na altura de Bangu, mas o ponto era deserto e inseguro, por isso preferia ir até o ponto final, no Centro.

Chegando em Seropédica, eu podia escolher entre ir a pé até o assentamento, um trajeto de cerca de uma hora, ou esperar um velho ônibus escolar, cedido pela prefeitura, para fazer o trajeto de Seropédica até a sede da Associação de Pequenos Produtores Mutirão Sol da Manhã. Geralmente, eu ia a pé, pois, embora o ônibus tivesse um horário fixo, nunca soube qual era.

---

<sup>27</sup> Como já foi dito, quando assumi o mandato de vereador, em 1993, Boal constituiu duas equipes: gabinete interno e gabinete externo. A primeira era formada pelas pessoas que já tinham experiência de trabalho na Câmara Municipal do RJ, compreendendo bem os trâmites daquela casa legislativa. E o segundo era formado pelos profissionais curingas do Centro de Teatro do Oprimido.

<sup>28</sup> Eliomar Coelho é um engenheiro e político brasileiro, que desde 1987 já assumiu diversos mandatos na política brasileira, como vereador e deputado.

O município de Seropédica, que fica localizado na Região Metropolitana do Rio de Janeiro, mais exatamente na Baixada Fluminense, foi, até 1994, o segundo distrito do município de Itaguaí. Atualmente, com uma população estimada de 82.892<sup>29</sup> habitantes, Seropédica tem um único distrito-sede e ocupa uma extensão territorial de 283,7 km<sup>2</sup>. Foi nesse território, que no ano de 1947, às margens da então Rodovia que ligava o Rio de Janeiro a São Paulo, foram inauguradas as instalações do Centro Nacional de Ensino e Pesquisas Agronômicas (CNEPA), órgão do Ministério da Agricultura, cuja maior parte, hoje, constitui o principal campus da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). (...) **Sua destacada centralidade espacial no contexto do município fez com que Seropédica se constituísse como uma cidade fragmentada em diversos núcleos urbanos, configurados como bairros espalhados e distantes uns dos outros.** (ARAÚJO 2016, grifo meu).

Ocasionalmente, a Kombi do mandato estava disponível, e conseguíamos nos encontrar no Centro do Rio para seguir juntos. Mas isso aconteceu poucas vezes, já que Boal costumava ter agenda cheia nos fins de semana, e a Kombi geralmente o acompanhava. O acúmulo de trabalho interno na Câmara, o cansaço e as dificuldades com o transporte acabaram fazendo com que, na maioria das vezes, eu fosse sozinha ao assentamento. Eu era a principal responsável pelo trabalho teatral com o grupo, enquanto a outra assessora concentrava suas atividades durante a semana na Câmara Municipal do Rio.

O Grupo Camponês de Cultura se destacava dos outros grupos de TO formados na época. Por ser o mais antigo, o grupo possuía um amplo conhecimento de todos os exercícios da metodologia e contava com um curinga próprio: Ribamar Nava, líder comunitário do assentamento, fundador do grupo teatral e formado em Teatro do Oprimido, o que o tornava apto a multiplicar as técnicas teatrais. Ribamar, além de conhecer profundamente a metodologia do Teatro do Oprimido, também era compositor e autor de diversos textos. Ele cultivava o sonho de ver o grupo que fundou levando a discussão sobre reforma agrária aos espaços convencionais de teatro.

Quando assumi a função de curinga do Grupo Camponês de Cultura, Ribamar Nava me apresentou o texto *Nossa História*, criado por ele, e disse que gostaria que fosse teatralizado como uma peça de teatro-fórum. Na dúvida — já que eu havia aprendido que, no TO, as peças deveriam ser criadas coletivamente a partir de improvisações dos membros do grupo —, conversei com Boal. Ele me explicou que, no caso específico, não havia nenhum empecilho em trabalharmos com um texto criado por um único componente, desde que os

---

<sup>29</sup> O número refere-se ao Censo do IBGE, de 2015. Os dados mais recentes, do censo demográfico de 2022, mostram que a população da cidade de Seropédica (RJ) chega a 80.596 pessoas, o que demonstra uma diminuição do número de habitantes desde 2015. No entanto, em 1995, o Censo do IBGE apontava que Seropédica tinha em torno de 44.667 habitantes..

outros participantes concordassem com ele e que Ribamar aceitasse sugestões de modificação durante o processo de trabalho, caso o grupo quisesse modificar algo.

O texto de teatro-fórum criado por Ribamar Nava conta a trajetória de uma camponesa que, após nascer e crescer no campo, decide buscar melhores condições de vida na cidade grande, impulsionada pelas dificuldades da vida rural. No entanto, sem a formação adequada, ela se torna presa fácil da exploração nas fábricas. Desiludida com a realidade urbana, decide retornar ao campo. Antes disso, porém, une forças com outras pessoas em situação semelhante e, juntos, iniciam uma luta pela conquista da terra. Enfrentam, contudo, inúmeros obstáculos: a violência, a escassez de recursos e a ausência de financiamento para aquisição de materiais e ferramentas essenciais à produção. Sem esse apoio, a permanência no campo torna-se cada vez mais difícil e insustentável.

É importante observar que, ao escrever seu texto, Ribamar demonstrou preocupação em retratar a triste realidade da evasão que atingia muitos assentamentos de Seropédica. No entanto, à época, essa situação não se aplicava propriamente ao Assentamento Sol da Manhã — do qual ele era líder comunitário —, como demonstrado anos depois pela pesquisadora Janete Golinski. A pesquisa comparou o número de famílias inicialmente assentadas em cada local com aquelas que ainda permaneciam na região.

Os dados evidenciam uma alta taxa de evasão nos assentamentos Coletivo, Piranema e Sá Freire, que pode ser explicada através da urbanização que ocorreu nesses assentamentos, quando muitas famílias acabaram abandonando a prática da agricultura e investindo no comércio que atende à população local. **Enquanto no assentamento Sol da Manhã não houve evasão (...).** (GOLINSKI 2008: 37-38, grifo meu).

**Tabela 1.** Descrição do número de famílias assentadas.

Assentamentos	Ano de Implantação	Nº de Famílias Assentadas	Nº de Famílias Remanescentes	Porcentagem de Evasão
Piranema	1930	130	75	42.3%
Coletivo	1955	582	52	91.1%
Incra	1972	122	94	22.9%
Sol da Manhã	1989	52	52	0.0%
Eldorado	1993	72	27	62.5%
Filhos do Sol	---	19	16	15.8%
Sá Freire	---	200	51	74.5%
São Miguel	---	---	27	---
Canto do Rio	---	---	15	---

Fonte: dados da pesquisa

Figura 15. Tabela - Descrição do número de famílias assentadas. Fonte: Dissertação de Janete Golinski.

O texto teatral de Ribamar Nava também retratava a realidade de pequenos agricultores, cujos produtos são vendidos por intermediários que ficam com a maior parte dos

lucros. Embora não explicitasse as razões pelas quais esses produtores não comercializavam diretamente suas mercadorias, é possível inferir que fatores como as más condições das estradas e a dificuldade de acesso contribuíam significativamente para essa situação.

Um dos fatores que levam os produtores a optar pela comercialização via intermediários é representado pelas precárias condições em que se encontram as estradas de acesso a suas propriedades. (...) as condições das estradas estão muito aquém do que deveriam estar (...), o que, certamente, contribui para a opção pela comercialização dos produtos com o auxílio dos intermediários. A maioria dessas estradas é de fácil acesso, porém 56% delas encontram-se em péssimas condições e 28% em condições ruins e apenas 16% em boas condições. (2008: 42)

Nos primeiros encontros para o ensaio de “Nossa História”, como foi intitulada a peça de Nava, deparei-me com algo inesperado: a dificuldade de leitura de muitos dos integrantes. O Grupo Camponês de Cultura, diferente dos outros grupos formados pelo CTO, era formado, em sua maioria, por crianças e adolescentes, ainda estudantes do ensino fundamental.

(...) o início do Grupo Camponês de Cultura (GCC) veio da iniciativa de Ribamar em proporcionar aos adolescentes (...) do Assentamento Sol da Manhã o contato com a arte, a partir de suas experiências e realidades, oferecendo (...) a oportunidade de ressignificar a história, ao valorizarem a identidade rural dos sujeitos do campo. (...) Faziam trabalhos com as crianças da escola da comunidade, de acordo com os temas durante o ano. Nas festas juninas, apresentavam danças, cantorias, organizavam as festas no assentamento e nas localidades vizinhas. Os finais de semana eram dedicados aos encontros do grupo, num espaço na sede da associação. Ribamar, como o “paizão” de todos, era o responsável por cuidar de todos e organizar os ensaios, apresentações, tocar as músicas, etc. No ano de 1991, o grupo foi batizado pelo nome Grupo Camponês de Cultura, numa sugestão de Ribamar, com a consolidação de seus componentes fixos que permaneceram juntos até o ano de 1998. (COELHO 2021: 33)

A força de vontade daqueles jovens era muito grande! Nos encontrávamos às dez da manhã, tomávamos café coletivamente na sede da associação e depois seguíamos com os ensaios. Para a abertura do encontro, eu geralmente planejava dois exercícios, que eram aplicados por mim e por Ribamar. Depois, sentávamos em círculo e iniciávamos a leitura coletiva do texto.

A dificuldade de leitura apresentada por alguns integrantes despertou ainda mais em mim o desejo pelo papel da diretora de teatro, função que no caso dos trabalhos que realizava se confundia com a de animadora, com a de professora, e agora também com a de curinga. Confesso que, em algumas ocasiões, acabei permitindo que a figura de uma diretora de teatro tradicional tomasse o lugar da abordagem mais flexível e dinâmica da curinga. Eu levantava, pedia para pararem a leitura, lia o texto e mostrava como “deveria ser”. Eles apenas

observavam. Por sorte, tínhamos o Ribamar, que não deixava que eu me perdesse naquele papel.

A segunda curinga foi Cássia Reis, fazendo também um trabalho bem marcante que foi do ano de 1993 a 1996, dando uma cara mais profissional ao Grupo, aprimorando o texto da peça “NOSSA HISTÓRIA”.

Entrevistado 6

Quando comecei a desenvolver as oficinas com o grupo ‘Sol da Manhã’ eles já tinham uma peça criada por meio de improvisos. Lembro que assisti alguns ensaios e pensava ‘Falam tão baixinho!’ ao mesmo tempo que me encantava com os materiais – caixotes de feira - usados como objetos de cena, os figurinos que na verdade eram as roupas que eles usavam na labuta diária e as músicas. Ah. . . Sobre essas, vale ressaltar, eram cantadas em uníssono em alto e bom tom – contrastando com o tom que usavam nas falas da peça. Cantavam lindamente em grupo porque o faziam sempre! Cantar era uma prática quase diária para eles depois de um dia de trabalho. Se tudo era questão de prática então era possível criar um espetáculo em que o grupo não só se sentisse valorizado por abordar um tema que contemplasse a sua realidade mas que se orgulhasse de realizar um trabalho em que a cena realmente envolvesse o espectador por meio da atuação, dos figurinos, da cenografia, da sonoplastia. . . Pensando nesse objetivo eu mesma pedi para começar a trabalhar com o grupo já que havia no CTO/RJ a prática de mudar os curingas dos grupos assistidos pela Instituição, depois de um determinado período. Os encontros passaram a ser semanais e o dia inteiro. (Cássia Reis, 23/06/2017).

Figura 16. Print da entrevista que concedi à Rosana Coelho em 2017. Fonte: Monografia em Educação do Campo, de Rosana Coelho - integrante do GCC.

Durante os encontros em que trabalhamos a leitura e a compreensão do texto, além dos exercícios de abertura, o grupo também praticava exercícios que os auxiliavam na criação da personagem, imitação de voz e desenvolvimento das emoções necessárias à cena. Dentre eles, um dos mais trabalhados era o “Quanto ‘as’ existem em um ‘a’, na variante Hamlet”, que praticávamos usando as frases do texto da peça.

Em círculo, um ator vai até o centro e exprime um sentimento, sensação, emoção, ideia, usando somente um dos muitos sons da letra “a”. Todos os outros atores, em círculo, repetirão o som e a ação duas vezes, tentando sentir também aquela emoção, sensação, sentimento ou ideia que originou o movimento e o som. (...) Na variante (Hamlet), utilizavam frases do texto da peça. (BOAL 1980: 141)

Ao longo dos ensaios, a peça foi tomando forma. Durante esse processo, diversas intervenções musicais aconteceram por meio de improvisos, sendo incorporadas ao espetáculo. Algumas músicas foram compostas por Ribamar, outras eram canções emblemáticas do movimento da reforma agrária, sempre cantadas durante as ocupações. Um ponto interessante foi perceber que a dificuldade de imitação vocal, que surgia ao falarem o texto, desaparecia ao cantarem. Quando cantavam, expressavam-se com mais clareza e vigor,

possivelmente porque a prática constante do canto no dia a dia do assentamento facilitava essa expressão.



Figura 19. Ribamar Nava (ao violão) em uma apresentação na Zona Sul do RJ. Fonte: Instituto Augusto Boal.

Durante os ensaios, surgiram também várias ideias de cenografia e adereços, então, desde o início, solicitamos o acompanhamento do artista plástico e bonequeiro Zé Luiz Reis. Ele, que era eventualmente contratado pelo CTO para desenvolver a imagem dos espetáculos, contribuiu muito ao longo do processo.

Utilizamos caixotes como 'objetos quentes', que se transformaram em diferentes elementos cênicos. Em trabalho coletivo, costuramos sacos de estopa para criar uma rotunda que caracterizava o ambiente da roça. Nesse painel, flores e árvores foram feitas a partir de bagaço de cana e palhas de milho. As ferramentas também foram concebidas de forma colaborativa, reaproveitando materiais como papelão e cabos de vassoura encontrados no assentamento.

Em uma das cenas, em que uma camponesa chega à cidade grande para começar a trabalhar em uma fábrica, propusemos uma abordagem simbólica. A personagem seria transportada até o local de trabalho dentro de uma grande caixa, remetendo à ideia de mercadoria. Quando a caixa chegava à fábrica, seus lados se abriam, revelando a trabalhadora, que era recebida pelo Dr. Explorácio, o dono da fábrica, interpretado por Samuel Teixeira.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Samuel Teixeira era assentado do Mutirão Sol da Manhã e integrante do Grupo Camponês de Cultura, assim como: Ribamar Nava, Nelton Pereira, Jacó Pereira, Derivaldo Vieira, Melquesedeque Pereira, Michele, Ana Santos, Shirley da Silva, Ritinha Coelho, Fabiana Coelho, Rosana Coelho, Rodrigo Coelho, Anselmo da Silva, Iraci e Ernane Guedes - era assentado do Mutirão Sol da Manhã e integrante do Grupo Camponês de Cultura.

Os figurinos foram confeccionados a partir de roupas de malha usadas, que foram cuidadosamente cortadas e transformadas de maneira única por cada integrante do grupo. Após esse processo de customização, as peças receberam tingimentos em cores variadas, resultando em um visual bastante expressivo.

Na estreia da peça, o grupo comemorou a calorosa receptividade do público, destacando-se os elogios vindos dos curingas do CTO e do próprio Boal. Ficava evidente o amadurecimento dos integrantes como artistas militantes. A peça tratava de um tema extremamente sério, mas ganhava leveza e encantava o público graças à força das vozes, agora potentes, à alegria da música ao vivo e à estética cênica criativa e colorida, construída com materiais reciclados encontrados no próprio assentamento e transformados em objetos de cena. Como Boal (2009) orienta sobre a construção do espaço cênico:

O cenário traça limites visíveis para conter e vestir o espaço estético. Ao construí-lo, devemos pensar em traço e cor. (...) Se o espaço cênico não se destacar do espaço físico pelo traço e pela cor, o espaço estético continuará vagueante. A construção da imagem da cena - também chamada cenário, figurinos, adereços etc., denominações que recuso em virtude de sua origem em um certo tipo de teatro que prefiro recusar - deve começar com o espaço vazio, totalmente vazio e neutro, e deve ser construída a partir de objetos quentes, um a um: objetos a serem manuseados, a servirem como móveis, portas, paredes etc. Tudo que entrar nesse espaço deve ser trabalhado pelo grupo de oprimidos, que deve também escrever e musicar a peça. Sempre com a ajuda dos seus Curingas: cada coisa deve conter também uma opinião emocional e ideológica sobre essa coisa. (BOAL 2009: 251)



Figura 17. Apresentação no Largo de São Francisco, no Centro do RJ, em frente ao IFCS (Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ). Fonte: Monografia em Educação do Campo, de Rosana Coelho - integrante do GCC.

Pode parecer contraditório que o grupo tenha ficado tão feliz com os elogios recebidos: “Como assim? O Teatro do Oprimido não combate o envaidecimento do artista?” Sim, combate, mas não é disso que se trata aqui. Estamos falando de jovens camponeses que, por meio do teatro, encontraram uma forma de empoderamento. Neste caso, não se trata de vaidade, mas de conquista. Falamos também de um coletivo guiado por Ribamar Nava, um homem que nutria um sonho: ver o grupo que formara levar aos palcos tradicionais, de onde historicamente estavam excluídos, a discussão sobre a reforma agrária.

### **2.2.1- 5º Festival Novos Talentos de Teatro**

Foi em busca do sonho de levar o Grupo Camponês de Cultura aos palcos tradicionais que, em um dia de reunião na sede do CTO RJ, Ribamar Nava me entregou o edital do 5º Festival Novos Talentos de Teatro, promovido pela FUNARJ, e pediu que eu fizesse a inscrição do grupo.

Respondi a ele que conhecia bem o Festival Novos Talentos e sabia que em geral eram selecionados apenas espetáculos de formandos das principais escolas de teatro do Rio, como Martins Pena, CAL e Tablado. Relatei diversos casos de companhias com excelentes atores e ótimos espetáculos que haviam sido reprovadas logo na primeira fase em edições anteriores. Finalizei a conversa sem sequer abrir o edital, acrescentando que, além de tudo, o preconceito contra o Teatro do Oprimido era grande, e que eu não faria a inscrição do grupo, pois o resultado certamente seria desanimador.

Embora já tenha se passado muito tempo daquela conversa na sede do CTO, lembro com clareza da expressão de Ribamar ao ouvir minha resposta. Já tínhamos desenvolvido uma parceria sólida, e ele sempre me falava o quanto estava satisfeito com o resultado da montagem do texto que havia escrito, além do progresso dos integrantes do grupo. Contudo, minha negativa em inscrever o grupo no festival o deixou visivelmente decepcionado.

Semanas depois, durante um ensaio no assentamento, Ribamar me entregou um papel com a notícia de que o Grupo Camponês de Cultura havia sido selecionado para se apresentar no 5º Festival Novos Talentos, no Teatro Gláucio Gill, em Copacabana. Os jovens do grupo estavam eufóricos. Ribamar, havia se encarregado da inscrição do espetáculo sem contar a ninguém sobre a minha resistência. Ele não mencionou o fato de eu tê-lo desanimado, e a vitória do grupo se transformou em uma grande celebração.

Esse acontecimento foi crucial para que eu me conscientizasse definitivamente sobre algo que Boal afirmou no Ciclo de Palestras sobre Teatro, organizado pelo MinC: "O Teatro do Oprimido é uma forma de Teatro Político em que você, literalmente, não diz nada; você ensina os outros a dizer, a se alfabetizar numa linguagem global". Por um excesso de zelo, tentei impedir que o grupo buscasse novos espaços para realizar seu sonho, mas, já imersos nos princípios da liberdade e autonomia do Teatro do Oprimido, eles seguiram em frente e fizeram exatamente o que acreditavam ser o certo.

Os ensaios que antecederam a apresentação no 5º Festival Novos Talentos de Teatro ocorreram de forma bastante tranquila. Mas foi necessário um esforço de adaptação das marcações dos atores para o palco italiano. Além das pequenas mudanças nas marcações, a maior parte do tempo foi dedicada ao ensaio das músicas. O problema da voz baixa, que havia sido uma dificuldade em ensaios anteriores, já estava superado. Agora todos falavam com clareza e muita energia. O figurino e os adereços cênicos também passaram por ajustes e reparos. E, além disso, tivemos que contratar um profissional de iluminação e outro de sonoplastia, pois seria preciso entregar um mapa de luz e som, algo que exigia profissionais qualificados.

Restava apenas aguardar o grande dia da apresentação. Para a maioria, seria a primeira vez em um ambiente como aquele. Nem mesmo como público tiveram a oportunidade de estar ali.

O dia da apresentação passou num piscar de olhos. Por conta dos testes de luz e som — outra novidade para o grupo —, conseguimos ensaiar o espetáculo apenas momentos antes da apresentação. Foi lindo! Da plateia, pude observar orgulhosa a atenção concentrada e os olhares de admiração de muitas pessoas.



Figura 20. Apresentação da peça Nossa História no 5º Festival Novos Talentos de Teatro. Fonte: Fotografia de Maura Sousa.



Figura 21. Apresentação da peça Nossa História no 5º Festival Novos Talentos de Teatro. 1995. Fonte: Fotografia de Maura Sousa.



Figura 22. Apresentação da peça Nossa História no 5º Festival Novos Talentos de Teatro. 1995. Fonte: Fotografia de Maura Sousa.



Figura 23. Apresentação da peça Nossa História no 5º Festival Novos Talentos de Teatro. 1995. Fonte: Fotografia de Maura Sousa.

Costuma-se dizer que algumas montagens teatrais deixam um gostinho de “quero mais”. Mas, no caso da peça “Nossa História”, apresentada como teatro-fórum no 5º Festival Novos Talentos do Teatro, acredito que foi além disso. No festival, não houve espaço para o fórum posterior à peça, e, antes dela, também não tivemos a chance de contextualizar a técnica utilizada.

Naquela época, em 1995, o Teatro do Oprimido ainda era muito mais conhecido no exterior do que no Brasil. Por aqui, estávamos apenas começando a divulgar a metodologia, e mesmo entre os alunos das escolas de teatro, o método era pouco conhecido. Por isso, acredito que, para a grande parte do público, a apresentação deixou a impressão de que algo estava faltando — e de fato estava: a discussão e a busca coletiva por soluções para os problemas encenados, parte essencial do teatro-fórum. Ainda assim, o grupo ficou imensamente feliz com a experiência, e a apresentação repercutiu tanto no assentamento quanto em diversos jornais da época.

# Camponeses levam para o teatro luta do homem do campo

Com intenção de mostrar a realidade do homem do campo, um grupo de artistas amadores da comunidade agrícola "Mutirão Sol da Manhã", em Itaguaí, criou o Grupo Camponês de Cultura. Apoiados pelo Vereador Augusto Boal, coordenador do Centro de Teatro do Oprimido, o grupo está concorrendo ao 5º Festival Carioca de Novos Talentos do Teatro, iniciativa da Prefeitura do Rio de Janeiro.

A peça "Nossa História" de José Ribamar Nava, leva ao público a luta dos sem-terra. Eles saem do interior para a cidade grande na esperança de uma vida melhor e se desiludem com a exploração, baixos salários e a fome. Voltam para o campo onde ocupam terras produtivas abandonadas para trabalhar. Começa então o processo de luta, divisão de terras,

desistências e organizações de associações para obterem recursos e se fortalecerem.

Dirigida por Josi Cássia e figurino de Zé Luiz Reis, "Nossa História" tem no elenco além do próprio autor Ribamar Nava, Fabiana Coelho; Samuel Teixeira Nelton Pereira; Jacó Ferreira; Derivaldo da Silva; Rosana Coelho; Rita Coelho; Melquesedeque Pereira; Ana Santos e Ernani Guedes. Usando linguagem popular, o grupo motiva a platéia a participar e debater as questões levantadas, sempre ao som da viola e canções que retratam a vida do homem do campo. Segundo o autor é importante que as pessoas da área urbana saibam o que acontece no campo. "Precisamos da solidariedade de todos para continuar a nossa luta", afirma Ribamar.

Figura 24. Jornal UNACOOP. Fonte: Acervo Pessoal.

## O início de tudo

Desde o início da fundação da Associação de Pequenos Produtores Mutirão Sol da Manhã, que em festas da comunidade montávamos espetáculos de teatro, representando momentos de nossa vida. Em 1990 fomos convidados a participar do evento “**Terra e Democracia**” representando aspectos da Reforma Agrária, onde conhecemos o teatrólogo Augusto Boal e sua equi-



*Ribamar Nava quando da apresentação da peça “Nossa História” no gramado do Congresso Nacional, em Brasília*

pe do Centro de Teatro do Oprimido, cuja a técnica teatral consiste em apresentar o problema, provocando o público para que este apresente as possíveis soluções.

Eleito vereador pelo município do Rio de Janeiro, Boal nos convidou a integrar seu projeto de Teatro Legislativo nos fornecendo todo o subsídio necessário para organizarmos um gru-

po de teatro, o oprimido. Hoje, nosso grupo desenvolveu um trabalho que tanto atua como teatro do oprimido, como teatro comum, tendo como objetivo divulgar o dia-a-dia do camponês na sua luta para sobreviver nas áreas de produção agrícola.

**Ribamar Nava**

**JORNAL UNACOOP**

Figura 25. Jornal UNACOOP. Fonte: Acervo Pessoal.

A experiência de levar um espetáculo, sob minha orientação, para um palco tradicional despertou em mim o desejo de me profissionalizar como atriz e cursar uma faculdade de Direção Teatral. Depois da apresentação no Festival, senti-me confusa em relação aos meus sonhos profissionais.

Por um lado, como curinga do Teatro do Oprimido, o fato de o grupo ter sido selecionado, participado do evento e, principalmente, realizado o sonho de Ribamar - ver sua história encenada em um palco tradicional - já representava uma conquista imensa para mim. Por outro, não posso negar que esperava que o grupo tivesse recebido mais indicações, embora tenhamos sido indicados e premiados em alguma categoria de que agora não me recordo.

Buscando ampliar minha formação teatral, pedi afastamento do CTO ao ser aprovada no vestibular da Escola de Teatro Martins Pena. Optei pelo turno da tarde, e, como as aulas são diárias, imaginei que não conseguiria conciliar os estudos com minhas funções no grupo.

Eu tinha certeza de que queria continuar trabalhando com grupos comunitários e com não-atores, mas sonhava em desenvolver um trabalho que não se restringisse apenas às técnicas do Teatro do Oprimido. Mais tarde, porém, percebi que esse desejo trazia uma certa ingenuidade. Descobri que, por mais que eu explorasse outras formas teatrais, nenhuma seria capaz de ocupar, dentro de mim, o espaço onde pulsa o Teatro do Oprimido.

Isabel Penoni<sup>31</sup>, no livro “Cenas Cariocas: modos, políticas e poéticas teatrais contemporâneas”, ao se referir à decisão da Cia Marginal<sup>32</sup> de buscar novos espaços de atuação fora do circuito do “trabalho social”, expressa uma reflexão que remete à minha própria vivência ao sair do CTO, e à expectativa que eu tinha em relação aos próximos grupos com os quais iria trabalhar, formados por não-atores:

Este desvio foi do mesmo modo impulsionado por uma vontade de ressignificar **a atuação da companhia numa escala mais ampla de visibilidade**, distanciando-a da ideia de “trabalho social” e seus sentidos restritivos de carência e embrutecimento, para aproximá-la cada vez mais de noções de “produção artística”, “pesquisa de linguagem” e “processo colaborativo”. **Embora traduzisse de forma precisa a prática de teatro do grupo**, aquelas noções dificilmente eram atribuídas a um coletivo proveniente de favelas. (PENONI 2020: 130, grifo meu)

Minha despedida do CTO foi silenciosa. Simplesmente... não aconteceu. Esperei Boal voltar de uma viagem à França, pedi um momento para conversar com ele e anunciei meu afastamento. Boal me olhou com calma e perguntou se eu tinha certeza do que estava fazendo. Respondi que sim, e agradei pela confiança que depositou em mim e pela enorme oportunidade de trabalhar ao seu lado. Foi então que ele me disse algo que, acredito, só

---

<sup>31</sup> Isabel Penoni é diretora e pesquisadora teatral, cineasta, e antropóloga. Professora adjunta do Departamento de Ensino do Teatro da UNIRIO, orientadora deste trabalho de conclusão de curso.

<sup>32</sup> A Cia. Marginal é um grupo teatral da Maré, no Rio de Janeiro, que aborda questões sociais e raciais a partir das vivências periféricas. Suas montagens unem arte e ativismo.

alguém como ele teria a coragem e a generosidade de dizer: “Não me agradeça. Eu te contratei porque sabia o retorno de trabalho que você ia me dar.” E completou, com a mesma firmeza afetuosa que sempre teve: “Conte comigo para qualquer coisa que precisar.”

Ribamar Nava e eu mantivemos contato por muitos anos. Através dele, soube que o grupo passou a ser orientado pela experiente e comprometida Claudete Felix, uma das fundadoras do CTO. Além disso, soube que tiveram a oportunidade de apresentar a peça “Nossa História” até para o presidente Lula, durante sua visita ao assentamento.

Não poderia deixar de fechar este capítulo prestando uma homenagem a Ribamar, que faleceu em 2013, sem nunca ter abandonado a luta pela qualidade de vida de todos os integrantes do assentamento que liderava. Ribamar era maranhense, mas foi criado desde criança em Laranjeiras, na Zona Sul do Rio de Janeiro, tornando-se um homem do campo por amor à terra e respeito à luta dos oprimidos. O amor de Ribamar Nava pela arte transcendia diversas linguagens. Além de ser músico e praticante do Teatro do Oprimido, ele era também artista plástico, formado pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Ribamar permanece, sem dúvida, na memória de muitos adultos, outrora jovens, que, inspirados por ele, aprenderam a usar o teatro como uma ferramenta de luta por melhores condições de vida no campo.

## CAPÍTULO 3 - UMA VEZ CURINGA, SEMPRE CURINGA

*“O curinga não decide nada, deve questionar as próprias conclusões e enunciá-las em forma de pergunta à plateia, para que ela decida. Deve ser sempre sensível ao desejo da plateia, incentivando-a a também questionar as ações propostas”.*

Augusto Boal

### 3.1 - Do curso técnico à universidade: e o Teatro do Oprimido?

Ingressar na Escola de Teatro Martins Pena foi a realização de um grande sonho. Por ser a escola pública de teatro mais antiga da América Latina, o vestibular era muito concorrido! No ano em que concorri ao vestibular, foram 400 candidatos para 20 vagas, e apenas 15 foram aprovados. Dois colegas desistiram do longo curso, que acontecia de segunda a sexta-feira, das 12h30 às 18h. Mas quase sempre, era necessário utilizar também os períodos da manhã, da noite e os fins de semana para os ensaios dos trabalhos solicitados pelos professores, a maioria em grupo, além dos ensaios das práticas de montagem.

Na Martins Pena, aprofundi-me no estudo do trabalho de diretores como Stanislavski<sup>33</sup>, Brecht<sup>34</sup> e Peter Brook<sup>35</sup>, conheci a atuação de grupos como o Living Theatre<sup>36</sup> e a Royal Shakespeare Company<sup>37</sup>, estudei os gêneros drama, comédia e tragédia, e li textos de diversos autores estrangeiros e brasileiros, inclusive o primeiro texto teatral de José de Anchieta<sup>38</sup>.

O que mais me surpreendeu, no entanto, foi o fato de que, em nenhum momento, ouvi falar sobre o Teatro do Oprimido, ainda que nas aulas de Teatro Brasileiro a professora tenha mencionado Augusto Boal ao tratar do Teatro de Arena de São Paulo. Ao mesmo tempo,

<sup>33</sup> Konstantin Stanislávski (1863–1938) foi um ator, diretor e teórico teatral russo, amplamente reconhecido por desenvolver um método de interpretação baseado na verdade emocional do ator. Defendia uma atuação naturalista e seu método tornou-se referência para artistas de teatro e cinema a partir do século XX.

<sup>34</sup> Bertolt Brecht (1898–1956) foi um dramaturgo, poeta e teórico teatral alemão, criador do *teatro épico*, que era um teatro crítico e distanciado, cujo objetivo era despertar a consciência política do espectador por meio do *efeito de distanciamento, ou seja*, era oposto ao teatro realista e emocional de Stanislavski.

<sup>35</sup> Peter Brook (1925–2022) foi um diretor de teatro britânico, conhecido por buscar a essência do teatro em montagens minimalistas, com poucos adereços, focando nos atores, texto e relação com o público.

<sup>36</sup> O *Living Theatre* é um grupo teatral experimental fundado nos Estados Unidos em 1947 por Judith Malina e Julian Beck, conhecido por suas montagens politizadas, coletivas e de forte ruptura com as convenções do teatro tradicional.

<sup>37</sup> A *Royal Shakespeare Company* é uma das companhias teatrais mais renomadas do Reino Unido, fundada em 1961, com foco na obra de William Shakespeare, mas também conhecida por montagens inovadoras e interpretações contemporâneas de clássicos.

<sup>38</sup> José de Anchieta (1534–1597), jesuíta espanhol, foi um dos primeiros missionários no Brasil colonial. Entre suas diversas atividades, destacou-se pelo uso do teatro como recurso catequético e pedagógico, encenando peças em língua tupi e portuguesa com o objetivo de evangelizar e instruir os povos indígenas. Embora reconhecidas como experiências pioneiras do teatro no Brasil, essas dramatizações têm sido objeto de críticas por parte de historiadores, que as analisam como expressões de controle cultural e imposição de valores europeus.

naquele exato período, Boal estava em Londres, desenvolvendo uma parceria com a Royal Shakespeare Company, onde introduziu suas abordagens introspectivas para explorar os conflitos internos dos personagens, especialmente em Hamlet, usando técnicas do *Arco-Íris do Desejo*. O fato, comentado por Boal na reportagem abaixo, teve para ele um significado simbólico, já que em geral seu trabalho era desqualificado sob o rótulo de “educação política” ou mesmo “terapia”, para usar seus próprios termos.

Apesar de ter 19 livros traduzidos em 21 idiomas e grupos atuando a partir desses livros em incontáveis palcos - há mais de centenas de grupos de Teatro do Oprimido registrados na África, nos EUA, no Canadá, na Ásia, América Latina e até entre esquimós -, Boal sentia que seu trabalho ainda era visto por muitos como marginal, mesmo após ter sido convidado a ensaiar atores da Royal Shakespeare Company. “Em geral as pessoas dizem ‘isso é muito bom, mas é educação, política, terapia’. Por isso o fato de a mais famosa e tradicional companhia teatral da Inglaterra ter me convidado para trabalhar com atores shakespearianos teve um significado simbólico. Aquilo foi bonito. (BOAL 1987 online)

Perto de concluir a formação na Martins Pena, comecei a trabalhar no período noturno como educadora social em um abrigo provisório localizado em Vila Isabel, no Rio de Janeiro, que atendia jovens em situação de risco. Aos sábados, retornei à comunidade de Vigário Geral, onde, nos tempos de minha atuação como curinga do TO, participei da inauguração da Casa da Paz de Vigário Geral, e posteriormente no Grupo Cultural AfroReggae, ministrando aulas de teatro para crianças e jovens.

Segundo o Observatório Legislativo da Intervenção Federal (2022), a Casa da Paz de Vigário Geral foi criada em 1993 como uma resposta comunitária ao massacre ocorrido na favela de Vigário Geral, tornando-se um centro de referência para ações de promoção da cultura de paz, inclusão social e atividades culturais, especialmente voltadas a crianças e jovens da região. O projeto teve ainda forte ligação com o surgimento do Grupo Cultural AfroReggae, projeto criado em 1993, com o objetivo de promover a inclusão social de jovens em situação de vulnerabilidade por meio da arte, da cultura e da educação. O AfroReggae ficou conhecido por seu trabalho em favelas e por utilizar expressões artísticas para afastar jovens da criminalidade.

Naquele período, inicialmente, procurei deixar de lado meu conhecimento das técnicas do Teatro do Oprimido. No entanto, a verdade é que eu me sentia de volta à estaca zero, como no início da minha trajetória ministrando oficinas de teatro. Isso porque muito do que eu havia aprendido mais recentemente era voltado para a formação de atores, e não para um trabalho de teatro comunitário com crianças. Os exercícios que eu vinha aplicando, em sua maioria individuais e baseados no método Stanislavski, simplesmente não funcionavam naquele

contexto. As crianças sentiam vergonha de participar ou não compreendiam as propostas. Faltava algo que dialogasse com sua realidade, com sua linguagem e com o coletivo.

Foi então que decidi retomar, nas minhas oficinas, os jogos dramáticos sistematizados por Augusto Boal na metodologia do Teatro do Oprimido. Fiz questão de apresentar o método aos alunos, explicando sua origem e objetivos. No entanto, como a maioria dos alunos tinha entre 8 e 12 anos, optei por não seguir à risca a estrutura tradicional do Teatro do Oprimido. Foi uma mistura danada, procurando costurar a metodologia do TO com um trabalho sobre o imaginário e o sonho por meio de adaptações teatrais de livros infantis. E assim montamos o espetáculo “Avental que o Vento Leva”, uma adaptação do livro infantil de Ana Maria Machado.<sup>39</sup> Uma experiência feita de tentativa e erro, de intuição e escuta, e que, apesar das dúvidas, abriu novos horizontes: eu estava determinada a prestar vestibular para Direção Teatral, na UNIRIO.

---

<sup>39</sup> **Ana Maria Machado** (1941-) é uma escritora brasileira reconhecida por sua extensa obra literária para crianças e jovens. Escreveu dezenas de livros, entre romances, contos e poesias, e já recebeu diversos prêmios nacionais e internacionais, como o Prêmio Hans Christian Andersen em 2000, considerado o “Nobel” da literatura infantil. Sua escrita aborda temas sociais, culturais e valoriza a diversidade.



Figura 26. Peça teatral *Avental que o vento leva*. Favela de Vigário Geral, 1998. Fonte: arquivo pessoal.

Em 2000, fui aprovada no Bacharelado em Artes Cênicas da UNIRIO. O primeiro semestre foi atribulado. Ao longo do curso, percebi que grande parte do conteúdo era algo que eu já havia estudado na Escola de Teatro Martins Pena. Embora soubesse que precisava chegar ao terceiro período para prestar a prova de direção teatral, sentia cada vez mais a urgência em conhecer metodologias voltadas ao ensino de teatro para o público infanto-juvenil. Eu recebia muitos convites para ministrar oficinas para crianças e adolescentes, e o único método com o qual me sentia segura em trabalhos com aquela faixa-etária era o Teatro do Oprimido.

Em janeiro de 2001, fui convidada a ministrar uma oficina de interpretação para adolescentes durante a 4ª Mostra de Cinema de Tiradentes<sup>40</sup>, um dos principais eventos voltados ao cinema brasileiro contemporâneo. Essa experiência foi marcante porque, embora se tratasse de um público jovem, como aquele com o qual eu costumava trabalhar em comunidades, havia uma diferença fundamental: aqueles jovens buscavam uma formação de ator mais estruturada, profissionalizante. Assim, inicialmente, optei por utilizar exercícios que havia aprendido na Escola de Teatro Martins Pena, no curso de formação de atores. No entanto, ao saber que haveria uma culminância, um momento final em que todas as oficinas apresentariam um trabalho público, senti a necessidade de recorrer novamente ao Teatro do Oprimido. Decidi, então, trabalhar com a técnica de Teatro Imagem, adaptando-a à proposta do grupo.

Embora as imagens criadas pelos alunos não tratassem diretamente de opressões, como prevê a metodologia original, elas representavam aspectos simbólicos da cidade de Tiradentes: pessoas andando de charrete, a igreja, o antigo chafariz, turistas fotografando construções históricas, e o próprio Tiradentes sendo enforcado. A forma de construção dessas cenas, o trabalho corporal e o modo como os alunos representaram essas imagens remetem diretamente ao Teatro Imagem, criado por Augusto Boal. Ainda que o conteúdo não fosse político no sentido clássico do Teatro do Oprimido, a estética e a lógica de criação marcaram aquele novo trabalho, revelando novamente a forte influência da metodologia no meu fazer artístico. A experiência na Mostra de Tiradentes, mais uma vez, evidenciou como o Teatro do Oprimido permanecia como referência estruturante na minha prática pedagógica, mesmo quando eu buscava explorar outras possibilidades.

---

<sup>40</sup> A Mostra de Cinema de Tiradentes é um dos principais eventos dedicados ao cinema brasileiro contemporâneo. Realizada anualmente na cidade histórica de Tiradentes (MG), promove exposições, debates e atividades formativas. Na 4ª edição do evento, em 2001, fui responsável pela oficina de interpretação voltada para crianças e adolescentes.

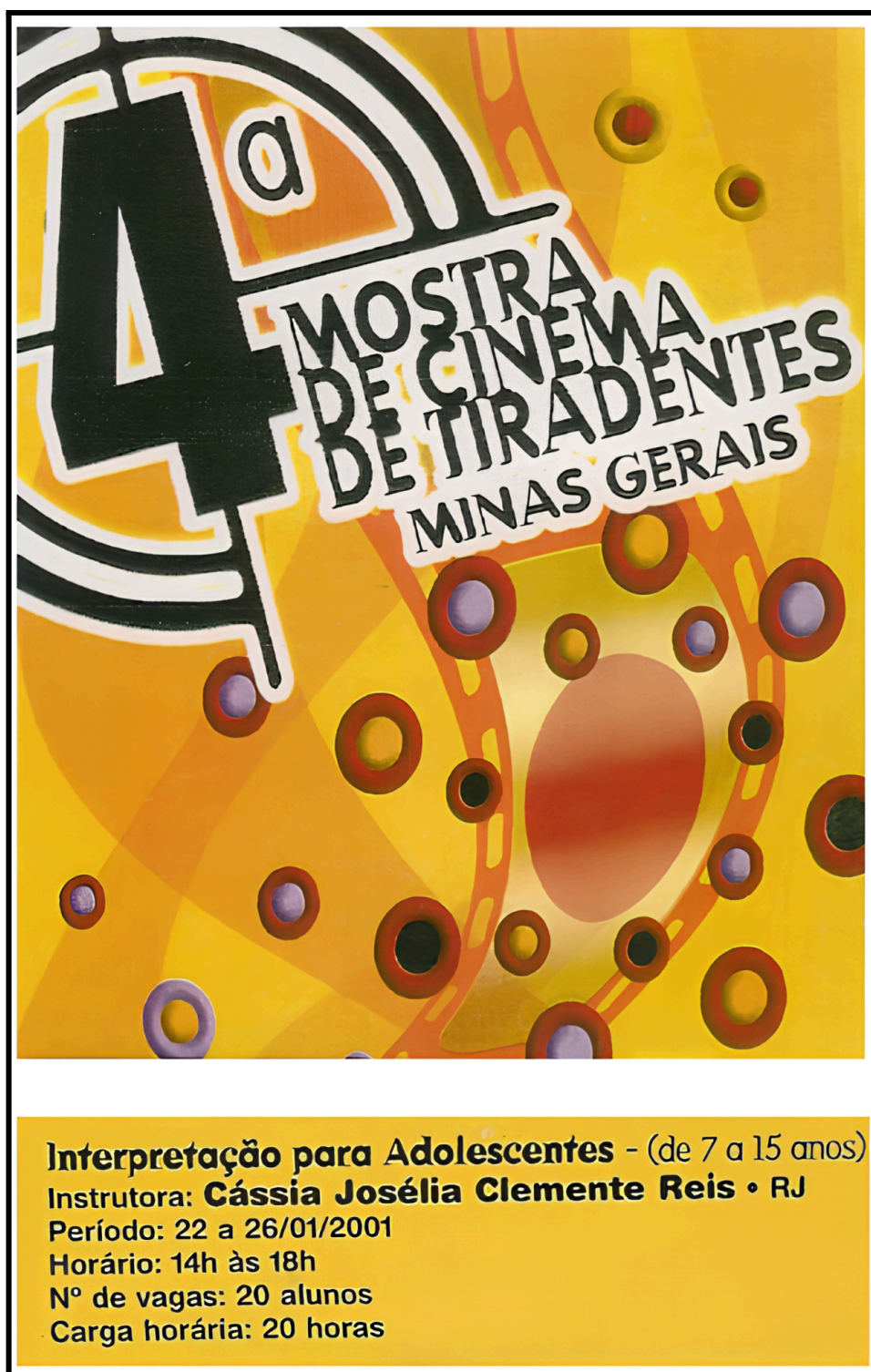


Figura 27. Folder (colagem) da 4ª Mostra de Cinema de Tiradentes, 2001. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 28. Imagens de Tiradentes. 4ª Mostra de Cinema de Tiradentes, 2001. Fonte: Arquivo pessoal.

No terceiro período do Bacharelado em Artes Cênicas, decidi solicitar transferência para o curso de Licenciatura, desistindo da prova de Direção. Essa decisão se deu depois de uma visita à Martins Pena, onde encontrei com o coreógrafo e professor Roberto Lima<sup>41</sup>, com quem compartilhei minha dúvida sobre qual caminho seguir. Ele me disse algo que foi decisivo: “Alguns amigos me perguntam como consigo montar espetáculos, muitas vezes sem financiamento. Eu respondo: invisto o que ganho como professor. E mais, ninguém vai te chamar para dirigir só porque você fez uma graduação em Direção, Cássia. Convidam para

<sup>41</sup> Roberto Lima é coreógrafo, bailarino e professor de artes cênicas, integrante do Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro há aproximadamente 40 anos, com significativa trajetória profissional. Foi professor de expressão corporal e dança na Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena por cerca de 30 anos, e atualmente dedica-se à direção artística do Núcleo de Dança para Atores, além de ministrar oficinas e projetos de teatro-dança na cidade.

dirigir quem já tem trabalho reconhecido. Agora, se você quiser estabilidade, prestar concurso como professora, só vai conseguir se fazer a Licenciatura. Sem ela, você não entra na escola”. Ao final, ele completou: “Peça transferência para a Licenciatura. Faça Direção depois”. E foi isso que eu fiz.

Na Licenciatura, encontrei exatamente o que buscava naquele momento: uma formação voltada para a dimensão pedagógica do teatro. Foi nesse contexto que tive meu primeiro contato com o Método de Jogos Teatrais, de Viola Spolin, que tem como base a improvisação como ferramenta central de aprendizagem. O método utiliza jogos estruturados para desenvolver aspectos fundamentais da prática cênica, como a atenção, a espontaneidade, a escuta ativa e a relação do corpo com o espaço.

Spolin desenvolveu sua metodologia a partir do uso do jogo teatral como ferramenta de expressão e aprendizagem, sendo influenciada pelo trabalho da educadora e assistente social norte-americana Neva Boyd<sup>42</sup>, sua professora. Embora não tenha tido contato direto com o sistema de Stanislavski, alguns princípios da improvisação propostos por Spolin dialogam, de forma indireta, com elementos presentes naquele sistema, como a escuta, a ação no presente e a construção de um comportamento verdadeiro em cena. Augusto Boal não foi diretamente influenciado pela metodologia de Spolin, mas ambos trabalharam com o jogo como ferramenta de expressão e aprendizado, cada um em seu contexto.

Foi também na licenciatura que conheci a obra de Olga Reverbel, por meio do livro *Jogos Teatrais na Escola*, no qual a autora propõe uma série de atividades lúdicas voltadas ao desenvolvimento das capacidades expressivas dos educandos, como: o relacionamento, a espontaneidade, a imaginação, a observação e a percepção. Por meio desses jogos, Reverbel incentiva um ambiente de aprendizagem dinâmico, criativo e profundamente participativo.

Em nossa experiência, trabalhamos com os cinco conjuntos na ordem em que são apresentados, por parecer-nos que, para desenvolvermos atividades com um grupo de alunos, deveríamos considerar em primeiro lugar o *relacionamento* social, pois, melhor relacionados, os alunos se tornaram mais *espontâneos* e, juntos, poderiam *imaginar* situações com novas linguagens; nessa etapa passariam a *observar* o mundo e os outros, e procurariam *perceber* tudo em seus menores detalhes. (REVERBEL 1989: 25)

Em sua obra, Reverbel propõe atividades práticas para integrar o teatro ao contexto escolar, destacando a importância da participação ativa dos estudantes na criação e montagem

---

<sup>42</sup> Neva Leona Boyd (1876–1963) foi uma educadora e assistente social norte-americana que se destacou pelo uso do jogo, da dramatização e da recreação como instrumentos de desenvolvimento social, cognitivo e emocional. Atuou na Hull House, em Chicago, e influenciou diretamente Viola Spolin, sua aluna, cuja metodologia dos Jogos Teatrais tem raízes em seus ensinamentos.

de peças. A autora também ressalta o papel fundamental do professor como mediador do processo, responsável por estimular a autonomia, a criatividade e o envolvimento dos alunos.

Foi ainda na Licenciatura, estudando Peter Slade, que entendi a diferença entre o jogo dramático e o jogo teatral. Como se sabe, o autor afirma que o jogo dramático é um momento de comportamento real, um jogo como a vida, e não uma atividade inventada por outra pessoa. O jogo dramático é, assim, o drama no sentido original: “eu faço, eu luto”. Nele, o importante é o processo e o desenvolvimento emocional e criativo da criança, não existe a preocupação com a plateia. Já o jogo teatral comporta uma intenção estética e é planejado para ser apreciado por um público, exige ensaios e o olhar de um diretor.

(...) O Jogo Dramático Infantil é uma forma de arte por direito próprio; não é uma atividade inventada por alguém, mas sim o comportamento real dos seres humanos. (...) É uma parte vital da vida jovem. Não é uma atividade de ócio, mas antes a maneira de a criança pensar, comprovar, relaxar, trabalhar, lembrar, ousar, experimentar, criar e absorver. (...). (SLADE 1978: 17)

Ao analisar o jogo dramático em Peter Slade, observo que, embora suas finalidades sejam distintas daquelas do jogo no sistema do TO, é possível identificar aproximações entre elas, afinal, como afirmava Boal (1996): “o jogo é uma forma de conhecimento. Quando jogo, aprendo” (1996:16). Em ambas propostas, o jogo não é compreendido como uma simples preparação para o teatro, mas como algo profundamente ligado à experimentação de novos papéis e à transformação do sujeito. Enquanto Slade foca no desenvolvimento emocional e na expressão espontânea da criança, Boal propõe jogos e exercícios que despertam a consciência crítica do ser e o convidam à ação, à reflexão e à mudança social através do teatro. Assim, embora atuem a partir de propósitos diferentes, o emocional, de um lado, e o sócio-político e teatral, do outro, ambos autores reconhecem a prática do jogo como experiência formativa capaz de transformar a pessoa e a forma como ela se coloca no mundo.

Por fim, foi na Licenciatura que conheci as peças didáticas de Bertolt Brecht. Até ali, só havia estudado os textos que pertenciam a uma fase anterior da produção do diretor e dramaturgo. De acordo com a pesquisadora Ingrid Koudela, as peças didáticas expressam o compromisso radical de Brecht com o papel do teatro como instrumento de formação e transformação social:

Um texto escrito pelo dramaturgo em 1930, *Teoria da Pedagogia*, reflete o seu objetivo de estabelecer “um procedimento que reunisse teatro, política e aprendizagem.” No texto, Brecht deixa explícita a proposta de “educar os jovens através do jogo teatral”, o que significa “fazer com que sejam ao mesmo tempo atuantes e observadores”. A radicalidade das peças didáticas,

de abolir a separação entre atuação e observação, transformando espectadores de seres passivos a ativos, contribui com a perspectiva que vê a vivência teatral, o ato artístico coletivo, como uma experiência capaz de gerar atitude crítica e comportamento político. (KOUDELA apud COUTINHO 2010: 98).

Brecht propôs um teatro que provocasse a reflexão do espectador. Do mesmo modo, Boal desenvolveu uma prática teatral que levava o espectador a tomar consciência de que a política envolve todas as atitudes humanas. Apesar dessa aproximação dialética, Boal era enfático ao afirmar que não considerava sua poética uma simples derivação de Brecht, como alguns diziam:

Somos influenciados por todas as pessoas inteligentes e por todas as obras bonitas. Quando você lê Shakespeare, como é que você não é influenciado? Você tem que ser, não é possível que não seja. Você lê o "Hamlet" e aquilo fica na sua cabeça. Mesmo que você depois não vá usar coisas parecidas, aquilo enriqueceu. Mas eu sempre recusei ser classificado como um influenciado por Brecht. Eu fui influenciado pelo Brecht e por mil pessoas, mil autores. (BOAL 1998: 2025)

Foi com Ingrid Koudela que não só me aprofundei no estudo de Brecht, em especial, das suas peças didáticas, como também compreendi a importância do professor de teatro, além de atuar como orientador técnico, assumir a função de encenador dos processos criativos dos alunos. Não se trata de ter que criar obrigatoriamente um espetáculo ao final de cada período letivo, mas de reconhecer que a encenação de uma peça teatral integra o processo formativo dos estudantes, uma encenação que pode surgir tanto de um texto quanto da leitura de uma imagem ou de uma improvisação a partir de um tema.

Partindo de um texto ou de um tema ocorre uma confrontação com um modelo (prefigurado no texto) ou em materiais de pesquisa reunidos em torno do tema, que são experimentados no espaço do jogo teatral, podendo culminar na publicação de um produto estético diante de uma plateia. (KOUDELA 2018: 45 - 54.)

### **3.2 - O Lar Fabiano de Cristo**

No início da faculdade, conciliava os estudos com um trabalho noturno, do qual logo precisei me desligar por incompatibilidade de horários. A partir dali, decidi investir definitivamente em projetos próprios, enviando currículo e proposta de trabalho com crianças e adolescentes para diversas instituições. O presidente de uma delas não demorou a entrar em contato comigo.

O Lar Fabiano de Cristo contava com a função de arte-educador, mas nenhuma unidade estava com demanda para esse profissional. Mesmo assim, o presidente da instituição, Sr. Cesar Soares dos Reis, entrou em contato comigo, convidando-me para uma conversa. Chegando lá, no dia marcado, surpreendi-me ao descobrir que se tratava de uma instituição espírita. Eu havia encontrado o endereço por meio de uma busca por instituições que tinham como público-alvo crianças e adolescentes, e não me preocupei em saber maiores detalhes a respeito de cada uma delas.

O Sr. Cesar Reis me recebeu em sua sala. Ele também era um educador. Formado pela Academia Militar das Agulhas Negras e professor de matemática pela Universidade do Sul de Minas. Além disso, demonstrava conhecer e respeitar profundamente o trabalho de Augusto Boal. Pediu que eu me sentasse à sua frente e explicasse meu projeto. Após me ouvir atentamente, disse que precisava me levar a outra sala. Ao entrarmos, ele me apresentou a um senhor e contou quem eu era, enfatizando que eu havia trabalhado com Boal. Em seguida, saiu da sala e me deixou ali, sentada ao lado daquele senhor, que não disse absolutamente nada durante o tempo em que estivemos juntos. Apenas sorria para mim, enquanto escrevia calmamente.

Quando o Sr. Cesar retornou, ouvi aquele senhor dizer que ele podia me contratar. Só depois fui saber que se tratava de Divaldo Franco<sup>43</sup>, considerado um dos mais respeitados médiuns e oradores espíritas do Brasil, com ampla atuação na área da assistência social e da educação por meio da Mansão do Caminho<sup>44</sup>. Naquele momento, eu ainda não sabia com quem estava sentada, mas nunca esqueci o olhar acolhedor com que me observava enquanto escrevia.

Fui contratada como integrante da equipe técnica. Em meu projeto, eu propunha uma carga horária compatível com os horários livres que tinha na faculdade e solicitava um valor que considerava justo para o trabalho que iria realizar. Tanto a carga horária como o valor proposto não correspondiam à função de arte-educadora. Tratava-se de um projeto com tempo determinado, e tudo foi aprovado conforme foi proposto. Em mais uma coincidência do destino, consegui seguir com aquele projeto até o fim da minha graduação.

---

<sup>43</sup> Divaldo Pereira Franco (1927–2025) foi um médium, orador e educador espírita brasileiro, fundador da Mansão do Caminho, em Salvador (BA), e uma das principais figuras do Espiritismo no país.

<sup>44</sup> Instituição filantrópica fundada em 1952 por Divaldo Franco e Nilson de Souza Pereira, em Salvador (BA), com foco em educação e assistência social.

### 3.2.1 - Grupo Atores da Serrinha

A primeira unidade em que trabalhei no Lar Fabiano de Cristo estava localizada na Favela da Serrinha, na Zona Norte da cidade. Naquela unidade, conduzi dois grupos de trabalho: um formado por crianças de 8 a 12 anos e outro por adolescentes de 13 a 17 anos.

No início da minha atuação, tive dificuldade para formar um grupo de teatro com os adolescentes. Segundo eles mesmos, eu era vista como "uma deles", o que gerava certa resistência. Chegavam até a discutir entre si sobre como deveriam me chamar: pelo nome, por "professora", ou por "senhora". Em um dia de encontro havia vinte adolescentes, em outro, no máximo, dez, mesmo todos estando presentes na instituição, participando de outras atividades. Simplesmente, não queriam se envolver com o grupo de teatro.

Porém, com as crianças o trabalho fluiu desde o início. Elas eram atendidas no contraturno escolar e acompanhadas por professoras que, além de oferecer aulas de reforço e letramento, durante o tempo em que permaneciam na unidade, também as encaminhavam e acompanhavam nas diversas atividades oferecidas pela instituição, entre elas, a de teatro. Assim, eu trabalhava com essa faixa etária contando com as professoras das turmas.

A metodologia utilizada com esse grupo de crianças não foi o Teatro do Oprimido. Ocasionalmente, eu aplicava algum exercício do arsenal de jogos do TO, mas sempre de forma adaptada, assim como havia feito em Vigário Geral. A base do meu trabalho com as crianças foram os jogos sistematizados por Olga Reverbel em seu livro "Jogos Teatrais na Escola", que, muito semelhante ao Teatro do Oprimido, tem as seguintes características, segundo os próprios termos da autora:

**ATIVA.** Todas as atividades de expressão propostas demandam a solução de problemas que estimulam o aluno à sua descoberta através da ação (...);

**COLETIVA.** Todas as atividades são realizadas em grupo, considerando-se que a expressão coletiva permite ao aluno dimensionar-se socialmente, ensejando a descoberta de si próprio, do outro e do mundo que o rodeia;

**GLOBAL.** As atividades são interdisciplinares. Existe, nessas, uma íntima relação entre elementos dramáticos, musicais e plásticos (...);

**VOLUNTÁRIA.** É necessário que o professor esclareça, antes de cada atividade, que só atuarão os alunos que assim o desejarem. Os que não quiserem atuar participarão das atividades de outras formas (...). (REVERBEL 1989: 152 - 153)

Na instituição, algumas datas comemorativas já estavam previamente estabelecidas, entre elas o Natal. As professoras das turmas com as quais eu atuava tinham o hábito de

preparar cenas para serem apresentadas pelas crianças nessa ocasião e me solicitaram apoio nesse processo. Inicialmente, manifestei certa resistência, considerando que, assim como muitos profissionais da minha área, não costumo apreciar propostas de trabalho encomendadas. Contudo, ao consultar as crianças, elas se mostraram enfáticas ao expressar o desejo de participar da montagem.

Desde que me formei na Escola de Teatro Martins Pena, procuro incluir, mesmo nas oficinas com crianças, momentos de roda de conversa sobre a História do Teatro. Assim, antes mesmo de decidirmos montar o Auto de Natal, havíamos conversado sobre o circo-teatro, uma temática pouco abordada nas escolas de teatro na época. Eu me sentia profundamente envolvida com o pouco que havia estudado sobre o assunto, além de ter tido a oportunidade de assistir pela primeira vez a uma apresentação de circo-teatro, em um bairro onde morei, em Bangu. A expectativa era grande, pois Dedé Santana<sup>45</sup> faria uma apresentação. No entanto, durante o espetáculo, o palco cedeu e a apresentação precisou ser interrompida às pressas.

Ao comentar esse tema com os alunos, surgiu um questionamento espontâneo por parte de um deles: “Por que os palhaços não podem contar a história de Jesus?” A partir dessa provocação, começamos a repensar a forma de abordar o Auto de Natal, considerando a linguagem do circo-teatro como possibilidade para aquela criação. Só a partir da montagem “Circo-Teatro Natalino” com as crianças, os jovens passaram a demonstrar um interesse maior pelo teatro, consolidando-se finalmente como um grupo.

A peça foi criada de forma itinerante, contando não apenas com os alunos como atores, mas também com diversos funcionários, como o instrutor de marcenaria, as professoras e a cozinheira. Em cada espaço da instituição acontecia uma cena, começando no salão principal, onde um grande toldo de circo, feito com tecidos coloridos, tomava o espaço com sua vibração festiva. A instalação, criada pelo artista plástico Zé Luiz Reis com a ajuda do grupo, já anunciava o clima lúdico da apresentação. Ali, o público era acolhido por palhaços que vendiam doces e arrancavam sorrisos, enquanto a expectativa crescia no ar. Quando o palhaço narrador surgia em cena, a história do nascimento de Jesus se iniciava, e todos eram convidados a peregrinar com Maria e José em busca do lugar onde o menino nasceria. Do lado de fora, aqueles que ainda aguardavam sua vez assistiriam a uma nova sessão mais tarde.

---

<sup>45</sup> Manfried Sant’Anna, conhecido como Dedé Santana, é o único integrante do grupo *Os Trapalhões* oriundo de uma família tradicional circense. Sua formação artística teve início no circo, ambiente em que cresceu e que influenciou significativamente sua trajetória nas artes cênicas.



Figura 29 - Circo Teatro Natalino. “Os palhaços vendedores recepcionando o público”. Fonte: arquivo pessoal.



Figuras 30 e 31 - Circo Teatro Natalino. “José e Maria procuram um lugar para Jesus nascer, mas batem a porta na cara deles”. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 32 - Circo Teatro Natalino. “O nascimento de Jesus”. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 33 - Circo Teatro Natalino. “A visita dos reis magos a Jesus”. Grupo Atores da Serrinha. Fonte: arquivo pessoal.

Durante os ensaios do Circo Teatro Natalino, o grupo de adolescentes foi se aproximando e, finalmente, conseguimos reunir vários jovens com o objetivo de criar, agora, a peça deles. Não eram tantos adolescentes quanto eu esperava que participassem, mas formou-se um grupo coeso que, a partir de então, passou a se dedicar ao trabalho.

Após o período introdutório de exercícios e jogos, começamos a conversar sobre os temas que o grupo gostaria de abordar. Foi quando uma das integrantes falou sobre uma conhecida que havia engravidado do filho da patroa, que não quis assumir a criança, apesar de tê-la assediado desde que a conheceu, durante o horário de trabalho. A história gerou muita discussão, pois a atividade de empregada doméstica era comum nas famílias da maioria daquelas jovens. Os comentários foram diversos, refletindo diferentes pontos de vista e experiências: “Eles dão em cima mesmo”, “Acham que podem tudo só porque são patrões”, “Quem mandou ela se envolver?”, “Ela saiu com ele obrigada?”. Todos concordavam que o assédio era comum naquela relação entre patrão e empregada. Como curinga e educadora, concluí que aquela realidade, embora reconhecida, era muitas vezes silenciada no contexto familiar e social.

A peça de teatro-fórum que criamos a partir daquela história mostrava a alegria da moça ao conseguir um emprego e, assim, poder ajudar a família; o assédio do filho da patroa e a paixão que ela desenvolve por ele; o envolvimento amoroso; a notícia da gravidez; e, por fim, a humilhação seguida de demissão por parte da patroa, mãe do rapaz.

Numa das cenas, acontecia uma dança, o jongo, patrimônio cultural daquela comunidade. Naturalmente, Tia Maria<sup>46</sup>, guardiã da tradição do Jongo da Serrinha, esteve presente em um dos ensaios e também na estreia da peça de teatro-fórum, pois nenhum jongueiro se apresentava sem a sua autorização, muito menos crianças e adolescentes, cuja participação era incentivada, não por tradição, como relatava em várias entrevistas: “Quando eu era criança já tinha jongo, mas criança não participava, só os adultos. Mas a gente dançava escondido da minha mãe no terreiro. Daí os adultos foram morrendo e Vovó Maria Joana<sup>47</sup> pediu ao mestre Darcy para colocar as crianças para dançar, porque se não o jongo ia acabar” (TIA MARIA DO JONGO 2019 online):

---

<sup>46</sup> Tia Maria do Jongo (Maria de Lourdes Mendes) foi uma das principais guardiãs do Jongo da Serrinha, no Rio de Janeiro. Nascida e criada na comunidade, foi responsável por preservar e transmitir oralmente os saberes ancestrais do jongo, formando novas gerações de jongueiros e garantindo que a tradição fosse respeitada. Sua autorização era considerada essencial para qualquer apresentação dentro e fora da comunidade. Ver: MULTIRIO. *Tia Maria do Jongo e a conservação da cultura ancestral*. Disponível em: <https://multirio.rj.gov.br>. Acesso em: 20 de ago. 2025.

<sup>47</sup> Vovó Maria Joana, mãe do Mestre Darcy, foi uma das principais lideranças do Jongo da Serrinha. A ideia de incluir crianças nas rodas partiu dela, como forma de preservar a tradição diante do falecimento dos mais velhos.

No Rio de Janeiro, a preservação dessa tradição se deve e muito aos esforços do grupo cultural Jongo da Serrinha, em Madureira, fundado pela lendária Vovó Maria Joana Rezadeira, e seu filho, Mestre Darcy do Jongo, na década de 1960. Até então, o jongo era dançado pelos mais velhos nos quintais e terreiros do morro da Serrinha, em Madureira. A vovó Maria Joana percebeu que aquela tradição seria perdida se a dança não incluísse os mais novos, que assistiam, escondidos, mas sem poder participar na roda. (RIO MEMÓRIAS 2025 online)

Surpreendentemente (e registro isso levando em conta o histórico dos adolescentes, que nem sequer queriam fazer teatro quando cheguei à instituição), os ensaios ocorreram de forma colaborativa. Os jovens, além de improvisarem e aperfeiçoarem cada cena em conjunto, também pensaram nas músicas e na dança, no caso, o jongo, que marcava, na peça teatral (e não na realidade), o primeiro encontro amoroso entre a jovem e o filho da patroa.

Eu conduzi o processo pensando em como seria bom se pudéssemos apresentar a peça “Menina Mãe” em outros espaços, pois o tema era relevante para ser discutido com grupos maiores de jovens, mesmo que fosse apenas em outras unidades do Lar Fabiano de Cristo. Para isso, era importante que a cenografia fosse composta por "objetos quentes", leves e que se transformassem em cena.

Assim, recordando-me do meu THE para a graduação em Artes Cênicas na UNIRIO, em que apresentei a cena de uma mulher que dançava com um tecido como se fosse seu esposo, sugeri o uso de um tecido nessa peça de teatro-fórum, por ser um elemento muito representativo do ambiente de trabalho da empregada doméstica, que lida diariamente com roupas, lençóis, toalhas e cortinas.

Para os ensaios, utilizamos um pedaço de tecido usado, que ora se transformava em uma vassoura, ora virava um biombo, uma barriga ou um bebê. Já para a apresentação, contratamos os figurinistas Adriano Vasconcelos e Claudia Vasconcelos, que tornaram a ideia do uso do tecido como objeto quente ainda mais especial, ao adicionar velcro a ele, o que permitiu que, em determinada cena, o tecido também se transformasse na roupa da protagonista. Além disso, eles também criaram os figurinos de todos os outros personagens.

No dia da apresentação, que contou com muitas intervenções dos espect-atores, as ideias para solucionar o problema da personagem oprimida, que, além de grávida, havia ficado desempregada, variaram entre: esquecer o rapaz, seguir adiante e criar o filho sozinha, e enfrentar a ex-patroa e lutar para manter o relacionamento com o pai do bebê. Muito discretamente, algumas poucas intervenções sugeriram a busca por justiça e o pedido de pensão alimentícia. Isso reflete, de certa forma, o contexto social do início dos anos 2000,

quando ainda era bastante comum que mulheres negras e pobres, ao engravidarem, assumissem sozinhas a responsabilidade pela criação dos filhos, sem recorrer aos seus direitos legais ou ao sistema de justiça.

Em “Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil”, Sueli Carneiro<sup>48</sup> comenta sobre o processo histórico de exclusão das mulheres negras da cidadania plena, o que inclui o não reconhecimento de seus direitos legais e institucionais. Isso nos ajuda a entender por que, na peça *Menina Mãe*, ensaiada por jovens moradores da Favela da Serrinha, no RJ, e apresentada para moradores da mesma comunidade, poucas pessoas sugeriram que a jovem empregada doméstica procurasse a justiça, reforçando a naturalização de que ela assumisse a gravidez sozinha.

Infelizmente, pouco antes da apresentação, perdemos um dos integrantes do grupo de jovens. Na verdade, ele passava a maior parte do tempo apenas observando pela janela, até que, já com a peça montada, decidiu participar, oferecendo-se para cuidar do som, função para a qual ainda não tínhamos ninguém. No entanto, alguns dias antes da apresentação, alguém o chamou no portão de sua casa... e ele nunca mais voltou.

Meses depois, essa unidade do Lar Fabiano de Cristo, localizada na entrada da favela da Serrinha, onde também vivi minha primeira experiência com o projeto, foi fechada. Era uma posição estratégica, porém vulnerável: do seu telhado, olhos invisíveis (e que não pertenciam a instituição) vigiavam o vai e vem de quem entrava na comunidade.



Figura 34 - *Menina Mãe*. Fonte: arquivo pessoal.

---

<sup>48</sup> **Sueli Carneiro** é filósofa, doutora em educação pela USP, e uma das principais intelectuais negras do Brasil, referência em estudos sobre racismo, sexismo e interseccionalidade.



Figura 35 - Menina Mãe. Fonte: arquivo pessoal.

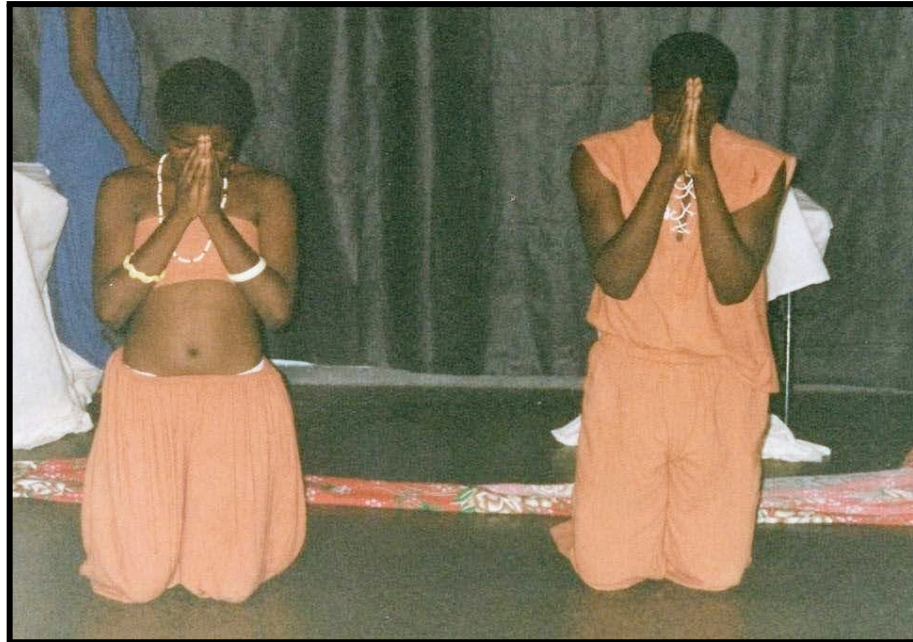


Figura 36 - Menina Mãe. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 36 - Menina Mãe. Fonte: arquivo pessoal.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: LIMITES E APROXIMAÇÕES ENTRE O CURINGAR E O ENCENAR

*O curinga é aquele que abre o jogo. Ele não decide, mas propõe. Não interpreta, mas provoca interpretações.*

Cecília Boal

Neste trabalho de conclusão de curso, procurei apresentar um relato de percurso, refletindo sobre os processos de ensino e aprendizagem, e de criação e encenação teatral, que vivenciei em escolas e comunidades, sempre tendo como instrumental de referência a metodologia do Teatro do Oprimido. Ao longo desse percurso, e também do tempo de elaboração da dissertação, uma questão em particular me motivou, a qual possivelmente permanecerá em aberto mesmo com a conclusão do presente trabalho, a saber: a questão sobre os limites e aproximações entre os papéis da curinga e da encenadora.

Quando comecei a praticar teatro, ouvi de um diretor cujas montagens eu admirava que, para ele, um bom ator deveria ser como uma marionete. Achei a frase fantástica. Como eu não tinha nenhuma experiência, a oportunidade de tê-lo me guiando, explicando tintim por tintim como eu deveria agir, deixava-me em uma zona de conforto. Eu simplesmente seguia as orientações dele sobre como dizer aquelas falas e me movimentar em cena, e isso funcionava porque parecia agradar ao público.

Depois de muitos anos, já como aluna da Martins, descobri que aquela frase não era dele, mas sim de Edward Gordon Craig<sup>49</sup>, diretor e teórico modernista. Craig defendia que os atores traziam interpretações pessoais que muitas vezes interferiam na unidade da obra. Por isso, para ele, deveriam ser como “super marionetes”, totalmente controlados pelo diretor, que era considerado o artista por excelência, e quem dominava absolutamente todos os elementos da encenação. Eu acreditava naquilo!

Quando comecei a curingar peças de Teatro do Oprimido, incomodava-me demais o fato de que minha interferência no trabalho de interpretação dos componentes dos grupos e na montagem das peças deveria ter um limite. Não foi fácil aceitar que tudo precisava partir dos próprios integrantes do grupo e que meu papel era apenas fornecer a eles as ferramentas necessárias, no caso, o arsenal de diversas categorias de jogos e o entendimento das principais técnicas de montagem teatral: teatro-invisível, teatro-fórum e teatro-imagem. Até cabia a mim

---

<sup>49</sup> Edward Gordon Craig (1872–1966): Dramaturgo, ator, cenógrafo, iluminador, e encenador modernista britânico, conhecido por defender o ator como "supermarionete", totalmente conduzido pela visão do diretor.

lapidar o trabalho de interpretação e da construção cênica, mas interferindo o mínimo possível.

O curinga é o facilitador do processo, aquele que oferece os meios para que os oprimidos expressem suas experiências e descubram, por si mesmos, os caminhos para transformá-las. No Teatro do Oprimido, não apenas a função do diretor, mas também outras funções comuns na prática teatral, como cenógrafo, figurinista e iluminador, estão submetidas à construção coletiva. É natural que o integrante que mais se identifica com uma daquelas áreas acabe assumindo a coordenação do figurino, da cenografia ou mesmo do grupo como um todo, atuando como curinga. No entanto, sua função será sempre apenas a de orquestrar e facilitar o trabalho em conjunto. Por todos esses motivos, o papel do curinga difere em grande medida da ideia de diretora teatral que eu desejava ser: alguém que, de posse de um texto dramático, concebe uma ideia de montagem e conta com diversos profissionais dispostos a dar vida à sua concepção.

O desejo de dirigir de forma mais tradicional esteve muito presente sobretudo em meus primeiros trabalhos com o Teatro do Oprimido. Porém, na prática do TO, o curinga geralmente não encontra espaço para transformar nenhum integrante em uma ‘marionete’, tampouco consegue camuflar por muito tempo qualquer desejo de autoridade. Assim, ainda que ele eventualmente assuma uma postura autoritária, quando o grupo está bem preparado e consciente de seus direitos e do processo coletivo, aquele tipo de conduta não se sustenta. Foi exatamente o que ocorreu no trabalho com o Grupo Camponês de Cultura, por exemplo. Como o Grupo já possuía uma formação anterior em TO e contava com seu próprio curinga Ribamar Nava, conhecendo bem a metodologia, os integrantes acolhiam muitas das minhas sugestões, mas não admitiam imposições.

Abaixo, apresento um quadro comparativo, identificando o que ao meu ver sintetiza as principais diferenças entre a figura do diretor tradicional (aquela que eu queria ser) e o papel do curinga no Teatro do Oprimido. Essa comparação busca evidenciar não apenas distinções estruturais entre essas funções, mas também os diferentes modos de condução, escuta e relação com o coletivo que cada uma propõe nos processos de criação teatral.

	<b>Curinga</b>	<b>Diretor teatral tradicional</b>
<b>Atribuições</b>	Multiplica o seu conhecimento sobre Teatro do Oprimido.  Media o processo de	Concebe como será o espetáculo.  Orquestra uma equipe de profissionais que trabalhará

	<p>montagem teatral a partir de tema escolhido pelo grupo.</p> <p>Incentiva a participação dos espectadores (espect-atores) e a formação crítica dos atores.</p>	em prol da sua concepção do espetáculo.
<b>Relacionamento com o grupo</b>	Incentiva o diálogo, evitando interferir nas decisões coletivas.	<p>Organiza e muitas vezes disciplina o grupo.</p> <p>Incentiva o bom relacionamento entre a equipe, para que o processo de trabalho ocorra com a qualidade esperada.</p>
<b>Decisões artísticas</b>	<p>Apoia a construção coletiva, <i>mesmo que cenicamente a ideia possa não ficar tão atrativa.</i></p> <p>No TO, o que vale é a decisão da maioria.</p>	<p>É quem dá a palavra final.</p> <p>A montagem é uma prioridade; se a equipe não corresponder às expectativas, certamente haverá mudança.</p>
<b>Papeis artísticos</b>	Os componentes assumem os papéis artísticos que eles mesmos criam durante os encontros e ensaios.	<p>Seleciona os atores para os papéis que coincidem com o seu physique du rôle.</p> <p>Valoriza o aprimoramento técnico artístico.</p>
<b>Público</b>	Incentiva as intervenções dos espect-atores, promovendo o debate por meio do teatro.	<p>Geralmente é um observador passivo.</p> <p>Dependendo do tipo de montagem, até pode ser convidado a interagir, mas não modifica ações já ensaiadas.</p>
<b>Apresentações</b>	<p>Em espaços educativos, como escolas, seminários e congressos universitários;</p> <p>Em praças públicas;</p>	Em teatros fechados e espaços dedicados, com público pagante, como salas de espetáculos ou auditórios.

	Em teatros fechados, geralmente, em festivais que reúnem grupos praticantes da metodologia.	
<b>Remuneração</b>	<p>Na maioria dos grupos, não recebe nenhum valor, já que a atividade tem um caráter sócio-educativo.</p> <p>A exceção ocorre quando o curinga já faz parte de alguma instituição que o remunera por sua função principal, e é a partir desse vínculo que ele forma e conduz um grupo de Teatro do Oprimido.</p>	O trabalho tem um objetivo comercial, mesmo quando o grupo possui poucos recursos, há, em geral, uma forma de remuneração para os diretores, ainda que simbólica.

Hoje, sei que entre o diretor de teatro tradicional e o curinga do TO, existem uma infinidade de outros modos de criar e dirigir em teatro. Araújo (2008) e Trotta (2008) são apenas alguns dos autores que tratam de modos de criar e dirigir em coletivo, como os chamados “processos colaborativos” e as “criações coletivas”. Modos que não são orientados por hierarquias rígidas, mas diferentemente por “hierarquias fluidas” (ARAÚJO 2008), ou por relações que tendem mesmo à horizontalidade, e podem até prescindir de qualquer hierarquia, favorecendo assim a dimensão dialógica, participativa e coletiva das criações e encenações que deles resultam.

Ao final desta dissertação, reconheço ainda que ao procurar diferenciar o papel da curinga do TO que nunca deixei de ser do da diretora tradicional de teatro que um dia sonhei em ser, acabo por especificar o tipo de diretora de teatro que vim a me tornar, uma diretora-curinga, poderia dizer. Assim, espero que com o registro de minhas práticas de ensino e encenação a partir da metodologia do TO, como curinga formalmente vinculada ao CTO, ou só como professora e encenadora que não soube se desfazer do método, o leitor encontre pistas para uma direção teatral radicalmente orientada por uma perspectiva pedagógica. Uma direção teatral que é ao mesmo tempo uma prática formativa e emancipatória.

Com relação à essa dimensão pedagógica, sempre priorizada em relação à dimensão estética das montagens que realizei até aqui, não sem conflitos, relato um último episódio de

um trabalho que fiz ainda durante a faculdade, dessa vez, com adolescentes do abrigo Sol Garson<sup>50</sup>.

Uma das cenas da peça que viria a montar com os adolescentes do abrigo, contracenada por duas adolescentes do grupo, retratava a interação entre uma cabeleireira e sua cliente. A jovem que interpretava a cliente, deveria chegar ao salão vestida de forma simples, e comentando que após ver o anúncio do estabelecimento, juntou dinheiro para fazer o cabelo. Por sua vez, a cabeleireira, deveria estranhar sua presença, comentando sobre a forma como estava vestida e insistindo que seu cabelo deveria ser alisado. A cena terminava com a cliente dizendo que não alisaria o cabelo de forma alguma, enquanto a cabeleireira a obrigava a sentar, dizendo: “Vai alisar, sim!”.

Poucos dias antes da apresentação, após a chegada de uma doação de roupas do Instituto C&A<sup>51</sup>, a adolescente que fazia a cliente insistiu em participar da cena com um vestido de festa, muito bonito e brilhante, que divergia da indicação da roupa simples que provocaria a implicância da dona do salão. Quando tentei conversar sobre a inadequação da peça à personagem, ela entrou em crise, gritando, chorando, rasgando as caixas, jogando as roupas para fora, arremessando-as na parede, e dizendo que só a outra adolescente podia usar roupa bonita, mas ela não. Ao insistir com meu ponto de vista, ela disse que não ia fazer mais a cena. Diante da situação, optei por não tocar mais no assunto e falei que a participação dela seria mantida, com o figurino que ela quisesse.

Uma diretora-curinga jamais deixará de reconhecer a dimensão emocional dos gestos de cada componente do grupo, e as circunstâncias específicas de cada território em que atua, priorizando a participação das pessoas e o processo, em detrimento da coerência e do rigor estético da montagem final. Ela se ocupa em organizar a estética e a dramaturgia do processo criativo, mas sem determinar, apenas como sugestão. Em última instância, o que irá para cena será sempre decidido pela maioria do grupo. Assim, enquanto um diretor tradicional de teatro pode simplesmente dispensar quem não executa o que ele propõe; uma diretora-curinga trabalha para que a cena, os figurinos, a cenografia, a iluminação e a sonoplastia reflitam a vontade do grupo.

Nesta dissertação de mestrado, busquei refletir sobre as minhas experiências como curinga do Teatro do Oprimido em diferentes contextos sócio-culturais: no CIEP de São João de Meriti, no Assentamento Rural Sol da Manhã e na Favela da Serrinha, articulando

---

<sup>50</sup> O Centro Municipal de Atendimento Social Integrado (CEMASI) Sol Garsom era sediado à rua 8 de Dezembro, em Vila Isabel, no Rio de Janeiro, e atendia 24hs, com alojamento noturno e diurno, alimentação e atividades educacionais, adolescentes de 13 a 18 anos.

<sup>51</sup> O Instituto C&A é uma organização sem fins lucrativos voltada ao apoio a projetos sociais, educacionais e culturais.

memórias de minhas práticas de ensino e artísticas a referenciais teóricos e materiais de arquivo, procurando ao fim elaborar aproximações entre o papel da curinga e o da diretora teatral que vim a me tornar.

Espero que minha “escrevivência” (EVARISTO 2010), ao cumprir o papel evidentemente político de registrar o percurso de uma encenadora e professora negra, da Baixada Fluminense, contribua para ampliar a partir desse meu ponto de vista específico os debates sobre o ensino do teatro em contextos populares e periféricos, e as relações entre encenação, educação e a metodologia do Teatro do Oprimido.

Como desdobramento futuro, espero seguir explorando aproximações entre a prática do curinga e os modos de encenar na contemporaneidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Antônio. *O processo colaborativo no Teatro da Vertigem*. Revista Sala Preta, São Paulo, v. 10, n. 2, 2010. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57302/60284>. Acesso em: 20 de julho de 2025.

ARAÚJO, A. 2008. *A encenação no coletivo: desterritorialização da função do diretor no processo colaborativo*. (tese de doutorado). São Paulo: USP.

ARAÚJO, Regina Célia Lopes. *A universidade e a cidade. Um estudo de caso do Campus Seropédica da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro*. IV enanparq. Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo Porto Alegre, 25 a 29 de Julho de 2016.

BOAL, Augusto. *Carta à irmã Aída*, Nova Iorque, 12 maio de 1955. Acervo digital do Instituto Augusto Boal: Disponível em: <https://augustoboal.com.br/vida-e-obra/>. Acesso em: 04 mar. 2023.

BOAL, Augusto. *Coleção Palestras*. Rio de Janeiro. minC-INACEN. Vol.1. 1986.

BOAL, Augusto. *Estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOAL, Augusto. *Jogos para Atores e Não-Atores*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. Civilização Brasileira. 1980.

BOAL, Augusto. *O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 6ª edição. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1991.

BOAL, Augusto. *O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas. Posfácio de Julián Boal*. 1ª edição. Rio de Janeiro. Editora 34. 2019.

BOAL, Augusto. *Stop: c'est magique!*. Rio de Janeiro. minC-INACEN. Vol.1. 1986.

BOAL, Augusto. *Teatro Legislativo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

COELHO, Rosana dos Santos. *Sol da Manhã. Memórias Ancestrais de Resistência da Luta pela Terra na Baixada Fluminense*. (Monografia: Licenciatura em Educação do Campo). UFRJ. RJ, p.21.2017.

CORREA, Rodrigo Antunes. *Memórias e histórias do CIEP 228 Brizolão Darcy Vargas: uma construção coletiva*. (Dissertação: Mestrado em História) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de História da UFRJ, 2018.

COUTINHO, Marina Henriques. *A Favela como palco e personagem e o desafio da comunidade-sujeito*. (Tese: Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes da UNIRIO. 2010.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*, Rio de Janeiro: Malê, 2010.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 17ª edição. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1987.

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

GOLINSKI, Janete. *Análise do desenvolvimento econômico e tecnológico dos assentamentos rurais do município de Seropédica-RJ, sob uma concepção de territorialidade*. (Dissertação: Mestrado em Produção Vegetal). UENF. RJ. 2008.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao Teatro*. Editora Ática. São Paulo. 5ª edição. 1994.

PERIA, Pedro Vianna Godinho. *Teatro e Participação Social: a experiência do Teatro Legislativo de Augusto Boal como instrumento de participação* (Trabalho Acadêmico de Iniciação Científica). Escola de Administração. FGV. SP. 2019.

PENONI, Isabel. *“Hoje não saio daqui: escuta, representatividade e construção coletiva numa encenação com a Cia. Marginal”*. In: ANDRADE, Clara de; GUENZBURGER, Gustavo; PENONI, Isabel (Orgs.). *Cenas cariocas: modos, políticas e poéticas teatrais contemporâneas*. Rio de Janeiro: Garamond, 2020. p. 130.

PIAGET, Jean. *A formação do símbolo na criança: imitação, jogo e sonho, imagem e representação*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

PLANCON, *Plano de Contingência de Proteção e Defesa Civil. Subsecretaria de Proteção e Defesa Civil*. São João de Meriti. Versão 1. 2023/2024.

REVERBEL, Olga. *Teatro na sala de aula*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978.

REVERBEL, Olga. *Jogos teatrais na escola: atividades globais de expressão*. São Paulo: Scipione, 1989.

RIBEIRO, Darcy. *O Livro dos CIEPs*. Rio de Janeiro. Bloch Editores S.A, 1986

SANCTUM, Flávio. *O curinga como dinâmica dos processos pedagógicos, artísticos e políticos do Teatro do Oprimido*. (Tese: Doutorado em Artes Cênicas). UNIRIO. RJ. 2016.

SARAPECK, Helen. *Abraçando a Árvore do Teatro do Oprimido: Pesquisa e Memorial com o Símbolo do Método*. (Dissertação: Mestrado em Ensino de Artes Cênicas). UNIRIO. RJ, 2016. p.84.

SILVA, Bruno Adriano Rodrigues. *Escola de Tempo Integral e Comunidade: História do Programa de Animação Cultural nos CIEPs*. (Dissertação: Mestrado em Educação). UNIRIO. RJ, p. 15. 2008.

SLADE, Peter. *O jogo dramático infantil*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 1. ed. São Paulo: Summus, 1978, p.17.

SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais no ensino infantil: o sistema Spolin de desenvolvimento espontâneo*. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro: um manual de exercícios*. Tradução de Ricardo Rizzo. São Paulo: Realizações, 2015.

TROTTA, R. 2008. *A autoria coletiva no processo de criação teatral*. (tese de doutorado). Rio de Janeiro, UNIRIO.

KOUDELA, Ingrid. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. Apud COUTINHO, Marina Henriques. A favela como palco e personagem e o desafio da comunidade-sujeito. 2010. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010, p. 98.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *A encenação contemporânea como prática pedagógica*. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 10, p. 45–54, 2018.

## SITES

ARTE DE CURINGAR. Kuringa-Barbara Santos. Disponível em: <https://kuringa-barbarasantos.blogspot.com/2010/08/arte-de-curingar.html?fbclid=IwAR0ZPJ OvT9JTgWjUe1dmE52xp8jtK0etZjXBUp08EgOrUkhmRxx1wMchiPM>. Acesso em: 26 jul. 2024.

BRASIL. Prefeitura de São João de Meriti. São João de Meriti: Áreas de risco de movimentos de massa e inundação. Disponível em: <http://www.meriti.rj.gov.br/defesacivil/wp-content/uploads/2017/12/pmrr-1.pdf>. Acesso em: 4 mar. 2023.

BRASIL ESCOLA. René Duguay-Trouin. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/biografia/rene-duguay.htm>. Acesso em: 10 mar. 2024.

BIBLIOTECA DO BANCO DO BRASIL. Consulta ao catálogo. Disponível em: <https://www.bibliotecasbb.com.br/>. Acesso em: 22 mai. 2024.

ESTEVAM, Douglas. A práxis teatral do MST. A terra é redonda. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/a-praxis-teatral-do-mst/>. Acesso em 08/09/2024.

FOLHA DE S.PAULO. Brecht era um entre outros. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 6 set. 1998. Entrevista. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs06099808.htm>. Acesso em: 10 ago. 2025.

GRUPO CULTURAL AFROREGGAE. Quem somos. Rio de Janeiro, 2024. Disponível em: <https://afroreggae.org.br/quem-somos>. Acesso em: 31 jan. 2025.

IBASE. Betinho, símbolo de cidadania. Disponível em: <https://ibase.br/betinho/>. Acesso em: 20 jun. 2023.

INSTITUTO AUGUSTO BOAL. Vida e obra. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/>. Acesso em: 4 mar. 2023.

INSTITUTO AUGUSTO BOAL. Primeira Feira Paulista de Opinião. Disponível em <<https://augustoboal.com.br/especiais/primeira-feira-paulista-de-opinioao/>>. Acesso em: 26 de agosto de 2023.

LAR FABIANO DE CRISTO. Quem somos. Disponível em: <https://lfc.org.br/institucional/quem-somos/>. Acesso em: 22 jun. 2023.

OBSERVATÓRIO LEGISLATIVO DA INTERVENÇÃO FEDERAL. Chacina de Vigário Geral. Rio de Janeiro: Câmara Municipal, 2022. Disponível em: <https://olerj.camara.leg.br/retratos-da-intervencao/chacina-de-vigario-geral>. Acesso em: 31 jan. 2025.

RIO MEMÓRIAS. Tia Maria e o Jongo da Serrinha. Disponível em: <https://riomemorias.com.br/memoria/tia-maria-e-o-jongo-da-serrinha/>. Acesso em: 20 ago. 2025.

## VÍDEOS

AUGUSTO Boal e o Teatro do Oprimido. Produção de Zelito Viana. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 2011.

A SENHORA Corpulenta e a Origem do Teatro-Fórum. Augusto Boal. Instituto Augusto Boal. Disponível em: <<https://youtu.be/8F4aSWRUqek?feature=shared>>. Acesso em: 19 out. 2024.

SEMANA do Teatro do Oprimido. A gênese do Teatro do Oprimido. Luiz Vaz. Centro de Teatro do Oprimido. Disponível em: <[https://youtu.be/ZDiND3uto\\_Y](https://youtu.be/ZDiND3uto_Y)>. Acesso em: 10 mar. 2023

PRINCÍPIOS Gerais de Administração Escolar: Paulo Freire e a Administração Escolar. UNIVESP. Disponível em <<https://youtu.be/N-pe1laIRII?feature=shared>>. Acesso em: 01 mai. 2024.

ENCONTRO com Milton Santos – o mundo global visto do lado de cá, de Silvio Tendler. Caliban. Disponível em: <<https://youtu.be/ifZ7PNTazgY?feature=shared>>. Acesso em: 31 mar. 2023.

FOLHA DE S. PAULO. *Tiradentes abre a Mostra de Cinema. Ilustrada*, São Paulo, 19 jan. 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1901200114.htm>. Acesso em: 09 jul. 2025.

FOLHA DE S. PAULO. *Brecht era um entre outros*. Folha de S.Paulo, entrevista de 6 de set. de 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs06099808.htm>. Acesso em: 09 jul.. 2025.

FREIRE, Paulo. *Última entrevista de Paulo Freire*. [S.l.]: YouTube, 1997. 1 vídeo (26 min). Publicado por Releituras Freirianas, 20 abr. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/UI90heSRYfE>. Acesso em: 04 mar. 2024.

O ESTADO DE S. PAULO. *Entrevista com Augusto Boal*. 1997. In: O ESTADO DE S. PAULO, 2009. *Morre Boal, o reinventor do teatro*. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/emails/morre-boal-o-reinventor-do-teatro/> . Acesso em: 04 de mar. 2025.

TIA MARIA do Jongo. *A gente dançava escondido da minha mãe no terreiro. Entrevista a Leonardo Lichote*. O Globo, Rio de Janeiro, 14 ago. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rioshow/tia-maria-do-jongo-gente-dancava-escondido-da-minha-mae-no-terreiro-23591361>. Acesso em: 20 ago. 2025.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ABC (UFABC). *Trabalho doméstico e pandemia: reflexões sobre a categoria e as vivências de mulheres negras*. PesquisABC, ed. 37, out. 2024. Disponível em: <https://www.ufabc.edu.br/divulgacao-cientifica/pesquisabc/edicao-n-37-outubro-de-2024/trabalho-domestico-e-pandemia-reflexoes-sobre-a-categoria-e-as-vivencias-de-mulheres-negras>. Acesso em: 14 set. 2025.