

TEATRO DO OPRIMIDO E UNIVERSIDADE:

VOLUME II

EXPERIENCIAÇÕES PEDAGÓGICO-ARTIVISTAS
E(M) REDES PARA ESPERANÇAR

ORGANIZADORES:

ANTONIA PEREIRA BEZERRA

CACHALOTE MATTOS

CÉSAR AUGUSTO PARO

HELEN SARAPECK

LICKO TURLE

LUZIRENE DO REGO LEITE

VOLUME II

TEATRO DO OPRIMIDO E UNIVERSIDADE:

EXPERIENCIAÇÕES PEDAGÓGICO-ARTIVISTAS
E(M) REDES PARA ESPERANÇAR

ORGANIZADORES:

ANTONIA PEREIRA BEZERRA

CACHALOTE MATTOS

CÉSAR AUGUSTO PARO

HELEN SARAPECK

LICKO TURLE

LUZIRENE DO REGO LEITE

Copyright © 2021, Mundo Contemporâneo Edições

Editora

Léa Carvalho

Capa

Design: MaLu Santos

Foto: Acervo Organizadores

Projeto gráfico

MaLu Santos

Revisão

Janaina Ramos

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

T248

Teatro do oprimido e universidade : experiências pedagógico-artivista e(m) redes para esperar, volume II / organização Antonia Pereira Bezerra ... [et al.]. - 1. ed. - Rio de Janeiro : Mundo Contemporâneo, 2021.

224 p. : il. ; 23 cm.

Inclui bibliografia

ISBN 9786586290165

1. Teatro e sociedade. 2. Teatro - Aspectos psicológicos. 3. Teatro - Aspectos sociais. 4. Teatro - Brasil - História. I. Bezerra, Antonia Pereira.

21-70720

CDD: 792.0981

CDU: 792(81)

Meri Gleice Rodrigues de Souza - Bibliotecária - CRB-7/6439

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro, sem autorização prévia por escrito da Editora poderá ser utilizada ou reproduzida - em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, fotocópia, gravação, etc. - nem apropriada ou estocada em sistema de bancos de dados.



Um Selo da Metanoia Editora

www.metanoiaeditora.com

Rua Santiago, 319/102 - Penha

Rio de Janeiro - RJ - Cep: 21020-400

faleconosco@metanoiaeditora.com

21 2018-3656 | 21 964785384

Associada:

Liga Brasileira de Editoras - www.libre.org.br

Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL) - www.snel.org.br

Impresso no Brasil

*A todas as vidas perdidas durante o contexto pandêmico da COVID-19
e às que continuam resistindo cotidianamente contra a necropolítica.*

Conselho Editorial

César Andrés Falla Sánchez

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia

Christine Douxami

IMAF/Université de Franche

Flavio da Conceição

Universidade Federal do Acre

Robert Gordon

University of California

Rosyane Trotta

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA) e ao Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGEAC/UNIRIO) pelo apoio institucional;

Às diversas instituições, coletivos e movimentos do Teatro do Oprimido parceiros;

A todes que atuam, estudam, pesquisam e multiplicam o Teatro do Oprimido pela construção que tem possibilitado a luta para a transformação social;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e ao Conselho Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo financiamento que possibilitou a produção deste livro.

“Sinto sincero respeito
por todos aqueles artistas
que dedicam suas vidas à
sua arte – é seu direito ou
condição. Mas prefiro aqueles
que dedicam sua arte à vida.
Em defesa da arte e da estética,
em tempos de crise e de paz”.

Augusto Boal em *A Estética do Oprimido*

SUMÁRIO

9

APRESENTAÇÃO

ANTONIA PEREIRA BEZERRA

SEÇÃO I
PERSPECTIVAS PEDAGÓGICAS
E VIRTUALIDADES

15

TEATRO DO OPRIMIDO E PALHAÇARIA:
ESTRATÉGIAS PEDAGÓGICAS NA
FORMAÇÃO DE PROFISSIONAIS DE SAÚDE

CÉSAR AGUSTO PARO *ET AL*

37

EM BUSCA DE OUTROS IDIOMAS,
ALFABETOS E ESTÉTICAS:

ANÁLISE DO TEATRO IMAGEM COMO
POSSÍVEL FERRAMENTA DE COMUNICAÇÃO
NA RELAÇÃO ENTRE SURDOS E OUVINTES

JANDIARA SODRÉ BARRETO

60

TEATRO DO OPRIMIDO E JOGOS
IMPROVISACIONAIS:

APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS
DURANTE A PANDEMIA

LICKO TURLLE

77

Ocupando os territórios virtuais:

UMA EXPERIÊNCIA DE TEATRO DO
OPRIMIDO NA UNIVERSIDADE

TAÍNA ASSIS SOARES

97

DESAFIOS DO ENSINO-APRENDIZAGEM
DO TEATRO DO OPRIMIDO EM
AMBIENTE VIRTUAL

LUZIRENE REGO
ANTONIA PEREIRA BEZERRA

SEÇÃO II
ARTIVISMOS, REDES E
INTERSEÇÕES

117

O DESENHO DE UM TEATRO PELA,
SOBRE E PARA A PESSOA OPRIMIDA
NAS LINHAS DOS LIVROS
DE AUGUSTO BOAL

HELEN SARAPECK

137

NEGRAS TRANSGRESSÕES

CACHALOTE MATTOS

152

ROQUE SEVERINO
E A ESTÉTICA DO OPRIMIDO
PROCESSO CRIATIVO E COMPOSIÇÃO
EM TELEPRESENÇA NO CONTEXTO
PANDÊMICO AMAZÔNICO

LUIZ AUGUSTO MARTINS *ET AL*

175

CARTOGRAFIA DO TEATRO DAS
OPRIMIDAS NO CÁRCERE FEMININO:
DA ÁRVORE AO RIZOMA

ANTONIA PEREIRA BEZERRA
SIMONE REQUIÃO

197

MICHEL FOUCAULT
E AUGUSTO BOAL, ENTRE POÉTICAS
E ÉTICAS DO CUIDADO

MICHELLE CRISTINE ASSIS COUTO
ANTONIA PEREIRA BEZERRA

219

SOBRE AS AUTORAS E AUTORES

APRESENTAÇÃO

Em tempos de pandemia, diante da crise mundial e do medo do futuro, o teatro do Oprimido se reinventa, reage, denuncia, conecta, propõe, intersecciona... Mais do que nunca, trata-se de um teatro político, inscrito numa longa história: 50 anos de história. Cinquenta anos de uma prática teatral que honra as lutas e desafios do seu tempo; conquista novos territórios e concebe possibilidades outras de disseminação.

Este livro é mais um resultado da conquista desse novo (sempre velho) território conquistado: a universidade. Numa iniciativa do Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido – GESTO e como produto, ainda, das VIII Jornadas de Teatro do Oprimido e Universidade, que tiveram lugar de 19 a 24 de outubro, em formato totalmente on line, a presente coletânea reúne contribuições de professores pesquisadores, estudantes de Mestrado, Doutorado e até da Iniciação Científica, todos membros integrantes do GESTO.

Em seus dez anos de existência e caminhando para sua consolidação enquanto grupo de pesquisa cadastrado no Diretório do CNPq, o GESTO oferece aos leitores reflexões sobre “fazeres” derivados, inspirados e/ou totalmente norteados pela metodologia do Teatro do Oprimido, organizadas, aqui, em dois grandes blocos temáticos, quais sejam: “Perspectivas Pedagógicas e Virtualidades” e “Artivismos, Redes e Interseções”.

O primeiro bloco, como o próprio título anuncia, analisa as múltiplas possibilidades de aplicação do método do teatro do oprimido em diferentes

contextos de educação formal e informal, na modalidade presencial ou telepresencial. Estabelece o “estado da arte” do campo teatral político, em tempos de neoliberalismo, e na perspectiva político-pedagógica da inclusão, interroga para quais faculdades esse teatro transgressor deve (e pode) apelar.

O segundo bloco temático “Artivismos, Redes e Interseções” reúne contribuições nas quais as questões teóricas e suas intersecções, o engajamento político e seus consequentes artivismos ocupam a dianteira da cena. Nesse contexto, o leitor conhecerá a linha do tempo das obras teóricas de Augusto Boal, será confrontado a aproximações conceituais que autorizam diálogos inusitados entre a metodologia do Teatro do Oprimido e o pensamento de importantes filósofos do século XX, bem como à análise de espetáculos e produções que reivindicam uma estética do oprimido.

Nesse espírito, inaugurando o bloco “Perspectivas Pedagógicas e Virtualidades”, o ensaio “Teatro do Oprimido e Palhaçaria: estratégias pedagógicas na formação de profissionais de saúde”, de César Augusto Paro e coautores, reivindica um Sistema Único de Saúde (SUS) com profissionais que atuem de acordo com as reais necessidades de saúde da população. Ao constatar que a abordagem pedagógica tradicional ainda impera na formação de profissionais de saúde – hegemonicamente biologicista, medicalizante e procedimento-centrada – os autores propõem vivências com as linguagens artísticas do teatro do oprimido e da palhaçaria, no contexto do Programa de Iniciação Científica (PINC) desenvolvido pelo Laboratório de Estudos em Atenção Primária da Universidade Federal do Rio de Janeiro (LEAP/UFRJ).

Na mesma linha, como resultado de sua pesquisa de Mestrado, em curso, Jandira Barreto denuncia o fosso que separa o surdo do ouvinte, abrindo todo um debate sobre o processo de construção da identidade em presença da surdez. De fato, o artigo “Em busca de outros idiomas, alfabetos e estéticas: análise do teatro imagem como possível ferramenta de comunicação na relação entre surdos e ouvintes”, aponta a condição funcional como fator de suma importância para a constituição da identidade e para a organização de jogos políticos que têm lugar na cultura dos grupos surdos e ouvintes.

Em “Teatro do Oprimido e Jogos Improvisacionais: reflexões possíveis durante a pandemia, Licko Turlé nos lega oportunas reflexões sobre a utilização do método do Teatro do Oprimido no Ensino do Teatro, nas

disciplinas Arte e Teatro na Educação Básica e nas Licenciaturas em Teatro no Brasil, desde a criação do Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido (GESTO) e das Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade (JITOU). Ao empreender uma discussão sobre a origem e importância dos jogos na formação do/da estudante, o autor ressalta o papel estruturante do jogo teatral e do jogo dramático, justificando-o como opção teórica para contextualizar e introduzir o TO na disciplina Jogos Improvisacionais, do curso de Licenciatura em Teatro na modalidade do Ensino à Distância (EaD), da Escola de Teatro da UFBA.

“Ocupando os territórios virtuais: uma experiência de teatro do oprimido na universidade, constitui uma ação/reflexão de Taína Assis Soares sobre a experiência de ensino remoto do Teatro do Oprimido, na qual a autora ressalta os desafios e os resultados obtidos com o processo, no âmbito do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual da Bahia – UNEB e em observância ao Plano de Oferta Extraordinário para o Ensino da Graduação. Problematizando conceitos tais como territorialidades e reterritorialização, virtualidades, educação sensível e emancipação, T. A. Soares situa a experiência do ensino no centro da reflexão, problematizando o surgimento das metodologias educacionais contemporâneas, vinculadas às novas tecnologias.

Fechando esse bloco, Luzirene Rego e Antonia Pereira descrevem “Os Desafios do ensino-aprendizagem do teatro do oprimido em ambiente virtual”, no âmbito de um Componente Curricular, de natureza optativa, ministrado aos cursos de graduação da ETEA/UFBA (Bacharelados em Interpretação e Direção Teatrais e Licenciatura em Teatro) e de extensão, destinado a artistas e demais pessoas da comunidade extra acadêmica, oriundas de diversas áreas das Ciências Humanas. Em suas reflexões, as autoras assinalam o quanto o uso de metodologias ativas de aprendizagem com o suporte de recursos digitais, mediante atividades síncronas (ao vivo/online), se constituiu numa empreitada desafiadora. A parte positiva desse desafio, consistiu, sem dúvida, na participação de convidadas/os que compartilharam, nesse contexto, suas experiências teóricas e práticas em TO, em consonância com suas pesquisas atuais.

Abrindo o segundo bloco temático “Artivismos, Redes e Interseções”, temos o ensaio intitulado “O Desenho de um teatro pelo, sobre e para o oprimido nas linhas dos livros de Augusto Boal”. Nessa empreitada, Helen Sarapeck nos fornece uma visão panorâmica e resumida do processo

evolutivo do Teatro do Oprimido, registrados nas principais obras teóricas: *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular* e *200 Exercícios e Jogos para o Ator e o Não-Ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro*, *Stop C'est Magique*, *Arco-íris do desejo* e *Teatro Legislativo*. O ensaio reconstitui a jornada de Augusto Boal na sistematização da Poética do Oprimido, oferecendo, neste trajeto, uma genealogia das técnicas e dos joguexercícios do arsenal.

Ao questionar a morte da população negra, tanto física quanto epistemológica, o artigo “Negras transgressões” nos descortina a pedagogia transgressora que tem empretecido a metodologia do Teatro do Oprimido e que, para além dela, tem construído a base do pensamento estético do coletivo Cor do Brasil. Em sua contribuição, Cachalote Matos reafirma as origens do Teatro Político deste Coletivo, assentadas em histórias reais, tatuadas sobre corpos pretos que trazem para cena profundas discussões e reflexões sócio-políticas sobre as múltiplas formas de extermínio da população negra.

Numa linha de raciocínio muito similar, “*Roque Severino e a Estética do Oprimido*: processo criativo e composição em telepresença no contexto pandêmico amazônico”, de Amanda Ayres e coautores, destaca a importância do desenvolvimento de processos criativos, em contexto de confinamento social e estabelece diálogos com Augusto Boal e outras fontes que inspiraram a composição da obra artística *Roque Severino: Todo dia morre gente que antes nem vivia*. Os autores refletem sobre o desafio que representou o desenvolvimento desta experiência em um contexto artístico-pedagógico mediado pelas tecnologias contemporâneas, via telepresença, durante a pandemia em 2020. Desafios, não só no plano dramaturgico, mas, também, na perspectiva de encenação.

Numa perspectiva teórica interseccional, Simone Requião e Antonia Pereira vislumbram uma “Cartografia do Teatro das Oprimidas no Cárcere Feminino – da árvore ao rizoma”, analisando, neste ensaio, as práxis do teatro realizado no cárcere, mais especificamente, no Conjunto Penal Feminino, em Salvador/BA, à luz do conceito de rizoma, em estreita articulação com a metáfora da Árvore do Teatro do Oprimido (Augusto Boal) e com as reflexões acerca do Teatro das Oprimidas (Bárbara Santos). As autoras, buscam, neste trajeto, investigar possibilidades de diálogo entre os princípios do Rizoma apresentados por Deleuze e Guattari e a metáfora da Árvore como Método do Teatro do Oprimido, sistematizado por Boal.

Finalmente, fechando esse bloco, o artigo “Michel Foucault e Augusto Boal, entre poéticas e éticas do cuidado” resalta os pontos em comum entre o filósofo francês e o teatrólogo brasileiro, problematizando dispositivos discursivos, identificados nas obras de um e de outro, especialmente no tocante ao cuidado de si enquanto um ethos a ser exercitado. Nesse espírito, as autoras Michelle A. Couto e Antonia Pereira abordam o *jogo* e a *ficção* como ferramentas potentes de libertação e de cuidado, evidenciando o quanto a Poética do Oprimido tem na ética do cuidado de si e do outro, terreno fértil para profundos e fecundos diálogos.

Nessa constelação de ideias e experiências, a presente coletânea tenta dar conta de práticas e pedagogias indissociáveis das experiências teóricas de seus autores e autoras, no contexto da pesquisa universitária. Professores do Ensino Superior e da Educação Básica, pesquisadores e artistas militantes, formulam, aqui, o desejo de que suas artes (de fazer e de pensar) engajadas e engajantes, do mesmo modo que mobiliza o spect-ator, também exorte o leitor a uma tomada de posição, à prática de um Teatro que transforme a vida e o mundo. Nunca, antes, a necessidade de uma resistência estética ou de uma estética da resistência, tem sido tão premente. Onde o espírito do tempo pede reinvenção e luta, o Teatro do Oprimido se faz presente!

Antonia Pereira Bezerra



SEÇÃO I

PERSPECTIVAS PEDAGÓGICAS
E VIRTUALIDADES

TEATRO DO OPRIMIDO E PALHAÇARIA: Estratégias pedagógicas na formação de profissionais de saúde

CÉSAR AUGUSTO PARO
EVELIN GOMES ESPERANDIO
ALINE SOARES CARDOZO
CAMILA CARDOZO DA SILVA MOREIRA
CAMILA GALDINO SANTOS
GLENDA MATEUS AMORIM
LUAN LIMOEIRO SILVA HERMOGENES DO AMARAL
FERNANDA PEREIRA DE PAULA FREITAS
NILCEIA NASCIMENTO DE FIGUEIREDO
VALÉRIA FERREIRA ROMANO

INTRODUÇÃO

O Sistema Único de Saúde (SUS) necessita de profissionais que atuem de acordo com as reais necessidades de saúde da população. A formação em saúde, no entanto, não tem sido suficiente para contribuir com a habilitação de profissionais para atuar em compasso com os princípios ético-políticos do SUS, dificultando a sua consolidação de fato como um sistema universal, integral e equitativo.

A abordagem pedagógica tradicional ainda impera na formação de profissionais de saúde: hegemonicamente biologicista, medicalizante e procedimento-centrada. Esta abordagem parte de um modelo tecnicista – centrado em conteúdos compartimentados e isolados – que fragmenta os indivíduos entre as diferentes especialidades e incentiva a precoce especialização (CECCIM E FEUERWERKER, 2004a). Tem-se a objetividade positivista como ideologia dominante de abordagem do ser humano. Isto repercute na busca científica de acúmulo de evidências sobre a doença e no estabelecimento de diagnósticos.

Ceccim e Feuerwerker (2004b) argumentam que o projeto que embasa a formação de profissionais de saúde deveria extrapolar a educação do domínio técnico-científico da profissão, para se estender aos aspectos estruturantes de relações, e de práticas em todos os componentes de interesse social, que contribuam à elevação da qualidade de vida de indivíduos e coletividades, tanto no enfrentamento dos aspectos epidemiológicos do processo saúde-doença, quanto nos aspectos de organização da gestão setorial e estruturação do cuidado à saúde. Cabe aqui ressaltar que atualmente tem-se privilegiado um planejamento dos currículos no chamado aprendizado baseado em competências, que incluem conhecimentos, habilidades e atitudes (SANTOS, 2011). Para isso, novas práticas pedagógicas devem ser instauradas, modificando o modo de educação hegemônico nas práticas de ensino na saúde. Conforme previsto nas competências gerais das Diretrizes Curriculares Nacionais (DCN) para todas as carreiras da saúde, a comunicação trata-se de uma competência a ser desenvolvida em profissionais de saúde. Deste modo, faz-se necessário a incorporação de novos referenciais pedagógicos que possibilitem uma formação mais porosa a estes aspectos. A utilização de linguagens artísticas parece ser oportuna neste processo, a partir do momento em que a arte pode ser entendida como uma “forma de conhecer, e é conhecimento, subjetivo, sensorial” (BOAL, 2009, p.111), tratando-se de uma vocação tipicamente humana.

Dentro da educação, Scatolini (2009, p. 66) aponta que “a arte, com suas diferentes linguagens, ganha um papel extremamente importante para contribuir com uma educação desveladora, que na busca por sujeitos críticos, autônomos e criativos, não pode negar o corpo e a corporeidade, ou seja, o lócus dos sentidos”.

Assim, percebe-se que as ferramentas artísticas podem trabalhar todos os aspectos do currículo baseado em competências: os conhecimentos, as habilidades e as atitudes.

Este manuscrito busca, portanto, refletir sobre a utilização de linguagens artísticas na formação de profissionais da saúde a partir da vivência das pessoas responsáveis pela autoria desse manuscrito no Programa de Iniciação Científica (PINC) desenvolvido pelo Laboratório de Estudos em Atenção Primária da Universidade Federal do Rio de Janeiro (LEAP/UFRJ).

Desde 2015, o PINC tem buscado propiciar o contato de estudantes da área da saúde com práticas reflexivas que possibilitem o fortalecimento da competência de comunicação. Dentre as estratégias pedagógicas utilizadas, tem-se o trabalho com Grupos Balint, Medicina Narrativa, Racionalidades Médicas, Palhaçaria e Teatro do Oprimido.

Com a presença de aproximadamente 40 estudantes de cursos da área da saúde da UFRJ por semestre, o LEAP promove encontros presenciais semanais de duas horas, por meio de rodas de conversa, oficinas vivenciais para cada uma dessas estratégias e intervenções comunitárias no território, assim como a produção acadêmica nestas temáticas.

Deste modo, foram discutidas aqui as vivências neste PINC com as linguagens artísticas do teatro do oprimido e da palhaçaria. Para tanto, o que vem a seguir é um breve resgate conceitual sobre estas duas linguagens artísticas, para então analisar a referida experiência, a partir da análise do conteúdo das narrativas produzidas por estudantes participantes, que foram categorizadas em quatro dimensões.

TEATRO DO OPRIMIDO: REPOSICIONANDO O FAZER TEATRAL NA SOCIEDADE

Criado por Augusto Boal na década de setenta, o teatro do oprimido propõe que “ser humano é ser artista e ser artista é ser humano” (BOAL, 2009, p. 138). Neste sentido, este “sistema de exercícios físicos, jogos estéticos, técnicas de imagem e improvisações especiais” (BOAL, 2002, p. 28) tem como objetivo o resgate, o desenvolvimento e o redimensionamento dessa vocação humana, propondo o fazer teatral enquanto um instrumento eficaz na compreensão e busca de soluções para os problemas sociais e interpessoais.

Propõe-se com este fazer teatral a “queda do muro” entre o palco e a plateia, entre o espetáculo teatral e a vida real e entre artistas e não-artistas

(BOAL, 2009), a partir da crítica feita ao modo como tradicionalmente o teatro – e as artes em geral – compreende a figura do espectador:

(...) espectador, que palavra feia! O espectador, ser passivo, é menos que um homem e é necessário reumanizá-lo, restituir-lhe sua capacidade de ação em toda sua plenitude. Ele deve ser também o sujeito, um ator, em igualdade de condições com os atores, que devem por sua vez ser também espectadores. (BOAL, 2013, p. 162)

Deste modo, o princípio fundamental deste método teatral é a transformação da/do espectador/a – ser passivo, recipiente, depositário – no que Boal denominou de “espect-ator” – protagonista da ação dramática, sujeito, criador, transformador, afinal, “todo mundo pode fazer teatro – até mesmo os atores! O teatro pode ser feito em todos os lugares – até mesmo dentro dos teatros!” (BOAL, 1979, p. 19).

O teatro do oprimido propõe também que o teatro transcenda de uma mera compreensão da realidade, da reflexão sobre o passado, para que possa ser um ensaio para a realidade, um preparo para o futuro, intervenção concreta no real: “basta de um teatro que apenas interprete a realidade: é necessário transformá-la!” (BOAL, 1979, p. 18).

O método se fundamenta na Estética do Oprimido, conceito para o qual Boal investiu experimentações práticas e sistematizações teóricas no final da sua carreira. Buscando a articulação entre pensamento sensível e pensamento simbólico:

A Estética do Oprimido é um conjunto de atividades que visa desarticular as estratégias do sistema opressor para influenciar e convencer a oprimidas e oprimidos que são incapazes de criar, produzir e decidir, por isso devem se contentar em consumir. A Estética do Oprimido representa um exercício de liberdade que estimula a produção criativa e crítica de cultura e de conhecimento (SANTOS, 2016, p. 301-302).

O Teatro do Oprimido ganhou projeção internacional, contemplando iniciativas nos mais diversos locais. Dentre as diversas experiências e possibilidades de atuação, a utilização do teatro do oprimido na educação parece ser oportuna, dado o potencial pedagógico que o método possui para o fortalecimento da cidadania. Além disso, explorar o processo de desmecanização do corpo que o método propõe é um exercício um tanto interessante na formação em saúde, em que tanto se estuda o corpo do

outro, sem olhar para o seu próprio corpo enquanto estudante e futura/o profissional.

PALHAÇARIA: POR UMA DIALOGIA DO RISO

A palhaçaria trata da experiência cênica da/o palhaça/o que engaja a plateia num estado de riso, com consciência – há um vínculo, portanto, com a experiência técnica e criativa –, usando principalmente o dispositivo de expor a si mesma/o como objeto ou estímulo do riso de outrem (REIS, 2013).

A palhaçaria constitui-se uma das expressões sociais e artísticas mais antigas da humanidade. O termo *clown* passou a designar o cômico principal, que atuava em cenas curtas – denominadas de reprises – que satirizavam as próprias atrações do circo, para provocar o relaxamento cômico da adrenalina, que havia sido gerada pelos números de risco e de demonstração do virtuosismo (REIS, 2003).

A lógica da palhaçaria foge aos padrões convencionais. O nariz vermelho – considerada a menor máscara do mundo – é uma máscara protetora que permite à/ao palhaça/o expressar-se livremente e poder atuar com o ridículo, dado que ela oferece proteção para se expor e se revelar (GOMES, 2014).

Outra característica marcante de quem atua na palhaçaria é a sua atuação transgressora e de destruição da imagem da sua personalidade como verdade sólida, fixa, previsível, controlável e unívoca (REIS, 2013, p. 36).

Estas características têm feito com que cada vez mais a palhaçaria seja utilizada enquanto recurso no setor saúde, com grande frequência de práticas no ambiente hospitalar (ADAMS, 2002) e, mais recentemente, também de práticas em outros serviços de saúde (BRITO et al., 2016; MATRACA; ARAÚJO-JORGE; WIMMER, 2014).

Dado o seu “forte potencial pedagógico para a construção de tecnologias sociais, que promove encanto, encontro, alegria e, portanto, saúde” (MATRACA; WIMMER; ARAÚJO-JORGE, 2011, p. 4135), a arte da palhaçaria pode ser vislumbrada como uma estratégia na promoção da saúde:

Na nobre arte temos o diálogo, o riso, a alegria, e como foi dito, este é apenas um exemplo dos muitos que o conceito de Dialogia do Riso pode agregar. O saber sobre saúde e alegria evocado e apresentado pelo Palhaço, mobiliza a emoção positiva e sua potência de transformação. (p. 4135)

Como se pode ver, Matraca, Wimmer e Araújo-Jorge (2011) cunham um conceito: “a dialogia do riso”, desenvolvendo as bases teóricas brasileiras para o uso da palhaçaria na saúde.

Para além de experiências nas práticas dos serviços de saúde beneficiando o cuidado em saúde, tem se identificado como também a palhaçaria pode colaborar na formação de profissionais de saúde (TAKAHANGUI et al., 2014). Isto se dá justamente pelo fato desse lugar de aprender com os próprios erros, de desconstruir as relações de poder, tão atravessadas na formação em saúde.

PROCESSOS REFLEXIVOS SOBRE SI E SOBRE A REALIDADE

O QUESTIONAMENTO DA ORDEM VIGENTE

A palhaçaria e o teatro do oprimido figuram como duas linguagens artísticas que tem um caráter eminentemente reflexivo e problematizador. Na palhaçaria, por exemplo, a/o palhaça/o é uma figura que se utiliza do conflito: “solução, para ele, significa problematizar” (JARDIM, 2002, p. 19). Ao mesmo tempo, propicia a construção de uma leitura crítica da realidade, por esta figura ver o mundo pelo avesso: “a lógica que conduz suas ações dá novas funções ao mundo a seu redor” (p. 20). Já no teatro do oprimido, Teixeira (2005, p. 4) aponta que ele “procura estimular a discussão e a problematização de questões do cotidiano, com o objetivo de fornecer uma maior reflexão das relações de poder, através da exploração de histórias entre opressor e oprimido”.

Estas dimensões puderam ser vislumbradas nas oficinas quando se vivenciou a demonstração de teatro-fórum do teatro do oprimido com a técnica “os quatro em marcha”. No desenvolvimento da técnica, quatro estudantes foram convidadas/os a marcharem de um lado para outro da

sala. Outra pessoa é convidada a se mover diferente dos demais, como se estivesse dançando. Quando as/os quatro em marcha percebem o quinto elemento com movimentos distintos aos seus, começam com agressões de forma cênica, fazendo com que ele caia até o chão. Quando este personagem para de dançar, o quarteto retorna aos seus movimentos iniciais de marcha. O quinto elemento tenta continuar se expressando na cena com sua dança por mais outras vezes, porém, em todas estas tentativas, o mesmo é atacado pelo grupo, até que então, na última vez em que não é permitido dançar pelos demais, desiste de ser “diferente” e começa a se portar como os quatro em marcha. Após esta apresentação, a pessoa responsável pela facilitação do espaço convida a todas/os a pensarem a cena como uma metáfora das relações na nossa sociedade. Ao final, o público entra na cena substituindo o personagem que gostaria de dançar para experimentar estratégias que possibilitem que este personagem continue dançando e não seja reprimida/o por demais personagens. As alternativas são discutidas coletivamente.

Tal qual na demonstração desta cena em que havia uma imposição de uma única forma de se expressar, que deveria ser por meio da marcha, a formação de profissionais de saúde tem sido regrada pelo tecnicismo, separando a razão do sentimento, o corpo da mente. Isto tem como consequência a ênfase no conhecimento altamente especializado e a restrição do processo de ensino-aprendizagem à reprodução do conhecimento (MITRE et al, 2008).

A formação humana, social e cidadã é comumente negligenciada pelo currículo formal na universidade, havendo a reprodução de um sistema de pensamento burocratizante a partir de uma hegemonia biomédica. Na educação médica, isto acaba “tornando os futuros médicos não seres humanos reflexivos, mas engrenagens dessa lógica medicalizante e desumanizante” (SILVEIRA; STELET; PINHEIRO, 2014, p.123).

Este caráter de reprodução com pouco espaço para a reflexividade foi evidenciado pela narrativa de estudantes, quando comparam a marcha com o currículo universitário, como no exemplo a seguir:

“Vejam só: na marcha nem é preciso ver, basta obedecer.”

Os currículos na área da saúde produzem um ensino dissociado do serviço e das reais necessidades do sistema de saúde vigente e das pessoas

(MITRE et al, 2008). Este distanciamento é identificado pelos estudantes como um aspecto negativo do impacto da universidade no seu cotidiano:

“Estamos tão acostumados a fazer tarefas que consideramos desagradáveis que esquecemos daquilo que realmente importa.”

A ênfase no conhecimento técnico-científico de forma conteudista não dá espaço para que estudantes possam exercitar a sua capacidade de pensar (GOLDSCHMIDT, 2012), como no relato:

“[...] professores que querem fazer com que os alunos decorem páginas [...] de livros, impedindo o seu próprio raciocínio, uma espécie de repressão.”

Apesar da importância dos conhecimentos para a futura prática profissional em saúde, a formação na saúde deveria preocupar-se também com o desenvolvimento do que Hannah Arendt denominou de capacidade de pensar. Isto ocorre porque o conhecer, a atividade cognitiva, mostra-se limitado por ser incapaz de atribuir um significado às relações humanas com o mundo, compreensão que seria possível por meio do pensar, do exercício reflexivo (ALMEIDA, 2010). Esta limitação imposta pelas relações de ensino na universidade obstaculiza a capacidade de raciocinar, o que figura como uma espécie de aprisionamento tal como relatada anteriormente, impedindo-a de um processo de constituição de consciência crítica.

A MÁQUINA DA SOCIEDADE

Outro exercício do teatro do oprimido que fomentou o desenvolvimento desta capacidade crítica e problematizadora durante as oficinas foi “a máquina de ritmos”:

Um ator vai até o centro e imagina que é uma peça de uma engrenagem de uma máquina complexa. Faz um movimento rítmico com seu corpo e, ao mesmo tempo, o som que essa peça da máquina deve produzir. Um segundo ator acrescenta uma segunda peça à engrenagem dessa máquina [...]. Um a um, todos acrescentam um som e um movimento, até que o grupo esteja integrado em uma mesma máquina, múltipla, complexa, harmônica. [...] o diretor diz ao primeiro ator para acelerar o ritmo – todos devem tentar seguir esta mudança no andamento. Quando a máquina estiver próxima à explosão, o diretor

determina que o primeiro ator diminua o ritmo até que todos terminem juntos o exercício. (BOAL, 1998, p. 129)

Após realizar uma primeira vez o exercício, provocou-se estudantes a desenvolverem outras máquinas, a partir de um tema selecionado por quem conduzia a oficina. Para suscitar a reflexão, solicitou-se que construíssem como seria a máquina sobre a formação em saúde. Na narrativa a seguir, há a denúncia aos modos como são estabelecidas as relações na formação universitária:

“A máquina de formação vê, no professor, a fonte de conhecimento. No aluno, a bacia que colhe água (mas nunca o suficiente, nunca de forma prazerosa). No paciente, a possibilidade do estudo – com certa higiene, é claro. A máquina de formação não é gente: transpira óleo, cheira a ferrugem.”

Percebe-se como se dá a relação entre professoras/es e estudantes, sempre de forma hierárquica, assimétrica, desvalorizando os conhecimentos prévios das pessoas, sem dialogar com o que se chama hoje de aprendizado significativo (MITRE et al., 2008). Representar a formação em saúde fomentou a capacidade de pensar das/dos estudantes. Tais processos reflexivos, levou à problematização dos diversos paradigmas hegemônicos que embasam os modelos de pedagogia, de ciência e de cuidado na nossa sociedade (GOLDSCHMIDT, 2012):

“Não há mais verdades, há questionamentos
 Todos somos seres pensantes
 E raciocinamos em todos os momentos
 Para o pavor dos privilegiados de antes”

O sistema de ensino, sendo sustentado pela pretensa objetividade científica, funciona como um meio de perpetuação das desigualdades e a manutenção do status quo, servindo como um meio de opressão (MITRE et al, 2008). Os jogos do teatro do oprimido auxiliam na identificação e análise crítica dos processos opressivos da nossa sociedade:

“A opressão muitas vezes pode ser feita por nós mesmos, e precisamos nos libertar.”

Neste comentário, é possível observar a maturidade com que a/o estudante se observa na perpetuação da opressão, uma vez que, conforme aponta Paulo Freire (2016a, p. 101), “em lugar de lutar pela liberdade, os oprimidos tendem a converter-se eles mesmos em opressores ou em ‘sub opressores’”. Na luta da libertação da realidade opressora, os oprimidos precisam ganhar a consciência crítica da opressão, na práxis desta busca, no permanente movimento de busca do ser mais (FREIRE, 2016b). Este aspecto também esteve presente nos discursos:

“Dias de sol serão mais fáceis de viver
Quando eu for o que eu quiser ser”

Neste sentido, observa-se que a palhaçaria propicia uma fuga do que é tradicionalmente esperado, auxiliando na reflexão sobre essa referida “tradição”, como podemos observar no relato a seguir (BRITO et al., 2016):

“ [...] palhaço é uma pessoa que questiona as autoridades, que subverte a ordem, que quebra os padrões.”

Promover que graduandas/os de saúde experienciem este outro olhar para o mundo que é ofertado pela palhaçaria suscita um processo reflexivo que promove a produção de estranhamento, crítica, diálogo e riso com esta padronização por vezes presente na produção do cuidado em saúde. A reflexão e problematização sobre a sua futura prática profissional gera um pensamento crítico sobre a responsabilidade das pessoas em formação na concretização do direito inalienável à vida, conforme observamos no relato a seguir:

“O cuidado em saúde, enquanto prática social, é exercido numa relação de poder (...) Como conciliar este contato, horizontalizando-o numa simples interação? Amando.”

A perspectiva da amorosidade surge como um elemento importante para a prática em saúde, elemento que também deve ser suscitado na própria prática pedagógica. Para além da inteligência, da razão, da corporeidade, da ética e da política, a educação deve enfatizar “também o papel das emoções, dos sentimentos, dos desejos, da vontade, da decisão, da resistência, da escolha, da curiosidade, da criatividade, da intuição, da esteticidade, da boniteza da vida, do mundo, do conhecimento” (ANDREOLA, 2000, p. 22).

A amorosidade e a horizontalidade nas relações são elementos negligenciados da formação em saúde. Entendendo a educação como um ato de amor, Freire (2016b) propõe uma instituição de ensino que seja alegre e que repense as relações entre o corpo e o mundo.

O caráter inovador das atividades realizadas permitiu uma série de reflexões sobre a formação acadêmica e as relações interpessoais travadas nos ambientes de ensino, assim como da relação com usuárias/os do sistema de saúde nas atividades práticas já desenvolvidas e sobre a sua futura prática profissional quando formadas/os.

INTERAÇÃO COM O OUTRO

O ENCONTRO

As atividades desenvolvidas na palhaçaria e teatro do oprimido favoreceram a problematização sobre os modos como se instauram as relações cotidianas na sociedade como um todo e nas relações entre profissionais de saúde e usuárias/os.

As dinâmicas propostas foram capazes de servir de ferramenta de socialização e de integração entre os estudantes do PINC, uma vez que a participação “da *outra*”/ “do *outro*” é fundamental para o andamento e sucesso das atividades. Conhecer e interagir com pessoas até então desconhecidas por meio das atividades possibilitou uma forma diferente e mais eficiente de integração:

“Gostei da dinâmica dos olhos fechados, senti maior dificuldade em ser a líder, de conduzir do que ser conduzida. A responsabilidade de guiar, cuidar do seu companheiro é maior, me senti responsável”.

Este é o relato de um encontro em que se realizou o jogo do teatro do oprimido “floresta de sons”. Neste jogo, participantes foram divididas/os em duplas e uma pessoa ficava de olhos vendados e era guiada, enquanto a outra era a guia. A guia emitia algum som para a sua dupla, com o objetivo de demonstrar o som ao qual prestar atenção. Ao sinal do facilitador, as guias começam a conduzir sua parceria pela sala emitindo os sons que

havia sido definidos: a pessoa guiada deve seguir o som até que a sua guia pare e, quando a sua guia para de emitir o som, a guiada também para de andar. Todas as duplas se movimentavam pelo espaço, sendo que as guias deveriam ser responsáveis pela segurança da sua parceria. Posteriormente, trocam-se os papéis: quem era guia vai ser guiada e quem foi guiada seria guia.

Diante da responsabilidade de conduzir alguém, o relato acima mostra que guiar a sua parceira é mais difícil do que o processo inverso. Pois, além do seu caminhar, terá que traçar os passos de sua companhia para que haja colisão com os obstáculos ou outras pessoas na sala. Devendo transmitir confiança com o propósito de proporcionar tranquilidade e segurança à sua parceira para ser conduzida por sua guia, elemento importante no trabalho em equipe.

O trabalho em equipe na saúde se constitui na união de esforços de um grupo de pessoas que compõem uma equipe, em se articular entre si no cotidiano das práticas de trabalho para o cuidado integral à saúde de usuáries/os e territórios, por meio da divisão de responsabilidades e tomada de decisões conjuntamente. Peduzzi (2009) destaca que o trabalho em equipe é uma forma de trabalho coletivo em que as intervenções técnicas e a atuação de profissionais de diferentes áreas são estabelecidas por meio da comunicação, união de ações e cooperação.

É na experiência do encontro que a palhaçaria constrói seus jogos, em relação. Deste modo, a interação é elemento essencial nesta arte, e é, a partir da geração destes encontros, que se facilita a construção compartilhada de conhecimentos no trabalho em saúde (MATRACA; WIMMER; ARAÚJO-JORGE, 2011). A palhaçaria exige a percepção da totalidade e a colaboração de todos os envolvidos para que o jogo se instaure, o que exige o diálogo e a colaboração na atuação.

Em um dos jogos desenvolvidos para promover esta atuação colaborativa, participantes deveriam manter todos os balões no ar, sendo que de tempos em tempos a/o facilitador/a coloca mais um balão, dificultando a execução da atividade pelo grupo. O desenvolvimento de um senso de equipe e a busca por fortalecer o trabalho entre as pessoas pode ser observado no relato a seguir sobre o jogo desenvolvido:

“Os jogos fluem, os participantes brincam e sorriem com prazer visível. A sensação de leveza parece estar presente em cada rosto, em

cada mão, em cada olhar. [...] Ninguém acreditaria, mas se houvesse um observador de fora, ele diria estar vendo um, não dezesseis. Mas éramos vários.”

A EMPATIA

A empatia tem sentido de apreciação aos sentimentos de outra pessoa, “corresponde à capacidade de compreender, de forma acurada, bem como de compartilhar ou considerar sentimentos, necessidades e perspectivas de alguém, expressando este entendimento de tal maneira que a outra pessoa se sinta compreendida e validada” (FALCONE et al., 2008, p. 323).

Trata-se de uma atitude importante para ser desenvolvida na formação em saúde, uma vez que sensibiliza as pessoas a fazer o exercício de se colocar no lugar do outro, vendo sujeitos doentes e não a doença, possibilitando um encontro mais humanizado (TAKAHAGUI et al., 2014):

“Posso perceber também que muitos conceitos dentro de mim têm mudado, e tenho aprendido, de forma mais fácil, a praticar a empatia. Conceito de suma importância para mim enquanto cidadão e futuro profissional de saúde.”

A palhaçaria propicia que se refine o olhar para a/o outra/o a partir de uma ética do encontro. O modo da/o palhaça/o de enxergar e relacionar-se com o mundo – movido pela curiosidade, flexibilidade, autenticidade e pela atitude de valorizar a ação do outro (CAIRES; MASSETI, 2015) – permite que se consiga olhar além de si e compreender os comportamentos, pensamentos e atitudes de outrem. O olhar é importante para a/o palhaça/o, pois pelo olhar é possível comunicar-se, perceber a emoção transmitida pela sua atuação, essa percepção é importante para que continue ou modifique o seu atuar.

Atentar-se para o olhar permite a presentificação da/o outra/o na relação, contribuindo para melhorias no desenvolvimento da escuta. Nos jogos de palhaçaria utilizados no PINC, por diversas vezes exigia-se uma preparação para o olhar:

“tirei diversas lições de tudo que vivi hoje, mas poder olhar nos olhos dos outros foi uma das atividades que vou levar para minha vida, começando por hoje, agora.”

“As atividades lúdicas são como um bálsamo... Durante as dinâmicas em grupo não existem diferenças, o ouvir se torna mais sensível... Há cumplicidade em cada gesto, risos... Os sentimentos se unem, o resultado é sempre positivo...”

O exercício da empatia e o fomento ao trabalho em equipe propiciam a grupalidade, permitindo que diferentes sujeitos atuem de forma ativa, contribuindo para que se mantenha a interação e conexão que será fomentada por meio do respeito e valorização das experiências de cada pessoa. Isto gera as reflexões sobre as próprias maneiras como se travam as relações no cotidiano:

“[...] perceber o grupo é um desafio, por vezes, marginalizado. É infinitamente mais prático mecanizar as relações, (...). No entanto, é possível travar contatos desta maneira?”

O desenvolvimento do senso de grupalidade é, portanto, a tentativa de construir relações a partir da multiplicidade, desmecanizando as relações. Saeki et al. (1999, p. 343) afirmam que “viver o grupo significa ainda lidar com a diversidade, com a falta de algo pronto e acabado, com a possibilidade do conflito e do confronto, mas também, com a união e a criação”.

Os exercícios, portanto, potencializam experiências do encontro – clínico, cuidador, pedagógico – da e na relação com a/o outra/o, instaurando formas mais harmônicas de se travar as relações, inclusive diminuindo o clima muitas vezes corriqueiro de competitividade dentro das próprias turmas (FIGUEIREDO, 2014).

TRANSFORMAÇÕES INDIVIDUAIS, PROFISSIONAIS E SOCIAIS

As categorias já citadas revelam o potencial transformador que estas linguagens artísticas podem possuir na formação em saúde quando se rompe com a tradicional forma de atuação profissional no setor (CONTI FILHO, 2012). Além disso, outras noções relacionadas à transformação também puderam ser identificadas, seja no nível individual de estudantes participantes, seja numa dimensão profissional e social.

Augusto Boal (2009) considerava que a transformação do indivíduo passivo em ser ativo a partir do pensamento crítico, da conscientização e do questionamento é de extrema importância para a obtenção da transformação social. Neste sentido, compreende-se a repercussão que as atividades reflexivas propostas no processo artístico desencadearam no próprio agir cotidiano de estudantes participantes:

“Cada vez mais utilizo o que aprendo nas atividades do meu dia a dia.”

Para além, portanto, de uma mera reflexão sobre a relação profissional-paciente, cuidado e questões sociais, a narrativa revela que tais discussões transcendem o pensar para também abarcar o próprio modo de ser e estar no mundo, operando novas lógicas de ação e interação. Aspecto também observado neste outro depoimento:

“Já consigo perceber mudanças na minha forma de agir, de pensar e até mesmo no meu comportamento.”

Estas mudanças provêm do próprio desejo de mudar desencadeado pela reflexão. Paulo Freire (2016a) afirma que o processo de conscientização leva a uma melhor inserção crítica do indivíduo em sua realidade. A conscientização é mais que uma simples tomada de consciência, ela é dada através de uma denúncia radical das estruturas desumanizantes, tem uma ação crítica, e só é possível a partir do momento em que o indivíduo se torna capaz de atuar e perceber, saber e recriar. Pode se observar no depoimento a seguir, o aspecto transformador e reflexivo deste processo desmistificador e conscientizador desencadeado por meio do olhar da/o palhaça/o e da “estética do oprimido”:

“Era tão diferente porque saltava dos olhos de todos uma vontade. E a vontade não tinha nome, não tinha tamanho, sequer limites. Era uma marca de que todos existíamos e ocupávamos espaços no mundo pequeno e infinito, sobre um chão de taco duro e empoeirado.”

O contato com metodologias que enfatizam o caráter humano também propicia que estudantes vislumbrem novas formas da atuação em saúde, como na proposta abaixo em que se revela a possibilidade de integrar o teatro do oprimido às atividades em saúde:

“As práticas do teatro do oprimido exalam as relações humanas, penso em usá-las em atendimentos, seja como intervenção ou como modo de estabelecer relação de interação com o paciente.”

As atividades propostas no PINC tinham o objetivo de exercitar um pensamento político, social e estético dos oprimidos, fomentando a busca por uma sociedade menos opressora. A arte proposta por Augusto Boal estimula a transformação de pessoas conscientes baseadas em valores éticos e solidários. Boal (2009, p. 15) diz que é necessário reagir contra todas as formas de opressão: “devemos travar as lutas sociais e políticas em busca de sociedades sem opressores e sem oprimidos”.

Este aspecto foi mencionado por participantes de uma atividade da Estética do Oprimido. O trecho a seguir é parte do poema da atividade “declaração de identidade”, em que cada participante faz uma declaração de identidade para alguém tentando dizer algo de si para essa pessoa em particular:

“Oprimidos nunca cessem
De buscar sua tão sonhada
Roubada
Dignidade”

Sobre esta atividade, Santos (2016, p. 316) aponta que “ao escrever para outra pessoa, cada pessoa escreve para si mesma, se descobre e se registra através da palavra escrita”. A escolha em dirigir-se aos oprimidos, entendendo-se também como um deles, demonstra o desejo pela libertação das opressões, o que se dá, por meio da solidariedade:

“Só a luta
É capaz de reverter
A maldade
Em solidariedade”

Boal (2009) comenta que a maioria das pessoas pouco realizam gestos de solidariedade. Solidarizar-se significa implicar-se com esta temática, fazendo a sua parte naquilo que estiver ao seu alcance. Neste sentido, é demonstrado no poema a sua implicação e a necessidade de criação da unidade pela libertação dos oprimidos:

“Agora é (...) continuar desconstruindo minhas próprias barreiras nos dias que virão.”

No horizonte da palhaçaria, em que se pode subverter a ordem e provocar o riso, também foi trabalhada a ressignificação de certos fatos cotidianos, de modo a transformar a realidade (BRITO, et al., 2016). É possível, assim, questionar a realidade, o sistema em que vivemos, ao se expor e aceitar críticas, assim como criticar. A/O palhaça/o seria então entendida/o como

um agente secreto social pronto para a revolução, tendo como estratégias o riso e a alegria. Sua história é a de um herói às avessas que, de forma criativa, encontra sempre soluções para sua arte, indo onde o povo está, [...] estando disponível ao encontro e aprendizado da cultura com a qual entra em contato. Sua matéria básica para criar são os costumes locais, o idioma, como os principais traços folclóricos e culturais, construindo o maior espetáculo da terra, que geralmente denuncia as diferenças e desigualdades do local visitado. (MATRACA, WIMMER; ARAÚJO-JORGE, 2011, p. 4134).

“Essa/esse agente secreto social” visibiliza tudo aquilo que havia rejeitado em si mesma/o durante a vida. Equívocos, exageros, condutas inaceitáveis, acidentes, enfim, uma série de fatos que denunciam características de sua própria pessoa são, portanto, expostas ao público tendo em vista o divertimento (GOMES, 2014). O observar para si e o extravasamento de sentimentos favorece a mudança de atitudes e da ação cotidiana, como pode ser visto no relato abaixo:

“Querendo me vejo
Sacudindo meu corpo
Espantando de mim
Aquele ódio inútil
Encaro
Pés confusos
Mãos agitadas
Uma multidão em alegria”

Deste modo, observa-se a dimensão da práxis que estas linguagens artísticas ofertam a estudantes, propiciando a compreensão problematizadora da realidade, aliada com ações para que se favoreça a transformação social.

FOMENTO À CRIATIVIDADE E ESPONTANEIDADE

Barbosa (1996) aponta sobre a importância de desenvolver a criatividade durante a formação como uma estratégia para formar profissionais com um comportamento crítico e competente. No entanto, o que vemos muitas vezes durante a formação é criatividade e espontaneidade serem inibidas, estimulando estudantes a desenvolver meramente um “raciocínio lógico e convergente, em que todos os alunos devem sempre encontrar a melhor e única resposta para o problema em vez de possíveis soluções que responderiam à questão, ou seja, a utilização do pensamento divergente” (TORRANCE, 1965, *apud* WECHSLER 1998, p. 42).

A criatividade, segundo Wechsler (1998), é um processo de tornar-se sensível a falhas e deficiências na informação ou desarmonias, identificar as dificuldades ou os elementos faltantes, formular hipóteses a respeito das deficiências encontradas; testar e retestar essas hipóteses, e, por último, comunicar os resultados encontrados. A liberação consciente e solidária de oprimidas/os e a criação de uma sociedade democrática só é possível através da criatividade e da liberdade de produção e transmissão da arte, do pleno e livre exercício das duas formas humanas de pensar (BOAL, 2009). As oficinas puderam propiciar o desenvolvimento da criatividade, como podemos observar no relato abaixo:

“Pude me desprender um pouco de mim mesma, ser mais criativa e espontânea. Me senti livre.”

Os jogos podem favorecer o processo de transformação, autoconhecimento e expansão do potencial criativo por meio da experimentação de um processo criativo com ênfase na corporeidade, de modo que possa

Propiciar, de forma lúdica e acompanhada, um encontro com características pessoais envolvendo dimensões como ridículo, grotesco, inocência, emoções, atitudes conscientes e inconscientes, reações e movimentos involuntários apoiados nas características corporais e na própria subjetividade de cada participante. (HARRIS, 2011, p. 11)

Ou seja, as expressividades artísticas são utilizadas como recursos que favorecem a exploração do potencial criativo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As narrativas das e dos estudantes apontam para o caráter problematizador e transformador que a inserção de expressões artísticas como o teatro do oprimido e a palhaçaria podem promover na formação de profissionais em saúde. Essas experimentações artísticas se mostraram grandes aliadas não só no âmbito do estímulo à criatividade e espontaneidade, como também no desenvolvimento da relação interpessoal. Tanto entre sujeitos no âmbito universitário, quanto em sua inserção nos serviços de saúde, o que pode os levar à uma nova dimensão do fazer em saúde, rompendo com a forma tradicional de atuação profissional. Também foram observadas transformações no que se diz respeito à dimensão profissional, social e individual que podem ser causadas por este contato com processos reflexivos, podendo gerar pessoas mais críticas, que percebem os problemas de sua formação e desenvolvem novos “fazeres” para tomar posturas diferentes frente a eles. Desenvolve-se também a crítica social, percebendo como questões políticas, sociais e econômicas interferem na saúde e na formação com as relações de poder que reproduzimos dentro e fora da universidade.

A escassez de estudos sobre a utilização de abordagens artísticas como estratégia pedagógica nos cursos da área da saúde revela a importância de maiores investimentos investigativos nesta área, explorando saberes e fazeres da linguagem da arte para promover profissionais de saúde que produzam um cuidado pautado na integralidade e nas necessidades de saúde de pessoas e coletividades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, P. Humour and love: the origination of clown-therapy. **Postgraduate Medical Journal**, v. 78, n. 922, p. 447-448, 2002.
- ALMEIDA, V. S. de. A distinção entre conhecer e pensar em Hannah Arendt e sua relevância para a educação. **Educação e Pesquisa**, v. 36, n. 3, p. 853-865, 2010.

- ANDREOLA, B. A. Carta-prefácio a Paulo Freire. In: FREIRE, P. **Pedagogia da Indignação**: cartas pedagógicas e outros escritos. São Paulo: UNESP, 2000. p. 15-28.
- BARBOSA, A. J. G. Avaliação da Criatividade em Graduandos de Psicologia frente aos problemas escolares. In: CONGRESSO NACIONAL DE PSICOLOGIA ESCOLAR, III, 1996, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: CONPE, 1996.
- BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Editora 70, 2009.
- BOAL, A. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BOAL, A. **O arco-íris do desejo**: o método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BOAL, A. **Jogos Para Atores e Não Atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- BOAL, A. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BOAL, A. **Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular**: uma revolução copernicana ao contrário. São Paulo: Editora Hucitec, 1979.
- BRITO, C. M. D. de et al. O humor e o riso na promoção de saúde: uma experiência de inserção do palhaço na estratégia de saúde da família. **Ciência & Saúde Coletiva**, v. 21, n. 2, p. 553-562, 2016.
- CAIRES, S.; MASETTI, M. Uma pedagogia através do olhar do palhaço no contexto de saúde. **Revista de Ciências da Educação**, ano XVII, n. 33, p. 39-57, 2015.
- CECCIM, R. B.; FEUERWERKER, L. C. M. Mudança na graduação das profissões de saúde sob o eixo da integralidade. **Cadernos de Saúde Pública**, v. 20, n. 5, p. 1400-1410, 2004a.
- CECCIM, R. B.; FEUERWERKER, L. C. M. O quadrilátero da formação para a área da saúde: ensino, gestão, atenção e controle social. **Physis**, v. 14, n. 1, p. 41-65, 2004b.
- CONTI FILHO, A. **Os doutores palhaços**: vetores e hospedeiros de uma saúde contagiosa? 2011. Monografia [Graduação em Medicina] - Faculdade de Medicina da Bahia da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

FALCONE, E. M. de O. et al. Inventário de Empatia (I.E.): Desenvolvimento e Validação de uma medida brasileira. **Avaliação Psicológica**, v. 7, n. 3, p. 321-334, 2008.

FIGUEIREDO, A. M. de et al. Percepções dos estudantes de medicina da UFOP sobre sua qualidade de vida. **Revista brasileira de educação médica**, v. 38, n.4, p. 435-443, 2014.

FREIRE, P. **Conscientização**. São Paulo: Cortez, 2016a.

FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**. 62. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016b.

GOLDSCHMIDT, I. L. O teatro de Augusto Boal e a educação profissional em saúde. **Trabalho, Educação e Saúde**, v. 10, n. 1, p. 61-69, 2012.

GOMES, C. R. C. Sócrates e o Palhaço. **Rascunhos**, v. 1, n. 2, p. 159-168, 2014.

HARRIS, S. Palhaçaria (clown) e Terapias Corporais. Possíveis ligações pra o trabalho criativo. In: ENCONTRO PARANAENSE, CONGRESSO BRASILEIRO DE PSICOTERAPIAS CORPORAIS, XVI, XI, 2011, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Centro Reichiano, 2011.

JARDIM, J. A ator transparente reflexões sobre o treinamento contemporâneo do ator com as máscaras do palhaço e do bufão. **Sala preta**, v. 2, p. 17-24, 2002.

MATRACA, M. V. C.; ARAUJO-JORGE, T. C.; WIMMER, G. O PalhaSUS e a Saúde em Movimento nas Ruas: relato de um encontro. **Interface – Comunicação, Saúde, Educação**, v. 18, supl. 2, p. 1529-1536, 2014.

MATRACA, M. V. C.; WIMMER, G.; ARAUJO-JORGE, T. C. Dialogia do riso: um novo conceito que introduz alegria para a promoção da saúde apoiando-se no diálogo, no riso, na alegria e na arte da palhaçaria. **Ciência & Saúde Coletiva**, v. 16, n. 10, p. 4127-4138, 2011.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento**: pesquisa qualitativa em saúde. 8. ed. São Paulo: HUCITEC, 2004.

MITRE, S. M. et al. Metodologias ativas de ensino-aprendizagem na formação profissional em saúde: debates atuais. **Ciência & Saúde Coletiva**, v. 13, supl. 2, p. 2133-2144, 2008.

PEDUZZI, M. Trabalho em equipe. In: PEREIRA, I. B.; LIMA, J. C. F. (Orgs.) **Dicionário da Educação Profissional em Saúde**. 2. ed. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2009. p. 419-426.

REIS, D. **Caçadores de risos: o maravilhoso mundo da palhaçaria**. Bahia: EDUFBA, 2013.

SAEKI, T. et al. Reflexões sobre o ensino de dinâmica de grupo para alunos de graduação em enfermagem. **Revista da Escola de Enfermagem da USP**, v. 33, n. 4, p. 342-347, 1999.

SANTOS, B. **Teatro do Oprimido: Raízes e Asas – Uma Teoria da Práxis**. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2016.

SANTOS, W. S. dos. Organização Curricular Baseada em Competência na Educação Médica. **Revista Brasileira de Educação Médica**, v. 35, n. 1, p. 86-92, 2011.

SCATOLINI, R. Educação para a Arte/Arte para a Educação. In: CAMNITZER, L.; PÉREZ-BARREIRO, G. (Orgs.). **Arte para a educação/educação para a arte**. Porto Alegre: Fundação Bial do Mercosul, 2009. p. 64-73.

SILVEIRA, R. P.; STELET, B. P.; PINHEIRO, R. Crise na educação médica? Um ensaio sobre o referencial arendtiano. **Interface – Comunicação, Saúde, Educação**, v. 18, n. 48, p. 115-126, 2014.

TAKAHAGUI, F. M. et al. MedAlegria - Estudantes de medicina atuando como doutores-palhaços: estratégia útil para humanização do ensino médico?. **Revista Brasileira de Educação Médica**, v. 38, n. 1, p. 120-126, 2014.

TEIXEIRA, T. M. B. Dimensões Sócio Educativas do Teatro do Oprimido de Augusto Boal: uma proposta de intervenção. Paulo Freire e Augusto Boal. **Recreate – Revista Internacional de Creatividad Aplicada Total**, v. 4, p. 1-17, 2005.

WECHSLER, S. M. **Criatividade: Descobrimo e Encorajando**. Campinas: Psy, 1998.

EM BUSCA DE OUTROS IDIOMAS, ALFABETOS E ESTÉTICAS: ANÁLISE DO TEATRO IMAGEM COMO POSSÍVEL FERRAMENTA DE COMUNICAÇÃO NA RELAÇÃO ENTRE SURDOS E OUVINTES

JANDIARA SODRÉ BARRETO

INTRODUÇÃO

No presente artigo, destacaremos o fosso que separa o surdo do ouvinte, como disparador do debate, sobre o processo de construção da identidade em presença da surdez. Com isso, apontamos a condição funcional, como fator de suma importância para a constituição da identidade, e para a organização de jogos políticos que têm lugar na cultura dos grupos surdos e ouvintes. O objetivo primeiro constitui-se, a partir de então, em suscitar e provocar atitudes conscientes de mudanças de posturas em prol de uma sociedade mais igualitária; comportamentos que nos tornem igualmente em agentes políticos. Nessa linha de pensamento, conclamamos a muito mais que o entendimento dos conceitos de igualdade e de coletividade, convocamos à ação. No livro “A Estética do Oprimido”, Boal nos traz a reflexão sobre o analfabetismo estético. Segundo o autor, além do analfabetismo “letrado”, é neste campo da falta de entendimento da leitura de mundo e de situações reais de opressão que surgem os espaços necessários para a implantação e manutenção do sistema opressivo: “Mais lamentável é o fato de que também não saibam falar, ver, nem ouvir.” (BOAL, 2009, p. 15). Este não entendimento é o que mantém as hierarquias estáveis na sociedade, com o objetivo de separar a população em grupos mantendo o poder nas mãos de uma minoria.

Ao longo da história muito foi dito sobre a necessidade de uma revolução. De uma mudança radical de comportamento, de estrutura política, de caráter social. Guerras foram travadas em nome da revolução. Para Weil

(...) o primeiro dever que o período presente nos impõe é o de termos coragem intelectual suficiente para nos perguntarmos se o termo revolução é algo mais do que uma palavra, se ele tem um conteúdo preciso, se não é simplesmente uma das inúmeras mentiras suscitadas pelo regime capitalista em seu desenvolvimento e que a crise atual nos ajuda a dissipar. (WEIL, 2020, p.07)

Assim como Weil indaga sobre o significado ou construção do termo revolução, como sendo algo além da palavra, constituindo mais uma invenção do capitalismo, pautada por interesses políticos, Boal aponta para a necessidade de uma revolução dos Sentidos, através do Pensamento Sensível e do Pensamento Simbólico. Não só de palavras se comunica o ser humano. O som e a imagem também são fortemente utilizados como forma de comunicação e opressão. Mas para que a revolução social aconteça é necessário que mudanças se iniciem no âmbito individual. E uma forma de iniciar essa mudança é o letramento Estético ou a revolução Estética.

De fato, mudamos comportamentos que entendemos incorretos ou simplesmente nos mantemos inertes, acomodados diante de algo que não nos atinge diretamente. Weil considera, ainda, que:

A bem da verdade, Marx explica admiravelmente o mecanismo da opressão capitalista, mas o explica tão bem que é difícil imaginar como esse mecanismo poderia deixar de funcionar. Dessa opressão considera-se geralmente apenas o aspecto econômico, isto é, a extorsão de mais-valia; e, se pensarmos de acordo com tal ponto de vista, é certamente fácil explicar às massas que essa extorsão está ligada à concorrência, por sua vez ligada à propriedade privada, e que no dia que a propriedade privada se tornar coletiva tudo ficará bem. (WEIL, 2020, p.09)

Aqui a autora nos reforça o risco de como a lógica capitalista pode permanecer mesmo diante de implementações sociais, antes dominadas pelo capitalismo. A questão não é mudar o dono, mas a modificação do comportamento. E a autora completa:

Marx supunha, sem na verdade prova-lo, que toda espécie de luta pelo poder desaparecerá no dia em que o socialismo triunfar em todos os países industrializados; o único, porém é que, como o próprio Marx reconhecia, a revolução não pode ser levada a cabo simultaneamente em todos os lugares; e, quando é feita em um país, ela não suprime, mas acentua a necessidade desse país explorar e oprimir as massas trabalhadoras, por temor de mostrar-se mais débil do que as outras nações. (WEIL, 2020, p.09 e 10)

Não apenas a construção, mas a afirmação da identidade é sempre um processo árduo, violento e sacrificante para uma minoria que luta por reconhecimento. A história nos mostra essa eterna e cíclica disputa entre dominados e dominantes. Os dominados em busca do seu lugar, do sentimento de pertença à sociedade, os dominantes querendo manter sua hegemonia, principalmente a econômica. Essa relação opressor-oprimido é uma constante nas relações, pois em um dos lados está o objetivo da manutenção do poder.

Somos culturalmente educados para não acreditarmos em nosso potencial. Reproduzimos inúmeros comportamentos daqueles que, de alguma forma precisamos combater, como sendo a forma correta de garantir nossa superioridade e se afirmar na sociedade. Os privilégios são para poucos e, em face da mínima possibilidade de transformação dessa realidade, um grande esquema se constrói; obstáculos intransponíveis surgem, relegando os oprimidos de volta aos lugares que lhe foram destinados, sempre pelo mesmo jogo de interesses.

O Teatro do Oprimido de Augusto Boal é uma arma para despertar o senso de justiça. É a tentativa de praticar a democracia através da arte teatral; um ensaio para transformações da vida real. Com ele se altera a própria realidade no palco e na vida. É a ferramenta de mudança. Através da sua prática entende-se esse mecanismo de opressão arraigado em nós, muitas vezes de forma inconsciente, pois em pleno século XXI ainda assumimos comportamentos machistas, sexistas, homofóbicos, raciais, xenófobos etc. São tantas as repetições comportamentais nocivas, que transformam o processo de identificação das opressões difícil e a mudança de comportamento ainda mais complicada. Vivemos em uma ditadura das massas, com pouco espaço de escuta e de acolhimento às subjetividades. É nesse cenário que o Teatro do Oprimido se torna ainda mais necessário porque aprendemos a enxergar os nossos erros, as nossas falhas e as situações

de opressões que sofremos e também as que cometemos. É necessário, a partir disso modificar nossas ações, como descreve BOAL, 2009:

A verdade de certas formas de ação política é a invenção de uma sociedade sem classes e sem o livre mercado, que assanha o lado predatório dos indivíduos. *A verdade* das ditaduras é a imposição do pensamento único. *A verdade* de uma possível democracia é a livre manifestação do pensamento, a compreensão das necessidades individuais e coletivas e o debate sincero e aberto entre os oprimidos, desde que seja seguida de ações concretas possíveis e reais. Não basta pensar! A ação é necessária, ou sobrevém a nefasta e mortal Melancolia! (BOAL, 2009, p.33)

Os conceitos que regem a sociedade são elaborados por um grupo específico com interesses particulares. Os comportamentos são consequências de imposições ditas como verdades para a maioria da população. O grupo que manda e o que obedece. “Toda a nossa civilização é fundada na especialização, o que implica a escravização daqueles que executam por aqueles que coordenam.” (WEIL, 2020, p.11).

A técnica do Teatro do Oprimido, utilizada, no âmbito desta pesquisa é a do Teatro-Imagem e o acento recai na necessidade de diminuição de barreiras entre dois grupos distintos, mas que coabitam o mesmo universo: os surdos¹ e os ouvintes. Mas antes de adentrarmos nessa discussão, algumas questões, à guisa de introdução, se fazem necessárias, como por exemplo: o que se sente quando se encontra diante de um surdo? O fato desperta curiosidade? Quem gostaria de ter alguém próximo surdo - um filho, uma filha, mãe, pai, irmão, irmã? Se a resposta for não, por quê? Preconceito? Medo do preconceito da sociedade? Medo do sofrimento ocasionado pelo árduo processo de adaptação? O que é necessário para que o surdo seja recebido com a mesma felicidade e acessibilidade de um ouvinte? Por que nos mantemos tão distantes da cultura surda? O sentimento de negação ao desejo de ter um surdo próximo, está diretamente ligado ao comportamento histórico de exclusão, vinculado à patologização da surdez. Em 1880, no Congresso de Milão foi legalizado e tornado obrigatório o uso da língua oral entre os surdos, tendo como prática educativa a oralização deles, justificando a integração e o convívio entre surdos e ouvintes, proibindo

1 Quando utilizada a inicial maiúscula em Surdez, refere-se aos surdos pertencentes à cultura Surda. A inicial minúscula refere-se à condição de não ouvir. Tais variações terminológicas, aqui adotadas, foram utilizadas inicialmente por Woodward e depois por Moura.

assim qualquer outra forma de comunicação e reduzindo o surdo à condição de deficiente auditivo. Este método ficou conhecido como Oralismo ou Filosofia Oralista.²

A partir de 1960, William Stokoe, pesquisador da ASL (American Sign Language), equivalente a LIBRAS (Língua Brasileira de Sinais), através da publicação de seu trabalho trouxe o conceito de naturalidade para a comunicação visual entre os surdos. Segundo ALPENDRE:

A partir de 1960, quando nos Estados Unidos o linguista William Stokoe publicou um trabalho provando que as línguas de sinais são línguas naturais com todas as suas propriedades, iniciou-se um repensar sobre a questão da surdez, que deu origem à filosofia da comunicação total e, posteriormente, ao bilinguismo. A educação bilingue pressupõe que a linguagem e cognição dos surdos se apoiam na língua de sinais para se desenvolver, sendo português considerado sua segunda língua. Diante dessa premissa, as propostas educacionais, culturais e sociais que assumem esse princípio devem se ocupar de sistematizar novas representações sobre a surdez e os surdos, o que acarreta mudanças na práxis pedagógica. (ALPENDRE, 2008, p. 01; 02)

Diante disso, ALPENDRE ainda discorre sobre a Concepção Clínico-Terapêutica da Surdez e a Concepção Socioantropológica Cultural da Surdez, baseada nos estudos de Carlos SKILIAR onde, na primeira a surdez é tida como deficiência, pois pauta-se em análises médicas relacionadas à perda da capacidade auditiva entre leve, moderada e intensa, sempre em comparação à comunidade ouvinte. A partir dessa avaliação vêm-se os esforços para “normalização” do sujeito, já que o conceito de normalidade é pautado nas características da comunidade ouvinte. Na segunda concepção, a surdez é entendida como diferença sociocultural, onde esse sujeito é visto como parte integrante de uma cultura específica, com costumes, regras e uma Língua própria, e não como patologia médica. Nesta concepção, ser Surdo é, acima de tudo, um processo identitário.

Na visão mais abrangente, o que nos faz pertencentes a uma sociedade é exatamente a diversidade, o contato e as relações com diferentes grupos, culturas, classes sociais. Mas qual o motivo de nos mantermos num mundo fechado onde a maior parte das nossas relações se faz de forma restrita e

2 Ler Marisa Fátima Padilha Girolette.

superficial, com pessoas do nosso próprio grupo? Sobre esse pertencimento cultural Strobel pontua:

Então, nesse campo de Estudos Culturais, a cultura é uma ferramenta de transformação, de percepção, da forma de ver diferente, não mais que homogeneidade, mas de vida social constitutiva de jeitos de ser, de fazer, de compreender e de explicar. Essa nova marca cultural transporta para uma sensação a cultura grupal, ou seja, como ela diferencia os grupos, no que faz emergir a “diferença”. (STROBEL, 2018, p. 23)

Com o advento da internet e maior acessibilidade e popularização deste mecanismo, principalmente após a expansão das redes sociais, nas últimas décadas as lutas das minorias se tornaram mais amplamente noticiadas e acessadas por grande parte da população. Antes dependíamos de uma mídia manipuladora – televisão e rádio, principalmente onde não se permitia que determinadas pautas chegassem ao grande público. Agora não mais: as pessoas conseguiram diminuir distâncias culturais e geográficas, ampliando as redes de atuação. Muitos simpatizantes de determinadas causas também resolveram sair da situação de comodismo e, mesmo em encontros familiares, por exemplo, diante de piadas racistas ou homofóbicas, não toleram mais ficar calados, alimentando uma “cultura” preconceituosa. Da mesma forma que, comportamentos excludentes foram impostos e naturalizados no nosso dia a dia, a mudança é igualmente possível e necessária. Inicia-se do individual para o coletivo.

O surdo, por exemplo, integra uma categoria politicamente e economicamente minoritária, mas estatisticamente significativa, dado o grande número de pessoas surdas. Em 2019, segundo um estudo feito pela “Locomotiva” e “Semana da Acessibilidade Surda”, no Brasil existiam 10,7 milhões de pessoas e que, em 2050 passaremos de 98 milhões de surdos e/ou deficientes auditivos.³ De imediato é importante esclarecer que o Surdo não é deficiente e que também existem os deficientes auditivos. Os Surdos são integrantes de uma cultura que tem a LIBRAS – Língua Brasileira de Sinais como sua língua nativa. Pois bem, o Brasil possui duas línguas oficiais: o português pautado na oralidade, sendo o primeiro idioma nacional e pertencente à comunidade ouvinte e a LIBRAS, pautada na visualidade, sendo a primeira língua da cultura Surda e a segunda oficial do Brasil. O surdo, para tentar ser entendido numa sociedade totalmente

³ Site Agência Brasil: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2019-10/brasil-tem-107-milhoes-de-deficientes-auditivos-diz-estudo>

excludente, precisa aprender o mínimo de português. Uma língua que exige a audição e a oralidade. Esse aprendizado é um processo árduo e muitas vezes doloroso e traumático para o surdo. O ouvinte, por sua vez, embora com todas as faculdades em perfeito estado, não é obrigado, muito menos estimulado a se interessar pela aquisição da LIBRAS. E se a maioria fosse Surda e a língua oficial do Brasil fosse LIBRAS? Via de regra, a minoria precisa fazer algum tipo de adaptação na tentativa de ser aceita e isso interfere negativamente no processo identitário.

Quando falamos de aquisição de uma segunda língua, nunca pensamos em LIBRAS e sim no inglês, espanhol, francês, alemão, relegando, com esse comportamento, aos surdos, o status de excluídos. E esse processo de valorização do estrangeiro vai além: alguns desses idiomas, acima citados, são ensinados desde o ensino básico, como componentes curriculares obrigatórios. Por que a LIBRAS não? E, assim, o comportamento excludente vai se perpetuando.

O mundo é pensado e planejado para os ouvintes, o que seria compreensível, mas não justificável, pensando numa população majoritariamente ouvinte. Infelizmente as práticas administrativas do nosso país divergem da Constituição Federal, onde o direito do povo, da maioria deveria ser respeitado. O Brasil é governado, para que se mantenham os interesses das grandes corporações, que concentram a maior parte da renda per capita do país. Elas ditam as regras, direta ou indiretamente.

Retomando a questão dos Surdos e ouvintes, as duas línguas, as duas culturas não precisam disputar espaço. Elas não competem, se complementam. E é exatamente aqui que o Teatro do Oprimido se faz fundamental: para que possamos enxergar a nós mesmos e aos outros; para que possamos identificar e entender quem somos. Na prática do TO⁴, conseguimos nos colocar no lugar do outro e estudar possibilidades de mudança, de libertação das opressões. Quando pararmos de enxergar o mundo pela lente dos interesses próprios e vermos o outro e suas necessidades, efetivamente enxergaremos, os nossos erros, as nossas falhas. O método do teatro imagem é uma das ferramentas, dentre outras técnicas do arsenal do Teatro do Oprimido, que podem nos auxiliar na leitura e produção de visualidades, buscando mergulhar na cultura dos Surdos e entender o que é, de fato, ser um surdo no Brasil.

4 Abreviação para Teatro do Oprimido

SURDOS, DEFICIENTES AUDITIVOS E OUVINTES: O CAMINHO DA EXCLUSÃO E A CONSCIÊNCIA DE PERTENCIMENTO

Entender o humano é perceber a multiplicidade que o caracteriza. Isso auxilia na compreensão das nossas ações como um todo e fortalece a ideia de que ter consciência de suas capacidades é mostrar que estas barreiras existentes não são maiores que a certeza da conquista. Para uma comunidade surda, excluída, vista apenas como deficiente e tratada com desprezo é ainda mais necessária essa consciência, pois o pensamento excludente tem origem em um comportamento histórico.

Discorrer sobre o caminho da exclusão, analisar historicamente a diferença, é compreender as ações comportamentais de uma sociedade. É identificar os comportamentos maléficos que ainda estigmatizam esse grupo. Necessário se faz encontrar saídas e soluções para combater comportamentos excludentes e erradicar os preconceitos em relação à comunidade surda. A compreensão da história é um importante passo para a mudança de comportamento, pois através dela identificamos o nosso papel, enquanto agentes sociais.



Imagem 1⁵

5 Fonte: <http://3.bp.blogspot.com/-s-zU5qu-qpl/TVXMCxCAIQI/AAAAAAAAAU4/dHKOVb-McoZ0/s1600/maos%2Bfalam.jpg>

Pautadas nas pesquisas de MANIERI⁶ (2011), iniciaremos um percurso histórico sobre a surdez, para maior entendimento dos estigmas sobre o diferente na relação entre surdos e ouvintes.

No período primitivo, os nômades, devido ao comportamento selvagem de luta pela sobrevivência e pela necessidade de mudança de local, consideravam os deficientes auditivos como estorvos, pois dificultavam os grandes deslocamentos. Com a prática da agricultura, não ouvir era um risco, afinal, para eles, permanecer num mesmo lugar dependia de uma habilidade ainda maior para determinados sons e ataques, tanto dos homens quanto de animais selvagens que poderiam ser uma ameaça à tribo.

Na Antiguidade, no Egito Antigo, apesar dos surdos serem tratados como seres superiores, pois, segundo a tradição mediavam a comunicação entre os faraós e os deuses, eram também vistos como doentes. Mesmo com essa condição imposta pela sociedade vigente, não eram impedidos de exercerem diferentes ofícios, assim como as pessoas com deficiências diversas.

Na Grécia e em Roma havia a valorização ao belo, o culto à beleza corporal, à perfeição física. Aquele que possuísse alguma “deformidade” era abandonado por seus pais em lugares desconhecidos ou afogados em rios. Outra prática comum era a de colocarem os recém-nascidos dentro de balaios nos rios, na esperança de que alguém os achassem e os salvassem.

Na Idade Média, através da Igreja Católica, a sociedade deixa de considerar essas pessoas como “deficientes” e passa a tratá-los como “diferentes”, condenando o ato de extermínio em voga, até então, pois para a Igreja, essas pessoas são igualmente obras divinas possuidoras de almas, colocando, assim, em questão o direito de um cidadão comum exterminar uma obra de Deus.

Dando um salto para a Revolução Industrial Europeia, por volta do século XVI, período em que a burguesia tinha forte influência na sociedade e que a produção em série ganhou uma força incontestável, homens, mulheres e crianças trabalhavam incessantemente, com jornadas diárias superiores a 14

6 Cláudia Mara Padilha Manieri. Apesar de se enquadrar na norma da ABNT considero necessário reforçar o nome completo dos autores, principalmente quando se trata de uma mulher, já que tradicionalmente o sobrenome reforça um padrão de aquisição machista, como de costume referenciado ao patrono. Quando ouvimos apenas o sobrenome, naturalmente associamos a um homem.

horas sem o mínimo de direitos e segurança na execução do ofício. Diante desse cenário altamente produtivo, tudo aquilo que quebrasse a lógica da produção em massa, em curto tempo era desconsiderado para a economia. Logo, os portadores de deficiência, para as indústrias, eram causadores de prejuízos à produção, pois não tinham a mesma agilidade e produtividade nas atividades mercantilistas da época, como os trabalhadores considerados “normais”. Ainda segundo MANIERE (2011, p. 34)

...o corpo não era mais um organismo e sim uma máquina, e aqueles que possuíam algum grau de deficiência representavam uma máquina com peças defeituosas, mas que podiam ser reaproveitadas com ofícios que não exigissem dessa máquina o uso de tais peças.

O ser humano de modo geral, era visto e tratado como máquina de produção e, para a burguesia, os donos das indústrias, a máquina que não produzia, não servia. Eram descartados ou explorados, exercendo outras funções, mas com remunerações inferiores pautados no “déficit” da execução.

Parte desse pensamento do período industrial, infelizmente se faz presente no comportamento da sociedade até os dias atuais. Legalmente, por caráter de obrigatoriedade, através da Lei de Cotas 8213/91 as empresas que possuem cem ou mais funcionários precisam preencher uma parcela de seus cargos com pessoas com deficiência. Caso não o faça é passível de multa por vaga não preenchida, multa esta que, desde 01 de janeiro de 2020 varia de R\$ 2.519,31 (dois mil, quinhentos e dezenove reais e trinta e um centavos) a R\$ 251.929,36 (duzentos e cinquenta e um mil, novecentos e vinte e nove reais e trinta e seis centavos) por profissional PCD⁷ não contratado.⁸

Se essa contratação não fosse compulsória, as pessoas com deficiências teriam espaço no mercado de trabalho? Ainda assim, mesmo com essa obrigatoriedade, os Surdos possuem as mesmas oportunidades de emprego e progressão de carreira dentro das empresas como as pessoas que não possuem nenhum tipo de deficiência? O fato de haver a obrigatoriedade da contratação no mercado de trabalho diz muito sobre a amplitude do preconceito existente na sociedade. A capacidade de um surdo, por

7 Abreviação para Pessoas com Deficiência, nomenclatura aconselhada quando se trata desse grupo de pessoas, substituindo a sigla PNE, pessoas com necessidades especiais, já em desuso.

8 Dados retirados do site Deficiente Online. Ver link nas referências ao final do artigo.

exemplo é questionada sempre que ele tenta acessar lugares de destaque ou necessidades reais como o mercado de trabalho, uma graduação, uma pós-graduação. Surdo não é sinônimo de incapacidade. Entender que o surdo vive num mundo ouvinte é similar a um brasileiro, tentando se comunicar num país cujo idioma ele não domina. A dificuldade não é pela falta de capacidade, mas pelo pouco conhecimento das informações que o cercam.

Falar sobre deficiência sempre foi um tabu. Existe um receio em se dirigir a um deficiente com medo de estar cometendo alguma falha. Essa construção cultural tem relação direta com o histórico da exclusão e o lugar em que os deficientes sempre foram colocados: a margem da sociedade. No campo da surdez ainda paira a dúvida da nomenclatura. Surdo, surdo-mudo, deficiente auditivo? Todos existem, mas se diferem em diversos aspectos. Antigamente todos os surdos eram considerados surdos-mudos, mas essa nomenclatura já caiu em desuso, pois que não identifica a comunidade surda. Existem surdos-mudos, mas são apenas os que, de fato não ouvem nem emitem alguma sonoridade vocal. As nomenclaturas surdos e deficientes auditivos também tem relação direta com diagnóstico médico. Segundo BOGAS, “Do ponto de vista clínico, o que difere surdo de deficiência auditiva é a profundidade da perda auditiva.”⁹ Já para os integrantes pertencentes à comunidade Surda, estas nomenclaturas têm a ver com identidade, pertencimento à cultura surda, como descreve GESSER, 2009:

Infelizmente, o povo surdo tem sido encarado em uma perspectiva exclusivamente fisiológica (*déficit* de audição), dentro de um discurso de normalização e de medicalização, cujas nomeações, como todas as outras imprimem valores e convenções na forma como o outro é significado e representado. Cabe ressaltar, por outro lado, que não é apenas a escolha acertada de um termo que elimina os preconceitos sociais. Os preconceitos podem estar disfarçados até mesmo nos discursos que dizem assumir a diferença e a diversidade. (GESSER, 2009, p. 46)

Falar sobre inclusão é dar voz ao excluído e este é um ato indispensável. A exclusão é uma das formas mais antigas de opressão. E esta é passível de execução por qualquer um. Cometemos atos opressores, às vezes sem percebermos. Apenas defender um discurso não significa lutar pela mudança. Repetimos atitudes, discursos historicamente eivados de

⁹ Link do texto disponível em “referências” ao final do artigo.

opressões. Somos educados a oprimir como forma de defesa ou luta por algo que é ensinado como “seu”. Não estamos ilesos de atitudes opressoras porque defendemos uma sociedade igualitária. O próprio BOAL, 2013, nos mostra isso:

Oprimidos e opressores não podem ser candidamente confundidos com anjos e demônios. Quase não existe um estado puro, nem uns nem outros. Desde o início do meu trabalho com o Teatro do Oprimido, fui levado, em muitas ocasiões, a trabalhar com opressores no meio dos oprimidos, e também com alguns oprimidos que oprimiam. (BOAL, 2013, p. 21)

Essa mudança comportamental é difícil, pois desconstruir atitudes exige um grande trabalho sobre si. Assim como fomos educados em bases discriminatórias, podemos nos reeducar para o bem comum, até que a inclusão não seja mais uma luta tão árdua, mas uma preocupação naturalizada.

É mister conscientizarmo-nos dos nossos privilégios. E privilégio, neste contexto, consiste em simplesmente possuir todas as faculdades em pleno funcionamento. Somos levados a culpar sempre o outro por atos opressores. Mas a negação da mudança, a passividade, a inatividade também é uma forma de manter as coisas do jeito que estão. A conscientização é o primeiro passo. Ainda há um longo caminho a percorrer. Não é preciso pertencer a um grupo para lutar por ele e entender as suas necessidades, seus direitos e deveres, porque estamos falando do direito comum. Não é por pertencer a um grupo específico que os direitos são igualmente específicos. A Constituição Federal é para todos. Não é pelo fato de não ser surda que não vou me interessar pela cultura, pela comunidade, pela luta dos surdos. Não é por não ser surda que não questionarei a falta de acessibilidade à informação dentro de um consultório médico, num metrô ou qualquer outro ambiente coletivo. Não é por ser ouvinte que não me interessarei pelo aprendizado, pela aquisição de LIBRAS. Se os surdos precisam aprender português para não serem tão excluídos em seu próprio país, precisamos aprender LIBRAS para não continuarmos oprimindo essa comunidade estatisticamente significativa no Brasil. A necessidade é específica, mas a luta é de todos.

O CORPO TAMBÉM FALA: O TEATRO-IMAGEM, A COMUNICAÇÃO VISUAL E A ESTÉTICA DO OPRIMIDO

O que mais surpreende numa imagem? As múltiplas sensações que ela suscita, provoca. É uma forma única e subjetiva de interpretação, pois cada um que se demora, elabora uma interpretação diferente. Por mais que os códigos sejam universais, a forma de sentir é ímpar, porque a subjetividade tem relação direta com nossa história, nossas bagagens, nossas vivências. E Boal tinha consciência disso.

Quando o seu sonho é coletivo, a crença na mudança é o que te move. Boal fez da sua vida uma luta contra a opressão. E por mais que tenha sido árdua, a preocupação com o social sempre foi maior. Augusto Boal se tornou mundialmente conhecido através do desenvolvimento dos métodos do Teatro do Oprimido, infelizmente, ainda, pouco praticado em seu país de origem.

O Teatro-Imagem surge da necessidade de vencer barreiras opressoras diante de realidades distintas. Comunicar através da visualidade. Através das imagens podemos fazer uma nova leitura da realidade, porque esta possui outros elementos que não a oralidade. É uma das primeiras técnicas sistematizadas, a partir do encontro com o outro e suas potencialidades. Da sistematização à consolidação, o Teatro Imagem se tornou a técnica preliminar, que está na base das outras técnicas do arsenal, a exemplo do Teatro-Invisível, Teatro-Fórum, antecedendo-as, preparando-as. O conhecimento da trajetória de Augusto Boal esclarece a importância do T.O e do nascimento do Teatro-Imagem como ferramenta de comunicação e identificação de opressões. Antonia Pereira Bezerra em “A Poética do Oprimido e o papel do espectador no jogo e debate teatrais”¹⁰ nos relembra que em 1971 Boal é cassado de suas atividades e condenado à prisão. Liberado em maio deste mesmo ano, ele parte para a Argentina. Em 1973, no Peru, participa do Projeto ALFIN, nome dado à campanha de Alfabetização Integral. Nesse contexto, inicia-se a formulação de novos métodos teatrais: primeiros passos na concepção da Poética do Oprimido:

10 Carravelles – Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien. Toulouse: Presse Universitaires du Mirail, 1998, nº 70, pp 151-164

Seguindo os princípios de Paulo Freire - que militava por uma pedagogia elaborada pelos e não para os oprimidos - Boal aspira a uma prática teatral revolucionária, que incite os oprimidos a lutarem pela libertação: o ensaio antes da revolução, a ficção antes da realidade. De fato, trata-se, no Peru, da alfabetização de adultos, O ponto de partida dessa campanha, baseada nas teorias do pedagogo brasileiro, é que “os analfabetos não são pessoas que não sabem se expressar: são simplesmente pessoas incapazes de se expressar numa língua determinada, imposta”. (BOAL, 2013. p. 14)

A autora assinala, ainda, que nesse contexto nasce o Teatro-Imagem, técnica que proíbe o uso da palavra, espaço de desbloqueios e de linguagem corporal: comunicar aos oprimidos sim! Condição *sine qua non*: evitar a língua dos opressores. O termo Teatro do Oprimido surge, por consequência, como título da primeira obra de Boal, na qual o autor refere-se explicitamente a Paulo Freire. Para Bezerra, o aspecto pedagógico desse teatro aparece em primeiro plano. O projeto político destaca-se com força e impõe-se através de um processo análogo ao que dá luz à Pedagogia da Libertação. O Teatro do Oprimido torna-se meio de comunicação, linguagem. Por fim, Bezerra conclui que pretendendo desenvolver as capacidades expressivas do povo, transformá-lo em criador, oferecendo-lhe, de uma só vez, o conhecimento de uma linguagem cotidiana e também de uma linguagem artística, Boal, partidário de uma Cultura Popular, reivindica uma arte teatral acessível a todos, profissionais ou não. Sua terceira obra clama ironicamente: “Todo mundo pode fazer teatro, até mesmo os artistas. Nós podemos fazer teatro em todo lugar, até mesmo num teatro” (BOAL, 1998, p. 10). Num clima de experimentações e controvérsias, Boal cria, gradativamente, novas técnicas de trabalho: Dramaturgia Simultânea, Teatro invisível e Teatro-Fórum, a mais completa e espetacular das técnicas do arsenal.”

Na prática do TO não há espaço para passividade. Os espect-atores entram em cena e se tornam atores, demonstrando através de seus corpos, as possíveis soluções para situações de opressão. É a subversão do sistema político, da realidade social. É o treinamento em cena para a mudança na vida real.

A Estética do Oprimido é uma forma essencial de combater a Invasão dos Cérebros porque coloca o oprimido como protagonista do processo estético, não simples fruidor de arte.

Não leva a cultura ao povo, mas oferece meios estéticos necessários para o desenvolvimento da sua própria cultura, com seus próprios meios e metas. Não apenas educa nos elementos essenciais do como se pode fazer, mas pedagogicamente, estimula os participantes a buscarem seus caminhos. (BOAL, 2009, p. 166)

O Teatro-Imagem surgiu, como vimos, dessa necessidade de comunicação entre Boal e as tribos indígenas no Equador. A imagem exerceu esse papel comunicante através da utilização de jogos, envolvendo pinturas, fotografias, desenhos, esculturas. O diálogo e as descobertas das opressões se tornavam mais visíveis, viabilizando a continuidade do trabalho e a identificação das opressões. Desde então, o Teatro-Imagem foi para Boal- e até hoje continua sendo para grande parte dos praticantes e multiplicadores do TO - um dos recursos de preparação à utilização de qualquer outra técnica do TO, por essa qualidade/capacidade da imagem de unir, integrar e socializar. Através do nosso corpo expressamos o que há de mais secreto dentro e fora de nós.

Cada palavra possui uma denotação (no dicionário, igual para todos) e uma conotação (diferente para cada um). Quando o jovem se exprime através da imagem, a conotação particular do seu pensamento é tornada visível, assimilável, compreensível. Em suma, penso que a linguagem visual, pelo fato de poder ser inventada por todo mundo, torna-se mais acessível, flexível, rica, densa, e menos sujeita a equívocos. (BOAL, 1980, p.99)

A compreensão da subjetividade artística no âmbito da visualidade é menos sujeita à má interpretação do que no âmbito da oralidade. Diante da arte, seja ela plástica, musical, teatral, coreográfica, deixamos velhos hábitos distantes de nós e entregamo-nos ao sentimento que nos envolve. A visualidade é essa conotação que existe em cada um de nós, que pode ser exposta sem o peso da oralidade, sem o receio de ser mal compreendido, sem o medo de errar. Somos um mundo de possibilidades e verdades distintas.

O Teatro-Imagem é o grito sem som, é o método de um silêncio que grita no corpo e na alma dos oprimidos. Situa-se no tronco forte e resistente da Árvore do Teatro do Oprimido, símbolo da sistematização de todo o método criado por Boal, pelo seu poder de transformação e multiplicação. No solo fértil que nutre a árvore, encontram-se a Ética e a Solidariedade, fundamentando o método. Segundo Helen Sarapeck, as raízes da Árvore são

profundas e garantem o eixo que sustenta o método. Nelas encontram-se as três vertentes do Teatro do Oprimido: Imagem, Som e Palavra, sendo estas as principais armas de dominação dos opressores. “É pela posse da Palavra, da Imagem e do Som que os opressores oprimem, antes que o façam pelo dinheiro e pelas armas”. (BOAL, 2009, p.40). Os opressores conhecem a profunda importância e eficácia dessas três vertentes no processo colonizador que ainda perdura nas sociedades menos desenvolvidas. São colonizações mentais, comportamentais, de controle de pensamento e domínio das ações da grande parte da população. E no processo de desconstrução dessa potente engrenagem, a imagem, como ferramenta de liberação, tem o poder de gritar aos olhos daqueles que se permitem enxergar, promovendo verdadeira revolução dos sentidos. E quando falamos de revolução dos Sentidos, falamos da necessidade de despertar e disciplinar outras formas de expressão. Tanto para o Teatro-Imagem quanto para a comunicação entre surdos, não basta reduzirmo-nos a objetividade das palavras. O aspecto visual da comunicação é magnificado e a necessidade de expandir os sentidos, a percepção, se impõe. Nesse ponto preciso da discussão, evoco o poder da *Escrita Performativa*, por sua dimensão política iminente e seu potencial de desnaturalização e conseqüente desconstrução das formas poéticas hegemônicas, ora

...a própria noção de performatividade prevê a extinção de categorias estanques e promove uma concepção mais expandida dos gêneros e linguagens artísticas. De maneira que, na falta de uma forma performativa *a priori*, também não há um método performativo *a priori*. (BOITO, 2018, p. 28)

Nesse espírito, impulsionada pelo movimento interno que lança o acontecimento do corpo e da ação da imagem, buscando unir a necessidade da visualidade do Teatro-Imagem e a Comunicação Visual para Surdos, provooco uma mudança na ótica da leitura diante da imagem abaixo, acompanhada de um poema de minha própria autoria. O objetivo consiste, em experimentar outras (não menos) acadêmicas formas de reflexão, e pontos de partida para o importante e oportuno debate sobre a cultura surda.



Imagem 2 – Acervo da autora (foto Paloma Oliveira)

Sou fruto de uma luta
Mesmo antes de nascer
Em minhas mãos a labuta
Que não me deixa padecer

Apenas por ser mulher
A opressão me acompanha
Na segurança do laço sanguíneo
Na lembrança, violência da infância.

Uma culpa que não existe
Uma vergonha sem sentido
Um desespero sem limites
Durante anos, escondido

Hoje o que sai da sua boca
Não crava no meu peito
Sua opressão arraigada
Se desfaz no meu respeito

O que comunica mais, a imagem ou o texto? Qual das duas opções acima provoca mais? O que desencadeia mais sensações?

Quando nascemos, na fase pré linguística, toda a comunicação se faz através de sons, gestos, expressões corporais e faciais. Somos visualidades. Para o ouvinte, à medida que se adquire a oralidade, o uso da palavra vai aos poucos anulando outras formas de comunicação. Acomodam-se apenas na utilização da audição e da fala, como sendo as únicas formas para se fazerem entender, e todo aquele corpo expressivo se resume a apenas dois sentidos: o corpo vira um mero representante da palavra, uma espécie de eco, ignorando toda a independência argumentativa que o possui.

A cada dia nos tornamos comunicadores preguiçosos, impacientes e imediatistas. Somos bombardeados de superficialidades e a elas nos acostumamos e reproduzimos, ao invés de produzirmos mais. A própria virtualidade é um exemplo disso: as redes sociais nos induzem a produzirmos vídeos em até 59 segundos, pois produções mais longas não são atrativas, nem eficazes. Textos longos já não são buscados e áudios extensos em whatsapp são ignorados. Ou seja, o imediatismo rege a comunicação no século XXI. Vivemos numa espécie de superficialidade informativa.

Mas numa situação atípica de entrave na comunicação, como em um passeio a um país em que não dominamos o idioma, à medida em que não nos fazemos entender, utilizamos o nosso corpo como meio para a compreensão. Gestos e expressões atuam nos auxiliando no processo de interação e integração com o outro.

Se linguagem corporal é universal, então por que não naturalizamos mais a exploração de seus potentes recursos? Somos diversos em ferramentas comunicativas e é importante nos apropriarmos de todo esse leque de possibilidades.

A palavra, o som, a imagem. Para Boal, o domínio dessas três técnicas por uma classe social é o suficiente para a manutenção das desigualdades sociais. Em “A Estética do Oprimido”, o autor reflete sobre a ditadura da palavra. O quanto a classe opressora controla os poderes a partir da palavra, da imagem e do som, mantendo-se no poder. São armas poderosíssimas de manipulação, cujo objetivo consiste em manter a soberania político-econômica. Tudo está interligado: analisando a realidade brasileira, as grandes concentrações econômicas estão nas mãos de famílias que possuem uma ou todas as armas citadas acima.

Arte não é adorno, palavra não é absoluta, som não é ruído, e as imagens falam, convencem e dominam. A estes três Poderes – Palavra, Som e Imagem – não podemos renunciar, sob pena de renunciarmos à nossa condição humana. (BOAL, 2009, p. 22)

Adentramos, aqui, no domínio do Simbólico (palavras) e do Sensível não verbal (sons e imagens). São duas formas de pensamento em que Boal acredita como potencialidades para a libertação dos oprimidos. A conscientização destas formas traz entendimento da realidade em que vivemos, tornando-a passível de transformação. Interpretar e acessar esses mecanismos é mudar a realidade social. Esses poderes são os mesmos utilizados como forma de manipulação pelo sistema político, desde o seu surgimento. Todos os veículos de comunicação estão nas mãos de magnatas. As religiões, cada dia mais presentes no Congresso Nacional, utilizam dos mesmos mecanismos de manipulação: eles já entenderam há muito tempo como o sistema funciona. São comícios, programas de rádio, televisão, podcasts, cinema, ou seja, tudo controlado para ludibriar o poder interpretativo de grande parte da população tornando-os cada vez mais passivos, transformando-os em meros reprodutores das falsas verdades implementadas por eles. Infelizmente o capitalismo movimenta a democracia. E a opressão é a ferramenta desse processo. Quanto menos o povo sabe, mais fácil se torna a prática da dominação.

A exclusão da comunidade surda é um recorte dessa opressão. Nada justifica o fato de não aprendermos LIBRAS no período escolar. Não se explica a ausência de símbolos em LIBRAS, nas sinalizações ou até mesmo a inserção dos dois alfabetos (português e LIBRAS), assim como temos em alguns locais a adição do inglês. Senhas ditas através de microfones em consultórios médicos. A ausência de intérpretes de LIBRAS nos atendimentos ao público. Se visualidade é uma realidade das duas comunidades, surdas e ouvintes, deveria haver um incremento de políticas que favorecessem o desenvolvimento da expressão e comunicação nesse domínio. Seria este, um caminho possível para a instauração de uma Estética do Oprimido e do conseqüente desenvolvimento dos pensamentos sensível e simbólico.

Para Boal, entender o Pensamento Sensível é compreender a dinâmica da vida. A imaterialidade da existência. A ação que gera a existência da materialidade. A essência de todas as coisas, pois a sensibilidade está sempre presente, mesmo quando o simbólico não.

O fluxo contínuo de nossas ações, que levam em conta e a cabo as informações do Conhecimento, são obra de um verdadeiro Pensamento Sensível, que orienta a dinâmica voluntária do Sujeito, traduzida em palavras ou não. A parte não consciente desse pensamento cumpre a mesma função e tem semelhantes virtudes. É o que Freud chamava, em seus primeiros escritos, de *pré-consciente*, e Stanislavski, em seu método de interpretação do ator, de *subtexto*. Existem muitos níveis de pré-conscientes e subtextos simultâneos, entrelaçados; alguns, um dia, chegam à nossa consciência... outros jamais. Alguns se traduzem em fala; outros em silêncios. (BOAL, 2009, ps. 28/29)

Já o Pensamento Simbólico é a matéria. Aquilo que enxergamos. O conceito que o sensível já captou e significou. É a exposição do resultado racional do Pensamento Sensível. É o entendimento de que é possível agarrar um objeto, mas jamais a sua ação de existir.

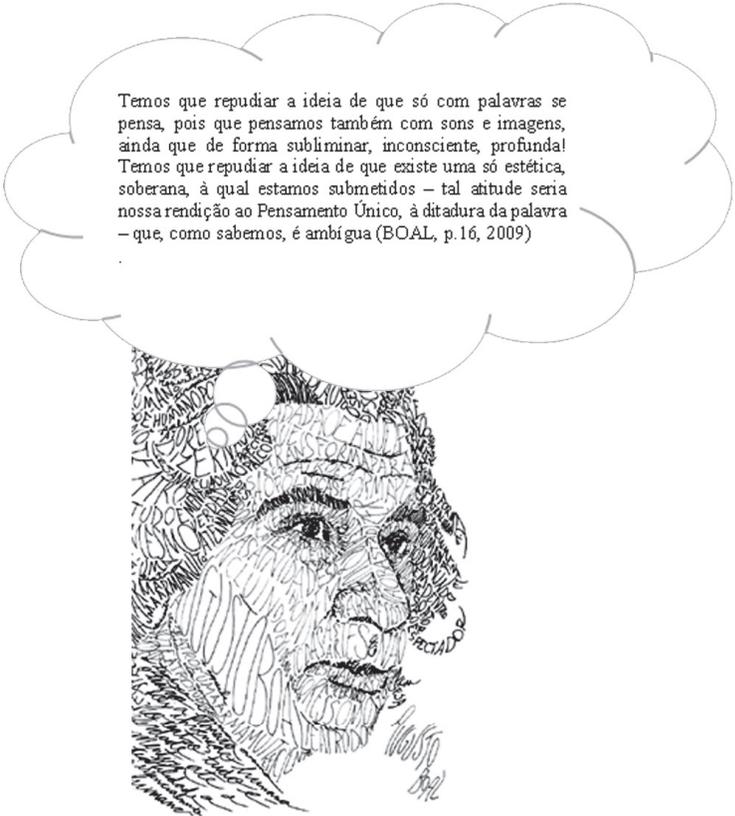
Também não me parece adequada a expressão *puro intelecto*, pois tal pureza não existe: no seu texto Baumgarten, sem mencioná-lo nem distingui-lo, refere-se apenas ao Pensamento Simbólico, constituído pelas palavras e por gestos convencionados. As palavras, porém, que, entre outras funções, podem designar coisas, são, elas próprias, coisas; podem ser percebidas e reveladas pelo Pensamento Sensível – eis a poesia. (BOAL, 2009, p.30).

Somos esse eterno diálogo entre os dois Pensamentos. Nós nos fazemos nessa relação. É assim que nos comunicamos com o mundo que nos cerca e, através deles lidamos com nossas opressões, tanto as sofridas por nós, quanto as que cometemos. Entender essa multiplicidade é ser parte atuante e consciente das necessárias e emergentes transformações atuais. Assim posto, priorizar o projeto hegemônico da escrita e da palavra, significa perpetuar um comportamento excludente para com os que não ouvem

Nesse sentido, num processo prático e presencial entre surdos e ouvintes, o Teatro-Imagem constitui importante ferramenta comunicante entre esses dois grupos de culturas linguísticas distintas. Através dos jogos de imagem do T.O., os grupos se identificarão em situações comuns ou distintas de opressão e trabalharão em torno dessas discussões. Em contato com a comunidade surda, o ouvinte se interessará por essa nova língua e, espere-se, se familiarizará com uma nova cultura, ao tempo em que refletirá sobre os possíveis e potenciais atos de opressão. Quando se está numa situação de conforto, como é o caso do ouvinte – e aqui reforço o recorte entre surdos

e ouvintes - se torna mais difícil identificar comportamentos opressores porque toda a construção social é voltada para os ouvintes.

Neste processo, sem dúvida, identificaremos os desafios potenciais e evidenciaremos a necessidade de os surdos desenvolverem ações afirmativas, consolidando uma comunidade e afirmando uma cultura singular. Esse caminho é uma maneira, dentre outras, de continuarmos lutando pela igualdade e liberdade de expressão; por um mundo em que todos possam se comunicar (e serem compreendidos) dos seus lugares de fala, de suas respectivas culturas linguísticas. E que sejamos sementes frutos desta Árvore, que multiplica e dissemina o conhecimento, e a prática do TO para que, a cada dia um número maior de pessoas se convertam em agentes desta tão necessária mudança social. À guisa de conclusão, lanço mão, uma vez mais, do expediente da escrita performativa e passo a palavra final para BOAL que nos exorta em alto e bom som:



Temos que repudiar a ideia de que só com palavras se pensa, pois que pensamos também com sons e imagens, ainda que de forma subliminar, inconsciente, profunda! Temos que repudiar a ideia de que existe uma só estética, soberana, à qual estamos submetidos – tal atitude seria nossa rendição ao Pensamento Único, à ditadura da palavra – que, como sabemos, é ambígua (BOAL, p.16, 2009)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEZERRA, A.P. **A Poética do Oprimido e o papel do espectador no jogo e debate teatrais** in C.M.H.L.B - Carravelles Toulouse: Presse Universitaires du Mirail, 1998, nº 70.

BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

_____, _____. **Stop! C'est Magique**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____, _____. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOITO, S.R. **Escritas performativas: Textualidades criadas por corpos e espaços**. 2018. (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

GESSER, Audrei. **LIBRAS? Que língua é essa?: crenças e preconceitos em torno da língua de sinais e da realidade surda**. 1ª edição. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

GIROLETTI, Marisa Fátima Padilha. **Aquisição da Língua de Sinais para Surdo como L1**. 1ª edição. Indaial: UNIASSELVI, 2017.

SARAPECK, Helen. **Abraçando a árvore do Teatro do Oprimido: pesquisa e memorial de experiências com o símbolo do método**. 2016 (Dissertação de Mestrado em Ensino das Artes Cênicas) PPGEC/ UNIRIO, Rio de Janeiro, 2016.

STROBEL, Karin. **As imagens do outro sobre a cultura surda**. 4ª edição. Florianópolis: Editora UFSC, 2018.

WEIL, Simone. **Reflexões sobre as causas da liberdade e da opressão social**. 1ª edição. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2020. Ebook.

ALPENDRE. E. V. **Concepções sobre Surdez e Linguagem e o Aprendizado de Leitura**. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/417-2.pdf>. Acesso em 18 jan 2021.

BOGAS, J.V. **Surdo ou Deficiente Auditivo: qual é a nomenclatura correta?** Disponível em: <https://blog.handtalk.me/surdo-ou-deficiente-auditivo/#:~:text=A%20principal%20diferen%C3%A7a%20entre%20%E2%80%9CDeficiente%20Auditivo%E2%80%9D%20e%20%E2%80%9CSurdo%E2%80%9D&text=As%20pessoas%20que%20t%C3%AAm%20perda,audi%C3%A7%C3%A3o%2C%20s%C3%A3o%20consideradas%20deficientes%20auditivas>. Acesso em: 29 dez 2020

ONLINE, Deficiente. **Novo Valor da multa da lei de cotas 2019.** Disponível em: https://www.deficienteonline.com.br/novo-valor-da-multa-da-lei-de-cotas-2019_news_338.html. Acesso em: 02 jan 2021.

PEREIRA, Antonia. **A Poética Do Oprimido e o Papel Do Espectador No Jogo e Debate Teatrais.** Caravelle (1988-), no. 70, 1998, pp. 151–164. JSTOR, www.jstor.org/stable/40854627. Accessed 1 Feb. 2021.

TEATRO DO OPRIMIDO E JOGOS IMPROVISACIONAIS (APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS DURANTE A PANDEMIA)

LICKO TURLÉ

Este artigo é fruto de minhas observações sobre a utilização cada vez mais frequente do método do Teatro do Oprimido (TO), sistematizado por Augusto Boal, no Ensino do Teatro, nas disciplinas Arte e Teatro na Educação Básica e nas Licenciaturas em Teatro no Brasil, desde a criação do Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido (GESTO), e do evento anual organizado pelo mesmo, as - Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade (JITOU). Ele apresenta a minha opção teórica para contextualizar e introduzir o TO na disciplina Jogos Improvisacionais (da qual sou professor conteudista e formador) do curso de Licenciatura em Teatro na modalidade do Ensino à Distância (EaD) criado em 2020, durante a pandemia na Universidade Federal da Bahia, propondo aos estudantes a reflexão e discussão da noção de jogo apoiado em Huizinga, Winnicott, Piaget, Slade, Stanislavski e Brecht.

Um Gesto...

O Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido (GESTO) foi formado, originalmente, por curingas que trabalharam diretamente como curingas com Augusto Boal no Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro. O GESTO surge em 2011 com o objetivo de inserir o estudo do método do Teatro do Oprimido nas universidades, especialmente nas licenciaturas em Teatro, uma vez que os egressos destes cursos, geralmente, atuam no Ensino

Fundamental e Médio das escolas brasileiras e que, provavelmente, serão futuros pesquisadores nos cursos de mestrado (profissional ou acadêmico) e doutorado. Para realizar sua missão, a estratégia do GESTO foi reunir praticantes, professores e pesquisadores de diferentes áreas, brasileiros e estrangeiros, em um evento acadêmico de âmbito internacional, onde os participantes pudessem trocar suas experiências tanto teóricas, quanto práticas. Assim, surgem as Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade - JITOU, atualmente, na sua oitava edição.

Suas cinco primeiras edições aconteceram no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro -UNIRIO. A sexta e a sétima, foram realizadas no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia-UFBA. Já, a oitava e última edição, ocorreu em 2020, de forma virtual na rede mundial de computadores - a Internet, devido ao distanciamento físico provocado pela pandemia da COVID-19 e, teve como realizadores o GESTO, o CTO e os PPGACs da UNIRIO e da UFBA.

O formato das JITOU segue o modelo tradicional dos outros eventos acadêmicos na sua área: mesas, palestras, oficinas, apresentações artísticas, relato de experiências, lançamento de livros e as comunicações orais, entre outras que se transformam na programação oficial e certificando os participantes em suas respectivas atividades. Mas, o resultado mais esperado destes encontros é, a construção e ampliação de redes e trocas de experiências, entre os pesquisadores e praticantes do Teatro do Oprimido, visando a atuação e intervenção coletivas nas políticas públicas e apoio aos movimentos sociais.

Outro produto importante gerado é a publicação e divulgação dos Anais das JITOU. A leitura e análise dos resumos das Comunicações Orais permitem, a estudiosos do Teatro do Oprimido, traçar um panorama atualizado sobre os objetos de pesquisa mais recorrentes nos programas de pós-graduação em artes cênicas no Brasil. Assim, desde a segunda edição, foi possível perceber o crescimento de estudos que giram no eixo Educação com projetos sobre a utilização ou aplicação do método do Teatro do Oprimido na Educação Básica e no Ensino do Teatro.

Além das JITOU, outros espaços onde pude aferir esta tendência foram:
a) nas bancas de defesa de dissertações de mestrado e teses de doutorado

que integrei em distintas universidades do país; e, b) nas oficinas e cursos de Teatro do Oprimido que ministrei neste mesmo período.

Em 2020, durante a pandemia, participei de dois projetos: o grupo virtual de estudos em TO e a disciplina Jogos Improvisacionais no curso de Licenciatura em Teatro (EaD) da UFBA.

O primeiro foi uma experiência ímpar no projeto de extensão Grupo Virtual de Estudos em Teatro do Oprimido - GEVTO - realizado em parceria com a Universidade Federal do Sul da Bahia e a Universidade Federal da Bahia, onde durante sete meses, duas vezes por semana, nossa equipe orientou a leitura de três livros teóricos de Augusto Boal sobre o TO para mais de mil pessoas, quase todas ligadas à Educação.

Este projeto logo após o encerramento do curso presencial de Formação Básica em Teatro do Oprimido ocorrido no mês de janeiro de 2020 no Teatro Castro Alves - TCA em Salvador - BA, para 65 pessoas do Brasil e do exterior (Chile, Galícia, Argentina e Colômbia), que foi ministrado por mim e os professores convidados, Bárbara Santos (Kuringa Berlim) e Cachalote Mattos (GESTO e Cor do Brasil).

Este curso no formato de imersão, teve uma prática intensiva tanto dos Jogos e Exercícios do Arsenal do TO, quanto das técnicas: Teatro das Oprimidas, Estética do Oprimido, Teatro Imagem e Teatro-Fórum.

Ao fim das quatro semanas de duração do curso, todas as pessoas retornaram para seus lugares de origem e, aquelas residentes na capital baiana resolveram continuar 'se encontrando' para lerem o livro Estética do Oprimido de Augusto Boal. Foi realizado somente um encontro presencial em uma biblioteca pública e o grupo foi surpreendido pelo distanciamento físico provocado pela pandemia do Covid-19 o que, em princípio, interrompia a iniciativa.

Dois participantes, professores de São Paulo que já haviam retornado para suas cidades, propuseram que o grupo de estudos dos livros de Boal continuassem de forma virtual. Isto possibilitaria, que todas as pessoas que haviam feito o curso de formação, participassem das online. Fui convidado a fazer a coordenação e orientação geral do processo e, juntos, criamos uma equipe para organizar o projeto nas redes sociais através do uso de aplicativos gratuitos que possibilitassem reuniões interativas. A partir da solicitação de integrantes da equipe, passamos a dar apoio pedagógico a suas/seus alunas/os por meio da Internet.

Assim, Estudos Virtuais tiveram centenas de pessoas inscritas tanto do Brasil, quanto do exterior e as leituras orientadas revelaram novas possibilidades para a difusão do TO, em especial nas universidades. As obras abordadas foram: Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas (2014), Arco-íris do Desejo: Método Boal de Teatro e Terapia (1996) e Estética do Oprimido (2009). A equipe de coordenação pedagógica (formada por 10 pessoas que haviam feito o curso presencial de Formação Básica em Teatro do Oprimido em janeiro de 2020 na Bahia) se reunia uma vez por semana para avaliar os encontros passados e preparar os próximos.

Para cada livro foi adotada uma metodologia pedagógica. No primeiro, optamos pela leitura comentada do texto de Boal em sua integralidade. Para o estudo da segunda obra, convidamos profissionais de psicodrama, sociodrama e psicólogos que nos auxiliaram em muitos conceitos específicos que não dominávamos. E, por último, no Estética do Oprimido, optamos por fazer um seminário, distribuindo os 15 capítulos em grupos, solicitando que formassem grupos de até seis pessoas. Estes tinham a tarefa de ler, interpretar e mostrar ‘esteticamente’ a sua compreensão do texto do trecho que ficaram responsáveis pela exposição oral. Todo este processo foi transmitido e registrado em audiovisual e pode ser visto no canal do GESTO no YouTube.

JOGOS IMPROVISACIONAIS E O TEATRO DO OPRIMIDO

A segunda experiência pandêmica foi ministrar uma disciplina de Jogos Improvisacionais na licenciatura em Teatro à Distância.

A disciplina Jogos Improvisacionais é um componente curricular obrigatório em todos os cursos oficiais de Teatro. Na Licenciatura em Teatro na modalidade - Educação à Distância (EaD) da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) esta é oferecida logo nos seus primeiros bimestres porque a equipe responsável pela gestão pedagógica do curso considera que os princípios fundamentais desse campo do conhecimento são úteis na sala de aula, no palco e, até, na vida pessoal.

O Arsenal do TO seria, em si, um conteúdo prático ideal para a disciplina. Porém, segundo o pensamento de Boal, os jogos e exercícios são uma *práxis*, ou seja, são práticas vinculadas a um sentido específico, a ser

aprendido pelo praticante. Daí, a necessidade de se problematizar questões básicas como “O que é o Jogo?”; “Por quê seu uso no ensino do Teatro?”; “Quais são os seus principais conceitos e definições?”, por exemplo, sobre os princípios e fundamentos do jogo e como a sua dinâmica promove o desenvolvimento do ser humano e das sociedades.

Estas questões devem estar ancoradas em contribuições de psicólogos, encenadores, pedagogos e professores que nos permitam cotejar os Jogos Improvisacionais com o TO em sua proposta de transformar o espectador em *spect-ator/atriz*, cidadão(ã) ativo capaz de modificar a sociedade em que vive. Este procedimento se faz necessário uma vez que, apesar do seu caráter educativo, diferente do Sistema de Jogos Teatrais da norte-americana Viola Spolin (outra metodologia bastante conhecida e difundida entre os professores de teatro da Educação Básica e dos cursos de formação de atores), o TO não foi adaptado para o uso no ambiente escolar como foi o Fichário de Viola Spolin.

Para Boal:

O teatro é uma atividade vocacional de todos os seres humanos. O Teatro do Oprimido é um sistema de exercícios físicos, jogos estéticos, técnicas de imagem e improvisações especiais, que tem por objetivo resgatar, desenvolver rede essa vocação humana, tornando a atividade teatral um instrumento eficaz na compreensão e na busca de soluções para problemas sociais e interpessoais. O Teatro do Oprimido desenvolve-se em três vertentes principais: educativa, social e terapêutica. (BOAL, 1996, p. 29)

NO PRINCÍPIO ERA O... JOGO!

Mas, o que é o jogo? Bem, muita gente já tentou responder! Uma delas foi o historiador holandês Johan Huizinga que, em 1938, publicou o livro *Homo Ludens*, um estudo sobre a capacidade lúdica do ser humano que desde as mais antigas civilizações utiliza o jogo para o desenvolvimento das sociedades até o século XX. Para ele, o jogo é um fenômeno cultural inato a todos os animais, considerando-o uma categoria absolutamente primária da vida – sendo, portanto, anterior à cultura.

Boal, afirma que “ teatro é a primeira invenção humana e aquela que possibilita e promove todas as outras invenções e todas as outras descobertas. (Boal, 1996, p.27). Aqui, vou considerar que ele utiliza a palavra “teatro” na acepção do ato de fazer, de atuar na vida, e não do espetáculo propriamente dito ou do edifício teatral.

Ele nos diz:

“...esta é a essência do teatro: o ser humano que se auto observa. O teatro é uma atividade que nada tem a ver com edifícios e outras parafernálias. Teatro ou teatralidade é aquela capacidade ou propriedade humana que permite que o sujeito se observe a si mesmo, em ação, em atividade. O autoconhecimento assim adquirido permite ser sujeito (aquele que observa) de um outro sujeito (aquele que age); permite-lhe imaginar variantes ao seu agir, estudar alternativas. O ser humano pode ver-se no ato de ver, de agir, de sentir, de pensar. Ele pode se sentir sentindo e se pensar pensando. (BOAL, 1996, p. 27)

Esta sua definição da vocação teatral humana está, para mim, muito próxima da definição da noção de jogo para Huizinga:

“O jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da ‘vida cotidiana’. (HUIZINGA, 2014, p.33)

Sua tese é uma reflexão que reconhece a cultura como possuidora de um caráter lúdico e que, sobretudo em suas fases mais primitivas, se processou segundo as formas e o ambiente do jogo. A linguagem, o mito e o sagrado são marcados desde o início pelo jogo, o qual foi deixado em segundo plano com o passar do tempo, mas que ainda está presente na essência das principais atividades da sociedade.

MEU BICHINHO DE PELÚCIA

Se você já teve um ‘bichinho de pelúcia’ ou foi muito apegado a algum objeto quando criança, saiba que ele era um *objeto transicional*. O conceito

de transicionalidade (relativo a *objetos e espaços transicionais*) foi descrito pelo pediatra e psicanalista inglês Donald Winnicott, cuja teoria contribuiu para o entendimento da importância do jogo para o desenvolvimento emocional e social do ser humano. Em sua obra mais conhecida, “O brincar e a realidade” (1975), ele designa como *espaço transicional* tudo aquilo que não é sonho nem realidade, no qual se inscreve o total da experiência propriamente humana, no sentido social da palavra.

Observando o fenômeno sociocultural, sua teoria coloca o indivíduo no interior de um *contexto transicional*, onde uma das partes que o formam vem de *fora* - a chamada *cultura* - e, a outra de *dentro*, sob o nome de criatividade, desaparecendo o velho mito da dicotomia entre o interno e o externo, entre o subjetivo e o objetivo. O conceito de espaço transicional apaga as fronteiras existentes entre os antigos compartimentos *objetivo* e *subjetivo* (embora não os torne uma única e mesma coisa). Nesse território novo, com o qual Winnicott renomeia a área humana e social da nossa vida, há dois habitantes permanentes: a religião e a arte. Assim como na brincadeira e no jogo, esses dois aspectos são, ao mesmo tempo, vida real e ficção. Estamos nos aproximando, portanto, do território do teatro, da representação, onde se cria uma espécie de “realidade ficcional”.

A criança vive em um estado de fantasia permanente que aos poucos se transforma em estado de realidade. Com o desenvolvimento social, a fantasia vai ficando restrita somente a alguns momentos da vida: o sonho, a arte e o jogo! Para Winnicott, a música é o primeiro objeto transicional pois remete à memória dos sons intrauterinos, que o bebê percebia ainda dentro da barriga da mãe.

Augusto Boal, na primeira parte da obra “Arco-Íris do Desejo”, busca responder às perguntas: “O que é o Teatro?”; “O que é o ser Humano?” e “O que é o Ator?”. Irá desenvolver a ideia de que o palco é um Espaço Estético, ambiente transicional entre ficção e realidade criado pelo olhar (atenção) do espectador e, por isso, pode ser erigido, mesmo que momentaneamente, em qualquer lugar. Daí, surge a sua famosa afirmação que, ainda hoje, incomoda tanto aos teatros ortodoxos: “*Teatro pode ser feito em qualquer lugar, inclusive no... Teatro!*” Boal também escreveu, no livro “Jogos para Atores e Não Atores”, uma reflexão que muito se aproxima das ideias de Winnicott sobre o objeto transicional e a relação mãe-bebê chamada “A belíssima Fábula de Xuá-Xuá, a fêmea pré-humana que descobriu o teatro” (BOAL, 2014, p.13).

O CONHECIMENTO SE DESENVOLVE JOGANDO!

Os jogos, exercícios e técnicas do TO são formas de aprendizagem, produção e transmissão de conhecimento. Jean William Fritz Piaget (1896 – 1980), biólogo, psicólogo e pensador suíço, elaborou uma teoria pautada no desenvolvimento humano e cognitivo. De acordo com a Teoria Cognitiva de Piaget, a capacidade cognitiva do ser humano nasce e se desenvolve; ela não “vem” pronta.

Segundo a Teoria Cognitiva a inteligência humana se desenvolve em quatro estágios, organizados por faixa etária: 1 - Inteligência sensório - motora (0 – 2 anos); 2 - Estágio pré-operatório (2 – 7 anos); 3 - Estágio das operações concretas (7 – 12 anos); 4 - Estágio das operações formais (a partir de 12 anos). Os estudos de Piaget influenciaram fortemente a Educação nos países do ocidente. Um exemplo disso são as etapas escolares da Educação Básica no Brasil – Educação Infantil, Ensino Fundamental (Anos Iniciais e Anos Finais), Ensino Médio – organizadas de acordo com as faixas etárias e estágios de desenvolvimento cognitivo da criança preconizados por Piaget. Encontramos na Poética do Oprimido este mesmo pensamento para a conversão do espectador em *espect-ator*. Boal também dividirá em quatro etapas o sistema teatral que o Oprimido deverá percorrer até produzir seus próprios discursos. Eu tratei desta descrição no artigo “Alfabetização Teatral: Teatro do Oprimido e Educação Popular (ZANETTI, ALMADA, 2017, p.155) quando busco aproximar a **Poética do Oprimido à Pedagogia do Oprimido**, de Paulo Freire.

Para Piaget, o jogo e as manifestações lúdicas possuem uma estreita relação com a construção da inteligência. Ao jogar, a criança vai assimilando novas informações e as acomoda em suas estruturas mentais de acordo com o seu estágio de desenvolvimento cognitivo. Importante ressaltar que, para ele, o prazer do jogo espontâneo motiva a aprendizagem. À medida que a criança vai saindo do egocentrismo infantil e se socializa, inicia a compreensão e aceitação das regras coletivas. O mesmo acontece em um processo de formação em Teatro do Oprimido. A grande diferença é que, neste, o Oprimido toma consciência que as regras sociais **não são tão ‘coletivas’**, privilegiando de algum modo a classe dominante que as definiu e institucionalizou.

PRECISAMOS (RE)APRENDER COM AS CRIANÇAS OU APRENDER COMO ELAS!

Peter Slade (1912 – 2004), escritor e dramaterapeuta inglês, foi um dos pioneiros no estudo do ensino de teatro para crianças. Ele desenvolveu, a partir das suas experiências em sala de aula, a noção de *jogo dramático infantil*, criando uma proposta de trabalho planejado de maneira a potencializar as experiências com os jogos dramáticos em cada fase da vida escolar.

Para Slade, o *jogo dramático infantil* não é uma atividade inventada, mas, sim, um comportamento inerente ao ser humano. A criança, ao jogar, representa a própria vida. Diferente da representação teatral, não separa atores de espectadores, não se preocupa com “quem deve representar, para quem deve representar e quem deve ficar sentado vendo quem fazendo o quê!” (SLADE, 1978).

No *jogo dramático infantil* o fazer é espontâneo; todos são jogadores e reciprocamente vivenciam de maneira intensa e verdadeira as circunstâncias do jogo. Segundo Slade, é por meio dessas experiências emocionais e físicas que a criança descobre a vida e a si mesma. A imaginação e a realidade se relacionam de maneira integrada. E, por meio desses experimentos, a criança vai aprendendo a lidar com a vida real e a representar simbolicamente a realidade concreta.

Slade diferencia duas formas de jogo:

1. Jogo Projetado – aqui, o jogo se dá pelas projeções dos pensamentos nos objetos, como bonecos, brinquedos entre outros. De acordo com o pedagogo, a partir dele se desenvolvem as artes plásticas, o tocar instrumentos musicais, o jogar xadrez, ler e escrever;
2. Jogo Pessoal - se define pelo movimento físico e a caracterização de personagens, através da experiência de ser pessoas ou coisas. No decorrer da infância esta modalidade de jogo se desenvolve continuamente através de jogos de corridas, lutas, atletismo e outros esportes, brincadeiras de faz-de-conta. Quando a criança tem a oportunidade de experimentar as duas formas de jogar, o equilíbrio entre o real e a ficção se desenvolve de maneira integral e saudável.

Quando uma criança brinca de ser um super-herói, um personagem de programa de televisão, papai ou mamãe, astronauta ou professora, está fazendo o *jogo pessoal*. Ela assume o papel de outro ser – algo que está no cerne do teatro!

Seja no Jogo Projetado ou no Jogo Pessoal, o *jogo dramático infantil* envolve duas qualidades fundamentais para o indivíduo em crescimento: a absorção (total envolvimento no que está sendo feito) e a sinceridade (honestidade completa no representar de um papel), qualidades estas que devem ser estimuladas pelos adultos. No meio escolar, as experiências com jogos devem proporcionar oportunidades de encorajamento, de forma a levar a criança a conquistar a confiança por meio da amizade e criar uma atmosfera propícia por meio de consideração e empatia. Desta forma, a tarefa do professor é a de ser um “aliado amoroso”.

Fundamental, na proposta de Peter Slade, é compreender o *jogo dramático infantil* como uma atividade espontânea da criança, que deve ser realizada sem qualquer preocupação com o aprendizado das convenções teatrais.

No Brasil, as ideias de Peter Slade podem ser melhor entendidas a partir dos ensinamentos da educadora teatral Ingrid Koudela. Essa autora apresenta os fundamentos do conceito de “Jogos Teatrais” (2001), considerando o sistema desenvolvido pela estadunidense Viola Spolin e esclarecendo as diferenças entre os conceitos de *jogo dramático* e *jogo teatral*, ambos presentes no vocabulário da pedagogia teatral em nosso país.

Viola Spolin, ao contrário de Peter Slade, tem nas convenções teatrais a base do seu Sistema de Jogos Teatrais, organizado com base na estrutura dramatúrgica (Onde/Quem/O quê). Inicialmente criado para melhorar o desempenho do ator, tornando-o mais espontâneo e criativo, o método de Spolin se expandiu para o trabalho com não atores, e com jovens e crianças, inclusive no meio escolar.

O sucesso do seu sistema é que seu ponto fundamental é a improvisação! IMPROVISAR! Ela sabia que os atores eram muito rígidos e presos as convenções, pouco criativos. Então, buscou formas de ensinar os atores a improvisarem de maneira criativa, sem, contudo, perderem a lógica do teatro. Os jogos teatrais se realizam de maneira livre, sempre organizados em grupos de jogadores e observadores, que ao final fazem uma avaliação do jogo.

O ENSINO DO TEATRO: ANTES... E DEPOIS!

Nos anos finais do século XIX e iniciais do século XX, os avanços científicos influenciaram a arte ocidental. Sigmund Freud (1856-1939), apresenta hipóteses sobre os mecanismos e desenvolvimento das sensações, emoções e razões humanas refletidas nas ações físicas e sociais. Nas obras artísticas, saem do foco as representações da realidade para se “pintar” a subjetividade humana. No teatro, entram em cena procedimentos novos substituindo a declamação, a técnica vocal, o texto dramático e o corpo fixo do ator dirigido pelo diretor. O corpo do ator passivo começa a se mexer, a estar ativo, e o espectador passa a ter uma função importante para a encenação. A ideia da *quarta parede*, vigente desde a Renascença até o século XX, segundo a qual os atores/atrizes deveriam “esquecer” ou “ignorar” a plateia, imaginando existir uma parede entre ambos, é quebrada!

É possível observar essa mudança de perspectiva no ensino do Teatro, nas obras de Stanislavski e Brecht, teatrólogos que irão influenciar Augusto Boal e Viola Spolin na elaboração de seus jogos teatrais.

A mudança começou ...

Constantin Stanislavski (1863-1938) - foi um ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande relevância no final do século XIX e início do XX. Ficou conhecido por desenvolver um sistema de atuação para atores e atrizes que se tornou referência durante todo o século XX no Ocidente. Em princípio desenvolvida para o teatro, a sua metodologia foi adaptada e adotada para a atuação no cinema e televisão no *Actor's Studio* - EUA.

Stanislavski reconhece que o teatro é mais que entretenimento, é, sobretudo, uma forma de conhecimento que se concretiza por meio do trabalho do ator. Até então, não era dada importância à criatividade deste profissional e, sim, à representação propriamente dita, à imitação, à declamação do texto dramático. A partir de Stanislavski, o ator passa a ser responsável por conferir *vida real* ao seu personagem no palco.

Seus estudos tiveram duas fases. Na primeira, chamada *memória emotiva*, ele utiliza o inconsciente do ator como ferramenta a serviço do teatro. É nesse momento que as grandes peças teatrais russas adquirem, como eixo central, as características psicológicas dos personagens, suas intenções, desejos e sentimentos secretos. O bom ator passa a ser aquele

que melhor representa o *subtexto* da peça – não o que é dito em cena, mas justamente aquilo que está por trás, escondido, e que, no entanto, deve ser apresentado ao espectador. O ator procura desenvolver, em si mesmo, os pensamentos e emoções da personagem, procurando criar uma apresentação similar à da vida. O trabalho do ator se constrói sobre suas próprias emoções e memórias vividas, auxiliados por uma série de exercícios e práticas incluindo a memória sentimental e afetiva.

Na segunda fase, Stanislavski desenvolve o Método das Ações físicas, que passa a ser o centro de sua investigação porque ele constata que a memória é subjetiva demais para servir de referência para a atuação no teatro; e a *ação física* – o que se faz, efetivamente, em cena – é objetiva e concreta, pode ser observada, analisada, treinada.

Privilegiando o gesto, os movimentos do corpo, o encenador russo passa a pesquisar o *tempo-ritmo* – as variações de velocidade das ações físicas como o aspecto detonador de diferentes emoções pelas quais passam os personagens durante uma peça.

Para Stanislavski, todas as ações no palco têm que ter um objetivo. Ou seja, a atenção do ator/atriz deve estar focada em uma série de ações físicas sucessivas, ligadas pelas circunstâncias da cena, estabelecidas pela resposta a três perguntas estruturais: *O quê?*, *Por quê?* e *Como?*. Por exemplo:

- O “**o quê**” - Uma ação é executada, como abrir uma carta;
- O “**porquê**” - A carta é aberta porque alguém disse que contém uma informação extremamente prejudicial ao personagem;
- O “**como**” - O personagem abre a carta ansiosamente, com medo, por causa do efeito calamitoso que seu conteúdo poderá provocar.

Bertold Brecht (1898-1956) foi escritor, diretor teatral, dramaturgo e teatrólogo alemão. Para ele, o teatro tem duas funções imprescindíveis: a diversão e o ensino. Assim, podemos aproximar sua obra teatral à *práxis* pedagógica escolar. A observação e a ação, o pensar e o agir, a interrelação teoria e prática são os fundamentos principais da didática presente em suas peças, com o objetivo de que o aluno/cidadão desenvolva o conhecimento sobre a sociedade em que vive, questionando tudo o que é comum por meio de uma técnica que ficou conhecida como “estranhamento”. Da mesma forma, não se deve considerar nada como imutável. Tudo, na sociedade, é passível de transformação.

O princípio do *estranhamento* (ou *distanciamento*) possibilita que os acontecimentos e comportamentos não sejam vistos como naturais e evidentes, mas construídos socialmente. Traz o questionamento sobre os comportamentos sociais, abrindo espaço para outras possibilidades em direção à conquista de maior justiça social. Observando as tensões, contradições e decisões demonstradas nas ações e nos acontecimentos sociais do texto teatral, o jogador-observador analisa as leis que regem a sua vida. Brecht torna este conceito conhecido mundialmente; seu objetivo é tornar claro ao espectador que a representação teatral é uma ilusão. O efeito de estranhamento foi uma prática comum no teatro do início do século XX, na Rússia e na Alemanha, principalmente entre os encenadores Erwin Piscator e Meyerhold, nas representações do *Agit-prop* soviético.

Segundo Boal (2010) é Bertold Brecht quem busca interromper os efeitos do sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles, fazendo a oposição Forma do Drama X Forma Épica. A poética brechtiana propõe a quebra do jogo ilusionista da *quarta parede* para que o observador/espectador possa ter um distanciamento necessário dos fatos que ocorrem na cena para poder analisar e refletir sobre as leis socioeconômicas que atuam e induzem a personagem a agir ou tomar decisões equivocadas ou fatalistas, cometer um erro ou falha social.

Brecht cria várias formas para causar o efeito de *estranhamento* no ator/espectador durante o espetáculo: inserção de filmes, músicas, textos, comentários etc.

Augusto Boal concorda totalmente com a poética de Brecht e, após várias experiências no Teatro de Arena em São Paulo, desenvolve a Poética do Oprimido durante o Programa de Alfabetização Integral (ALFIN), realizado no Peru em 1973. O eixo central da proposta é que o espectador entre em cena e seja o protagonista do seu próprio drama, conduzindo o desenho da trama para o final que bem entender... a seu favor, lógico!

Neste Programa, Boal coordenou o setor de Teatro Popular da Operação Alfabetização Integral (ALFIN), cuja base eram as teorias da Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire. Nessa ocasião, Boal descobre qual é o meio de produção do teatro: o corpo humano!

Ali, experiência a utilização de uma metodologia singular aplicada pela educadora Estela Liñares, coordenadora do setor de Fotografia Popular. Nesta, câmeras fotográficas eram entregues aos alfabetizandos para que

respondessem, por meio de imagens fotográficas, à questão levantada por Liñares durante o processo de alfabetização: “*O que é opressão para vocês?*”.

Deste modo, seria possível a produção de “foto-respostas” através de uma articulação entre a linguagem visual, a tecnologia do campo fotográfico e o desenvolvimento do senso crítico sobre a realidade. Através do uso do equipamento, o mundo do alfabetizando pode ser revelado, analisado e, se possível, transformado por ele mesmo – mais importante objetivo a ser alcançado dentro das ideias veiculadas pela Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire, para quem a alfabetização não pode existir em separado do desenvolvimento da consciência política.

Ao acompanhar o resultado das foto-repostas do setor da fotografia, Boal faz uma reflexão comparando a produção fotográfica com a produção teatral e entende que, se o meio de produção da fotografia é a máquina fotográfica, o meio de produção do teatro é o corpo humano - verdadeiro produtor de sons, imagens, gestos, sentimentos etc. Com isso constrói uma lógica, uma metodologia, para aprender/ensinar e obter o conhecimento que o teatro proporciona: a análise da realidade social.

A partir desta dedução, Boal passa a sistematizar, através de um plano geral, a estratégia de *conversão do espectador em ator* – cerne do Teatro do Oprimido – como sujeito produtor do seu próprio discurso.

É na primeira etapa deste plano geral que se encontram os jogos e exercícios como caminho para o (re)conhecimento do nosso próprio corpo. Para isto, é fundamental que todos eles tenham a dinâmica proposta por Boal e atinjam os objetivos do método. E é no Peru que Boal irá sistematizar as técnicas do Teatro Imagem e do Teatro Fórum que, unidos aos jogos e exercícios, irão anos depois ocupar o tronco da Árvore do Teatro do Oprimido/o. Ou seja, para se atingir o resultado esperado ao utilizar o método, o orientador de uma formação deve levar a/o aluna/o a compreender o que é o fenômeno do teatro e seus efeitos para o ser humano e a sociedade, na concepção de Boal.

O teatro nasce quando o ser humano descobre que pode observar-se a si mesmo: ver se em ação. Descobre que pode ver se no ato de ver - ver-se em situação. Ao ver-se, percebe o que é, descobre o que não é, e imagina o que pode vir a ser. Percebe onde está, descobre onde não está e imagina onde pode ir. Cria-se uma tríade: Eu observador; EU em situação, e o não-EU, isto é, o OUTRO. O ser humano é o único animal capaz de se observar no espelho imaginário (antes deste,

talvez tenha utilizado outro espelho o dos olhos da mãe ou o da superfície das águas, porém pode agora ver se na imaginação, sem esses auxílios). O espaço estético (...) fornece a ele este espelho imaginário. (BOAL, 1996)

Entender o binômio dialético ator-espectador nos jogos e nas técnicas do TO é condição *sine qua non* para praticar o método.

“[O ser humano] aprendeu a ser espectador desse mesmo. Embora continuando ator, continuando a atuar. e esse espectador (*Spect-Ator*) é sujeito e não apenas objeto porque também atua sobre o ator (e o ator, pode guiá-lo, modificá-lo). Spect-ator: agente sobre o ator que atua.” (BOAL, 1996, p. 27 e 28)

Por fim, Boal nos ensina como o jogo propicia ao ser humano a ficcionar. E, ao fazê-lo, voltar ao passado ou projetar o futuro e, ao ver que que é possível na ficção... construí-lo na realidade!

Só o ser humano triadiza (EU que observo. EU em situação e o não-EU) porque só ele é capaz de se dicotomizar (ver-se vendo). Como ele se coloca dentro e fora da situação, em ato ali e, aqui, em potência, necessita simbolizar essa distância que separa o espaço e que divide o tempo, distância que vai do ser ao poder e do presente ao futuro - necessita simbolizar a potência, criar símbolos que ocupem o espaço daquilo que é mas não existe, que é possível e poderá vir a existir. Cria, pois, linguagens simbólicas: a pintura, a música, a palavra... O ser humano torna-se humano quando inventa o teatro. (BOAL, 1996, p.28)

ÚLTIMAS OBSERVAÇÕES

À medida que o uso do TO avança no campo da Educação, as pesquisas e relatos de práticas dos professores nas salas de aula das universidades e das escolas se tornam valiosas colaborações para sua aplicação no ensino do teatro. Como vimos neste trabalho, o jogo é inato ao ser humano. Este o utiliza para apreender, compreender e desenvolver a sociedade. Na Árvore do Teatro do Oprimido, o jogo está situado no tronco e é o que dá sustentação a todas as técnicas do TO. É através da tríade que o jogador (Spect-Ator) irá produzir conhecimento sobre si, sobre o outro,

sobre as relações e forças sociais que atuam sobre elas. Ao disputar cada vez mais espaço nos cursos de formação de professores e na prática escolar, o TO poderá fazer com que nós, seres humanos, possamos evoluir para a equidade dos direitos individuais e coletivos.

Hoje, 4 de fevereiro de 2021, ainda me encontro isolado, vendo e sendo visto pela tela do computador. As vacinas começam a ser aplicadas na população ao redor do mundo. São chamados de imunizantes... O TO também é um imunizante contra os negacionistas e propagadores de *fake news e teorias da conspiração*. Por isto, continuo trabalhando *on line* para fortalecer a musculatura do cérebro. A minha e a dos meus companheiros e companheiras para que continuemos fortes e preparados porque, logo, voltaremos às ruas presencialmente, voltaremos à luta!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOAL, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Jogos para atores e não atores**. 16ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

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

_____. **O arco – íris do desejo: o método de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. **Técnica Latina Americana de Teatro Popular**. Rio de Janeiro: Ed. Hucitec, 1979.

BONFITTO, M. **O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislaski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COSTA, I. C.; ESTEVAM, D.; BOAS, R. V. (Org.). **Agit-prop: Cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

DESGRANGES, F. **Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo**. 3ªed. São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacuru, 2011.

DESGRANGES, F. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

- HUIZINGA, J. *Homo Ludens*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.
- KOUDELA, I. D. **Jogos teatrais**. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. Debates.
- KOUDELA, I. D. **Texto e Jogo**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PIAGET, J. **Psicologia e Pedagogia**. São Paulo: Ed. Forense. 1972.
- RYNGAERT, J. P. **Jogar, representar: práticas dramáticas e formação**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SLADE, P. **O jogo dramático infantil**. Tradução de Tatiana Belinky. São Paulo: Summus. 1978.
- SPOLIN, V. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- SPOLIN, V. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1998.
- TURLE, L. **Teatro do Oprimido e negritude: A utilização do Teatro – Fórum na questão racial**. Rio de Janeiro: E-papers: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.
- VIANA, D. **Teatro do Oprimido na educação de jovens e adultos**. Curitiba: Appris, 2016.
- WINNICOTT, D. **O Brincar e a Realidade**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1975.
- ZANETTI, ALMADA, ANDERSON E IZAIAS. **Augusto Boal: Embaixador do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ed. Mundo Contemporâneo, 2017.

OCUPANDO OS TERRITÓRIOS VIRTUAIS: UMA EXPERIÊNCIA DE TEATRO DO OPRIMIDO NA UNIVERSIDADE

TAÍNA ASSIS SOARES

O texto fará uma abordagem sobre a experiência de ensino virtual com os estudantes do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual da Bahia – UNEB, Campus VII, localizada na cidade de Senhor do Bonfim - Ba. A experiência foi desenvolvida no componente curricular Teatro do Oprimido em cumprimento ao PEO - Plano de Oferta Extraordinário para o Ensino da Graduação da UNEB. Faremos uma análise do ensino remoto ressaltando os desafios e os resultados obtidos a partir do processo. Para tanto nos apoiaremos em um referencial teórico que alicerce conceitos como territorialidades e reterritorialização, virtualidades, educação sensível e emancipação, a partir das teorias dos autores Éric Alliez (1996), Theodor Adorno (1995), Wladimir Garcia (2002), Pierre Lévy (1996), entre outros. A experiência prática do ensino remoto será o principal mote deste trabalho para friccionarmos o surgimento das metodologias educacionais contemporâneas, vinculadas às novas tecnologias e aos recursos tecnológicos. Avaliaremos a democratização dessas possibilidades aplicadas ao campo da educação e da criação estética. (TAÍNA ASSIS, 2021).

A LICENCIATURA E OS TERRITÓRIOS VIRTUAIS

O Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade do Estado da Bahia – UNEB possui em sua grade curricular o componente **Teatro do Oprimido**, na modalidade optativa, com carga horária de 60h. No fluxograma do curso, a disciplina está prevista para ser ofertada aos estudantes que estejam cursando o quinto período da graduação. Somente em 2020.1, portanto, a disciplina foi oferecida para a turma que ingressou em 2018, e os estudantes puderam, enfim, nesse momento do curso, vivenciar a experiência do Teatro do Oprimido na Universidade.

Empreender essa experiência a partir da especificidade atual, tanto em termos da excepcionalidade do contexto de crise sanitária, quanto do ineditismo do TO enquanto disciplina no Curso de Licenciatura em Teatro da UNEB, exigiu um percurso por teorias, conceitos e práticas que cruzam os campos da educação, da estética e da arte.

Nesse sentido, buscamos compreender que o virtual da territorialidade pode ser entendido, conforme aponta Eric Alliez (1996), desde uma analogia com o cérebro-mapa. Isto é, com as máquinas de pensamentos humanas e das imagens que as animam, quanto a associação dos princípios transcendententes que cercam os territórios. Ou seja, rejeitam as concepções de esfera, centro e círculo como esquemas organizacionais. GARCIA (2002) também considera que os territórios virtuais criam as condições de possibilidade de um pensamento / acontecimento, de um pensamento que enquanto criação procede por virtualização.

Segundo as proposições de Deleuze e Guattari, os territórios vinculam-se aos signos: signos indexados são territoriais, simbólicos são signos desterritorializados e ícones. Onde há representatividade sob perda ou em fuga, são signos de reterritorialização, de renomeação do dado, de não conversão ao mesmo (GARCIA 2002).

Na perspectiva de Pierre Lévy (1997), virtualizar consiste em transformar a “atualidade inicial em caso particular de uma problemática mais geral...a virtualização modifica as distinções instituídas, aumenta os graus de liberdade, cava um vazio motor...” (Lévy, 1996, p. 18). Neste sentido, o novo tem por sujeito um virtual, produtor de complementos.

Desta forma, podemos afirmar que, a experiência com os estudantes da Licenciatura em Teatro da UNEB, se configurou como uma troca constante entre o atual e o virtual, entre a virtualização do pensamento e a sua atualização: redistribuição constante no aqui e agora. Esta instância virtual não pode se confundir, entretanto, com uma esfera metafísica. Tampouco com um mecanismo de representação, ela favorece a crítica pela experiência como fluxo de sensações e percepções distintas postas em relação. A experiência apresenta-se como movimento de subjetivação. Em outras palavras, é nos territórios virtualizados que se torna possível uma teoria do singular como acontecimento.

A UNEB, assim como todas as instituições de ensino superior, dado o contexto pandêmico, suspenderam suas atividades de ensino tão logo foi oficializado o processo de quarentena no Brasil, em março de 2020. Somente após oito meses de suspensão das atividades de ensino, foi aprovada pela universidade o Plano Extraordinário de Ofertas de disciplinas – PEO, que teve início em 09 de novembro de 2020, oficializando com isso o processo de habitar os territórios virtuais. Sobre essa expressão Wladimir Garcia nos esclarece:

O que habita os territórios são primariamente fluxos que operam entre si por conexão, acelerando o espaço comum dividido ou por conjugação, acumulando linhas de voo, reterritorializando-as em um novo fluxo. O que fundamenta, entretanto, a força sobre codificação de um estado primitivo de segmentaridade, no qual o espaço social é constituído por linhas rígidas e territoriais... (GARCIA, 2002, p.70).

Para colocar em prática o PEO, e iniciar oficialmente os fluxos a partir da retomada de conexão entre o corpo discente e o corpo docente, numa dimensão virtual, o colegiado de Teatro, ofereceu seis disciplinas exclusivamente para as três turmas pertencentes ao Curso de Teatro (ingressos em 2018.1, 2019.1 e 2020.1). Os componentes foram oferecidos nesse contexto do Plano Extraordinário, a partir do estudo feito sobre os estudantes com pendências em disciplinas; estudantes iniciando o curso e estudantes em processo de pesquisa e escrita acadêmica. O planejamento foi feito pelo NDE – Núcleo Docente Estruturante que organizou a oferta e distribuiu entre o corpo docente, considerando os seguintes aspectos: as especialidades de cada professor, o fluxograma do curso, a quantidade de turmas e sobretudo, as demandas dos estudantes.

O componente Teatro do Oprimido, foi uma das disciplinas oferecidas principalmente por causa da turma que estava cursando o quinto semestre, porém a matrícula no componente não ficou restrita a esses estudantes, todas/os as/os alunas/os do curso puderam escolher tanto a quantidade, quanto as disciplinas que desejavam cursar. Embora tenha sido aberta para todas/os, o componente T.O teve 20 estudantes matriculados, com grande maioria de alunas/os do quinto semestre, e iniciou suas atividades no dia 12 de novembro sob minha responsabilidade.

O planejamento das atividades de ensino foi feito, levando em consideração alguns aspectos importantes, são eles: o referencial teórico, constante na ementa do componente; os estudos recentes realizado pelo GEVTO – Grupo de Estudos Virtuais em Teatro do Oprimido¹, sobretudo o contexto de pandemia devido a Covid-19, e o distanciamento social. Considerando todos esses aspectos e suas dimensões criativa, artística e pedagógica, foi construída uma proposição metodológica, estruturada em atividades Síncronas² e Assíncronas³.

SOBRE O COMPONENTE CURRICULAR T.O.

O componente tem sua base teórica e prática na filosofia do Teatro do Oprimido e no conceito de opressão. Ressalta a existência dos Centros de Teatro do Oprimido (CTOs) e sua importância em nível nacional e internacional. Estuda os princípios históricos, políticos, epistemológicos, estéticos e metodológicos das práticas sistematizadas por Augusto Boal. Aborda de forma teórica e prática, as técnicas e suas dimensões artísticas, políticas e sociais. Reflete sobre os jogos e os exercícios enquanto estratégias metodológicas para desmecanização, reflexão e criação cênica. Discute e analisa a Poética do Oprimido, a partir de movimentos sociais,

1 O GEVTO é uma versão virtual do GESTO – Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido, que se reuniu durante a pandemia para estudar/atualizar e pesquisar a partir das três obras literárias de Augusto Boal. Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas/ Arco Íris do Desejo / A Estética do Oprimido.

2 Atividades feitas com todas/os estudantes reunidos em determinados horários através do aplicativo de vídeo conferência.

3 Atividades previamente elaboradas para serem feitas e registradas em datas específicas, no aplicativo combinado.

engajamento político, teatro popular e as relações com a Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire.

Os objetivos principais consistem em abordar, com fins teóricos e práticos, a história e os princípios da Poética do Oprimido, a partir da reconstituição da trajetória de Augusto Boal e da elaboração dos jogos e técnicas do “arsenal”. Visam, ainda, à promoção de experiências a partir das técnicas do Teatro do Oprimido, tendo em vista o formato remoto e as intervenções tecnológicas. Constituem conteúdos principais do curso, as origens da Poética do Oprimido e a reconstituição da trajetória de Augusto Boal, as influências de seus predecessores Constantin Stanislavski, Bertold Brecht entre outros, e o arsenal de jogos do Teatro do Oprimido.

AULAS SÍNCRONAS E ASSÍNCRONAS

As aulas síncronas estavam previstas para acontecer com até 2h de duração. Porém, sempre eram finalizadas após esse tempo, o que nos levou à constatação óbvia de que 2h é insuficiente, como tempo, para o desenvolvimento de uma aula produtiva, que na qual seja possível construir um repertório a partir dos conteúdos, dos recursos tecnológicos e das estratégias metodológicas. Uma das avaliações importantes e que merece destaque, diz respeito às experiências práticas. No planejamento foi ressaltado o interesse em experimentar a parte prática, como os jogos e exercícios do Teatro do Oprimido. Contudo, em 2h de aula é improvável a realização da prática, tendo em vista o volume de conteúdo, as dificuldades em acessar e manusear os recursos tecnológicos, os atrasos e imprevistos com a internet, que fazem parte dessa realidade de ensino remoto.

Outro ponto importante avaliado, foi a necessidade de se reinventar diante das apresentações de trabalhos. De acordo com o planejamento do componente, foi estudado de forma mais aprofundado a última obra escrita por Augusto Boal *A Estética do Oprimido*, e para dinamizar o estudo, foi organizado três grupos para apresentar cada capítulo do livro. Durante as apresentações dos capítulos, os grupos sentiram a necessidade de inovar a forma de exposição do conteúdo estudado. Esse foi um dos desafios para cada um/uma de nós.

Durante o processo alguns estudantes, por diversos motivos, não conseguiram prosseguir na disciplina. Matricularam-se 20 alunos, sendo que 2 deles nunca apareceram e 4 desistiram. Sendo assim, ficaram 14 estudantes frequentando as aulas e realizando as atividades. Este desafio tem sido uma experiência produtiva e de grandes aprendizados, tanto em relação a práxis pedagógica, quanto em relação aos vínculos que tem sido criado e fortalecido. Contudo, não podemos deixar de considerar e destacar a diversidade de obstáculos vivenciados por cada estudante durante esse processo. Obstáculos que vão desde a falta de um espaço em casa para estudar, até as dificuldades de acesso à internet. Por se tratar da primeira experiência de ensino com essa turma, o desafio se transforma em momento oportuno, de importantes descobertas e aprendizados.

Contudo, percebo que o aprendizado ocorreu de forma recíproca, pois durante o processo foram estabelecidas algumas regras, e outras que haviam sido planejadas foram modificadas coletivamente, a exemplo do tempo estabelecido para a apresentação dos seminários. O primeiro e o segundo grupo tiveram 1h30 para realizarem o seminário. O terceiro grupo, após uma proposta feita à turma para ampliação do tempo, realizou o seminário em 2h. Acordos como esses são prova de que os aprendizados vão se concretizando e configurando um processo de maturidade e coesão do grupo.

As atividades assíncronas foram realizadas de acordo com a proposta do componente, após cada aula síncrona. A primeira atividade assíncrona foi a realização de um texto analítico a partir do documentário sobre Augusto Boal e o Teatro do Oprimido. A segunda foi a construção de um fichamento individual sobre o capítulo em que cada estudante iria estudar. Logo após a atividade assíncrona foi a postagem de um vídeo que retratasse o entendimento de cada estudante sobre o conceito de opressão. A atividade seguinte foi coletiva e nela, cada grupo deveria produzir um resumo sobre o seminário que apresentou.

Em resumo, todas as atividades assíncronas tinham um fio condutor que ligavam tanto o conteúdo da obra estudada, quanto a produção individual dos estudantes. A análise do documentário, o fichamento, a produção áudio visual e o resumo, faziam parte de uma estratégia de produção, criação e pesquisa que objetivava penetrar na obra de forma mais profunda, e produzir a partir das criações e exposições estéticas.

As atividades síncronas, embora não tenham gerado possibilidade de experimentação prática, provocou nos estudantes, o acesso a um referencial teórico importante para aprofundar os aspectos históricos e filosóficos que compõem a Poética do Oprimido. Ainda nas atividades síncronas houve promoção de partilhas importantes a partir da intervenção de Taiana Lemos⁴, uma pesquisadora de T.O, convidada a compartilhar algumas experiências sobre sua pesquisa e prática com o Teatro Invisível. A participação de Taiana Lemos teve uma avaliação positiva em relação a sua contribuição para o componente.

As atividades síncronas e assíncronas, foram desenvolvidas a partir da plataforma Microsoft Teams. Esse foi o recurso disponibilizado pela universidade para mediar as atividades remotas durante o Plano Extraordinário de Ofertas de disciplinas – PEO. No processo fomos aprendendo a utilizar os recursos disponíveis na plataforma da Microsoft Teams⁵, a fim de possibilitar uma experiência efetiva de aprendizagem. O fato é que mesmo tendo tido um curso de introdução ao Teams, promovido pela Universidade e direcionado aos professores, foi no processo, que as descobertas aconteceram, a partir da utilização e das necessidades emergentes. É importante ressaltar que houve uma âncora importante para a construção da disciplina Teatro do Oprimido enquanto componente curricular. O projeto de Estudos Virtuais em Teatro do Oprimido empreendido como projeto de extensão, que antecedeu o PEO e possibilitou um primeiro contato dos estudantes com a poética, foi imprescindível para percebermos as principais demandas e discussões dos estudantes, conforme relataremos abaixo.

GRUPO DE ESTUDOS EM TEATRO DO OPRIMIDO — UNEB

O Projeto de Estudos Virtuais em Teatro do Oprimido na UNEB, nasceu da minha iniciativa, junto ao Colegiado de Teatro do DEDC Campus VII em Senhor do Bonfim, à época estava responsável pelas disciplinas **Teatro**

4 Mestra em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, professora da Rede Municipal de Salvador e integrante do coletivo Das Liliths.

5 Aplicativo de vídeo conferência disponibilizado pela UNEB para a utilização das atividades de ensino.

do Oprimido, Jogos Teatrais e Educação e Cultura Popular. A proposta de criar um Grupo de Estudo de Teatro do Oprimido Virtual, foi inspirada pela participação ao já citado GEVTO, cujo objetivo consistia em estudar virtualmente e de forma coletiva as obras literárias do autor Augusto Boal. Nesse sentido, o projeto nasceu tanto pela inspiração já citada, quanto pela necessidade de estar em movimento, criando uma rotina junto aos estudantes da UNEB, de estudos, de experimentações criativas e virtuais, tudo isso conectados aos seus pares da comunidade acadêmica.

Diante do contexto de pandemia, devido à Covid-19, e à suspensão das atividades presenciais acadêmicas, formou-se o Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido – UNEB, composto por 19 participantes, entre eles o Professor Enjolras de Oliveira⁶ e eu. Juntos colaboramos e nos disponibilizamos para mediar as discussões. Todas/os integrantes reuniram-se no grupo de WhatsApp, que serviu para divulgações em geral, armazenamento de materiais didáticos e troca de informações. O aplicativo estabeleceu, entre o grupo, uma comunicação rápida, direta e eficaz.

Foi criado um cronograma com encontros on-line, uma vez por semana com duração de 2 horas. Para realizar o encontro utilizamos também a plataforma da Microsoft, a partir do aplicativo de videoconferência Teams, que possibilitou compartilhamentos de documentos e materiais para auxiliar no estudo. As atividades do Grupo tiveram início no dia 05 de maio de 2020 e finalizaram a primeira etapa no dia 10 de junho de 2020. Entre os temas estudados, destacam-se as noções e teorias, sobre os jogos e exercícios, e o experimento prático de alguns jogos do arsenal. Nesse percurso, foram discutidos temas como *A Trajetória de Augusto Boal; O conceito de Opressão e as questões sobre a pandemia, A árvore do Teatro do Oprimido, os jogos, os exercícios, as técnicas e o curinga*. Após o cumprimento deste cronograma, partiu-se para a segunda etapa do projeto em que o grupo de estudantes da licenciatura, migraram para o GEVTO – Grupo de Estudos Virtuais em Teatro do Oprimido, para estudar coletivamente a obra *A Estética do Oprimido*. Os estudantes da UNEB, junto comigo, fomos responsáveis pela apresentação do capítulo intitulado **Metamorfoses e usos abusivos da palavra**. Nesta etapa os estudantes participaram com assiduidade tanto na sala do Google Meet, aplicativo de videoconferência

6 Professor Mestre substituto da Licenciatura em Teatro da UNEB, Campus VII, Senhor do Bonfim.

que reunia e abrigava os participantes do GEVTO quanto pelo canal do GESTO⁷ no Youtube.

A realização do trabalho, foi um processo formativo importante, sobretudo no momento de isolamento e distanciamento social. O processo foi constituído por muitos desafios, o que tornava ainda maior a responsabilidade de promover uma experiência mais proveitosa. No sentido de possibilitar acessos, promover interesses, e gerar produções, sobretudo por causa da diversidade de estudantes e de realidades que o projeto envolvia. Tudo isso sem falar nos desafios de ordem estruturais/tecnológicas, individuais e emocionais. Estar conectado com uma internet de qualidade, ter equipamentos adequados e estar em ambientes favoráveis para o estudo, são apenas algumas das questões que podem ser apontadas como desafios a serem superados.

O fato de estarmos reunidos, conectados, produzindo conhecimento e discutindo sobre temas que extrapolavam os conteúdos didáticos., foi um grande diferencial no contexto em que todos precisavam manter-se separados e em distanciamento por motivo de segurança. O que fez dessa iniciativa um bálsamo para muitos de nós, aliviando as dores do confinamento e da impossibilidade de praticar a arte teatral, de natureza presencial por essência. Contudo foi possível arriscar novas qualidades de “presença” e novas possibilidades de “fazer arte”.

A expectativa era que o grupo se configurasse em grupo de estudos atuante em Teatro do Oprimido, que suas ações fossem de construção e colaboração, para o fortalecimento da disciplina Teatro do Oprimido dentro da Universidade, e do desenvolvimento do curso de Licenciatura em Teatro, no Campus VII da UNEB, em Senhor do Bonfim.

Nesse sentido o grupo virtual, posteriormente, poderá ser associado ao GRUPano – Grupo de Estudos do Semiárido Baiano, ligado ao CNPq, na linha de pesquisa *Teatro do Oprimido e Educação: Poéticas, estéticas e éticas*⁸, para que de forma presencial possam realizar laboratórios, debates e criações cênicas. A fim de compartilhar com toda comunidade os

7 Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido.

8 O principal objetivo desta linha de pesquisa é estudar o Teatro do Oprimido criado por Augusto Boal, enquanto uma Poética Brasileira que possui dimensões artísticas, políticas, culturais, e que contribui para dar visibilidade ao teatro nacional e internacional. Tensionar os conceitos teórico-prático de estética e ética no campo da educação e das produções, artística e científica.

processos e resultados, tanto a partir de artigos e textos científicos, quanto de produções e intervenções artísticas.

O QUE MUDA, APÓS O COMPONENTE T.O. NA UNIVERSIDADE?

O Teatro do Oprimido, praticado nos cinco continentes do mundo, em diversos espaços, com finalidades e públicos diversificados, tem ganhado cada vez mais espaço dentro das Universidades Públicas do Brasil. Esse fenômeno é atribuído a vários motivos, entre eles e talvez seja o mais potente, está o fato das/os curingas do T.O terem chegado às universidades. Esse processo de multiplicação dentro da comunidade acadêmica tem gerado conhecimento científico, fortalecido o Teatro do Oprimido e dado visibilidade a esta Poética. São diversas as áreas do conhecimento que buscam relações e ramificações com os princípios e as práticas do T.O, sendo esse um movimento vivo e potente que ressignifica a utilização e as práticas dessa arte que se mantem em constante movimento.

Todos os esforços em consolidar e manter ativo o Teatro do Oprimido nas Universidades, tanto estaduais quanto federais, provêm da união entre grupos, entidades e instituições que firmaram parcerias para afirmarem a importância da difusão e multiplicação das obras e da história do dramaturgo brasileiro Augusto Boal.

As JITOU – Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade, é um evento que se caracteriza exatamente pelo fato de ser a principal ação concreta de política de inserção da prática do T.O nas universidades públicas. O evento está em sua sétima edição, sua realização é feita pelo GESTO – Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido, coordenado pelo Professor Dr. Licko Turle⁹.

As Jornadas são realizadas anualmente, contempla sempre um tema escolhido coletivamente, que traduz e convoca a comunidade acadêmica, a refletir sobre as necessidades atuais e urgentes. As JITOU objetivam articular ações de T.O em redes, com vistas a difundir um panorama do

9 Autor do livro *TEATRO DO OPRIMIDO E NEGRITUDE*, foi professor visitante do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (2017-19). É fundador e membro do GESTO - Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido.

vasto campo multidisciplinar do Teatro do Oprimido, proporcionando experiências estéticas/políticas e tecendo diálogos entre praticantes de Teatro do Oprimido de alguns países e de diversos estados brasileiros. As jornadas caracterizam-se, pela vasta programação artística e acadêmica, pela diversidade de olhares e de reflexões, sobre experiências políticas e artísticas, em torno da constituição de redes de luta que tenham como metodologia o Teatro do Oprimido.

Educadores, militantes e pesquisadores do país e do exterior, artistas, grupos culturais, estudantes e professores de teatro em atividades diversificadas, como palestras, oficinas, rodas de conversa, processos estéticos e espetáculos, fazem a programação das JITOUs, a cada ano desde 2013 até 2021 com a versão integralmente virtual, devido à pandemia.

Trata-se de evento acadêmico internacional que tem como objetivo a disseminação de estudos e pesquisas, intercâmbio artístico e aperfeiçoamento em práticas ativistas/pedagógicas que utilizem a metodologia do Teatro do Oprimido criada pelo brasileiro Augusto Boal.

Acreditamos que o Teatro do Oprimido, dentro da universidade, é sobretudo, uma ação política de afirmação da arte, que viabiliza ações de disseminação do teatro político, comprometido com questões sociais, culturais, criativas e sobretudo educativas. Portanto estudar e acessar a história de Augusto Boal e seu Teatro, é poder se inspirar no fazer artístico que reverberou novas estéticas, poéticas e éticas para o campo das artes. Uma arte que emancipa o cidadão e torna possível vislumbrar uma educação sensível que, de acordo com Paulo Freire, é, antes de tudo, um processo contínuo de ação, reflexão e ação.

A educação é cíclica, e nos permite estar em movimento, agindo, analisando e transformando nossos saberes e nossas ações. Pensar em perspectivas educacionais, significa evocar, mesmo que de forma intuitiva, entendimento a uma educação libertadora e emancipatória.

Para ADORNO (1995), a questão da emancipação do sujeito perpassa pelas questões sociais, culturais e educacionais. O autor faz uma abordagem da emancipação enquanto processo complexo e contínuo, que pode ocorrer em diferentes instâncias e possibilidades. Do ponto de vista institucional, esse processo pode gerar impactos relevantes, tanto a médio quanto a longo prazo, no que se refere à atuação e posicionamentos de todos os envolvidos no processo (estudantes, docentes, gestão administrativa, funcionários e

comunidade em geral). Nesse sentido entendemos que falar de educação sensível no processo de aprendizagem remota, significa tentar compreender a complexidade intrínseca à prática educacional mediada pela tecnologia.

EDUCAÇÃO SENSÍVEL E EMANCIPATÓRIA

A educação suscita muitos temas e a emancipação está relacionada a um processo não apenas de liberdade, mas também de sobrevivência a uma estrutura de educação formal. As camadas da sociedade sofrem com as limitações que impedem o acesso à informação, cultura e lazer, pilares importantes para a constituição do cidadão emancipado. Outro ponto é a questão dos profissionais envolvidos e responsáveis pelo processo de educação. Em geral são pessoas que não têm seu trabalho valorizado, tanto em termos financeiros quanto de reconhecimento profissional. Neste sentido, suscitamos um pouco da discussão do próprio Adorno quando nos lembra sobre os tabus que possui o magistério, mesmo trazendo referências de fora do Brasil, no caso o contexto da Alemanha.

O exemplo nos serve no tocante aos recursos muitas vezes mal utilizados pelos profissionais que estão à frente do processo educativo, ou não utilizado por falta de intimidade no manuseio ou até mesmo, por carência desses recursos. O fato é que fazer educação significa mobilizar muitas frentes de trabalho, um trabalho que não se relaciona apenas com o professor/educador, envolve esforços de todas as partes, gestores, funcionários, familiares e obviamente o estudante, a quem todo o processo se destina.

Gerar conteúdos interessantes, com possibilidades de conexões e fluxos de aprendizagem é um desafio que ainda precisa ser superado, sobretudo na educação pública, mediada por recursos tecnológicos que inspiram uma certa frieza e distanciamento característicos da configuração do processo.

Mesmo a educação sendo um direito assegurado na constituição, não há prioridade em termos de assistência e acesso estudantil, pelo contrário, existe uma negligência e um descaso em relação à educação pública brasileira, seja ela presencial ou não. A educação, o conhecimento deveria ser o melhor e mais precioso direito do cidadão, mas isso é simplesmente negado à população.

Por isso, podemos atribuir à negligência citada, os males enraizados que assolam nossa sociedade e nosso país. As desigualdades, a falta de empregos e os subempregos, as injustiças econômicas, sociais e todas as opressões existentes no país, coexistem ao lado do desinteresse. É urgente uma educação que esteja conectada com os princípios da autonomia, da liberdade, da autoestima e da emancipação do sujeito. É necessário compreender que, "*Saber ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção*" (Freire, 1996, p. 47), é o que ressalta o autor Paulo Freire. O referido autor foi uma inspiração para a construção da Poética de Boal, conforme a autora Antonia Pereira coloca:

O termo Teatro do Oprimido surgiu, por consequência, como título da primeira obra de Boal, na qual o autor referia-se explicitamente a Paulo Freire. O aspecto pedagógico desse teatro aparecia em primeiro plano. O projeto político destacava-se com força e impunha-se através de um processo análogo ao que deu à luz a Pedagogia da Libertação. (PEREIRA, p. 127 e 128)

Freire em suas obras, refere-se à educação como uma ideologia e à prática do ensino como uma construção coletiva e um ato de coragem. Augusto Boal, assim como Paulo Freire, entendem que a educação é a possibilidade real e concreta para desfazer algumas mazelas sociais, desatar amarras a partir da libertação e da liberdade, retomar a autoestima e autoconfiança, além de efetivar um processo de autonomia. Ou seja, transformar o oprimido e as opressões que existem no mundo. Pode parecer utópico, mas Boal experimenta essa educação, inaugurando um método de teatro engajado em questões sociais que incita à ação e à revolução.

Estamos aqui, ainda falando em educação, cujos princípios e conceitos mudam para se enquadrar em regras e diretrizes, que por vezes engessam os sujeitos ávidos por aprendizagem, por conhecimento e inovação. Mas as instituições de ensino, ditas responsáveis por grande parte desta tarefa, vivem desafios diários em suas rotinas cheias de burocracias, e de profissionais que adoecem diante de um sistema que os tornam desacreditados de uma educação transformadora.

Certamente se não houvesse tantas injustiças não existiria uma luta e militância constantes que atravessam décadas de história. E esse movimento de revolução através da arte, ao qual Augusto Boal dedicou sua vida, nos leva a pensar sobre as relações que existem entre a arte, a educação e a cultura.

Boal ancora parte da sua poética em filósofos, encenadores, historiadores e pedagogias que concentram seus princípios no desenvolvimento humano, ressaltando um método dialético, o qual preza pela emancipação, a troca e os compartilhamentos.

ESTÉTICA E ENSINO

Com o seu teatro dialético e estético, BOAL (2009) nos convoca a refletir sobre a epistemologia da estética, repensada pelo Filósofo Alexander Baumgarten. O qual teve o mérito de reconhecer a existência e a função do termo para entender o que são exatamente a Cultura e a Arte. Localizar as bases nas quais se ancoram o conceito de estética na Poética do Oprimido, nos ajudará a compreender como ocorrem os processos de fruição e recepção dos espectadores. Nos ajudará a entender como se desenvolvem os processos criativos em ambientes/espacos de natureza formativa e educacional.

A estética que Boal nos aponta aqui possui dimensões dialógicas porque não depende apenas de um agente produtor e um fruidor. Segundo o autor “Estética é uma relação sujeito-objeto, concordo: o objeto de desejo depende do sujeito desejante para que possa ser desejado – em si, não o é.” (BOAL, 2009, p.25). A partilha do sensível possui alicerces nas subjetividades humanas e possibilita a construção de novas estéticas a partir de uma comunicação sensível, conforme explica Boal:

Estética não é a ciência do Belo, como se costuma dizer, mas sim a ciência da comunicação sensorial e da sensibilidade. É a organização sensível do caos em que vivemos, solitários e gregários, tentando construir uma sociedade menos antropofágica. (BOAL, 2009, p.31)

É preciso desconstruir o conceito dominante de estética que favorece a ideia de competição e hierarquias para dar lugar a uma partilha sensível, dos sentidos. Parafraseando Freire, o sistema capitalista alcança no neoliberalismo globalizante o máximo de eficácia de sua malvadez (Freire, 1996, p.128). De acordo com BOAL (2009), a estética é a forma de produzir Arte e a Arte é o Objeto que pode ser material ou imaterial, ou seja, a estética está no sujeito e em seu olhar e a Arte está na coisa.

O conceito de estética discutido por Boal, a partir de Alexander Gottlieb Baumgarten¹⁰ corrobora com o conceito de Educação defendida por Paulo Freire que preconiza uma educação dialógica, onde o conhecimento não passa pela aquisição de conteúdos pura e simplesmente, mas sim pela elaboração, reelaboração e ressignificação constante de experiências vividas e que, segundo BOAL (2009), são partilhadas através do campo sensível e simbólico. Para GARCIA:

A Educação, enquanto campo teórico é, sobretudo, um campo intercultural: ela é e anseia pelo seu (s) outro (s). Neste sentido, estamos diante de uma superfície porosa, aonde se dão contaminações, as trocas impróprias entre os Planos de Composição da Linguagem, os Planos de Referência das Ciências e o Plano de Imanência dos Conceitos. (GARCIA, 2002, p.74)

Ou seja, podemos questionar se a Educação só é possível enquanto campo teórico? Segundo GARCIA (2002), é preciso formalizar esse campo teórico como desobediência aos sentidos unívocos das ficções ideológicas. Nesse sentido relacionamos ao universo das artes para refletir sobre o campo teórico e confrontar a educação e a desobediência aos sentidos unívocos. Compreendemos que o significado e a importância dos sentidos na Poética do Oprimido, representa interpretar de forma diversa e diversificada as sensações e percepções a partir de uma imersão, produção, criação ou fruição estética, possibilitando alcançar um processo de emancipação e desmecanização simultânea.

A estética e a educação, nessa linha de raciocínio, são conceitos que na prática precisam ser relacionados aos princípios da dialética, da coletividade, da colaboração, da partilha e do ato ético. Ambos ativam estímulos que estão relacionados ao sensível e ao simbólico, mobilizando potencialmente a relação do sujeito com a IMAGEM, A PALAVRA E O SOM.

Bárbara Santos (2018), em seu livro “Percursos Estéticos”, ressalta o quanto é necessário apropriar-se das estratégias adequadas para confrontar a influência da Estética do Opressor. Embora haja uma busca constante em colocar oprimidos e oprimidas como protagonistas de sua própria história. A autora evidencia o fato de que os sujeitos são produtores de Imagens, Palavras e Sons, e se apropriar dessas potencialidades é uma forma política

10 Alexander Gottlieb Baumgarten foi um filósofo e educador alemão que cunhou o termo estética e estabeleceu essa disciplina como um campo distinto da investigação filosófica

de se posicionar frente às opressões existentes no mundo. Por isso a autora conclui que mesmo diante de uma longa estória de atuação política, de combate e enfrentamento às opressões, o Teatro do Oprimido, liderado e dirigido por Augusto Boal até 2009, ainda precisa criar estratégias de combate à Estética do Opressor. A autora complementa, concluindo que a estratégia mais eficiente de combate a essas opressões é através da apropriação dos mesmos recursos (Imagem, Palavra e Som) para construção de comunicações e narrativas sensíveis.

Para Augusto Boal, as formas estéticas, (o som, a palavra, a imagem), produzem efeito eficiente e direto. Ou seja, ver uma pessoa, ouvir sua voz, sentir seu cheiro, produz efeitos insubstituíveis que estão relacionados ao pensamento sensível. Não precisam ser decodificados ou explicados. O sensível é o nascedouro do simbólico, é seu sustento e raiz.

Segundo Boal, o Pensamento Simbólico sufoca o Pensamento Sensível, pois a sua predominância acaba limitando as percepções, as sensações e, por conseguinte, as atitudes. O uso excessivo das palavras ameaça a comunicação sensível e para reconquistar o artista de cada cidadão-artista¹¹, é necessário sentir tudo que toca o corpo e sentir o corpo; escutar os sons que ouvimos, sons da memória e da imaginação, redescobrir o corpo. Reaprender a ver a coisa no espaço, o espaço da coisa e o espaço do espaço feito coisa, ver o espaço vazio, cheio de si mesmo. (BOAL, 2009, p.90).

No entanto é urgente a solidificação e operacionalização de narrativas sensíveis e combatentes, sobretudo frente a processos criativos e de natureza formativa e educacional. A fim de frear, imobilizar e causar letargias nas grandes mídias que, aceleram seus índices de alienação e absoluta ordem neoliberal.

Para tanto, *A Estética do Oprimido* nos propõe uma reflexão conceitual sobre os Pensamentos Sensível e Simbólico. Para Boal, o Pensamento Sensível é dinâmico, fluido e mutável. Está relacionado às experiências afetivas que possibilitam atravessamento pelos estímulos do mundo. Pensamento sensível é a forma não verbal de organização dessas experiências, que expressadas e interpretadas em palavras, constituem o pensamento simbólico.

11 Termo utilizado por Boal para afirmar que cada cidadão é artista, mesmo sem ter escolhido a arte como profissão.

O Pensamento simbólico é a interpretação das possibilidades de expressão do sentido compartilhado. Segundo BOAL (2009), o pensamento simbólico é, organizado em palavras e sintaxes que permitem a partilha dessas experiências, ou seja, o ato de pensar tem origem nas sensações, no entanto, os pensamentos, sensível e simbólico, coexistem.

Assim como o autor reconhece o imbricamento entre os conceitos do pensamento sensível e simbólico. Ressaltamos que ele salienta que o pensamento também é ação, pois provoca conexões, ressignificações e fluxos de aprendizagem e permite a concreção e realização das ações. Diferente do conhecimento, chamado por BOAL (2009) de memória ativa. E ao que parece essa distinção entre Conhecimento e Pensamento tem raízes em dimensões educacionais. A este respeito o filósofo Paulo Freire, em seu conceito de educação bancária, esclarece que o conhecimento não é um conteúdo que se deposita no estudante, mas é acessado a partir de estímulos diversos, vinculados ao repertório de saberes e memórias a que todo sujeito possui. Ressaltemos, ainda, que a educação feita em espaços diversos, seja nos âmbitos formal, informal ou virtual, precisa estar conectada com princípios alinhados ao dialogismo e a generosidade, à alegria e à esperança, conforme nos lembra Paulo Freire:

Há uma relação entre a alegria necessária à atividade educativa e a esperança. Esperança de que professor e alunos juntos podem aprender, ensinar, inquietar-nos, produzir e juntos igualmente resistir aos obstáculos a nossa alegria. (FREIRE, 1996, P.72)

Nesse sentido a atividade educativa passa pelo processo de construção do conhecimento e valorização do ser humano. Esses processos mobilizam a imagem, o som e a palavra, e são capazes de gerar saberes e conquistas, que significam um processo de desenvolvimento global do ser humano. Esses princípios fazem parte das pedagogias da Libertação e do Oprimido que operam como importantes alicerces para as práticas desenvolvidas com o Teatro do Oprimido em espaços educacionais.

ENSAIANDO UM FINAL

Tratar sobre as novas configurações que se tem experimentado e instrumentalizado cada vez mais no campo da educação, implica em refletir sobre as possibilidades de alcance que os processos formativos têm gerado ao longo dos anos. Nesses processos, não podemos deixar de ressaltar as potentes e ampliadas possibilidades de acesso e de democratização da informação, proporcionadas pelas tecnologias contemporâneas e o advento da internet. Alguns aspectos, porém, precisam ser analisados de forma rigorosa, a exemplo do acesso aos conteúdos seguros na internet; utilização de ferramentas a favor da criação e construção de novas estéticas; possibilidade de criação de redes ampliadas. Todos esses elementos reunidos a tantos outros, merecem ser confrontados com formas e métodos já estabelecidos no campo da educação e da criação, considerando os processos educacionais em arte.

Os conceitos elaborados sobre virtualidades, territorializações e desterritorializações, fluxos de aprendizagem, educação sensível, emancipatória e estética, foram friccionados com a experiência prática e real. Desenvolvida no âmbito da graduação na UNEB, em que foi construído significados importantes para o universo educacional em artes. Significados que geram conceitos e apontam para uma prática mais próxima a ações libertadoras, democráticas e dialógicas. Nesse sentido, ancorar-se em teorias que dialoguem com esses processos educacionais e construir conceitos a partir desses mesmos processos, oportunizam, em ambos os casos, colaborar de forma efetiva com a comunidade acadêmica que tem se especializado. Sobretudo nesse momento de exceção, por conta de uma pandemia mundial, a partilhar produção de conhecimento teórico-prático e resultados de experiências de ensino-aprendizagem.

Embora tenha tido muitos percalços na empreitada junto ao PEO, desenvolvido com os estudantes da UNEB, avaliamos que a experiência foi fértil, no sentido de que gerou possibilidades de conexões e intersecções criativas. Foi desafiadora ao passo que reinventamos ou, pelo menos, tentamos ressignificar formas e estéticas. Foi geradora de significados, pois fomos nos percebendo, durante o processo, enquanto sujeitos protagonistas e integrantes de um coletivo que se fortaleceu a cada encontro, a cada atividade e a cada desafio.

Por fim, não poderia deixar de ressaltar que este grupo de licenciandos, cursando o quinto e o terceiro semestre em Teatro, tem crescido e demonstrado maturidade na forma de decidir e agir coletivamente. Ainda é preciso percorrer um longo caminho, desbravando os obstáculos e se repertoriando de teorias que tratem sobre artes/teatro/pedagogias, mas também produzir e fruir arte. Uma tríade necessária para se instrumentalizar no fazer artístico e pedagógico. Finalizo estas linhas com essa mensagem recebida em 29/12/20, de um estudante, através do WhatsApp, que traduz uma sensação amplamente compartilhada pelos estudantes e professores: “*Obrigado Professora, pelo retorno. Tô muito feliz por ter conseguido chegar até o final.* 🎧❤️” (estudante do 3º semestre, 2020).

Aproveitando o expediente, complemento: nós (todas/os que manifestamos o desejo de nos agruparmos através do Teatro do Oprimido), juntos conseguimos nos desafiar e vivenciar um fazer teatral inovador, virtual e tecnológico. Mesmo os que abandonaram o processo e os que não estiveram presentes com toda inteireza, se não fosse de forma coletiva e solidária, não teria sido possível a concretização dessa experiência. E por esse motivo registro, aqui, minha felicidade e gratidão por essa oportunidade virtual, que eu descreveria como singular, sobretudo pelo caráter criativo, emancipador, desafiador, tecnológico e libertador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO. Theodor W. **Educação e Emancipação**. Editora Paz e Terra. Tradução Wolfgang Leo Maar, 1995.

ALLIEZ, Éric. Deleuze. **Filosofia virtual**. São Paulo: Ed. 34,1996

BEZERRA, Antonia Pereira. **Persona**. Revista Repertório: Teatro & Dança - Ano 13 - Número 14 - 2010.

BOAL. Augusto. **Jogos para atores e não atores**. 10ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

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

_____. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia**. Londres: The Athlone Press, 1996

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido**. Ed. 23ª São Paulo / Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

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

GARCIA, Wladimir. **Territórios virtuais e educação**. Educação e Realidade. 2002.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Ed. 34, 1996.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários ao futuro**. Tradução de Catarina Eleonora F. Silva e Jeanne Sawaya. São Paulo: Cortez, 2000.

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

DESAFIOS DO ENSINO-APRENDIZAGEM DO TEATRO DO OPRIMIDO EM AMBIENTE VIRTUAL

LUZIRENE DO REGO LEITE
ANTONIA BEZERRA PEREIRA

INTRODUÇÃO

O presente artigo descreve e reflete sobre o desafio do estudo das origens e princípios da Poética do Oprimido e suas influências, com exploração prática das técnicas do Teatro do Oprimido e vivências dos jogos do arsenal, em ambiente virtual. Tal desafio se deu no âmbito do Componente Curricular *Teatro do Oprimido*, de natureza optativa, ministrado aos cursos de graduação da ETEA/UFBa (Bacharelados em Interpretação e Direção Teatrais e Licenciatura em Teatro). Concomitante a este Componente, foi oferecido, também, o Curso de Extensão, intitulado *Origens da Poética do Oprimido: Redes, Intersecções e Virtualidades*, o qual contou com a participação de vinte pessoas da comunidade, oriundas de diversas áreas das Ciências Humanas. O objetivo geral, tanto do componente, quanto do curso, consistia em refletir criticamente sobre a história e a metodologia político-teatral, sistematizada por Augusto Boal. Os objetivos específicos, por sua vez, visavam: conhecer e/ou reconstituir a trajetória de Augusto Boal e a sistematização do Teatro

do Oprimido; praticar os jogos e exercícios do Teatro do Oprimido, a saber: *joguexercícios*, como meio de explorar possibilidades metodológicas para a construção de estéticas do Oprimido; pesquisar os princípios teóricos da Poética do Oprimido e articulá-los com as práticas do Teatro do Oprimido, realizadas por diferentes grupos; experimentar as técnicas do Teatro-Imagem, Teatro Invisível, Teatro-Jornal e de Teatro-Fórum – Técnicas emblemáticas da Poética do Oprimido, por meio de diferentes ferramentas assíncronas e síncronas no ambiente virtual.

Essa empreitada se deu no contexto específico do Semestre Letivo Suplementar (SLS 2020) da UFBA, proposto diante da realidade da pandemia do novo coronavírus (Covid-19) e seguindo as orientações sanitárias, com o objetivo de proteger a vida de sua comunidade universitária. Diante dessa empreitada e desses objetivos, inúmeros e significantes desafios surgiram, dificultando o trabalho em regime remoto. Não obstante, mesmo em condições de precariedade, esse cenário desafiador tanto para professoras/es e estudantes, motivou à realização das atividades acadêmicas com qualidade.

Por uma proposição da Prof^a Antonia Pereira e sua equipe de pesquisadoras¹, integrantes do Grupo de Pesquisa de Estudos em Teatro do Oprimido – GESTO, ofertou-se, na Escola de Teatro da UFBA, uma formação (com carga horária de 68h) voltada à temática do TO. Buscou-se o uso de metodologias ativas de aprendizagem com o suporte de recursos digitais, mediante atividades síncronas (ao vivo/online), com a participação de convidadas/os para dialogar sobre temas específicos do TO e em consonância com pesquisas e experiências atuais e pontuais sobre o tema. Além disso, realizou-se atividades assíncronas (professora/or /estudante em tempo/espaço distintos) viabilizadas na Sala Virtual (Google Classroom) e no Ambiente Virtual de Aprendizagem(AVA) da UFBA - Moodle (<https://ava.ufba.br/>).

Para o desenvolvimento das dinâmicas e jogos do TO, as ferramentas digitais de apoio lançaram mão de comunicação por WhatsApp, de Webconferência (Google Meet e Zoom Meeting), Ambientes Virtuais de Aprendizagem (AVA) e plataforma de compartilhamento de vídeos na Internet (Youtube). As aulas foram realizadas via Google Meet e

1 Equipe composta por 01(uma) pós-doutoranda - Luzirene do Rego Leite, 02 (duas) doutorandas - Simone Requião e Michele Cristine Couto e uma mestranda - Jandiara Barreto, todas do PPGAC/UFBA

posteriormente, inseridas no Canal do Youtube do componente curricular/curso de extensão: Teatro do Oprimido-UFBA². O AVA-Moodle da UFBA foi agregado para a realização das atividades assíncronas e de suporte às/aos estudantes da graduação para o compartilhamento do material didático (plano do curso, videoaulas, documentos, links, vídeos, etc).

Como as/os participantes da comunidade externa à UFBA não podiam ter acesso ao Moodle da universidade, que é restrito às/aos estudantes regulares. A estratégia utilizada pela equipe docente foi criar uma Sala de Aula Virtual no Google Classroom, por meio do Gmail. Gerado para a comunicação direta com as/os estudantes e cursistas. Permitindo a disponibilidade dos materiais didáticos contidos no Moodle, de forma espelhada, ou seja, ambas as plataformas continham os mesmos conteúdos.

Para dinamizar a comunicação instantânea com todas/os as/os participantes, houve a necessidade de criação de um Grupo no WhatsApp. De maneira a permitir um espaço de trocas de informações, interações e assuntos diversos. Referentes às temáticas desenvolvidas durante a oferta do componente curricular/curso de extensão. Outros recursos digitais foram disponibilizados e utilizados, à medida em que uma atividade ou Professora/or/Artista convidada/o a participar da aula demandava o uso. Algumas aulas/encontros síncronos foram realizadas, também, pelo Zoom Meeting, por ser uma ferramenta digital mais adequada às dinâmicas de trabalhos em grupo.

Referente à dinâmica das aulas, se procedia à exposição e discussão das teorias do TO e também de suas práticas. Cabe destacar que não se tratou de adaptar os jogos e as técnicas do Arsenal do Teatro do Oprimido ao ambiente online e, sim, investigar, dentre os diversos jogos e técnicas desta poética, os/as suscetíveis de serem reinventados e ressignificados para este espaço.

Para Boal (2008, pg. 87) os joguexercícios estão contidos em exercícios nos jogos e vice-versa. Na poética do TO, a palavra exercício serve para designar todo movimento físico, que ajude aquele que o faz a melhor conhecer e reconhecer seu corpo e suas relações com outros corpos e objetos. Os exercícios visam a um melhor conhecimento do corpo e permitem uma reflexão física sobre si mesmo. Boal os define como um monólogo,

2 Canal do componente curricular/extensão: Teatro do Oprimido - UFBA. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC5xpIRr5kxlgOXmLn-9szag/featured>. Acesso em: 23 de dez. de 2020.

uma introversão. Os jogos, em contrapartida, tratam da expressividade dos corpos como emissores e receptores de mensagens. Constituiriam, ao contrário dos exercícios, um diálogo, exigindo um interlocutor e um movimento de extroversão.

Ao todo a formação foi composta por encontros síncronos. Complementados pela realização de atividades assíncronas no AVA Moodle e Sala Virtual Google Classroom. Cada encontro síncrono teve a duração de 02(duas) horas, exceto o último dia de aula que teve a duração de 03(três) horas. Assim, os 11 encontros síncronos realizados pelo Google Meet (carga horária de 23 horas) somaram-se à carga horária das aulas com a participação das/os convidadas/os (carga horária de 21 horas) para dialogar sobre temáticas específicas. À guisa de complementação da formação, essa empreitada contou, ainda, com a participação das/os discentes e docentes, nas VIII Jornadas Internacionais do Teatro do Oprimido e Universidades (JITOU^s)³. Com carga horária de 24 horas, também por meio de atividades síncronas e assíncronas, perfazendo um total de 68 horas.

As JITOU^s, organizadas anualmente pelo Grupo GESTO, com diversas parcerias locais e internacionais. Objetivam disseminar o Teatro do Oprimido no contexto universitário, bem como refletir sobre o método e colocar pesquisadores e artistas em diálogos. Sob o tema “Teatro do Oprimido como arte marcial: resistência em movimento” Às VIII JITOU^s ocorreram em formato virtual, no período de 19/10/2020 a 24/10/2020. Com o apoio dos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA e da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Às/aos estudantes/cursistas foi proposta como atividade final, a elaboração de trabalhos em grupos a serem apresentados na forma de Seminários e/ou aulas inversas e em formato de um Festival de Joguexercícios. Assim, as/os estudantes da graduação foram direcionadas/os a desenvolverem seus trabalhos finais. Dividindo-se em grupos compostos por 03 a 04 membros, sendo que cada grupo escolheu um tema a ser estudado e apresentado em forma de aula inversa. Os temas foram definidos previamente pela professora regente e a equipe de pesquisadoras.

Para os grupos das/os estudantes das aulas invertidas ofertou-se alguns capítulos das obras de Boal: O Arco-Íris do Desejo: Método Boal de Teatro e Terapia e, Estética do Oprimido. Já para as/os cursistas da Extensão,

³ Disponível em: <https://www.even3.com.br/jitou2020/>. Acesso em: 23 de dez. de 2020.

propôs-se a realização do Festival de Jogueexercícios a partir das cinco categorias dos jogos do TO. O desafio consistia em produzir vídeos com duração máxima de 02 min., apresentando possibilidades de aplicação de joguexercícios das V Categorias de Jogos do TO, quais sejam:

1ª - Sentir tudo o que se toca: jogos que estimulam o toque e a desmecanização muscular e postural, diminuindo a distância entre sentir e tocar;

2ª - Escutar tudo o que se ouve: jogos que trabalham a sonoridade e o ritmo corporal;

3ª - Ativando os vários sentidos: jogos que estimulam os vários sentidos, consistindo em exercícios realizados de olhos fechados, expediente que aguça os demais sentidos;

4ª - Ver tudo o que se olha: jogos que desenvolvem a capacidade de observação;

5ª categoria: memória dos sentidos - jogos que colaboram para despertar e relacionar a memória, a emoção e a imaginação.

No Teatro do Oprimido, como já sabemos, o jogo é essencial para apresentar as/os participantes, permitir a integração do coletivo, estimular o conhecimento, desmecanizar os corpos e as mentes dos indivíduos. Cientes deste potencial, para além do Festival de Jogueexercícios, a equipe iniciava todo encontro/aula síncrono/a com um jogo. Augusto Boal em suas obras, descreve diversos jogos sistematizando-os, através das experiências com o Centro de Teatro do Oprimido (CTO) ou em encontros e oficinas pelo mundo. Essas experiências constam na versão mais recente do livro Jogos para Atrizes/Atores e Não-atrizes/atores, na qual encontra-se detalhada a divisão dos jogos por categorias de desmecanização.

A diversidade de formas de apresentação do trabalho final contribuiu para a experimentação de um processo de avaliação colaborativo e participativo. Dessa maneira, a avaliação das/os estudantes e cursistas foi efetivada por meio da qualidade da participação na realização das tarefas/atividades, nas aulas síncronas e assíncronas, disponíveis nos AVAs. Foram considerados também a elaboração dos trabalhos em equipe (seminários e/ou aulas inversas) e autoavaliação.

Para o alcance dos objetivos propostos na avaliação, foram elaborados 03(três) formulários online: 01(um) de autoavaliação para as/os estudantes de graduação, 01(um) de autoavaliação para as/os cursistas da extensão e 01 (um) para Avaliação por Pares (avaliação dos grupos entre si).

A APRENDIZAGEM EM REDE E NOVAS FORMAS DE SER E ESTAR NO FAZER TEATRAL

O fazer teatral demanda experiências corpóreas e estéticas específicas. Os processos de criação teatral necessitam de toques, sons e a percepção do espaço-tempo. Porém, como desenvolver essas ações e fazeres em tempos de distanciamento social, imposto pela pandemia da Covid-19? Cabe a nós, educadoras/es, atrizes/atores e pesquisadoras/es, experimentar esse “Novo Tempo”, a partir do uso das tecnologias digitais. Com esse espírito, encaramos essa realidade e pensamos em possibilidades para nos manter conectadas/os, pensantes e ativas/os na produção artística e teatral nesse cenário.

A crise sanitária instaurada pela pandemia do Covid-19 atingiu especialmente as artes presenciais, como o teatro, a dança e o circo, agravando, ainda mais, a falta de incentivos governamentais. Os espaços teatrais foram os primeiros a fecharem as suas portas e certamente serão os últimos a voltar a funcionar. Todas as apresentações, ensaios, temporadas, festivais, encontros, congressos, e outras atividades. Em suma, todo um circuito criativo e produtivo, responsável pelo sustento de artistas e demais profissionais, foram cancelados e fechados, sem previsão de retorno.

O teatro é uma arte coletiva e efêmera, realiza-se pelo encontro presencial entre artistas e público. Novas práticas, porém, tiveram que ser experimentadas nesse novo cenário virtual. Nas universidades, o ensino de teatro foi imensamente atingido. Visto que sua natureza requer encontros e contatos diretos entre professoras/es e estudantes, estudantes entre si. Exigindo assim um repensar a execução dessa educação teatral/cênica, a ser desenvolvida no ensino remoto.

Os desafios estavam postos! Como nós artistas, pesquisadoras/es, professoras/es, estudantes e espectadoras/es. Poderíamos experimentar novas formas de criação cênica, compartilhamentos e processos criativos colaborativos, por meios digitais/virtuais?

No início e durante as aulas, ouvíamos sempre das/os estudantes e cursistas, relatos sobre a dificuldade e a complexidade da realização de cenas por meio das tecnologias digitais. Sobre o desconforto causado pela ausência da relação presencial e a sensação de comprometimento e

de limitação da criação cênica em espaço virtual. Essas inquietações eram frequentes porque o fazer teatral é um ofício que exige a proximidade física de pessoas. Como seria então, essa presença sem a devida e necessária proximidade? Como criar e expressar-se em uma linguagem cênica? As alternativas surgiram, buscou-se os recursos virtuais que desafiaram o isolamento de corpos e subjetividades de forma a permitir o convívio em um mesmo tempo/espaço. Aos poucos, fomos nos habituando ao uso desse espaço virtual, redimensionando e transformando nossas dúvidas e preocupações em ações concretas de ensino e aprendizagem em teatro no aplicativo Google Meet.

Tem-se observado que a evolução das tecnologias e das redes de comunicação digitais propiciaram o surgimento de uma sociedade conectada em diferentes contextos e lugares. O que tem provocado mudanças acentuadas no mercado de trabalho, na economia e mais timidamente na educação. Impulsionando o surgimento de novos paradigmas, modelos, procedimentos e novos cenários de ensino e de aprendizagem. Todavia, em função do contexto pandêmico, não se esperava que seria necessária uma mudança tão rápida e emergencial, impossibilitando a presença física de professoras/es e estudantes nos espaços geográficos e institucionais. Consequentemente, as/os professoras/es tiveram de transpor metodologias e práticas, adotadas em salas de aula presencial física, para os meios online.

Antônio Moreira & Schlemmer (2020, p. 25) apresentam a proposição de um novo conceito e paradigma designado de Educação Digital *OnLife*. A expressão onlife, cunhada por FLORIDI (2015), teve sua origem no projeto *The Onlife Manifesto: being human in a hypeconnected era*, lançado pela Comissão Europeia. O desafio maior deste projeto, como o próprio nome insinua, consistia em compreender o que significa ser humano numa realidade hiperconectada. Resultante da hibridização do mundo biológico, do mundo físico e do mundo digital. Exigindo um repensar das epistemologias e teorias.

E é exatamente nesse contexto de isolamento social que nos desafiamos a experimentar o arsenal de jogos e a poética do Teatro do Oprimido nos ambientes virtuais de aprendizagem, assim como o uso das ferramentas digitais do Google, especificamente o Google Meet, para as aulas síncronas/encontros. Os recursos digitais popularizaram-se nos contextos profissionais nas diversas áreas. Na educação superior, essa realidade já estava em prática. Embora com a utilização de forma ainda bastante

tímida. Porém o contexto pandêmico, nos obrigou à apropriação dessas ferramentas.

Moran (2017) defende que a combinação da aprendizagem ativa e híbrida mediadas pelas tecnologias móveis, que permitem a mobilidade e o acesso à internet, tais como: os *smartphones* e *tablets*, é primordial para desenhar formas potentes de ensinar e aprender. Dessa maneira, a aprendizagem ativa enfatiza o papel de protagonista da/o estudante, que atua de forma direta, participativa e reflexiva em todas as etapas do processo de ensino-aprendizagem, sob a orientação da/o professora/or. Já na aprendizagem híbrida o foco é possibilitar a flexibilidade, o compartilhamento de espaços, tempos, atividades, materiais, técnicas e tecnologias que compõem o processo ativo de ensino e aprendizagem.

Pensamos que, em uma sociedade em profunda transformação, a educação deve favorecer a construção de conhecimento de forma flexível, híbrida, digital, ativa e com um arcabouço de temáticas e assuntos diversificados. A proposta de oferta desse componente curricular/curso de extensão teve como intuito apresentar uma metodologia que permitisse a colaboração e a participação ativa das/os estudantes/cursistas nos ambientes virtuais de aprendizagem. Na prática, a construção colaborativa de conhecimento e a criação cênica tornaram-se possíveis por meio do uso das ferramentas digitais com as características/funcionalidades pedagógicas que possibilitam a interação entre as/os participantes. Seja para executar atividades ou discussões com todo o grupo de estudantes. ou para executar atividades e produções em pequenos grupos.

Nesse espírito, por ocasião das atividades síncronas, os princípios e técnicas da Poética do Oprimido foram abordados pelo convidado Licko Turle⁴, e pelas convidadas, Taiana Lemos⁵, Taína Assis⁶, Helen Sarapecck⁷ e

4 Diretor, Ator, Professor e Membro/Fundador e Vice-Líder do Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido – GESTO. Autor do livro *TEATRO DO OPRIMIDO E NEGRITUDE*, foi professor visitante do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (2017-19).

5 Mestra em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, professora da Rede Municipal de Salvador e integrante do coletivo Das Liliths.

6 Professora substituta do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual da Bahia – UNEB, Doutoranda do curso de Artes Cênicas em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – PPGAC/UFBA e Bolsista FAPESB. Membro Integrante do Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido – GESTO.

7 Educadora, Artista e Curinga do TO há 30 anos com pesquisa voltada para o uso do Teatro do Oprimido na educação. Doutoranda em 2018 da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Integrante do GESTO.

Bárbara Santos⁸. As/os quais contribuíram para ampliar o conhecimento a partir de suas experiências artísticas e/ou pesquisas em Teatro do Oprimido. Dessa maneira, foram abordadas as técnicas emblemáticas do TO, tais como: Teatro-Imagem, Teatro Invisível, Teatro-Jornal e Teatro-Fórum. Em suas intervenções, quase todas/os as/os convidadas/os propuseram vivências e experimentos práticos, os quais serviram de estímulos para as produções artísticas dos discentes, apresentadas ao final do componente curricular/curso de extensão.

Particularmente, quando da intervenção de Bárbara Santos, lançamos mão da ferramenta digital Mentimeter para realizar uma dinâmica acerca da percepção das/os estudantes sobre conhecidas canções de roda infantis que de alguma maneira evocavam questões de gênero⁹. O Mentimeter é um aplicativo gratuito, que pode ser utilizado em diversos dispositivos tais como computador, tablet ou smartphone. por meio de cadastro do usuário no site (<https://www.mentimeter.com/>). Com este aplicativo, foi elaborada uma enquete, solicitando às/aos estudantes que escrevessem uma palavra que representasse a sensação ao ouvir essas canções infantis”.

A fim de que as/os participantes da enquete pudessem inserir suas respostas, criou-se um código e um link para que posteriormente fossem compartilhados com as/os estudantes. Enquanto o link e o código eram compartilhados com as/os participantes, uma integrante da equipe de apoio tocava violão e cantava canções do imaginário infantil previamente selecionadas. As/os participantes iam ouvindo as canções e sentindo o que estas lhes suscitavam, o que representavam essas canções em seu imaginário/memória. A imagem abaixo apresenta o início da realização da atividade.

8 Diretora, dramaturga, autora, performer, atriz, escritora, ativista feminista e curinga, trabalhou por duas décadas com Boal como coordenadora geral do Centro de Teatro do Oprimido (CTO) na concepção e desenvolvimento do Teatro Legislativo e da Estética do Oprimido. Coordenadora artística do KURINGA - espaço para o Teatro do Oprimido em Berlim - e fundadora da Rede Ma(g)dalena Internacional de Teatro das Oprimidas, composta por praticantes e coletivos da América Latina, Europa, África e Ásia.

9 As canções de roda do universo infantil cantadas na dinâmica foram o “samba lê lê” e o “cravo e a rosa”. Disponível em: <https://www.educacaoetransformacao.com.br/cantigas-de-roda/amp/>. Acessado: 22 fev. de 2021.

inocentes e doces, mas que em realidade naturalizam a violência contra a mulher, de forma sutil, desde a infância. Este olhar crítico é aprofundado ao longo da intervenção de Bárbara Santos que ao discorrer sobre suas obras, introduziu uma discussão e problematização da estrutura social e dos mecanismos da opressão de gênero, em particular. É nesse espírito que Bárbara Santos aborda o “Teatro da Oprimidas - estéticas feministas para poéticas políticas”, obra publicada recentemente, dedicada a todas as pessoas interessadas na superação do patriarcado e a todas as identidades de gênero.

As VIII JITOU_s

Durante a oferta do componente curricular Teatro do Oprimido e da atividade de Extensão - Introdução à Poética do Oprimido: Redes, Interseções e virtualidades, as/os estudantes e cursistas foram convidadas/os a participarem das JITOU_s com carga horária aderente às atividades síncronas e assíncronas. As Jornadas tiveram a duração de uma semana e contaram com diversas atividades online: mesas-redondas, palestras, mini-cursos, comunicações, rodas de conversas, relatos e sistematizações de experiências em TO, entre outras. As temáticas abordadas foram: educação e resistência; estética da resistência; pesquisa e resistência, política e resistência. Esse evento foi realizado totalmente online por meio da plataforma Zoom Meeting, Stream Yard e transmitido via Canal do Youtube do Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido (GESTO)¹⁰.

A aula síncrona que ocorreu após a realização das VIII JITOU_s foi destinada ao compartilhamento das impressões sobre a participação das/os estudantes/cursistas no evento. Essas participações foram bastante incentivadas pela prof^a Antonia Pereira para que todas/os pudessem se expressar de forma livre por meio de poemas, música, gestos, imagens, fotografia, teatro-imagem, dentre outros. Algumas/uns apresentaram uma performance para depois relatar suas impressões, outras/os fizeram os seus depoimentos falados ou escritos e lidos na hora.

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCNPT8Y8nq8FF8S1Pcl-R72w>. Acesso em: 23 de jan. de 2020.

Uma estudante apresentou uma cena performática sobre as “capas de conhecimento”, adquiridas durante o evento. Após a performance a estudante leu um texto para elucidar sua participação:

“após participar das JITOU você sai transformado, pela dimensão de conhecimento ali adquirido”, com sede de luta, sonhos, desejos, necessidades de agir. Um encontro, um elo estabelecido entre milhares de pessoas com um só objetivo: multiplicar, multiplicar e multiplicar. Lindo de ver e de sentir. As JITOU é provocação, é liberdade de expressão, da escuta, da reflexão para um caminho de transformação. [...] mexe com o sistema opressor, racista e preconceituoso. [...] o teatro é político e nos conecta com as pessoas. Já dizia o nosso mestre Boal: a Arte é a capacidade humana de nos tornar humano”. (Depoimento 01 - em aula/outubro, 2020)

No depoimento da estudante pode-se observar a importância do evento VIII JITOU para o seu processo de construção de conhecimento. E, ao mesmo tempo, como as diversas atividades/experimentos dos quais participou provocaram-lhe reflexões sobre questões raciais e de opressões, que estão presentes na sociedade e no sistema capitalista. Na verdade, as Jornadas vêm ratificar o quanto o TO nos provoca a refletir e a agir para modificar a realidade que nos oprime. Para Boal (2008, p. 19) não basta interpretar a realidade, é necessário transformá-la. O TO, em todas as suas formas, busca a transformação da sociedade.

Para além dos seus objetivos de origem, as JITOU propiciam, a multiplicação das técnicas, práticas, experimentações e pesquisas em Teatro do Oprimido. Não só para a comunidade acadêmica, mas também para a comunidade em geral. O que faz do evento um lócus privilegiado de divulgação e da tão desejada multiplicação do método TO consolidado na metáfora da “Árvore do Teatro do Oprimido” (Boal, 2008, pg.17).

Outro estudante destacou que as atividades das quais participou, contribuíram para refletir sobre resistências a partir de palavras e ações do cotidiano, tais como: estudar, amar, interpretar, enxergar, ser livre, comer, abraçar, transar, trabalhar e ouvir. De maneira geral, os relatos evidenciavam a forma como o evento abrange um território geográfico mundial com vários sotaques e interesses diversificados. Porém voltados aos mesmos objetivos, quais sejam: contribuir para mudanças efetivas na sociedade, diminuir as opressões e as desigualdades sociais e econômicas. Tais impressões deixaram claro para as/os estudantes que cada uma/

um pode fazer a sua parte em qualquer ação cotidiana, qualquer lugar ou situação em que estejam. Muitos outros relatos destacaram questões e aspectos impactantes das VIII JITOU. Comentá-los e analisá-los pormenorizadamente ultrapassa o recorte temático deste ensaio.

DO PROCESSO AVALIATIVO

Para Santos e Araújo (2012), em decorrência das possibilidades das interfaces síncronas e assíncronas dos ambientes virtuais de aprendizagem. Em educação online é necessário criar dispositivos para avaliar a aprendizagem a partir do movimento da rede de conexões. Visto que os sujeitos estão geograficamente dispersos, apesar de próximos. Desse modo, o uso de interfaces, para avaliar a aprendizagem online, deve ser claramente organizado no desenho didático do curso.

Ao nos apropriarmos das interfaces online para a produção de conhecimento, é fundamental vislumbrar a construção de um processo de autoria e cocriação. Assim, em um AVA, temos uma organização viva e ativa. Permite aos seres humanos e objetos técnicos, interagirem em uma forma complexa de ações que se auto-organizam dialogicamente em suas redes de conexões. Para tanto, temos que fomentar a criação de ambiências para a avaliação formativa. Buscando fazer com que os saberes sejam construídos em um processo interativo de comunicação. As tomadas de decisão sejam uma prática habitual para a ressignificação processual das autorias e coautorias.

Para Masetto (2000, p. 167), as atividades, sejam elas presenciais ou à distância, devem permitir à/ao estudante desenvolver sua autoavaliação e registrá-la. Esses comentários e reflexões registrados ao longo do curso, com qualidade, podem se constituir em informações e motivação para o desenvolvimento da aprendizagem. São oriundos da/o própria/o estudante, e ninguém melhor que ela/e mesma/o para saber o que corrigir e como avançar.

Em observância a esses princípios, na proposta de autoavaliação da formação (do componente curricular e da atividade de Extensão) foi disponibilizado ao final do curso um formulário no Office Forms (<https://forms.office.com/>) composto de 04 questões, a terceira questão referia-

se aos seguintes indicadores: comprometimento e participação nas aulas síncronas; acesso aos materiais no AVA; participação nas JITOU; participação e comprometimento para a elaboração e apresentação no Festival de Jogueexercícios do Teatro do Oprimido; e redação de um breve comentário sobre a participação no processo formativo. Para responder aos indicadores, as/os estudantes escolheriam entre as classificações: “Excelente, Muito Bom, Bom, Regular e Ruim”, identificados no gráfico a seguir:

3. Faça sua autoavaliação

[Mais Detalhes](#)



Imagem 03: Gráfico do resultado da Autoavaliação

Percebe-se, nos dados processados, que o item “Participação e comprometimento para a elaboração e apresentação do Festival de Jogueexercícios do Teatro do Oprimido” obteve maior resultado. No entanto, observa-se, a partir do acesso ao material, disponibilizado nas plataformas Moodle e/ou no Google Classroom, que o item “regular” obteve maior número de respostas. Tal constatação revela a dificuldade das/os participantes com a virtualidade. Conforme depoimento do estudante 01, explicitado nos breves comentários da autoavaliação e reproduzido abaixo:

Estudante 01: Esse componente curricular é dos mais interessantes por causa da participação ativa de todos, pelo interesse não somente no aprendizado mas, principalmente, no compartilhamento de ideias, de afetos, de conhecimento. Eu gostaria de ter participado mais, mas essa modalidade virtual pra mim é extremamente frustrante e mesmo com encontros diferenciados dos demais componentes, não consegui acompanhar a turma com o mesmo entusiasmo. Apesar de realizar todas as atividades, participar das aulas e ter me envolvido ativamente no trabalho dos exercícios do teatro do oprimido, eu sinto que a minha participação se deu

muito mais em razão do compromisso com o coletivo, com os colegas. Não gostaria de deixar a impressão de que a minha frustração se deu com o componente em si, mas com a virtualidade, que definitivamente não deveria configurar-se como uma alternativa a médio ou longo prazo para a realização de um semestre letivo. pois é absurdamente desgastante e deixa uma sensação ruim de inadequação.

Esta dificuldade com a virtualidade também é posta por Melo, Fabbra e Leite (2020). A partir de suas experiências com as aulas de teatro no ensino remoto em turmas da Educação Básica. Refletem sobre os dilemas que emergem diante de professoras/es e estudantes, ao adentrarem em uma sala de aula virtual para uma aula de teatro. O que seria possível experienciar ou produzir artisticamente nessa espécie de “lugar nenhum”. Uma possibilidade é buscar alternativas para alcançar essa compreensão por meio de tentativas e experimentações. Além de incentivar a participação e contribuição das/os estudantes através de dispositivos e combinados para o desenvolvimento da aula.

Por outro lado, há a compreensão de que podemos estar aqui e em outro lugar ao mesmo tempo. A possibilidade de que o corpo aqui presente seja transmitido em tempo real para outros locais e ocupar o mesmo espaço/tempo. Ayres (2013) nos relata experiências que exercitam a prática teatral com professoras/es e estudantes em um curso de teatro à distância. Por meio da realização de um espetáculo online que propõe a interação entre atrizes/atores, presentes fisicamente e telepresentes (estar aqui online e estar em algum outro lugar ao mesmo tempo). Para Ayres, a tela do dispositivo móvel digital é o espaço do telepresente, o palco, com característica bidimensional. Nesse sentido, a composição do palco-tela requer especificidades em suas composições e entendimento do que é possível criar e produzir no espaço virtual.

No nosso caso, alguns estudantes e cursistas demonstraram uma predisposição em explorar as ferramentas digitais. E grande interesse em experimentar práticas teatrais, e construir conhecimentos nos espaços virtuais e aulas online. Como consta nos depoimentos abaixo das estudantes 02 e 03:

Estudante 02: A primeira coisa que vem à tona é a questão da “adaptação” do teatro através da virtualidade. Foi possível readaptar-se à nova realidade pandêmica e produzirmos coletivamente conhecimento. Partilhar experiência, propor práticas, propor atividades, entrar com

pesquisas, curingas, multiplicadores, técnicas, estéticas e poéticas. O legado dessa experiência me possibilitou recriar, construir de forma coletiva e colaborativa, multiplicar o TO, mesmo de forma online. Experimentar e utilizar essa oportunidade como laboratórios, trocas e reflexões no processo de ensino e aprendizagem que deseja a transformação das opressões cotidianas.

Estudante 03: Minha motivação em participar deste grupo foi com o objetivo de crescimento nas técnicas do Teatro do Oprimido para multiplicar esse estudo de forma transformadora para a sociedade. Todas as segundas foram dias de muito aprendizado, aulas que me atravessaram e me movimentaram como indivíduo.[...] Pois, é um assunto que amo, é um estudo que desejo me aprofundar, depois que conheci o TO, desejo a cada dia conhecer mais.

Percebe-se, pelos depoimentos, que as/os estudantes refletiram sobre a experiência de participar de uma formação online em TO. Essa participação permitiu uma oportunidade de trocas e experimentações. Permitiu conhecer as técnicas e refletir sobre novas possibilidades de ensino-aprendizagem. E, sobretudo, permitiu constatar que o formato online não inviabilizou a participação, a interação e as possibilidades de produções cênicas/artísticas, de forma coletiva e colaborativa.

Retomando a questão da avaliação, um dispositivo deste processo que merece destaque diz respeito à avaliação por pares. Para além da autoavaliação, os grupos foram instigados a se avaliarem entre si. Para tanto, foi elaborado um formulário online onde as/os participantes de cada grupo pudessem avaliar outros grupos, indicados previamente pela equipe.

Sem dúvida, a autoavaliação e a avaliação por pares, utilizadas nessa formação contribuíram para uma troca de experiências e conhecimentos sobre o TO. Assim como trouxeram uma sensação de autoconfiança e apropriação das práticas teatrais e das técnicas do TO, experimentadas no ambiente virtual. As ferramentas de avaliação utilizadas, permitiram um momento de reflexão e diagnóstico do processo formativo do curso. Semelhante a uma “pausa reflexiva” para que cada uma/um se auto percebesse no processo de ensino-aprendizagem.

Santos e Araújo (2012) sustentam que a avaliação se constitui de troca de saberes que serão diagnosticados, criticados e reorientados por todo o grupo se for utilizado o diálogo como princípio. As interfaces e instrumentos da avaliação online (chats, fóruns, diários de aula online,

e outros) podem se configurar como espaços de avaliação personalizada. Onde cada sujeito expressará sua trajetória individual, identificando-se ou não com outros sujeitos. Desse modo, estes espaços devem permitir o registro de autoria das/os estudantes, de diversos formatos tais como: produções escritas, imagéticas, cênicas e até mesmo mixadas, garantindo a acessibilidade das de todas as produções.

Adicionalmente e fechando o ciclo, a avaliação da equipe docente contribuiu para gerar a menção final das/os estudantes, fazendo com que, o dispositivo da avaliação, ancorado em uma metodologia ativa, envolvesse a/o estudante como protagonista do seu processo formativo. O intento maior tinha como foco o exercício da avaliação colaborativa (viabilizado pela avaliação por pares). Buscando torna-las/os agentes ativas/os de suas aprendizagens e partícipes das aprendizagens de suas/eus colegas. De modo a estimular um olhar crítico de avaliadora/or frente ao processo de ensino-aprendizagem.

CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS OU PARA REALMENTE INICIAR O DEBATE

A crise sanitária causada pela disseminação global do coronavírus e o contexto de isolamento social para controle da COVID-19, nos obrigaram a uma profunda e radical mudança de planos quanto ao exercício do nosso ofício: o ensino de teatro, de natureza essencialmente presencial. O desafio inusitado e, por muitas vezes, aterrorizante de ensinar a teoria e a prática do Teatro do Oprimido, em ambiente virtual, nos impôs a necessidade de nos reinventarmos. Através deste exame do Ensino do Teatro do Oprimido em ambiente virtual, pretendemos nos questionar, ainda, enquanto pesquisadoras, artistas e professoras de teatro.

Juntamente com outros integrantes do Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido, GESTO¹¹, estamos elaborando um grande projeto: o de transformar o Teatro do Oprimido em Curso de Pós-Graduação Lato

11 O Grupo de Pesquisa GESTO está cadastrado no Diretório do CNPQ sob a liderança do Profa. Dra. Antonia Pereira e tem como vice-líder o Prof. Dr. Licko Turle. Além de muitos outros Pesquisadores Doutores e estudantes de Mestrado e Doutorado, compõem o núcleo duro do GESTO os seguintes pesquisadores: César Augusto Paro, Cachalote Matos, Helen Sarapecck e Luzirene Rego.

Sensu. Para posteriormente propor formações universitárias efetivas, a exemplo de um Mestrado Profissional. Tal projeto será desenvolvido junto a comunidades acadêmicas que aspiram à uma especialização e/ou à profissionalização *strictu sensu*. Essas formações acadêmicas (especialização e/ou Mestrado Profissional), deverão envolver, também, uma dimensão telepresencial.

Após a experiência com o Ensino do Teatro do Oprimido em ambiente On-line, no Semestre Suplementar da UFBA. Sabemos que temos nas Tecnologias Digitais importantes aliadas na disseminação e multiplicação da Estética e das técnicas do Teatro do Oprimido. Em meio a tantos obstáculos e desafios vivenciados com a referida experiência, não podemos escapar de alimentar uma outra ambição: manifestar-se como um instrumento possível de reflexão sobre as finalidades deste ensino, e os propósitos de uma oferta paralela semipresencial.

Tratar-se-á de fazer das/os estudantes melhores espectadoras/es, amadoras/es esclarecidas/os e mais exigentes ou transformá-las/os igualmente em “atrizes/atores sociais” e artísticos? Necessitaríamos então iniciá-las/os numa arte concebida como separada da vida? Teríamos que engajá-las/os em montagens e produções de espetáculos, levando-as/os a preservar, paralelamente, a ruptura entre *mimesis* e *criação* nos seus comportamentos sociais? Ou seria questão de ensinar-lhes, de uma só vez, que o teatro é uma dimensão substancial do ser humano, o Solar e o Lunar, Apolo e Dionísio, a clareza de espírito e as profundezas noturnas do ser? Não são meras interrogações, mas questões essenciais. Impregnam a nossa vida no que ela possui de trivial e concreto e também no que ela possui de metafísico.

Ora, se no contexto pós pandemia, pretendemos realmente, continuar a experiência do ensino por via remota, coadunada à experiência do ensino presencial. Não poderemos fazê-lo de forma abrupta, pegando de surpresa estudantes, professoras/es e instituições. E não se tratará apenas de investimentos em tecnologias que propiciem o estudo remoto, nem do acesso aos equipamentos – a exemplo de computadores, tablets e celulares. Tratar-se-á, sobretudo, de nunca esquecermos que o teatro coloca em jogo a/o mulher/homem no seu corpo e no seu espírito. Tratar-se-á de nunca esquecermos que o desenvolvimento de uma estética do oprimido deve nos ajudar a AGIR e a SER. No Teatro do Oprimido, a/o espectadora/or pode ser a/o criadora/or e mestre do destino da personagem. É, para tanto, não basta “dizer”, é necessário “entrar” em cena e ensaiar a sua alternativa de liberação das opressões sociais. É necessário reapropriar-se do “poder da linguagem teatral” e se tornar “criadora/or” da sua própria realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTÔNIO MOREIRA, J., & SCHLEMMER, E. (2020). **Por um novo conceito e paradigma de educação digital onlife**. *Revista UFG*, 20(26). Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/63438/36079>. Acesso em: 28 de dez. de 2020.

AYRES, A. A. **Processo criativo e atuação em telepresença na formação de professores de teatro**. Dissertação de Mestrado, UnB, 2013. 173 f.

BEZERRA, A. P. **Teatro do Oprimido UFBA** (Canal do Componente Curricular). Youtube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dXn1eMF3cKg>. Acesso em 09. fev. 2021.

BOAL, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. **Jogos para atores e não-atores**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

MASETTO, M. T. **Mediação pedagógica e o uso da tecnologia**. In: MORAN, J. M.; MASETTO, M. T.; BEHRENS, M. A. *Novas tecnologias e mediação pedagógica*. Campinas: Papyrus, 2000. (p. 133-173).

MELO, Flávio Vieira de; FABBRO, João Armando; LEITE, Thiago de Castro. **O que estamos fazendo? Ensaio sobre a virtualidade dos espaços, relações e sujeitos nas aulas remotas de Teatro**. *Revista Rebento* v.13 (2020), PPGA-IA/ Unesp. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/586>. Acesso em 10. jan. 21.

MORAN, José Moran. **Metodologias ativas e modelos híbridos na educação**. In: YAEGASHI, Solange e outros (Orgs). *Novas Tecnologias Digitais: Reflexões sobre mediação, aprendizagem e desenvolvimento*. Curitiba: CRV, 2017, p.23-35.

SANTOS, E. e ARAÚJO, M. M.. **Como avaliar a aprendizagem online? Notas para inspirar o desenho didático em educação online**. *Educ. foco*, Juiz de Fora, v. 17, n. 2, p. 103-119 jul. / out. 2012 (p.103-119). Disponível em: <https://www.uuff.br/revistaedufoco/files/2013/05/artigo-5.pdf>. Acesso em: 27 de jan. de 2021.



SEÇÃO II

ARTIVISMOS, REDES E INTERSEÇÕES

O DESENHO DE UM TEATRO PELA, SOBRE E PARA A PESSOA OPRIMIDA NAS LINHAS DOS LIVROS DE AUGUSTO BOAL

HELEN SARAPECK

Sistematizar é organizar coisas e pensamentos em um *sistema*, que por sua vez é um conjunto de elementos, concretos ou abstratos, intelectualmente organizados. O Teatro do Oprimido é um sistema organizado por Augusto Boal de forma cartográfica. Partindo da necessidade social, a construção do método é uma resposta artística às questões enfrentadas por ele e seus coletivos durante toda sua trajetória de vida.

O desenvolvimento teórico de seus pensamentos e convicções, assim como sua prática criativa, encontram-se em boa parte registrados dentre seus livros publicados. Das mais de 20 publicações, entre peças de teatro, romances e crônicas, destaco os teóricos, para apresentar neste artigo, uma visão panorâmica e resumida de como Boal descreveu o processo evolutivo do Teatro do Oprimido nos principais livros que publicou, registros de sua sistematização.

Seus primeiros livros comercializados foram lançados durante seu exílio na América-Latina. Dentre eles, uma série importante de três livros que marcam o início dos registros dessa sistematização: *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular* e *200 Exercícios e Jogos para o Ator e o Não-Ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro*.

Na década de cinquenta, Boal estudou com um dos mais importantes expoentes do teatro norte americano, o historiador John Gassner durante sua estadia na Columbia University of New York e participou das sessões do Actor`s Studio. Nos EUA Boal tem aula com diferentes professores e além de aprender a arte da dramaturgia, se encanta com as possibilidades de um teatro politizado e de agitprop. Retorna ao Brasil em 1955 e assume a direção do Teatro de Arena de São Paulo de 1956 a 1971, anos fundamentais para a construção de um teatro voltado para a cultura brasileira e para o povo como forma de manifestação política. Mas é no exílio na América Latina que percebe uma lacuna fundamental a ser preenchida: o povo deveria dominar os meios de produção teatral, sair da passividade e se tornar sujeito da ação teatral para, enfim, produzir um teatro que fosse feito pelo, sobre e para o oprimido. (SARAPECK, 2020, em processo de publicação)

Boal era um investigador incansável. Fugindo da Operação Condor¹, atravessa diferentes países e tem contato com as mais diversas técnicas de teatro popular da América Latina. Insatisfeito com a forma manipuladora com que o teatro é usado para dominar o povo, investe na construção de um novo teatro popular, que fosse feito PELA, SOBRE e PARA a pessoa oprimida, o que viria a se tornar conhecido, posteriormente, como o Teatro do Oprimido.

Em 1974 lança *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, a primeira obra na qual denomina esse “novo teatro” com o nome de Teatro do Oprimido, por sugestão de seu editor. O livro consiste em uma reunião de textos que escreveu entre 1962 a 1973, nos quais expõe criticamente as transformações a que a arte teatral esteve sujeita no decorrer dos tempos no mundo ocidental. Refletiu sobre a finalidade política dessas mudanças, apontando como o teatro vem sendo utilizado pelas classes dominantes como instrumento de opressão, para então apresentar a Poética do Oprimido como a vanguarda de um teatro que propõe transformar o espectador, de passivo a sujeito da ação dramática. Assim ele escreve:

Aristóteles propõe uma poética em que os espectadores delegam poderes aos personagens para que este atue e pense em seu lugar; Brecht propõe uma poética em que o espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserva o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem. No primeiro caso produz-se uma “catarse”; no segundo, uma “conscientização”. O

que a Poética do Oprimido propõe é a própria ação! O espectador não delega poderes ao personagem para que atue e nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a vida real. (BOAL, 1991, p.138).

Entre 1956 e 1971 havia sido diretor do Teatro de Arena de São Paulo, onde desenvolveu junto a um grupo de atores profissionais e amadores uma nova dramaturgia e fazer teatral genuinamente brasileiro. Essa época foi essencial para o desenvolvimento de suas experimentações na busca de um teatro democrático. Mas foi no exílio que Boal viabilizou o projeto de trabalhar diretamente com o povo. Um ano antes de publicar esse livro, Boal havia participado do Programa ALFIN – Programa de Alfabetização Integral no Peru¹, que propunha, além de alfabetizar na língua materna e espanhola, em outras linguagens possíveis, especialmente as artísticas.

Dentro desse Programa, Boal (1991, p.138) fica responsável pelo setor de teatro, aonde pretendia “mostrar, através de exemplos práticos, como pode o teatro ser posto ao serviço dos oprimidos, para que estes se expressem e para que, ao utilizarem esta nova linguagem, descubram igualmente novos conteúdos.” O programa é naturalmente inspirado na obra de Paulo Freire e oportunidade para Boal descobrir junto aos menos favorecidos como pôr em prática o arsenal de exercícios e jogos criados e/ou usados durante o período do Teatro de Arena², tecendo em primeira mão, a proposta de que os oprimidos devem se apropriar dos meios de produção de arte para que possam usá-la a seu favor.

Penso que todos os grupos teatrais verdadeiramente revolucionários devem transferir ao povo os meios de produção teatral, para que o próprio povo as utilize, à sua maneira e para os seus fins. O teatro é uma arma e é o povo quem deve manejá-la. (BOAL, 1991, p.139)

1 O programa, considerado como um dos planos de educação mais originais e criativos da América Latina foi instituído através de um decreto-lei em 31 de março de 1972 durante o Governo Revolucionário das Forças Armadas do Peru e dirigido por Alfonso Lizaraburu.

2 O Teatro de Arena, rebatizado em 1977 com o nome de Teatro de Arena Eugênio Kusnet, foi um dos mais importantes grupos teatrais das décadas de 50 e 60, responsável por promover uma renovação e nacionalização do teatro brasileiro, onde Augusto Boal foi diretor de 1956 a 1971.

No *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas* (1974), ele esboça um prévio planejamento de como pretendia fazer com que o espectador, passivo, pudesse vir a se apropriar da arte teatral e usá-la. Arquiteta uma proposta de organização do pensamento para uma ação efetiva. Um primeiro rascunho de sistematização, que divide o conjunto de práticas em quatro etapas:

1ª. Etapa: Conhecimento do Corpo: sequência de exercícios em que se começa a conhecer o próprio corpo, suas limitações e suas possibilidades, suas deformações sociais e suas possibilidades de recuperação;

2ª. Etapa: Tornar o Corpo Expressivo: Sequência de jogos em que cada pessoa começa a se expressar unicamente através do corpo, abandonando outras formas de expressão mais usuais e cotidianas;

3ª. Etapa: O Teatro como Linguagem: Aqui se começa a praticar o teatro como linguagem viva e presente, e não como produto acabado que mostra imagens do passado;

4ª. Etapa: Teatro como Discurso: Formas simples em que o espectador apresenta o espetáculo segundo suas necessidades de discutir certos temas ou ensaiar certas ações.

Para explicar cada etapa, ele descreve alguns jogos, numa tentativa de exemplificar a separação. Para o leitor atento e conhecedor do método, é fácil perceber na leitura do texto os pensamentos do autor, ainda em processo. Muitos termos usados naquele momento foram abandonados ou modificados por ele diante de cada nova contextualização social e política.

É no mesmo livro que Boal (1974) descreve o sistema Coringa usado em algumas montagens no Teatro de Arena, que muito se difere da função Coringa usada na metodologia do Teatro do Oprimido. A proposta do Coringa do Arena era de que todos os atores interpretassem todas as personagens, identificadas por códigos corporais e não pelo ator que fazia o papel, um caminho importante para a desmistificação da figura do ator, priorizando o protagonismo da personagem.

O nosso método Coringa, que passou a ser utilizado a partir da montagem Arena Conta Zumbi e que se caracteriza principalmente pela socialização das personagens (todos os atores interpretam todas as personagens, abolindo-se a propriedade privada das personagens por parte dos atores). (BOAL, 1997, p.57)

Já a função-curinga é terminologia usada para o espaço que ocupa o praticante que organiza, ensaia, produz e conduz o trabalho, podendo desempenhar diferentes posições na execução do fazer artístico, assim como a carta Curinga do baralho tradicional.

Em 1975, Augusto Boal lança *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular* um segundo livro, onde traça um panorama do desenvolvimento extraordinário que o teatro vinha planteando na América Latina. Registra ali o avanço dessa arte que se assume como política e procura usar seu potencial para a transformação da sociedade oprimida, bem diferente do que se fazia em qualquer das melhores intenções do teatro europeu. Em *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular* ele reafirma o teatro como uma arte libertadora para os povos oprimidos. Ali ele deixa explícita sua proximidade com Paulo Freire como aponta Fernando Peixoto na apresentação do livro:

Boal, entretanto, sugere, numa expressão que inevitavelmente nos remete aos escritos de Paulo Freire, a “poética do oprimido”: a própria ação – o espectador assume seu papel como protagonista, deslocando o artista do centro do acontecimento artístico. (PEIXOTO, *apud*, BOAL, 1984, p.10)

Após uma introdução, as categorias de teatro popular existentes na América Latina àquela altura, Boal define “as três categorias de teatro no qual o povo se envolve” (BOAL, 1984, p.25). A primeira seria a de um teatro feito segundo *a perspectiva transformadora do povo que também é seu destinatário*, a segunda teria uma *perspectiva popular, mas teria outro destinatário que não o povo*, e a terceira um *teatro de perspectiva antipovo, e que, infelizmente o destinatário seria o próprio povo*.³

Sua vida de exilado na América Latina colabora profundamente na construção do Teatro do Oprimido. Diante dessas categorias, Boal percebe uma lacuna fundamental a ser preenchida: o povo deveria dominar os meios de produção teatral para finalmente produzir um teatro que fosse do, para e sobre o povo.

É preciso que isso fique bem claro: quando um artista se propõe a fazer teatro para uns poucos eleitos (ainda que entre eles estejam representantes do povo), até mesmo a técnica, os seus exercícios, sem

3 Descrição das categorias de Teatro Popular retirado de *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular* (BOAL, 1984, p.25 a p.42)

dizer a sua temática e as suas ideias, inevitavelmente tomarão o caminho do diálogo escondido, do diálogo entre sacerdotes e iniciados. E não é este o caminho correto, especialmente para grandes setores da humanidade, especialmente para os povos que necessitam libertar-se das elites que já os oprimem e que não podem e nem devem aceitar a opressão de uma nova elite, a teatral. O que devemos nós fazer, o que estamos fazendo e o que fazemos é a busca do diálogo aberto, a transferência ao próprio povo dos meios de produção de teatro. Aliás, acreditamos, que ao povo devem ser transferidos os meios de produção de tudo, não apenas da arte. E o povo sabe descobrir as maneiras de proceder a essa transferência. (BOAL, 1984, p.25)

A nova categoria que Boal (1984, p.42) propõe, seria “fundamentalmente diferente das três anteriores. Nela, o próprio povo faz o espetáculo. Não produzimos, como artistas, um espetáculo: como técnicos, produzimos as ferramentas a serem utilizadas pelo povo na fabricação de seu próprio teatro”. Essa parte do livro já havia sido escrita em 1971, em uma publicação doméstica do Teatro de Arena, deixando evidente a construção cartográfica de suas reflexões ao longo do tempo e das experiências com os coletivos. Seus passos caminhavam na organização de um teatro feito integralmente pelo povo.

Em todas, no entanto, existe uma característica comum: o teatro é feito pelos artistas, o espetáculo é uma obra de arte acabada, e este produto final é oferecido ao povo. Nós, os artistas, fazemos arte – e o povo a consome. Estamos agora criando uma nova categoria de teatro popular, fundamentalmente diferente das três anteriores. Nela, o próprio povo faz o espetáculo. Não produzimos, como artistas, um espetáculo: como técnicos, produzimos as ferramentas a serem utilizadas pelo povo na fabricação do seu próprio teatro. Nas três primeiras categorias, o povo é unicamente o receptor do produto teatral; nesta quarta categoria, o povo fabrica e consome teatro. (BOAL, 1984, p.42)

Para exemplificar a nova e quarta categoria a que ele se refere, usa o Teatro Jornal⁴, anos mais tarde, considerada a primeira técnica do Teatro do Oprimido, que marca o início de sua sistematização.

4 Conjunto de onze técnicas que procura expor as notícias de jornal de modo a desvendar a verdade, muitas vezes escondida por trás de manchetes tendenciosas e manipuladoras. (SARAPECK, 2016, UNIRIO, Abraçando a Árvore do Teatro do Oprimido: pesquisa e memorial de experiências com o símbolo do método, Dissertação p.108)

Em um segundo momento do livro, descreve dezenas de experiências e formas do fazer teatral, com que se deparou em seu caminho pelo exílio, e como poderiam ser utilizadas por outros grupos. Alguns são registros de processos que viraram técnicas e outros que ficaram apenas na experimentação. Aparecem no livro as técnicas do Teatro Jornal e do Teatro Invisível⁵, que naquele momento, ainda não eram denominadas dessa forma. Mais uma vez fica cristalino como se deu o processo de construção e propagação do TO, como uma sistematização coletiva a partir da necessidade social. O Teatro do Oprimido se construiu diretamente conectado a necessidade de seu tempo.

Nesse livro, Boal (1975) defende a dessacralização do teatro, e deixa evidente seu pensamento de que o teatro pertence ao ser humano, mas nem todos têm acesso aos meios para produzi-lo, e ali, afirma, de forma mais contundente que no livro anterior, que o repasse dos meios de produção cultural precisa ser feito a todos os humanos, em especial, aos oprimidos. Assim inclui na obra algumas técnicas que considera fundamentais ao fazer teatral, como produzir material de cena e figurinos, e até um manual básico de iluminação. O livro pontua sua preocupação recorrente: repassar ao oprimido os meios de produção teatral, o que considerava uma arma na luta contra a opressão.

Na sequência, Augusto Boal lança *200 Jogos para Atores e Não-Atores que tem Vontade de Dizer Algo Através do Teatro*, onde relata novamente parte do trabalho realizado com o grupo Teatro de Arena, marcado pelos Seminários de dramaturgia e Laboratórios de Interpretação, por sua vez, baseados nas experiências que Boal teve no Actor's Studio enquanto ainda estudava nos Estados Unidos. Nos laboratórios, a proposta era usar o aprendizado com o método de Stanislavsky, para aprofundar a interpretação dos atores, de forma a priorizar a manifestação das emoções em detrimento do tipo de interpretação usada pelo teatro da década de 50, que se via mais voltado à consagração de grandes atores, e pouco interessado no aprofundamento da criação das personagens. Na tentativa de mudar o processo a que os atores e atrizes brasileiras estavam acostumados, Boal instala o Laboratório de

5 Uma encenação que é feita no local onde realmente poderia acontecer, de forma que não se perceba que se trata de uma representação. Dessa forma, temas importantes, e muitas vezes tabus, são discutidos entre atores e espectadores de forma horizontal, dando visibilidade ao que antes passava despercebido. (idem p.129)

Interpretação, para estudo e prática do método Stanislavsky e percebe o corpo enrijecido e mecanizado dos saltimbancos, como ele relata:

Mas como poderíamos esperar que as emoções se manifestassem “livremente” através do corpo do ator, se precisamente tal instrumento (o corpo) está mecanizado, muscularmente automatizado e insensível em 90% das suas possibilidades? Uma nova emoção descoberta corria o risco de ser canalizada pelo comportamento mecanizado do ator. (BOAL, 1997, p.36)

Para conseguir desenvolver o trabalho de modo a estimular as emoções no grupo de artistas, Boal propõe:

O ator como todo ser humano, tem as suas ações e reações mecanizadas, por isso é necessário começar pela sua “desmecanização”, pelo seu amaciamento, para torná-lo capaz de assumir as mecanizações da personagem que vai interpretar. (BOAL, 1997, p.38)

Nesta busca juntamente com o coletivo de atores, redescobrem e criam jogos, que estão contidos no livro e muitos dos quais são usados até hoje por praticantes do método do TO. Na leitura é possível constatar novamente a característica cartográfica, experimental e coletiva da construção da metodologia desde seus primórdios. Partindo da dificuldade em introduzir o método de Stanislavsk para o grupo, Boal propõe a experimentação de novas possibilidades de desmecanização em laboratórios práticos. Desde os exercícios e jogos até as técnicas mais sofisticadas, sempre foi a necessidade, a mola propulsora para o desenvolvimento do Teatro do Oprimido. Nada foi gerado por simples vaidade, mas pela sensibilidade e generosidade de adaptação as exigências da realidade. A própria técnica do Teatro Fórum⁶, que ele só irá colocar em prática durante seu exílio na América Latina, é possível perceber esboçada já em seu trabalho no Arena.

200 Jogos para Atores e Não-Atores com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro (1975) fecha um ciclo de pensamento para o qual Boal chama de trilogia:

Este livro é o terceiro de uma série que começa com o *Teatro do Oprimido* e, onde apresento a teoria de um teatro que seja realmente

6 No Teatro-Fórum (TF), após apresentada uma cena de opressão, os espectadores devem entrar em cena, substituir o personagem protagonista e, no lugar deste, tentar sair da situação de opressão. (SARAPECK, 2016, UNIRIO, Abraçando a Árvore do Teatro do Oprimido: pesquisa e memorial de experiências com o símbolo do método, Dissertação p.46)

libertador e que comece por libertar o espectador da sua passividade, da sua condição de testemunha, e que o converta em ser ativo, em protagonista do fenômeno teatral. Segue-se *Técnicas Latino-americanas de Teatro Popular*, onde sistematizo todas as principais formas latino-americanas de teatro do povo: teatro de agitação, teatro-debate, teatro invisível, teatro-bíblia etc. Formas em que o povo passa a utilizar o teatro em proveito próprio. Finalmente, *200 Exercícios e Jogos para o Ator e o Não-ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro* completa o ciclo, oferecendo exercícios e jogos que ajudem o não-ator (operário, camponês, estudante, paroquiano, empregado público, todos) a desentorpecer o corpo, alienado, mecanizado, ritualizado pelas tarefas quotidianas da sociedade capitalista. (BOAL, 1997, p.9)

Em 1980, oito anos depois de seu exílio pela América Latina e Europa, Boal publica na França, país que morou por tantos anos, *Stop: c'est magique* aonde aponta outras novas descobertas. Como bem descreve Peixoto no prefácio:

Mais um livro de Boal: novas propostas concretas, fundamentadas numa prática intensa, na procura de um arsenal de técnicas que facilitem a utilização de determinados aspectos da linguagem teatral como arma de libertação a serviço de todos os oprimidos, seja qual for a opressão. Mais um livro de Boal: um mínimo de elaboração teórica, com a convicção e quem expõe objetivos e descrição de etapas de um processo de trabalho em permanente construção. (PEIXOTO, *apud*, BOAL, 1980, p.15).

Em *Stop: c'est magique*, Boal aprofunda os conceitos e organiza as técnicas de forma mais bem sistematizada, dividindo o livro em quatro partes: Teatro do Oprimido, que é praticamente uma introdução aos conceitos da metodologia, Teatro Imagem, Teatro Invisível e Teatro-Fórum. Diferentemente do anterior, *200 Exercícios e Jogos para Atores e Não-Atores com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro*, aqui ele se preocupa menos em descrever jogos, e mais com a compreensão de cada técnica e de como usá-las.

Na parte do Teatro Imagem, ele apresenta uma sequência de jogos de imagem, alguns já descritos em *200 Exercícios e Jogos para Atores e Não-Atores com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro*. No trecho que trata de Teatro Invisível, procura, primeiramente, descrever as regras do jogo e em seguida, discorre sobre cenas que desenvolveu tanto na América Latina como na Europa. Por fim, ele reserva a parte final do livro para o

Teatro-Fórum, onde inicia conceituando temas cruciais a técnica como *Ascese*⁷, que ali nomeia de Multiplicação, e Ação concreta⁸, que ali chama de Extrapolação. Termina o livro usando um exemplo ocorrido com um grupo de estagiários na França para delinear o trecho final que chama de Teatro-Fórum: dúvidas e certezas, uma lista de vinte itens que ele vai repetir no livro *Jogos para Atores e Não-atores*, a ser lançado em 1998, muitos anos depois.

Stop: c'est magique aponta o avanço na sistematização e organicidade do método através da concentração da investigação nas técnicas, ainda em construção, como afirmou Peixoto:

Aparentemente um acúmulo desordenado de informações não-sistematizadas, *Stop:c'est magique!* Possui uma organicidade interna que sustenta o interesse: é um processo ainda em fase de descoberta, ainda nada desgastado, mas também ainda não amadurecido, que se descortina passo a passo.” (BOAL, 1980, p.16)

Desde 1976, morando e trabalhando na Europa com realidade política e social muito distante da América Latina, Boal percebeu que naqueles países que se encontravam mais próximos de uma sociedade com justiça social, os conflitos relatados, menos tinham a ver com temas como falta de moradia ou condições de trabalho, e mais com questões introspectivas e estranhas a ele, reflexos da internalização de opressões. Nesse período, sua generosidade em identificar a necessidade das pessoas, faz com que ele mergulhe no estudo para entender como seria possível usar o teatro nesse debate. Dessa forma, juntamente com sua companheira Cecília Thumim, sistematizou uma série de técnicas antigas e novas, voltadas para explorar essas opressões de modo a compreender como a representação teatral pode colaborar na revelação do corpo como espelho da psique. Nesse sentido, ele comenta:

É curioso observar que a palavra *psique*, que designa o conjunto dos fenômenos psíquicos que formam a unidade pessoal, designa também um objeto, um espelho, montado em molduras reclináveis, no qual

7 No Teatro do Oprimido, o termo é usado para nomear a trajetória necessária de sair do micro e saltar para o macro, ou seja, a partir da história particular do indivíduo, entender o contexto social em que ela está inserida, para, verdadeiramente, compreender a opressão vivenciada.

8 A meta final do Teatro do Oprimido é que ele sirva de meio para que ações sociais e concretas possam ser feitas para a transformação da realidade injusta.

uma pessoa, em pé, pode ver-se por inteira. Na *psique* vê seu corpo e, no seu corpo, sua *psique*. (...) O teatro é essa *psique* onde podemos ver nossa *psique* (“O teatro é um espelho onde se reflete a natureza! – Shakespeare). E o Teatro do Oprimido é um espelho onde podemos penetrar e modificar nossa imagem. (BOAL, 1996, p.42)

Arco-Íris do Desejo, nome de uma das técnicas também deu nome ao livro resultado dessa pesquisa desenvolvida na Europa. O exemplar inicia com uma introdução magnífica que conta, resumidamente, através de histórias vividas por ele, o desenvolvimento do Teatro do Oprimido até aquele momento e em seguida, adentra em explicações teóricas de como o universo teatral pode ser voltado para o estudo da *psique*. Nessa parte inicial, denominada *A Teoria* descreve seu pensamento sobre o que é teatro, o espaço estético e o ator, alicerce para o desenvolvimento de improvisos e para a construção de cenas sobre opressão. O restante da obra apresenta a série de técnicas denominadas Arco-Íris do Desejo⁹, juntamente com exemplos vivenciados em sua experiência na Europa, indicando a aplicabilidade terapêutica da arte teatral.

O conhecimento aqui é adquirido através dos sentidos e não apenas da razão (...). Aí reside a função terapêutica específica do teatro: ver e ouvir. Vendo e ouvindo – e ao ver-se e ao ouvir-se – o protagonista adquire conhecimentos sobre si mesmo. (BOAL, 1996, p.41)

Ademais da importância do desenvolvimento do seu teatro no campo da subjetividade, seus anos de moradia na Europa de certa forma amorteceram o teatro combativo que Boal vinha travando em sua saga pela América Latina. Com a anistia política, seu retorno ao Brasil acontece no ano de 1986, e é marcado da mesma forma por intensa atividade política através da difusão da metodologia para educadores e ativistas populares. Os primeiros anos no Rio de Janeiro, sua terra natal, são responsáveis pela gestão do Centro de Teatro do Oprimido (CTO), ninho latino americano da continuidade do desenvolvimento de um TO politizado e combativo.

Talvez por isso, entre 1993 e 1996, Boal desenvolve junto ao CTO prática inédita e extrema na criação do Teatro Legislativo¹⁰ durante um mandato

9 Conjunto de técnicas que propõem o uso do teatro para revelar as opressões subjetivas e introspectivas.

10 Trata-se de usar o arsenal do TO para a construção e projetos de lei ou ações políticas.

político-teatral como vereador pelo PT – Partido dos Trabalhadores na cidade do Rio de Janeiro. Essa experiência do Teatro do Oprimido dentro da política partidária ficou registrada no livro *Teatro Legislativo - Versão Beta*, lançado enquanto o mandato ainda percorria seu último ano. A ideia de Boal era que o livro funcionasse como uma chamada para que os participantes do projeto contribuíssem para uma nova edição definitiva, assim como descreve em sua apresentação:

Chama-se VERSÃO BETA à uma pequena edição preliminar de um novo programa de informática em fase experimental. O objetivo é colher informações, sugestões de usuários experimentados a fim de que se prepare uma primeira edição definitiva do mesmo programa. Como esse livro está sendo escrito no fragor da experiência do TEATRO LEGISLATIVO, maio de 1996, tudo o que aqui se mostra ainda está em fase de crescimento e retificação. Colabore! Escreva para TEATRO LEGISLATIVO, Civilização Brasileira e faça seus comentários. (BOAL, 1996, p.5)

Não tenho conhecimento se a editora Civilização Brasileira chegou a receber alguma contribuição, mas sei que eu e muitos colegas escrevemos na época, e posterior a ela, sobre a experiência do mandato, mas a proposta não foi adiante e jamais saiu a “primeira edição” anunciada por Boal. Portanto, a *Versão Beta* é o único registro em livros do autor sobre a construção do Teatro Legislativo, uma das copas da Árvore do TO. Nele Boal relata parte da história, apresenta os grupos populares formados e os projetos de lei e emendas orçamentárias em trâmite e que se tornaram lei nos primeiros três anos do mandato, sendo referência obrigatória para quem deseja usar o teatro para acionar o poder legislativo na construção de ações concretas.

A obra não apresenta nenhum jogo ou técnica específica além do Teatro Legislativo, mas traz no capítulo IV, uma sistematização do processo para a formação de um grupo popular de TO e as necessidades do fazer teatral para que o grupo se estruture como tal. Assemelha-se a um manual para um Curinga inexperiente ou para alguém que deseja formar um grupo. Nele apresenta desde noções básicas da dramaturgia do TO e a importância do espaço cênico, até a importância da pontualidade como disciplina da arte teatral, exigência peremptória para Boal. Toda a sequência é acompanhada

de exemplos ocorridos com os próprios grupos populares da época do mandato.

Dez anos depois de seu retorno, Boal e a equipe do CTO acumulavam bagagem valorosa no trabalho em território brasileiro. Somando-se a isso, havia o trabalho de Boal no exterior e uma demanda dos praticantes por um livro que contivesse o arsenal de exercícios, jogos e técnicas bastante extenso àquela época que não estavam contidos ou estavam desatualizados nos demais livros.

Assim, *Jogos para Atores e Não Atores* é lançado no Brasil em 1998. O livro passa a ser um dos mais utilizados pelos praticantes do método e o mais vendido, ainda hoje no mundo. Contém um vasto conjunto de exercícios, jogos e técnicas que podem ser usados por praticantes da metodologia, por interessados no uso do teatro em suas práticas ativistas ou por quem faz do teatro uma profissão. O livro é um compêndio de jogos inventados à época dentre jogos antigos usados desde o Teatro de Arena, como adaptações de brincadeiras populares de domínio público. Nele está contido o conteúdo de *200 Jogos para Atores e Não-Atores que tem Vontade de Dizer Algo Através do Teatro* e partes de outros livros. *Jogos para Atores e Não Atores* contém mais de 400 jogos explicados de maneira simples e muitas vezes exemplificados com relatos de aplicações por Boal e seus coletivos. É considerado um livro de cabeceira para quem é usuário do método e muito usado em diferentes práticas pedagógicas por todo o mundo. Apesar disso, como Boal mesmo escreve:

Este livro não é um livro de receitas. Seu intuito é clarificar as intenções do Teatro do Oprimido e oferecer a todos um instrumental e trabalho, um verdadeiro arsenal. Quero lembrar que ele pode ser usado igualmente tanto por atores, profissionais e amadores, como por professores e terapeutas, e também no trabalho político, pedagógico e social. (BOAL, 1998, p.X)

Jogos para Atores e Não Atores trata-se do livro mais reeditado dentre as obras de Augusto Boal. Foi escrito, reescrito, e esmerilhado com o tempo, como relata o próprio nessa passagem divertida de se ler, costume em sua escrita:

Este é um dos meus primeiros livros, e também, com sua revisão e aditamentos, um dos mais recentes. Mistura coisas de um passado muito antigo com outras de anteontem. Teve a mais longa e tortuosa

(e exitosa, diga-se de passagem!) trajetória de todos os meus livros: foi escrito em espanhol e publicado na Argentina em 1973, estando eu exilado naquele país. Foi traduzido para o português de Portugal – não é o mesmo, juro, não é! – em 77; teve mais de 15 edições a partir de 1979, quando foi traduzido para o francês, onde mudou de nome: de *200 exercícios e jogos para atores e não-atores com vontade de dizer algo através do teatro* para simplesmente *Jogos para Atores e Não-atores* (sem mencionar, no novo título, o número de jogos e exercícios que são agora mais de 400!). Foi totalmente revisto para a primeira edição inglesa de 1995, e agora – paradoxo! -, retraduzido para esta edição revista e aumentada, que é uma tradução de uma tradução de uma tradução aportuguesa traduzida para o inglês e o francês e retraduzida o português do Brasil. Felizmente, eu ainda falo português e pude rever o resultado final. (BOAL, 1998, p. XI).

Como relata, o livro repete algumas partes incluídas em outros exemplares e organiza o arsenal de exercícios e jogos adquirido em muitos anos de evolução do método, denominando-o de conjunto de *joguexercícios* e enuncia enfim, o que ele (BOAL, 1998, p.3) passa a chamar de método. “O Teatro do Oprimido começa a engatinhar, a se organizar, a se sistematizar e a se reconhecer como método”. Ali, os *joguexercícios* são divididos por categorias, direcionando o arsenal ao estímulo dos sentidos, que no cotidiano acabam mecanizados. Ouvimos muitos ruídos em uma rua, mas o que verdadeiramente escutamos? Como ver além do que simplesmente olhamos? Que outros sentidos podem ser estimulados quando cerramos os olhos? Cada categoria é composta por exercícios, jogos e técnicas que desenvolvem práticas que estimulam a percepção daquele determinado sentido. Sendo elas:

1ª. Categoria: sentir tudo o que se toca: jogos e exercícios que trabalham o toque no próprio corpo, no corpo do outro, nos objetos, no espaço, e em especial que estimulem a desmecanização corporal.

2ª. Categoria: escutar tudo o que se ouve: conjunto de jogos que ampliam a escuta e os ritmos corporais.

3ª. Categoria: estímulo aos vários sentidos: jogos feitos de olhos fechados, de forma a aguçar todos os demais sentidos, com exceção da visão.

4ª. Categoria: ver tudo o que se olha: aqueles que colaboram para estimular a compreensão do que vemos.

5ª. Categoria: memória dos sentidos: relaciona a memória, a emoção e a imaginação em jogos para criação de cenas.

Após a série de categorias, o livro apresenta o Teatro Imagem, algumas técnicas usadas no Arco-Íris do Desejo e um capítulo sobre Dúvidas e Certezas no Teatro Fórum, o mesmo texto usado por ele no *Stop: c'est magique*. Mesmo sem o intuito de ser um manual ou uma cartilha, o formato do livro aponta caminhos possíveis para a difusão da metodologia, ratificando a meta antiga de Boal de repassar aos oprimidos os meios de produção.

Jogos para Atores e Não-Atores apresenta-se como um exemplar da sistematização do método feita por Boal até aquele momento, final da década de noventa. Apesar de muitos outros exercícios, jogos e técnicas terem sido criados e descobertos após a primeira edição do livro, Boal jamais modificou o conteúdo dele. Recordo que por vezes, eu e as companheiras e os companheiros do CTO, sugerimos a ele a inclusão das novidades ou a reescrita de alguns jogos que já não eram mais usados da forma que o livro descreve. Boal sempre se recusou. Creio que para ele era evidente a modificação natural que os jogos sofrem conforme são aplicados. Como exercícios que se mostram vivos e em constante transformação dependem de muitos fatores que envolvem o coletivo que os pratica, o educador que orienta e todo o conjunto de criatividade, memória e imaginação de ambos, além da circunstância e cultura em que foram utilizados. Salvo as regras básicas para o funcionamento de um jogo, adaptações e adequações podem e devem ser feitas. Provavelmente Boal sabia que se fosse modificar o livro a cada descoberta nova de um coletivo com que havia trabalhado em tantos países ao redor do mundo, a cada edição teríamos um novo livro.

Uma vez, certo praticante, percebeu a diferença entre o que Boal falava e o que havia escrito em um de seus livros. Boal então perguntou: “Mas qual edição você leu?” Ao mesmo tempo em que se desvencilhou educadamente do cidadão com seu jeito jocoso de lidar com as situações, deixou claro que os jogos estão vivos e evoluem.

O novo milênio foi período de trabalho intenso do Centro de Teatro do Oprimido com o desenvolvimento de projetos de grande porte por diferentes estados e outros países. Período em que Boal diminuiu a quantidade de viagens para fora do país e intensificou sua dedicação à direção artística do CTO e a pesquisa da Estética do Oprimido como fundamento teórico do método. Boal descreve a estética como a comunicação através dos sentidos.

Partindo do pressuposto de que todo ser humano tem capacidade de produzir arte, a Estética do Oprimido propõe que as pessoas assumam o protagonismo do fazer artístico através de percepções sensíveis de suas vidas e do mundo ao seu redor, usando-as como meio de transformação, retirando o sujeito de sua postura passiva de consumidor de uma estética alheia.

Os últimos anos da vida de Augusto Boal foram dedicados à escrita de seu último livro para o qual a equipe do CTO contribuiu desenvolvendo as práticas em laboratórios e projetos, assim como discutindo seu conteúdo teórico em Seminários. O tema era constante desde o final do mandato e dominou o patamar de nossa prática intensivamente no início do novo milênio com o desenvolvimento dos grupos populares à época, como relata Bárbara Santos.

A partir de 2001, o Centro de Teatro do Oprimido estabeleceu uma estratégia de luta estética contra o que passou a ser conceituado por Boal como a terceira guerra mundial (guerra dos sentidos) (...) A instituição abriu linhas de pesquisa para auxiliar os e as integrantes dos grupos comunitários a desenvolverem um senso estético próprio, a se libertarem das amarras da estética do opressor a que estavam submetidos e a descobrirem uma forma original de representar sua percepção da realidade, na qual pudessem se reconhecer e se desenvolver. (SANTOS, 2016, p.307)

As experiências que desenvolvemos foi alicerce para a escrita do livro, que é dividido em três capítulos. Os dois primeiros são a construção teórica desse pensamento, o terceiro uma sequência de fotos¹¹ que evidenciam o processo da Estética do Oprimido desenvolvido com os grupos populares e o quarto, que compreende a sistematização da série de técnicas usadas, além de um agrupamento de pensamentos e ensaios que se aproximam a um aconselhamento. Em cada um Boal defende uma temática que considera fundamental para o leitor praticante, indicando formas de fazer, ratificando conceitos e, em especial sublinhando a importância da ética e da solidariedade para o Teatro do Oprimido que deve ser feito PELA, PARA e SOBRE a pessoa oprimida, de forma ética e solidária através da construção de redes. O livro faz referência a muitos pontos de outros livros do próprio autor. É possível ler seus anos de trabalho árduo nas linhas de *A Estética do Oprimido*.

11 As fotos foram selecionadas por mim a pedido de Boal.

Ainda guardo algumas versões rascunhadas do conteúdo do livro que Boal nos enviava por mensagem eletrônica e que imprimíamos na velha copiadora do CTO, página por página. Após cada discussão em volta da mesa do segundo andar de nossa Casa da Lapa novas ideias surgiam, algumas sugestões e outras agregações. Por vezes, mal havíamos acabado de ler uma versão e ele já enviava outra. Sinto *A Estética do Oprimido* como um ensaio escrito a muitas mãos, assim como está descrito na apresentação feita pelo CTO no próprio livro:

Descobertas práticas dialogavam com o texto em construção. Depois de sistematizadas, as atividades da Estética do Oprimido passavam a ser incluídas nos programas de capacitação dos projetos nas áreas de educação, saúde mental, sistema prisional e pontos de cultura. Os resultados comparados, as dúvidas, discutidas e os desafios, analisados teatralmente. Ao longo de quase oito anos de trabalho, este livro ganhou forma prática e teórica. Boal escrevia com habilidade e prazer; amava o processo de construção do texto, o lapidar de cada parágrafo, a escolha de cada palavra. Mesmo sendo o último, um livro não é a obra toda de uma pessoa. Entretanto, para Boal este livro tinha um caráter de sistematização: de alguma forma, representava o conjunto do que já havia escrito sobre o Teatro do Oprimido. Uma produção que contém as reflexões de uma caminhada de mais de cinquenta anos de militância artística, marcada essencialmente por sua coerência política. (BOAL, 2009, p.12)

Publicado em 2009, após a sua morte, a última versão do ensaio provavelmente não foi conclusiva dos pensamentos do mestre que continuam pulsando em quem pratica o Teatro do Oprimido. O livro parece querer sintetizar as percepções de sua trajetória, ao mesmo tempo em que deixa evidente a possibilidade para traçar novos caminhos. Como se concluísse algo para apontar que não há conclusão. O livro resume a história e sugeri um novo horizonte marcando o Teatro do Oprimido como um método vivo. A obra marca, sublinha, coloca em negrito e caixa alta os princípios da metodologia, reafirmando sua origem e afastando qualquer possibilidade de que o Teatro do Oprimido possa vir a ser usado para outra finalidade, senão, a libertação do povo. Em uma visão particular, o livro me soa como a metáfora - que ele tanto descreve na obra - de um homem que via sua vida escapar em direção ao fim, enquanto deixava um inquestionável legado vivo. Assim também pensa Sérgio de Carvalho quando relata:

É uma obra de recusa a imobilização do próprio legado. (...) A novidade contida em *A Estética do Oprimido* está na retomada enfática de uma valorização estética que nunca esteve afastada do projeto, mas que agora se dá a partir de sua desmontagem. Não sendo propriamente um retorno do Teatro do Oprimido ao campo artístico, é como se Boal precisasse reafirmar a origem do projeto para evitar descaminhos. O remédio, a arte, é também veneno, conforme a dosagem. (...) É um trabalho que exige uma mudança das práticas produtivas, a invenção de outras modalidades de produção e comunicação (conceito de origem do Teatro do Oprimido). É que se completa nesse livro de Boal com a radicalização de uma prática da “distância estética” como ferramenta de compreensão. Não basta saber que “imagens, palavras e sons não circulam livres pela sociedade”, é preciso saber como participamos desse processo para construirmos lugares e formas de oposição. (CARVALHO, 2020)

A Estética do Oprimido é o ponto final do pensamento do mestre que agora vive em cada um que o pratica.

No apanhado desse artigo não incluí dois livros que relatam boa parte da experiência de Boal e seus coletivos: *O Teatro como Arte Marcial*, um compêndio de relatos, crônicas e escritas sobre o trabalho nas mais diferentes instâncias, desde a saúde mental até o cárcere, assim como *Hamlet e o Filho do Padeiro*, uma autobiografia. A pesquisa desse capítulo não abrange essas obras porque, mesmo contendo adições importantes para a história da metodologia, não são livros teóricos, nos quais Boal tenha dedicado à sistematização.

A cada livro mencionado é possível perceber a evolução do sistema do Teatro do Oprimido, como uma construção coletiva de respostas artístico-políticas, às necessidades contextuais das sociedades em que o trabalho estava sendo desenvolvido. Na historicidade do TO, em parte exposta nesses livros, vê-se, claramente, o movimento que o método fez em direção a um teatro que fosse feito PELA, SOBRE e PARA a pessoa oprimida.

Boal tinha o costume de escrever suas experiências, e escrevendo, refletia sobre elas. Basta ler um livro do autor para constatar sua forma cartográfica de construir aprendendo com suas próprias experiências. Cada jogo é seguido ou antecipado por uma história que ajuda a elucidar o mesmo e preencher de vida o próprio jogo. Forma particular que tinha de reviver a experiência nas palavras escritas, tornando-as pulsantes e ainda mais cativantes, provocando o leitor a desejar produzir e reinventar o

futuro, ao invés de esperar por ele. Sua obra completa revela a preocupação constante de Boal em sistematizar suas experiências e aprendizados para que pudessem ser socializadas, colaborando para que o teatro passasse a voltar a ser uma criação humana e não uma invenção da burguesia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. (7^a. ed.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. **Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular**. (2^a. ed.) São Paulo: Hucitec, 1984.

_____. **200 exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

_____. **Stop: c'est magique**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. **Arco-Íris do Desejo: o método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. **Jogos para Atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

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

_____. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

CARVALHO, Sérgio de. **A Estética do Oprimido**. Site A Terra é Redonda. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/a-estetica-do-oprimido/> Acesso em 28 junho 2020.

SANTOS, Bárbara. **Teatro do Oprimido - Raízes e Asas: uma teoria da Práxis**. Rio de Janeiro, Ibis Libris, 2016.

SARAPECK, Helen. **Teatro do Oprimido: um aliado da prática pedagógica na educação formal e não-formal.** *In:* XX Colóquio do PPGAC, 10^a. edição, 2020, Rio de Janeiro. Anais do XX Colóquio do PPGAC. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2020. [em processo de publicação]. Disponível em: <https://ocs.unirio.br/index.php/coloquioppgac/xxcoloquioppgac>. Acesso em: 01 fev. 2021.

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

NEGRAS TRANSGRESSÕES

CHRISTIANO CESAR MATTOS DIAS (CACHALOTE MATTOS)

INTRODUÇÃO

A cordo assustado às seis horas da manhã, sono interrompido por um barulho estrondante de helicóptero sobrevoando minha cabeça. Bem ao longe som de tiros contínuos, explosão de bombas incessantes, barulho de sirenes de carros de polícia enlouquecidas cobrem a sinfonia matinal dos pássaros. Da mesma forma as luzes vermelhas das sirenes invadem meu quarto. Levanto ligo a televisão e o noticiário avisa sobre a operação policial na favela do Jacaré no Rio de Janeiro, às seis horas da manhã a “operação” acumulava um saldo de seis mortos, cinco do “tráfico” e um policial, ou seja, seis corpos pretos estendidos para o café da manhã. Observo pela janela a praça em frente e vejo oito meninos negros de cara para parede com as mãos estendidas tomando dura da polícia. Moro a dois quilometro de distância da favela do Jacaré, diretamente não sofro perigo eminente de morte nesta situação, mas espiritualmente e psicologicamente a *Necropolítica*¹ estabelecida nas três esferas políticas de gestão pública (prefeitura, governo estadual e governo

1 A noção de Necropolítica é explorada em Mbembe (2018)

federal) nos matam a cada dia. Penso sobre os outros companheiros e companheiras do Coletivo de Teatro Cor do Brasil que moram no Coletivo de Favelas da Maré e no Coletivo de Favela do Viradouro em Niterói, de uma forma ou de outra todos nós do coletivo estamos em contato direto com essa realidade correndo risco de extermínio.

A *Necropolítica* nos mata de “morte matada e morte morrida”. Mata o homem preto através da bala nos guetos, vielas e em rede nacional no meio de uma importante via pública, sobre a baía da Guanabara, em cena cinematográfica do governador pousando de helicóptero no meio da ponte Rio/Niterói, com aplausos compulsivos do público que assistia a esse filme ao vivo e pelo “*Show*” televisivo transmitido em tempo real. Os aplausos eram para mais um corpo preto que estava estendido no chão. Para além disso, a necropolítica mata de “morte morrida” nossas mulheres pretas nos partos de seus filhos, ou esterilizando-as, para evitar que perpetuem nossos cor/pos. No sentido epistêmico, a ausência de referências negras positivas nas diversas mídias e livros, matam o imaginário de nossas crianças além de abandoná-las, criminalizá-las e matá-las também de forma direta. Enquanto escrevo este texto escuto o telejornal noticiando que esse ano já soma cinco mortes de crianças pela polícia, e mais uma menina de oito anos foi morta dentro de uma Kombi no Coletivo de Favelas do Alemão, também na cidade do Rio. O menino João Pedro foi assassinado dentro de casa na favela do Viradouro em Niterói no estado do Rio de Janeiro.

O Teatro Político do Coletivo Cor do Brasil nasce dessas histórias reais tatuadas sobre nossos corpos pretos, atravessada pelo território, pela sonoridade. O coletivo trás para cena profundas discussões e reflexões sócio-política sobre o extermínio da população negra de várias maneiras diferentes. - **A gente tem empretecido o Teatro do Oprimido!** O nosso Teatro Político é atravessado por nossos corpos que também questiona a morte epistemológica e a invisibilidade de negros e negras naturalizada pelos homens brancos que antes de nós eram maioria no Teatro do Oprimido.

Pedagogia Transgressora para além da metodologia de Boal construtora da base do pensamento estético do coletivo Cor do Brasil.

Este artigo aborda o processo de construção do coletivo de Teatro do Oprimido Cor do Brasil pensado pela ativista negra e artista internacional Bárbara Santos. Faz uma análise da pedagogia transgressora utilizada pela artista aplicada ao método crítico proposto por Augusto Boal, obtendo

avanços no que diz respeito as questões da metodologia, raça e gênero, trazendo pensamentos feministas mudando o rumo do Teatro do Oprimido.

O racismo estrutural mundial aproxima em vários pontos a grande maioria dos negros diaspóricos moradores de periferia das grandes cidades do mundo no que tange a construção de identidade de meninas e meninos negros. Salvo as diferenças de gênero, a construção de identidade muito se assemelha nas periferias, seja no Sul dos EUA como descreve bell hooks no livro *Ensinando a Transgredir - A educação como prática da Liberdade* (2013), ou no subúrbio de Marechal Hermes no Rio de Janeiro no meu caso, lugar onde nasci e fui criado. Crescer sem referência imagéticas representativas positivas de negras e negros situado em diversas camadas social e em profissões reconhecidas socialmente e valorizadas economicamente, como as profissões de medicina, direito, ciência, política, cinema, televisão, teatro, jornalismo, literatura, executivas/os, artes, entre outras, nos perpetuam no imaginário individuais e coletivos de negras e negros, brancas e brancos, a impossibilidade de corpos negros ocupando estes mesmos espaços socioeconômicos.

bell hooks (2013, p.10), cita as três opções de carreira para meninas negras de classe trabalhadora no Sul dos EUA na época do *apartheid*. “Podíamos casar, podíamos trabalhar como empregada e podíamos nos tornar professora”. Para minhas irmãs negras as opções eram semelhantes, casar com um homem branco “para melhorar geneticamente a família, (Mito da democracia racial) ser empregada doméstica para servir patrões brancos ou ser Gari da Comlurb (Companhia de Limpeza Urbana do Rio de Janeiro) varrendo ruas.

Para opções de profissões possíveis imaginadas para homens negros existiam a possibilidade de: Ser pedreiro e trabalhar na construção civil, (fiz durante um tempo da vida), Gari da Comlurb, (Já era o bastante ver meu pai e minha mãe nesta profissão) outra possibilidade profissional: torna-se militar de baixo escalão do exército brasileiro para ser comandado por generais brancos e futuramente morrer na linha de frente em alguma guerra pelo mundo, ou dentro de uma favela no Rio de Janeiro.

Assim como bell hooks nutria um sonho de ser escritora, eu tinha um sonho de ser artista e estudar na escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Gostava de desenho e pintura e esse gosto não se construiu na educação formal, que estava mais para sistema de Educação Bancária, preocupada em memorizar e repetir formas como disse

bell hooks (2013, p.14) do que uma Pedagogia Crítica, um pensamento crítico construído no encontro de saberes, proposta por Paulo Freire. (1921-1997). Em diversas ocasiões escutei meu pai Paulo Cesar, preocupado com meu sonho de me tornar artista, ele dizia que era muito difícil para um homem pobre e negro viver de arte nessa sociedade. Não estava errado, ele não tinha referências de outros negros ocupando o campo das artes plásticas, quando muito na música, no gênero do samba. A preocupação dele era expressão de cuidado e afeto.

Tendo em vista que quase toda minha formação formal foi nos moldes de um sistema de Educação Bancária, salvo por intervenções de algumas professoras na formação básica, que de forma afetuosa me incentivou a nunca desistir, fiquei refletindo quando realmente encontrei uma pedagogia crítica que me provocou a refletir sobre minha relação de homem negro com mundo. Sem dúvidas foi o encontro com a metodologia do Teatro do Oprimido sistematizado por Augusto Boal. Intelectual contemporâneo de Freire e Abdias do Nascimento. Esse instrumento foi fundamental na luta antirracista no campo artístico, mas também na busca por emancipação social.

Boal desenvolveu uma metodologia reflexiva que usa o teatro como forma de pensamento crítico para lutar contra opressão. Em uma de suas técnicas, propõe um diálogo com a plateia (Teatro Fórum), em que todos podem atuar em cena como atores e atrizes. A Estética do Oprimido (título do último livro de Boal lançado em 2009) amplia esse conceito afirmando que todos podem ser artistas, pintores, podem cantar, dançar, atuar, fazer poemas, se apropriando dos meios de produção através dos canais estéticos da imagem, palavra e som.

Fazendo uma analogia: o encontro de bell hooks com Freire foi fundamental na trajetória da escritora, assim como meu contato com Boal e a metodologia foi algo transformador para minha vida e escolha de carreira. Existem diversos pontos em comum entre as duas metodologias desses dois pensadores, pensamento crítico, a práxis como fio condutor, entre outras semelhanças. Porém, Boal como homem branco e Marxista não aprofundou questões de especificidade de gênero e raça, deixando um imenso campo para investigação. No âmbito do Teatro do Oprimido essas questões vêm sendo aprofundadas principalmente por Bárbara Santos, mulher negra, socióloga, feminista que durante muitos anos dirigiu o

Centro de Teatro do Oprimido CTO-Rio, junto à Boal e hoje dirige o Kuringa em Berlin.

Assim como a bell hooks aplicou críticas à obra de Freire, Bárbara Santos as fez sobre a obra de Boal no que diz respeito à atualização da metodologia e a abordagem de especificidades do método, tais como gênero e raça. Essas análises críticas de Bárbara Santos estão sistematizadas em três livros: *Teatro do Oprimido Raízes e Asas, uma teoria da práxis*, (2016) esse lançado também nos idiomas Inglês, Espanhol, Italiano, em tradução para o Frances, *Percursos Estéticos, imagem, som, ritmo, palavra - Abordagens originais sobre o Teatro do Oprimido*, (2018) e *Teatro das Oprimidas, Estéticas feministas para poéticas políticas*, (2019).

Se a metodologia de Boal me fez criar um pensamento crítico, foram os pensamentos e práticas reflexivas de Bárbara Santos que me fizeram transgredir. Com Boal me instrumentei para encarar uma escola de Belas Artes, branca em sua forma e essência; pautada no paradigma da branquitude tanto na forma quando na concepção, mas foi com os ensinamentos feminista negro de Bárbara e do Coletivo de Teatro do Oprimido Cor do Brasil criado por ela que transgredi minha existência e ousei me tornar mestre em Artes Cênicas em uma escola Euro referenciada UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) e ingressar no doutorado em Artes na UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro).

Hoje o Coletivo Cor do Brasil pensado por Bárbara é um grupo de negros e negras, mas no início de 2010 com intuito de participa do III FESMAN -Festival Mundial de Artes Negras em Dakar, Senegal, começou misto com presença de pessoas brancas. Os encontros do Cor do Brasil eram um dos únicos espaços onde aquelas pessoas negras poderiam levantar questões críticas sobre negritude, Branquitude² e racismo, e essas críticas nem sempre eram bem recebidas e estimuladas pelos companheiros brancos, a desqualificação do debate fazia com que o processo criativo resultasse num eterno retorno ao ponto de partida e a sensação de tempo perdido. O desafio era criar um ambiente de pensamento crítico sobre as questões negras do ponto de vista dos historicamente oprimidos. Pessoas negra, portanto. Infelizmente e em decorrência do racismo estrutural de nossa sociedade esse ambiente de prática de liberdade só se constituiu

2 A noção de Branquitude é explorada em Bento (2002).

quando os companheiros brancos foram convidados a se retirar do coletivo. Como bem disse uma amiga pensadora negra doutora Priscila Ferreira - “É muito difícil você disputar o campo das ideias quando você tem em seu vocabulário 500 palavras e a outra pessoa tem 5.000,00 palavras à disposição.”(Informação Oral)

Bárbara Santos tem como objetivo uma Pedagogia engajada, ela acredita e pratica a educação como prática da liberdade onde qualquer pessoa pode aprender. A maneira de transmitir as técnicas e escrever sobre o Teatro do Oprimido de forma acessível para que mais pessoas se apropriem desses conhecimentos se coloca em conformidade com os pensamentos de bell hooks quando ela diz que: “O trabalho do professor não é simplesmente partilhar informação, mas sim o de participar do crescimento intelectual e espiritual dos alunos.” (2013, p.25). Mesmo vivendo em Berlim na Alemanha, Bárbara participa ativamente do grupo, colaborando com propostas artísticas, políticas, cuidado psicológico e espiritual, todas as vezes que está no Brasil, reúne o grupo para pensar o futuro, festejar e entender a caminhada. Práticas negras de existência.

bell hooks descreve que: “A obra de Freire afirmava que a educação só pode ser libertadora quando todos tomam posse do conhecimento como se este fosse uma plantação em que todos temos que trabalhar”. (2013, p.26) Observo na filosofia pedagógica de Bárbara uma profunda afinidade e semelhança com os pensamentos dos dois pensadores acima citados. Uma profunda noção de trabalho coletivo e um exercício a partir da “Práxis” - agir e refletir sobre o mundo a fim de modificá-lo.

A afirmação sobre processo transgressor de Bárbara Santos não nega a preocupação de Boal com as questões negras porque elas estavam diretamente ligadas à luta de classes no Brasil. Esse fato é notório quando se considera a intensa relação de Augusto Boal com Abdias Nascimento. Intelectual negro que também influenciou o pensamento político de Boal e consequentemente a metodologia do Teatro do Oprimido. Essa relação inclusive, carece de maiores estudos e não é objetivo deste texto fazê-lo aqui. No entanto, para fins de aproximação ao tema, o próprio Boal em entrevista assinada por Rose Spina e Walnice Nogueira Galvão na Revista Teoria e Debate em janeiro de 2004 expressa a dimensão racial através de sua consciência política crítica:

E como se deu a politização?

A politização foi fora do teatro. Meu pai era dono de uma padaria e desde os 11 anos eu o ajudava. Então, via uma população de trabalhadores do curtume carioca que frequentavam a padaria, a maioria negros e todos pobres. A politização se deu pelo choque de classes. Minha família não era rica, meu pai tinha padaria, duas ou três casas na Penha, um bairro operário, mas havia uma diferença muito flagrante entre mim e os colegas que jogavam futebol comigo. Eles eram pobres, passavam por dificuldades. Na hora de jogar futebol, o time era coeso, “todos por um e um por todos”. Depois, um ia dormir numa casa com o chão todo quebrado e eu ia para uma casa bonita e gostosa. Isso dava a um jovem com aquela idade um sentido de que alguma coisa estava errada. O senso de injustiça despertou.

A expressão de sua forma teatral ocorre em diálogo com temáticas raciais:

Como você se encaminha para o teatro com essa idade?

Por volta dos 9 anos comecei a escrever peças sobre essas pessoas, sobre aquela gente. E fiquei amigo do Abdias Nascimento, fundador do Teatro Experimental do Negro. Como eu trabalhava e minhas peças eram sobre os negros que eu conhecia, passei a entregá-las a ele. Uma vez ele quase encenou uma peça minha com Grande Otelo chamada “*Martim-Pescador*”, baseada na vida de pescadores. (www.teoriaedebate.org.br).

Pela vida no subúrbio do bairro da Penha, estando Boal numa classe social favorecida materialmente, ele percebeu rapidamente que a classe operária ao seu redor era composta, em grande maioria, por negros. O contato com Abdias o fez despertar e refletir o porquê dessa classe operária ser composta, em grande maioria, por negros. Por suas especificidades, sendo composto apenas por atores, diretores, artistas plásticos, músicos negros e negras que manejam esses e outros saberes e fazeres, para o Coletivo Cor do Brasil a questão do racismo não se reduz ao tema da luta de classe. Ainda que uma pessoa negra mude de classe social e tenha acesso a bens de consumo, essa pessoa não pode esconder a cor da sua pele. E dependendo do bem de consumo, cria-se curiosidade e fetiche nas cabeças das outras pessoas para saber a procedência dos bens adquiridos.

Tal como o Teatro Experimental do Negro, o Cor do Brasil consolida-se como grupo de Teatro Negro através de seu ativismo político e de militância negra. Ficando evidente sua influência política e ideológica, não só para outros grupos de Teatro Negro como também como produtor de metodologias artístico-políticas do Teatro do Oprimido. De forma semelhante, os encontros com Abdias e o TEN (Teatro Experimental do Negro) foram fontes de estímulo estético-político-ideológico para Boal em seu posterior percurso em direção ao Teatro do Oprimido. Tanto quanto Bertolt Brecht e o Agitprop Russo.

Mas o Cor do Brasil não foi o único grupo de negros produtores de teatro ao longo da história do CTO. A experiência mais duradoura e de maior alcance que atuou no combate ao racismo foi o CENUN - Coletivo de Estudantes Negros Universitários, com atuação entre 1994 a 1997, período do mandato legislativo de Augusto Boal como vereador do Rio de Janeiro e do desenvolvimento do Teatro-Legislativo. Formado por estudantes universitários afrodescendentes, composto por corpos de negras e negros, o CENUN lutou pela implementação das cotas raciais nas universidades públicas, contra a intolerância às religiões de matriz africana e ainda contra o racismo estético sofrido por negras e negros, evidenciado pelo cabelo crespo. LickoTurle (homem negro) e Helen Sarapeck (mulher branca) foram Curingas deste grupo. Licko, aliás, sistematizou a trajetória do Grupo no livro *“Teatro do Oprimido e Negritude - A utilização do Teatro-Fórum na questão racial”* (2014). Sobre o Grupo LickoTurle revela:

“O núcleo de teatro do CENUN foi organizado em 1993. Mas foi em 1995 que atingiu seu melhor nível artístico e produziu um espetáculo intitulado “O pregador” (...). O texto foi montado seguindo rigorosamente os exercícios do método Boal de teatro, no qual relatos de opressão são teatralizados e, posteriormente, analisados. (...) “O pregador” é um espetáculo de Teatro-Fórum que possibilita discutir, pública e teatralmente, uma questão social ou política pertinente a um determinado grupo. Essa modalidade é a mais conhecida e utilizada atualmente, talvez por se aproximar bastante do formato de teatro mais conhecido como senso comum”. (TURLE, pág. 49, 2014)

As cotas raciais nas universidades públicas começaram a ser implementadas a partir de 2002, sendo a Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, a pioneira do país. Isso ocorreu durante o governo de Benedita da Silva, então Governadora do Estado. Benedita, aliás, foi

uma das protagonistas da peça “Retrato em Negra e Branca”, do CTO, dividindo a cena com Maria da Conceição Tavares. A peça falava sobre os embates, encontros e desencontros entre uma trabalhadora doméstica negra, Benedita, e uma intelectual branca de classe média, Maria da Conceição. O musical foi dirigido por Boal e atuado pelo elenco do CTO como parte da campanha eleitoral das duas candidatas.

Mas, se o Teatro do Oprimido já provocou o surgimento de outros grupos negros ao longo de sua história. Qual seria a contribuição do Cor do Brasil?

Nossa existência tem atravessado o Teatro do Oprimido para que ele seja feito por oprimidos, oprimidas com e para elas e eles. Um Teatro Feminista negro se constituindo em forma de movimento questionando espaços de poder diversificando a cara de referência do T.O. O Feminismo negro como perspectiva direcional dentro do coletivo Cor do Brasil de homens e mulheres negras.

O Cor do Brasil é atravessado por diferentes espacialidades, não fica limitado dentro da caixa preta esperando um público branco burguês chegar. O coletivo se apresenta em qualquer território, em praças públicas, em pátios de escola, em associação de moradores, em auditórios de universidades, em unidades prisionais, em acampamentos do MST e MSTB e em quilombos. Com objetivo de falar para os seus, trazendo reflexões sobre esse racismo estrutural que impede que pessoas pobres e pretas tenham direito a acessar a cidade possam atravessar territórios para assistir espetáculos em grandes salas de teatro no centro ou zona sul do Rio de Janeiro. Nesse sentido, o Cor do Brasil é um grupo de teatro negro contemporâneo em franco diálogo com nossa sociedade e sua maior parcela populacional.

De maneira inversa, quando nos apresentamos em salas fechadas também nosso teatro continua atravessado pela realidade, pelas temáticas ali apresentadas, por doze corpos negros presentes em potência de vida e pelas tecnologias audiovisual e sonora. Outras realidades entram em cena através de projeção de imagem, mostrando notícias sobre extermínio da população negra. Jogando luz nessas realidades para ampliar e aprofundar a reflexão sobre o tema. Tenho falado com o coletivo que pretendo experimentar ampliar esses atravessamentos tecnológicos, colocando uma ou duas TVs o tempo todo ligadas passando essas notícias, hora com volume baixo hora com volume alto, uma luz de um giroscópio de polícia passando pela

cena em alguns momentos. Ampliando esse eterno estado de vigilância e controle de corpos negros diaspóricos por meio do braço armado do estado e no final do espetáculo, subirá um Drone sobrevoando a cabeça da plateia com um barulho muito alto de um helicóptero. Fazendo alusão as notícias que o governador e o presidente estão pensando em comprar Drone que atira para combater o crime nas favelas e sobre o governador que “manda atirar na cabecinha” e anda de helicóptero com BOPE.

Composto por pessoas negras, o coletivo de Teatro do Oprimido Cor do Brasil tem como premissa discutir o racismo através do Teatro do Oprimido. Iniciado em 2010, o Grupo construiu a peça de Teatro-Fórum “Cor do Brasil” de autoria de Bárbara Santos com direção de Claudia Simone, também mulher negra artista internacional, ativista do movimento de Teatro do Oprimido.) atuando no Pas à Passo Théâtre de l’Opprimé França e Rede Ma(g)dalena Internacional. Cor do Brasil é um coletivo que reúne artistas-ativistas afrodescendentes – das artes cênicas (teatro e dança), das artes visuais (cinema e fotografia), das artes plásticas (cenografia e pintura), da música (erudita e popular), da literatura e da pesquisa acadêmica – interessados em aprofundar e ampliar a discussão pública sobre o racismo através da Arte.

O coletivo investe sua diversidade e cabedal criativo e intelectual em diversas produções artísticas. Além de eventos culturais (saraus de poesia, *shows* musicais, gastronomia afro-brasileira, danças populares e mostras de vídeo) e seminários de discussão, o coletivo produziu três espetáculos teatrais: *Cor do Brasil* (que deu origem ao grupo); *Saco Preto* e *Suspeito*.

O espetáculo *Cor do Brasil* aborda a questão da *mestiçagem* brasileira, fundamentada no mito da democracia racial e desenvolvida a partir da valorização da herança das migrações europeias e da *folclorização* do legado e da ancestralidade africanos. Em *Saco Preto*, o coletivo aprofunda a discussão sobre o extermínio da juventude negra no Brasil, através de dados estatísticos, o espetáculo produz imagens contundentes que denunciam a violência cotidiana enfrentada pela população negra e o mais recente espetáculo, *Suspeito!*

Suspeito, espetáculo mais recente do grupo, aborda o racismo institucional e difuso, que, apesar de estar presente na vida cotidiana de negras e negros e de produzir consequências concretas para a desigualdade racial no país, ainda parece imperceptível por estar camuflado em um misto de camaradagem e meritocracia. A forma difusa e simbólica de expressão

desse racismo cotidiano dificulta tanto a identificação quanto a luta por sua superação.

O coletivo de Teatro do Oprimido Cor do Brasil tem na Estética do Oprimido, de Augusto Boal, a principal inspiração para suas produções artística. Ao ampliar suas ações por conta de vários atravessamentos político da realidade, o Movimento Cor do Brasil tem no Teatro das Oprimidas, de Bárbara Santos - primeira mulher negra e escrever um livro sobre o método e primeira mulher negra a ser uma referência no método - a principal estimulação para suas produções artísticas, ações políticas, sociais e concretas continuadas. “A partir do Teatro das Oprimidas, o movimento Cor do Brasil tem atravessado politicamente o Teatro do Oprimido e enegrecendo o método.”

A musicalidade se associa à linguagem não-verbal para uma comunicação imagética potente e criativa. Através de explosões de sonoridades, ritmos, músicas originais e movimentos inspirados nas danças negras, o espetáculo conta a história de dois jovens, Luanda e Benedito, que lutam para superar o futuro predestinado e restritivo que a sociedade os “oferece”. No entorno dos dois jovens, personagens que, por um lado, reafirmam o poder da “sina” a qual estão aprisionados e, por outro, propagam a ideia ilusória de que basta querer, pois, com esforço e dedicação, tudo podem. Nessa jornada, Luanda e Benedito também encontram o apoio de aliados que estão na mesma luta.

Suspeito é uma produção de Teatro Fórum, na qual as questões postas em cena são estímulo para a análise, discussão e busca de alternativas com a plateia. O público também é convidado a atuar como aliado dos protagonistas. *Suspeito* é fruto de laboratórios de interpretação e de dramaturgia, sendo uma obra de criação coletiva. As músicas originais também são de autoria de Bárbara.

Cor do Brasil é mais do que um coletivo artístico-ativista, Cor do Brasil é um movimento! Associado ao Centro de Teatro do Oprimido – CTO, ao Coletivo Madalena-Anastácia de mulheres negras e ao coletivo de Cinema Negro Siyanda. O Movimento Cor do Brasil amplia suas ações estreitando parcerias Brasil à dentro e mundo a fora.

Dentre as atividades realizadas, já esteve presente no III Festival Mundial de Artes Negras em Dakar, Senegal e no 4º Festival de Teatro da Língua Portuguesa (FESTILIP), no Rio de Janeiro. Em 2014 o Grupo participou

do “Arte Engajada” evento sobre os 50 anos do golpe militar brasileiro realizado pelo SESC São Carlos/SP. Em 2015 o Grupo recebeu o Prêmio “Ações Locais”, concedido pela Secretaria de Cidadania e Diversidade, da Secretaria de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro. Em 2018 recebemos o Prêmio Cultura Populares, (edição Selma do Coco) do extinto ministério da Cultura do Brasil, por meio da (antiga) Secretaria de Diversidade Cultural do (ex) Minc. Participou como convidado do IV Encontro latino Americano de Teatro do Oprimido realizado na cidade de Matagalpa, Nicarágua no período de 15 a 25 de janeiro de 2016. Participaram de eventos internacionais como as JITOU - Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade na UNIRIO e na UFBA em Salvador participou de forma teórica através de artigos e mine cursos e prática através de apresentações. De 14 a 28 de abril de 2019 o grupo foi convidado para um evento internacional na UCLA Universidade da Califórnia - EUA. Participou da Flip em Paraty na casa Phillos e da Flip Preta no quilombo do Campinho de Paraty, com espetáculo, performance e mesas de debates. Em agosto de 2019 participou da semana pedagógica da escola de Teatro Martins Penna, com espetáculo, mesas e oficinas formativas.

MOVIMENTO COR DO BRASIL SE MOVIMENTA PARA LOS ANGELES - CALIFÓRNIA

Por articulações de Bárbara Santos e Alessandro Conceição curinga negro coordenador do CTO Rio e a convite de Bob Gordan e Bryonn Bain o coletivo Cor do Brasil se estruturou enquanto Movimento para ações concretas planejadas na Califórnia.

Entre os preparativos aqui no Brasil o coletivo fez vários encontros artísticos para ensaios e reestruturação do espetáculo para uma linguagem que não utilizasse a palavra como o foco principal. O investimento de pesquisa em imagem foi grande. Juntamos o coletivo e propus um laboratório de estética negra que batizei de Preto no Preto! Cláudia Simone conduziu junto comigo. Para este laboratório juntamos tudo que tinha de material preto no CTO: tecido, plásticos, roupas, cadeiras, tintas, objetos etc. E como ponto de partida pegamos notícias de jornais que tinham negras e negros em evidência por algum motivo qualquer. Improvisamos

imagem a partir das notícias e a única regra era que para criação destas imagens só poderia utilizar o corpo e material preto.

Outro exercício foi pensar cargos e profissões onde negras e negros não estão inseridos: Médico, astronauta, rei, rainha, executiva, bailarina entre outras. O segundo passo foi pensar como seria um corpo negro ocupando este lugar, em sequência pesquisamos como construir uma imagem dessas profissões só utilizando material preto em cima do corpo preto. O processo criativo foi muito intenso, profundo, com várias descobertas e deu origem a nova imagem do espetáculo *Suspeito*, que viajou para Los Angeles.

Para que esse convite não se restringisse apenas em uma viagem para duas apresentações, pensamos em várias frentes de ações, entre elas: Apresentações da Performance *Travessias* e o lançamento do livro de Bárbara Santos, *Raízes e Asas - Uma teoria da práxis em Inglês*, apresentações do espetáculo *Suspeito* do Coletivo Cor do Brasil na Universidade UCLA e no projeto de extensão da universidade, *T.O For Racial Justice*, esta apresentação foi para jovens do sistema prisional masculino na Califórnia, apresentações do Coletivo Madalena Anastácia na Universidade UCLA e no projeto de extensão da universidade, *T.O For Racial Justice*, a apresentação foi para jovens do sistema prisional feminino na Califórnia, formação em Teatro Legislativo com Bárbara Santos e Alessandro Conceição, oficina introdutória de Teatro do Oprimido com Gabriel Horst e Cachalote Mattos, oficina de Dança negra com Fernanda Dias em outra universidade, Palestra de Eloana Gentil sobre Educafro - pré vestibular para negros, exibição dos filmes do coletivo Siyanda de cinema negro, além de fazer parceria com alunos da escola de cinema da universidade que filmou e fotografou toda a nossa passagem por Los Angeles com objetivo de produzir um documentário futuro.

O Movimento Cor do Brasil atravessa territórios e se deixa atravessar, entra em contato com a Estética Afrofuturista nascida em Nova York com o nome de “Beat”, um movimento de contracultura na década de 1950. O Afro futurismo só recebe este nome no início dos anos 90, quando o jornalista, crítico e pesquisador branco Mark Dery publicou o ensaio “*Black to the future*”, em 1994. Resumidamente a ideia Afro futurista é resgatar a ancestralidade e o protagonismo do povo negro através das artes. O Resgate de mitos africanos e às suas perspectivas de futuro. Pensando esse povo para além de uma construção imagética pejorativa sobre o tempo da escravidão, mas revisitando o povo africano quando dono de impérios,

construtores de pirâmides, pioneiros na ciência e filosofia com vasto acúmulo cultural, para pensar o negro no presente/futuro.

O Coletivo Cor do Brasil traz o dado para cena. - Em 2017 no Brasil, a cada 100 assassinatos, 71 foram de pessoas negras (dados do Atlas da Violência 2017). Por isso é tão importante defender um futuro onde as pessoas negras sigam vivas e protagonistas. Onde os negros sejam fonte de inspiração. Essa metodologia transgressora sem sombra de dúvida mais pela Bárbara do que pelo Boal, entusiasmou e impulsionou os integrantes do grupo a ocuparem a academia. Das 16 pessoas que passaram pelo grupo, 5 destes estão no doutorado em diferentes programas, 4 formados mestres, e todos os outros ingressaram na universidade.

A proposta do Movimento Cor do Brasil é realizar o trabalho cênico a partir e através do pensamento multidisciplinar artístico-político *no teatro, em diálogo com música, moda, cinema, literatura, artes plásticas, filosofia, fotografia e na ciência. Fortalecendo essas perspectivas direcionais feminista negra, o Movimento Cor do Brasil se transforma em Movimento Cor de Anastácia. Em plena atividade em tempo de pandemia de COVID. Pesquisando um teatro que por necessidade de isolamento já nasce cinema. Para que sigamos vivos e ocupando* palcos, mesas de debates, conferências, coordenações e direções de Ongs, empresas, escolas de samba, bancos de universidades, docências em universidades, departamentos acadêmicos, reitorias, terreiros de candomblés e umbandas, púlpitos e ministrações de igrejas, rodas de samba, rodas de Slam, rap e todo lugar que nós quisermos: futuros do pretérito e presente dos futuros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENTO, Maria Aparecida Silva. **Branqueamento e Branquitude no Brasil**. In: Psicologia social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil/Iray Carone, Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

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

_____. **Jogos Para Atores e Não Atores**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2006.

_____. **Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular**. São Paulo: Civilização brasileira, 1996.

_____. **O Arco-Íris do Desejo: Método Boal de Teatro e Terapia**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012.

hooks, bell. **Ensinando a Transgredir: A educação como prática da liberdade**, tradução Marcelo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes Ed. 2013

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018. 80 p.

MATTOS, Cachalote. **Teatro do Oprimido e Universidade: Experimentação, Ensaio e Investigação**. Organização: Cachalote Mattos, Flávio Sanctum, Helen Sarapeck, Jussara Trindade, LickoTurlle, Zeca Ligiero. 1.d Rio de Janeiro: Mundo Contemporâneo, 2016.

SANTOS, Bárbara. **Teatro do Oprimido Raízes e Asas - Uma Teoria da Práxis**. Rio de Janeiro: Ibis Libris, editora, 2016.

_____. **Percursos Estéticos, imagem, som ritmo, palavra - Abordagens originais sobre o Teatro do Oprimido**. São Pulo: Padê, editora, 2018.

_____. **Teatro das Oprimidas - Estéticas feministas para poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Casa Philos, editora, 2019.

TURLE, Licko. **Teatro do Oprimido e Negritude (A utilização do Teatro-Fórum na questão social)**. Rio de Janeiro: E-papers, 2014.

ROQUE SEVERINO E A ESTÉTICA DO OPRIMIDO: PROCESSO CRIATIVO E COMPOSIÇÃO EM TELEPRESENÇA NO CONTEXTO PANDÊMICO AMAZÔNICO

LUIZ AUGUSTO MARTINS

AMANDA AGUIAR AYRES

GUILHERME CARVALHO

DIOGO CERRADO

JACKELINE MONTEIRO



Figura 1 ACERVO DO PROJETO: CRIAÇÃO DE IOGAN MONTEFUSCO

INTRODUÇÃO

O presente artigo, reflete sobre a importância do desenvolvimento de processos criativos, em contexto de confinamento social e estabelece diálogos com Augusto Boal, e outras fontes inspiradoras, as quais foram surgindo durante a composição da obra artística *Roque Severino: Todo dia morre gente que antes nem vivia*. O estudo apresenta a experiência desenvolvida em um contexto artístico-pedagógico, mediado pelas tecnologias contemporâneas, via telepresença, durante a pandemia em 2020. A proposta cênica apresentou desafios não somente em nível dramaturgico, mas, também, na perspectiva de encenação. Uma vez que o processo de montagem se realizou respeitando todas as medidas de isolamento social, de modo a viabilizar a interação com cada artista atuando de sua casa. O estudo procura, também, analisar a criação desse trabalho na dimensão das sonoridades: a criação musical para a cena, a investigação da ação vocal, apoiada pela análise ativa e a importância do processo deste estudo.

O CONTEXTO DO PROJETO

Em uma parceria entre professores, acadêmicos da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), o Projeto Arte e Comunidade¹, o Portal Mever², o curso de teatro da UEA, enfrentaram o desafio significativo de encontrar soluções para a realização do período letivo acadêmico de 2020,

1 O projeto Arte e Comunidade, desde 2013, trabalha com a integração das dimensões de ensino, pesquisa e extensão do curso de Teatro da UEA estabelecendo processos de criação e de fruição artística em diálogo com as comunidades do Amazonas.

2 O www.mever.com.br é um portal de Artes que realiza transmissões de espetáculos ao vivo há mais de dez anos em uma perspectiva profunda de pesquisa que envolve as relações entre teatro, telepresença e mediação tecnológica.

em meio ao contexto pandêmico, instaurado pelo COVID-19, que assola a humanidade até o atual momento³.

O curso de teatro da Universidade em questão, desde 2013, tem realizado distintos processos e arranjos para reestruturar seu currículo acadêmico. O corpo docente deste curso busca partilhar de uma estrutura horizontal de ensino-aprendizado. Assim, trabalhamos com a transdisciplinaridade, para traduzir os anseios deste novo projeto pedagógico que se encontra em estado embrionário e laboratorial. Desta forma, ao considerar o momento atípico de isolamento social, bem como a urgência de pautar as dimensões que pulsam no atual cenário Amazônico, a obra *Roque Severino* foi composta por meio de uma proposta transdisciplinar que possibilitou a integralização de dez disciplinas, sete professores e mais de vinte estudantes do curso de Teatro da UEA, e possibilitou formar um coletivo artístico de quase quarenta pessoas que uniu Floresta Amazônica, Brasília, Portugal, São Paulo e o Rio Grande do Sul.

A iniciativa foi inspirada no que tangencia essencialmente a artesanaria teatral e a indissociabilidade das dimensões abarcadas em seu fazer: pesquisa, criação e realização, cujos aspectos sociais e culturais estão amalgamados em todo processo que um projeto cênico profissional mobiliza. É importante sinalizar, também, que é de nosso interesse ressaltar o experimentalismo, como parte do processo que leva a descobertas na produção contemporânea teatral. Percebendo até onde esta experiência cênica pode ser expandida, tencionando fundamentos basilares do teatro como a presença cênica através do uso da tecnologia e da aplicabilidade do conceito de telepresença.

Este artigo narra, o desenvolvimento deste projeto, que integraliza o ensino universitário teatral ao exercício da pesquisa e aos desdobramentos profissionais e sociais por ele mobilizados; apresenta, ainda, a perspectiva de professores de teatro, alunos do curso de graduação e artistas que desenvolveram esta experiência.

3 Hoje, 16 de janeiro de 2021, a cidade de Manaus tem todos seus hospitais superlotados e encontra-se em estado de calamidade pública, enquanto em Brasília o atual presidente da república segue em uma postura de total descaso frente aos mais de 208.000 óbitos que contabilizam o Brasil. Portugal decretou um segundo estado de emergência, em que pessoas estão proibidas de circular entre municípios e apenas serviços essenciais funcionam; mesmo já tendo iniciado os procedimentos de vacinação o país contabiliza mais de 8.800 mortos.

O processo aqui apontado demonstra ineditismo pela dimensão de frentes criativas que mobilizou, o questionamento e a investigação sobre o aspecto da presença cênica, bem como os recursos e as temáticas enfatizadas em sua abordagem criativa. Assim, o ensino universitário desempenhado pela UEA, atrelado ao ensino formal e não-formal, o qual figura como um estágio profissional. Promovido pelo portal Mever, a rede de relações tecida conjuntamente com o Projeto Arte Comunidade e a extensão deste espetáculo para sua inclusão em meio profissional. Por meio da obtenção de apoio e fomento em nível municipal, promoveu imenso benefício aos alunos envolvidos neste processo durante um contexto pandêmico. Possibilitando assim, o desenvolvimento de um caminho direto entre a universidade e a vida profissional de maneira efetiva.

Como podemos reinventar o ensino teatral universitário quando é inviabilizado o encontro entre as pessoas? Como podemos imaginar o exercício da teatralidade, indissociável, até então, da presença, em um contexto em que o mundo inteiro se relaciona apenas virtualmente? Seria esse um momento mandatório de repensar os procedimentos clássicos de criação, de se pensar e exercer o trabalho teatral?

Essas foram as questões centrais que possibilitaram impulsionar um grupo de professores, da UEA, a se reunirem em 2020, para realizarem o desenvolvimento de um currículo acadêmico de caráter transdisciplinar e teórico-prático. Durante as reuniões de Colegiado foram observados nas primeiras seis semanas de ensino mediado por telepresença, grande número de evasão, trancamento, ausências e desistência entre os discentes. Devido a causas muitas vezes relacionadas ao choque psíquico e social relativo aos impactos causados pela pandemia, bem como uma forte descrença frente à proposta de ensino-aprendizagem que seria oferecida diante do momento histórico.

Em contraponto, o ensino universitário da UEA conta com uma forte vertente de extensão, em que atividades acadêmicas são realizadas em estreita parceria com as comunidades locais e com atuação de laboratórios de pesquisa, que são coordenados por professores universitários e realizados conjuntamente com alunos orientados por aqueles. Uma grande vantagem foi que o projeto Arte e Comunidade, já havia pautado a discussão a respeito da Curricularização da Extensão, o que subsidiou a implementação do projeto com a efetividade com a qual gozou.

Provocados pela coordenadora do projeto Amanda Ayres, os professores Luiz Augusto Martins e Gislaine Pozzetti aceitaram o desafio de integralização proposto. No entanto, uma terceira camada que efetivava o caráter de ensino não-formal e reforçava os pressupostos da extensão. Foi a parceria firmada com Guilherme Carvalho, que possibilitou inserir o Portal Mever ao projeto e dar apoio à proposta transdisciplinar que vislumbrávamos.

Durante o processo de conexão das disciplinas, professores, artistas e alunos, dedicaram-se em média vinte horas semanais para o desenvolvimento e realização do projeto. O organismo funcionava da seguinte maneira: uma vez por semana, o coletivo reunia-se para uma roda de conversa, acompanhado dos direcionamentos pontuados pelo diretor convidado, pelas professoras Amanda Ayres e Gislaine Pozzetti, também produtora executiva do projeto. Duas vezes por semana, os ensaios eram conduzidos pelo professor Luiz Augusto que trabalhava o texto, a voz e as modulações que figuravam na composição da paisagem sonora pelos tipos presentes na obra. Utilizando-se de metodologias da análise-ativa para o trabalho do texto: jogo improvisacional, analogia da adaptação e incorporação na dramaturgia; para a criação de composições originais e rearranjos musicais, uma parceria direta com o diretor musical convidado Diogo Cerrado foi estabelecida. O grupo encontrava-se (em formato telepresencial), uma vez por semana, para realização do ensaio geral conduzido por Guilherme Carvalho e coordenado pela professora Amanda Ayres. Neste mesmo dia de ensaio, juntamente com a professora Vanessa Bordin, o diretor Guilherme Carvalho trabalhava com núcleos específicos de criação de personagens e o nível interpretativo dos atores. Além disso, uma vez por semana, os alunos eram instruídos pela professora Vanessa Bordin, em colaboração com o diretor convidado, a criarem máscaras, objetos e formas animadas. Mais tarde o projeto contou com a inserção da professora Francenilza Viana, que também participou como atriz. Da professora Fátima Souza que auxiliou na perspectiva dramaturgica, além de desempenhar a fundamental função de mediação entre coxia e palco. E do professor Jhon Weiner de Castro, atual coordenador do curso de Teatro da universidade que desempenhou a função de iluminador.

Como procedimento delineador metodológico, o primeiro passo organizacional, foi a estruturação de um calendário que previa oito semanas para a execução do projeto e propunha como ações centrais: 01 - Criação dramaturgica; 02 - Distribuição, criação e desenvolvimento de

personagens; 03 - Criação e desenvolvimento de bonecos, figurino, cenário e formas animadas; 04 - Criação de sonoplastia inédita para o espetáculo. Para uma melhor gestão do projeto, como um todo e maior efetividade de execução, juntamente com os demais alunos, a equipe foi organizada em grupos de trabalhos que ficavam ao critério e escolha de cada um dos alunos, de acordo com interesses e disciplinas que estivessem cursando. Vale lembrar que todo o projeto se realizou de forma telepresencial, mediada pelo uso de ferramentas como *GoogleMeet*, e para a apresentação pública do espetáculo, fez-se uso do *Streamyard* o qual comporta, por vez, até dez usuários. Entretanto, contávamos com um elenco de dezenove atores, além do diretor artístico/editor e do sonoplasta - que teriam de estar durante todo o espetáculo, juntamente com outros oito atores em um esquema de revezamento que demandou imenso planejamento e estruturação. Uma sala virtual do *GoogleMeet* servia como camarim para toda a equipe.

Necessário se faz, a título de contextualização, oferecer ao leitor uma sinopse das obras produzidas e apresentadas. Em “O berço do Herói” Dias Gomes narra a história do soldado Roque, que havia sido dado como morto depois de ter desaparecido numa guerra na Itália. Depois de 20 anos, o então mártir aparece vivo, retorna e descobre que a sua cidade, a escola, e o batalhão agora tem o nome de Cabo Roque. Toda a cidade vive da memória de Roque e imensos avanços são gerados na cidade, em especial no campo do comércio e turismo. Então o prefeito traça um plano maléfico para matar o reaparecido Cabo Roque, já que os poderosos da cidade - o prefeito, o Sinhozinho Malta, a viúva e o padre - se valiam deste falso mito.

Em “Morte e Vida Severina”, João Cabral de Melo Neto, numa obra poética com traços dramáticos, conta a história de Severino, aquele que emigra passando por Caatinga, agreste, Zona da Mata, até chegar ao Recife, fazendo o caminho da serra ao litoral. Entre seus monólogos, Severino dialoga com os irmãos da morte que carregam um Severino morto; dialoga, ainda, com a Mercadora da Morte que vive do lucro que a morte oferece; encontra-se com outra morte, onde as mulheres e os homens choram, e cantam pelo morto, para enfim, chegar na cidade do Recife onde a vida renasce.

Partindo dos textos *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, e *O Berço do herói*, de Dias Gomes, a dramaturgia evidenciou a história de Santo Roque, herói do exército nacional, morto em combate pela pátria. O mito é ressaltado anualmente quando suas cinzas, guardadas em um relicário, peregrinam pelas cidades da Amazônia. No ano de pandemia

(2020), o seringueiro Severino recebe a missão de realizar a travessia e levar as cinzas do santo herói da cidade de Autazes para a cidade de Terfé: o berço do Herói. Em sua travessia, Severino encontra um pajé que lhe conta da morte de indígenas, encontra carpideiras que vivem a chorar por mortos, vítimas da Pandemia e encontra a Mercadora da morte que faz de seu ofício essas sucessivas desgraças. O inesperado acontece: Santo Roque ressuscita e, assim, o homem por trás do mito se apresenta como uma falsa verdade. Os poderosos da cidade que sobreviviam da existência deste mito (uma viúva, um coronel, um padre, um prefeito e um industrial marqueteiro) descobrem seu retorno e tentam esconder a verdade. Severino descobre tudo e resolve revelar para a população de Terfé que na verdade o Santo Roque era uma farsa. O Coronel Sinhozinho Malta diz que o Severino é um louco que quer prejudicar a história do Santo. Severino é apedrejado e Roque foge. Expondo também duas faces de reações políticas em torno da verdade, quais sejam: a que revela sob riscos e a que prefere a abstenção e a covardia. O trabalho buscou despertar uma série de reflexões e críticas pautadas no contexto histórico e político, vivenciado na atualidade. Ao desenvolver um processo de criação colaborativo, viabilizamos a interação via chat, de modo que os espectadores, também tivessem a oportunidade de serem criadores dessa obra aberta.

A poética da obra aberta tende, como diz Pousseur, a promover no intérprete 'atos de liberdade consciente'. Pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; mas poder-se-ia objetivar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. Acontece, porém, que essa observação constitui um reconhecimento a que a estética contemporânea só chegou depois a ter alcançado madura consciência crítica do que seja a relação interpretativa [...] hoje tal consciência existe, principalmente no artista que, em lugar de sujeitar-se à 'abertura' da obra como fator inevitável, erige-se em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível. (ECO, 1968, p. 41-42)

Tanto a abertura da obra, como o uso da mediação tecnológica via telepresença⁴, não se configuraram apenas no aspecto de oferecer maior relação interpretativa ao espectador, mas uma relação conceitual mais ampla. Essa interação envolve novas formas de pensar e fazer teatro que promovem também a criação de novos estilos de encenação. A superação da estrutura hierárquica e opressiva do texto, confere maior autonomia à cena, e oferece ao teatro a oportunidade de reconquistar a sua dimensão de acontecimento multidimensional – espaço temporal – audiovisual, apresentando-se “em processo” e não mais exatamente como obra acabada. Muitas são as nossas reflexões e desdobramentos a respeito do uso da telepresença no processo de composição cênica e é possível aprofundar a discussão por meio das pesquisas realizadas por AYRES (2013) e CARVALHO (2011).

A FUNDAMENTAL IMPORTÂNCIA DO DESENVOLVIMENTO DE PROCESSOS CRIATIVOS: O DIÁLOGO COM AUGUSTO BOAL E OUTRAS FONTES INSPIRADORAS

A montagem de *Roque Severino* buscou dar acesso a mecanismos que possibilitassem o desenvolvimento de um processo de criação diferenciado. A fim de estabelecer novas formas de comunicação, explicitar pensamentos sensíveis e conhecimentos autênticos produzidos e refletidos colaborativamente pelos participantes. Mesmo em um contexto desafiador de imprevisibilidade, como o imposto pela pandemia em 2020. Nesse contexto, Augusto Boal (2009) nos apresentará duas dimensões importantes que consideramos pertinente destacar aqui. A primeira diz respeito a um contraponto entre analfabetismo, da escrita e leitura, e o analfabetismo estético. O autor, ao lamentar o grande número de analfabetos presentes nos países pobres e ricos e o poder de isolamento, repressão, opressão e exploração que ele provoca, enfatiza:

4 A telepresença “significa estar aqui e estar em algum outro lugar ao mesmo tempo” (SANTAELLA, 2003, p. 196) Acrescentamos à fala da autora: “estar aqui e estar em alguns outros lugares ao mesmo tempo”. Se considerarmos que o prefixo *tele* significa distância então telepresença significa presença à distância. Nesse sentido, compreendemos que a telepresença é presença, em uma qualidade diferente da presença física, porém, ainda assim, presença.

Mais lamentável é o fato de que também não sabiam falar, ver, nem ouvir. Esta é igual ou pior, forma de analfabetismo: a cega e muda surdez estética. Se aquela proíbe a leitura e a escritura, está aliena o indivíduo da produção da sua arte e da sua cultura, e do exercício criativo de todas as formas de Pensamento Sensível. Reduz indivíduos, potencialmente criadores, à condição de espectadores. (BOAL, 2009, p.15)

Boal (2009) apresenta sua argumentação no sentido de que a “castração estética” vulnerabiliza o sujeito, ante a possibilidade de exercer a sua cidadania, e fragiliza a absorção das mensagens impostas pela mídia e pelos meios de comunicação de massa. Nesse sentido, por não ter acesso aos mecanismos, procedimentos e ferramentas que possibilitam o desenvolvimento de processos criativos, esse sujeito apresenta maior dificuldade não somente de produzir. Como também de refletir criticamente sobre as mensagens e imposições difundidas pela classe dominante, detentora dos meios de comunicação de massa presentes no cotidiano da sociedade.

Assim, confiamos na fundamental importância de estimular o desenvolvimento de processos estéticos dos e nos sujeitos. A fim de trabalhar as suas capacidades criativas, bem como a possibilidade de explicitar os seus pensamentos, as suas formas de compreender o mundo, seus desejos, enfim, de se expressar. E assim, estimular novas formas de comunicação, imbuídas também do pensamento sensível competente a todos os seres humanos. Boal (2009) enfatiza ainda que “o pensamento sensível é arma de poder”, quem o tem, domina. Por essa razão, os opressores se impõem na dominação dos meios de comunicação de massa, espaço no qual circula o pensamento autoritário e manipulador. Nessa perspectiva, se apresenta a importância de nos desafiar a produzirmos os nossos próprios processos de criação:

O produto artístico – obra de arte – deve ser capaz de despertar ideias, emoções e pensamentos semelhantes aos que levaram o artista à sua criação. O processo estético desenvolve nossas capacidades perceptivas e criativas atrofiadas, aumenta o nosso poder de metaforizar a realidade. Somos todos artistas, mas poucos exercem suas capacidades. Há que fazê-lo! Não podemos ser apenas consumidores de obras alheias porque elas nos trazem seus pensamentos, não os nossos; suas formas de compreender o mundo, não a nossa. Seus desejos, não os nossos. Elas podem nos enriquecer; mais ricos seremos produzindo, nós também, a nossa arte, estabelecendo, assim, o diálogo. (BOAL, 2009, 119)

Além de Augusto Boal, Paulo Freire (1981), na obra *Ação Cultural para Liberdade e Outros Escritos*, também apresenta elementos importantes que dialogam com a nossa linha de pensamento. Segundo o autor, diferentemente dos animais irracionais, nós, seres humanos, acrescentamos a nossa vida a existência de criar, de estar no mundo, de transformá-lo e ser ao mesmo tempo transformado por ele. Para Freire (1981) existir é um modo de vida que é próprio ao ser capaz de transformar, de produzir, de decidir, de criar, de recriar, de comunicar-se. Ele destaca ainda que os seres humanos, como sujeitos da *práxis*, ao impregnar o mundo com sua “presença criadora”, deixam nele marcas de seu trabalho. As palavras do mestre inspiram nossas reflexões, ações e criações:

A utopia revolucionária tende ao dinâmico e não ao estático; ao vivo e não ao morto; ao futuro como desafio à criatividade humana e não ao futuro como repetição do presente; ao amor como libertação e não como posse patológica; à emoção da vida e não às frias abstrações; à comunhão e não ao gregarismo; ao diálogo e não ao mutismo; à práxis e não à ordem e à lei, como mitos; aos seres humanos que se organizam criticamente para a ação e não à organização deles para a passividade; à linguagem criadora e comunicativa e não aos ‘slogans’ domesticadores; aos valores que se encarnam e não aos mitos que se impõem. (FREIRE, 1981, p. 64)

Nesse sentido, propomos estimular a formação de pessoas também responsáveis pelo diálogo e formação de outros cidadãos criadores em todos os sentidos. Criadores de pensamento sensível, de obras de arte, de estratégias, de políticas, entre muitas outras dimensões complexas que os compõem enquanto sujeitos do/para/com o mundo. O potencial criador dos seres humanos precisa ser estimulado para que eles exerçam, de maneira autônoma, seus potenciais naturais de reflexão, produção de conhecimento próprio, autêntico e singular. Contrapõe-se, deste modo, tanto à massificação (BOAL, 2009) quanto à imposição de *slogans* domesticadores presentes na sociedade (FREIRE, 1981).

No contexto de criação da obra *Roque Severino* nos aventuramos a buscar meios de superar alguns desafios, quais sejam: Como iríamos viabilizar a formação de coletivos em um contexto de isolamento social? Como gostaríamos de utilizar o potencial oferecido pelo ciberespaço, para formar professores/artistas/pesquisadores responsáveis pela facilitação do diálogo, e da relação com outros sujeitos cidadãos/criativos/singulares?

Como aproveitar toda a facilidade de colaboração proposta pelas tecnologias contemporâneas, para aproximar as pessoas e estabelecer novos referenciais? Quais estratégias deveriam ser utilizadas para estabelecer relações inovadoras, diferentes daquelas impostas por uma sociedade autoritária e castradora dos potenciais criativos e reflexivo dos sujeitos?

Só através da contracomunicação, da contracultura de massas, do contra dogmatismo; só a favor do diálogo, da criatividade e da liberdade de produção e transmissão de arte, do pleno e livre exercício das suas formas humanas de pensar, só assim será possível a liberação consciente e solidária dos oprimidos [...] Não basta consumir cultura: é necessário produzi-la. Não basta gozar arte: necessário ser artista! Não basta produzir ideias: necessário é transformá-las em atos sociais, concretos e continuados. (BOAL, 2009, p. 19)

No anseio de transformar esse sonho em realidade, Augusto Boal, o Centro de Teatro do Oprimido (CTO) e o Ministério da Cultura na gestão de Gilberto Gil, entre os anos de 2004 e 2008, desenvolveram um amplo trabalho de formação de multiplicadores das técnicas oferecidas pelo Teatro do Oprimido. A proposta se caracterizou em um processo de formação em rede. Contudo, Boal não chegou a ter a oportunidade de trazer para a discussão as possibilidades oferecidas pela mediação tecnológica. Entendemos que, à época, o que se mostrava ainda como um sonho para essa importante personalidade do teatro, hoje, apresenta condições reais de concretização. Concordamos com Boal (2009) e propomos, no seio da sua discussão política, filosófica e revolucionária, que possamos incluir estratégias que possibilitem a construção de uma rede maior, mais dinâmica, dialógica e colaborativa. Para tanto, confiamos que se faz necessário pensar na construção de metodologias que se apropriem dos potenciais disponíveis no ciberespaço, bem como formar cidadãos que tenham propriedade para utilizá-lo em toda a sua capacidade.

Nessa linha de pensamento o GESTO (Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido), provocado pelos desafios apresentados pelo momento pandêmico, realizou uma grande mobilização e ofereceu um ciclo de formação, utilizando o potencial da mediação tecnológica para democratizar o acesso aos estudos das obras do Teatro do Oprimido e de Augusto Boal. Assim, aquela antiga formação de multiplicadores que antes se tinha lugar somente na dimensão do encontro presencial/físico, agora, encontra novas

formas de se realizar, dando asas à composição de uma nova rede cada vez mais ampla e conectada.⁵

E, nesse sentido, enfatizamos a fundamental importância de se promover a capacidade de povoar o ciberespaço e aproveitá-lo em toda a sua potencialidade de troca, diálogo, compartilhamento e construção colaborativa dos saberes em uma perspectiva que propõe novas formas de comunicação, produção de arte e recepção, respeitando o pensamento sensível e as singularidades dos sujeitos que o produzem e o compartilham. Dessa maneira, estamos sempre em movimento e diante de novas possibilidades de utilização das novas tecnologias de informação e de identificação do nosso papel dentro desse universo dinâmico. Nessa perspectiva, faz-se necessário aprender a usar os meios disponíveis para nos comunicar, produzir conteúdos sensíveis, poéticos, críticos e provocadores que possam superar a lógica de dominação até então utilizada pelas grandes mídias. Acreditamos que esse pode ser um dos caminhos possíveis para preservar as singularidades dos sujeitos, bem como de nos encontrarmos em meio a todo esse turbilhão e bombardeio massivo de informações.

Enfatizamos que não se trata de um deslumbramento pela tecnologia. O nosso posicionamento realça que, mais do que um encantamento, estamos interessados em nos apropriar das possibilidades oferecidas pela tecnologia, a fim de viabilizar um mundo humano, solidário, colaborativo, afetuoso e, assim, explorar as potencialidades criativas dos sujeitos para além do papel de espectadores passivos de obras artísticas, pensamentos e reflexões alheias. Não consideramos que a tecnologia tenha o poder de mudar o mundo, quem pode fazê-lo são as pessoas. Essas, sim, podem se utilizar do potencial de comunicação, interação, difusão, compartilhamento, criação entre muitos outros oferecidos pela mediação tecnológica, para a construção de um espaço mais sensível, que respeite e represente as singularidades dos sujeitos. Contudo, a tecnologia por si só não tem muito significado sem o pensamento sensível, político e estratégico, característica exclusiva dos seres humanos que, como criadores, planejam tecnologias, as produzem e as utilizam.

5 Para ter acesso aos vídeos que compuseram o ciclo de formação e a 8ª Jornada Internacional do Teatro do Oprimido acesse o canal: GESTO Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido no *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCNPT8Y8nq8FF8S1Pcl-R72w>. Acessado em 26 de janeiro de 2021.

SONORIDADES E VOCALIDADES: PROCESSO DE CONFECÇÃO E ESTRUTURAÇÃO MUSICAL DO ESPETÁCULO

Sedimentada na união entre duas histórias, situadas em ambientes tão distintos, a concepção da trilha sonora do espetáculo *Roque Severino: Todo dia morre gente que antes nem vivia*, traz referências atreladas às regionalidades que se apresentam intrínsecas ao contexto proporcionado pela fusão entre as dramaturgias de *Morte Vida Severina* e de *O Berço do Herói*. Vale salientar, que o propósito de potencializar a intencionalidade das cenas ao longo do espetáculo e a ideia das sonoridades – tais quais a composição e a revisitação de obras musicais que em seu conjunto configuram a musicalidade em cena – colocam-se como um elemento de dramaturgia, cujo objetivo consiste em estabelecer o vínculo com os gráficos de composição e desempenho da montagem em questão.

O processo *Roque Severino* indubitavelmente flerta com os conceitos e premissas do etnomusicólogo britânico John Blacking (1928-1990) no ponto em que percebe a música como “sistema primário modelar de pensamento humano” (BLACKING, 1995). Uma vez estabelecida a tessitura dramaturgical da obra, o processo de composição sonora teve início através de estudos da discografia de Chico Buarque de Holanda e da obra homônima *Morte e Vida Severina* e dos compositores amazonenses Waldemar Henrique e Adelson Santos. O núcleo de musicalidades, foi coordenado pelo professor Luiz Augusto Martins e contou, também, com a participação do artista convidado Diogo Cerrado, que assinou a direção musical da obra e, ainda, recebeu contribuições significativas do corpo discente de Artes Cênicas da UEA. A discussão central dos criadores residia principalmente em acessar uma identidade local para esta dramaturgia inédita que unia duas outras dramaturgias e acontecia em um cenário amazônico.

Os termos referenciais de pesquisa para este feito seguiram vertentes da cultura popular brasileira, por ser essa uma fonte clara de abordagem na história contada pelo espetáculo. Com uma atmosfera geral bem definida em sua configuração, porém, contextualizada em um universo tão rico quanto diverso, os caminhos de estudo apontaram para os seguintes gêneros musicais: o brega e a produção musical manauara contemporânea; a toada do Boi de Parintins e o carimbó; músicas tradicionais dos povos indígenas

da região amazônica; pontos de terreiro (candomblé e umbanda), além de referências musicais afro-brasileiras, que compõem o imaginário da cultura popular brasileira; as sensibilidades poéticas da música mineira (diálogos sonoros com o gráfico de composição da montagem).

Por meio do som e da palavra podemos, com grande precisão, desvelar memórias e criar atmosferas, as quais fazem o espectador-ouvinte permear o lugar que os criadores, então, pretendem que seus ouvintes coabitem. E este exercício é fruto de uma preciosa seleção de músicas e influências que auxiliam de maneira objetiva a compreensão da jornada das personagens *Severino* e do retorno de *Roque* à sua cidade que já não via há pelo menos quinze anos.

Outros autores e métodos que estiveram intimamente relacionados neste *modus* de ação e pensamento para a composição sônica do projeto, foi o trabalho com a palavra teorizado por Maria Knebel recentemente organizado pelo diretor e teatrólogo Anatoli Vassiliev na obra *Análise-Ação* (2016). A autora é continuadora do Teatro de Arte de Moscou em uma linhagem subsequente do teatrólogo, ator, encenador e produtor Constantin Stanislavski, que germinou este processo em uma compreensão intrínseca entre texto e ação física para o trabalho do ator na última fase de seu trabalho. Por sua vez, o esforço de Stanislavski reside em auxiliar os atores na produção dramaturgica, da maneira mais orgânica de trazer o texto para a cena, uma vez que este é compreendido como um corpo estranho.

O processo de trabalho com os atores procurou respeitar a dinâmica das três etapas basilares do trabalho da análise pela ação: o jogo, a analogia e a incorporação que, ao mesmo tempo, possibilitaram um efetivo mergulho em camadas estruturantes para a criação dos tipos em questão, nas dimensões de seus vícios e virtudes, com foi também uma potente mirada para o entorno social que os delineava. Em *Para o ator* (1986, p. 113-148) de Michael Chekhov, o autor afirma que:

[...]os mesmos princípios fundamentais que regem o universo e a vida na terra e do homem, e os princípios que conferem harmonia e ritmo à música, poesia, arquitetura englobam as Leis de composição também, as quais, em maior ou menor grau, podem ser aplicadas a todo e qualquer trabalho dramático.

Os desdobramentos do estudo de Chekhov, relativos aos gráficos da composição e ao desempenho da montagem, dialogam de maneira fulcral com o trabalho continuado pelo Teatro de Arte Dramática de Moscou (T.A.M) na Análise Ativa, por sua vez inaugurado por Stanislavski. Aqui vale salientar os três pilares centrais da composição do desempenho, também chamados de leis de composição, nomeadamente: *lei da triplicidade, lei da polaridade e lei da transformação* (poderíamos dedicar todo um artigo aos aspectos metodológicos deste estudo), no limite as premissas desta lei, percebem as relações presentes na obra como um todo, e em cada micro situação que compõe a obra, e as relações entre as personagens que, neste caso em específico, está diretamente regida pelo texto e pela palavra e a relação cíclica existente entre elas.

O intento maior era conscientizar os atores da vigência e existência destes componentes de composição e apresentá-los de forma didática, (neste caso durante o “trabalho de mesa” da obra). Alinhado com os altos contrastes que promovem coloraturas ao trabalho textual, conjugando exercícios que promovessem a consciência do aparelho fonador do ator. E exercícios, que promovessem o pertencimento ao ator no emprego e uso da fala e da palavra em um nível sônico, articulado e rítmico, para enriquecer os diferentes movimentos e modos de declamar que eram progressivamente encontrados pelo ator, no exercício sistemático de escrutínio do texto.

Aqui voltamos à Blacking (1995) quando o mesmo ressalta que “a música é tanto um produto observável da ação humana intencional, quanto um modo básico de pensamento”, inclusivamente na organização de ideias verbais; exemplifica, ainda, o trabalho com a palavra como musical, por meio do icônico discurso de Martin Luther King *Eu tenho um sonho* e as poesias de Gertrude Stein, aproximando-se com isso do pensamento de Boal, a saber:

Temos que repudiar a ideia de que só com palavras se pensa, pois que pensamos também com sons e imagens, ainda que de forma subliminar, inconsciente, profunda! Temos que repudiar a ideia de que existe uma só estética, soberana, à qual estamos submetidos – tal atitude seria nossa rendição ao Pensamento Único, à ditadura da palavra – que, como sabemos, é ambígua. (BOAL, p.16, 2009)

A *Paisagem Sonora*, conceito cunhado por Raymond Murray Schafer (1969), que podemos inferir ser de alguma maneira análogo à ideia de paisagem, até onde conseguimos compreender a intenção do termo, detém

tudo aquilo que o ouvido capta em um arranjo sônico. Paisagem (*landscape*) em si mesma contém também forças contraditórias relativamente àquilo que é natural e cultural, àquilo que é inerente aos atributos naturais e àquilo que é de nível composicional, e também àquilo que é improvisado e àquilo que é produzido. Similarmente, a ideia de paisagem é constituída por história, cultura, ideologia e a prática da observação. *Paisagem sonora* implica em proceder a escuta como uma prática cultural.

Em um nível composicional alinhado pela compreensão de *Paisagem Sonora*, pudemos estabelecer soluções para as demandas apresentadas ao longo do processo, de modo a garantir um roteiro de criação musical que estivesse diretamente ligado às questões estéticas idealizadas pela direção artística do projeto. O processo de criação pôde contar, assim, com músicas (instrumentais e não instrumentais) exclusivamente compostas para tal, agregando, ainda, canções emblemáticas da música brasileira.

A releitura da canção *A Terceira Margem do Rio*, de Milton Nascimento e Caetano Veloso, por exemplo, se apresentou de maneira muito conveniente às necessidades artísticas demandadas pelas cenas de superação e aprendizado da personagem Severino. Por meio de um arranjo de vozes que simulam a correnteza de um rio, a abordagem sonora pôde fomentar uma atmosfera em que o público pudesse sentir os questionamentos e a experiência da personagem na dramaturgia.

Dentre as releituras, temos uma única referência estrangeira revisitada na estética do brega amazônico, a canção *¿Dónde Estabas Tu?*, da cantora cubana Omara Portuondo; música essa, que trouxe a uma cena de encontro entre personagens, não somente o significado o qual a situação representava, mas, também uma tensão de comicidade com o intuito de favorecer – enquanto desenho sonoro – o gráfico de composição idealizado para o momento. Cada música, cada canção ou cada sonoridade foi concebida em relação à intencionalidade da cena e à composição da dramaturgia.

Nesse sentido, a necessidade de compor músicas instrumentais e canções, para o espetáculo, se apresentou como a forma mais direta e precisa de garantir o diálogo entre música e dramaturgia.

A música para a grande *Festa das Cinzas* em reverência ao herói apresentado na história é um ótimo exemplo. Trata-se de uma cena emblemática em que a personagem é celebrada em um contexto musical amazônico. Onde se poderia encontrar uma toada de boi que tratasse

minimamente da personagem em questão? Certamente, poderíamos seguir outros caminhos que não considerassem a realidade sociocultural e ainda assim não perder a sobriedade da cena enquanto significado. Porém, o direcionamento artístico apresentava a necessidade de contextualização de uma festa tradicional e, nesses termos, a pesquisa em torno do carimbó, das canções da festa do boi de Parintins, da timbragem, das cadências melódicas e da percussividade amazonense, foram fundamentais para que se pudesse trazer na obra musical, as características que garantiriam a aproximação junto à realidade regionalista proposta na abordagem cênica.

Em contraponto à necessidade de algum regionalismo, as cenas das carpideiras, da Mercadora da Morte e do pajé foram pensadas exclusivamente a partir de seus significados no espetáculo. As carpideiras com suas preces e lamentos, a Mercadora da Morte em seu discurso sombrio e o Pajé imbuído da sabedoria do conhecimento indígena são exemplos da não-necessidade de um regionalismo aparente quanto à concepção sonora. Porém, foi escolhido o caminho da contemplação de sonoridades brasileiras que pudessem favorecer a atmosfera cênica por meio de timbres que relacionassem fluidez e tensões, a partir da flauta indígena e dos tambores africanos.

Sendo este um espetáculo adaptado para apresentação *online*, todas as trilhas foram gravadas em *home office* e compartilhadas com a equipe técnica. Por se tratar de um contexto social de isolamento em função da pandemia do COVID-19, a execução da trilha ao vivo seria inviável devido às limitações tecnológicas. Não seria possível ter qualquer controle sobre os sons nas cenas, visto que, as oscilações na rede inviabilizam qualquer previsibilidade para tal no presente momento.

Este contexto pandêmico foi abordado no espetáculo o qual faz referência direta aos mortos pelo vírus no Brasil. Nessas condições, surgiu a demanda de uma música que contemplasse essa homenagem, assim como a possibilidade de uma composição autoral que traduzisse tal significado. Porém, a canção *Inumeráveis*⁶ de Bráulio Bessa e Chico César apareceu

6 “Andre Cavalcante era professor amigo de todos e pai do Pedrinho. O Bruno Campelo seguiu seu caminho. Tornou-se enfermeiro por puro amor. Já Carlos Antônio, era cobrador. Estava ansioso pra se aposentar. A Diva Thereza amava tocar seu belo piano de forma eloquente. Se números frios não tocam a gente, espero que nomes consigam tocar [...]” Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/leia-na-integra-o-poema-inumeraveis-do-cordelista-cearense-braulio-bessa-1.2248744>. Acessado em 27 de janeiro de 2021.

como a tradução precisa e necessária aos anseios artísticos de modo geral. Por ser um momento de homenagem sem interações que pudessem interferir tecnicamente na musicalidade da cena, essa foi a única trilha do espetáculo executada ao vivo.

CONSIDERAÇÕES EM PROCESSO

Se vivemos em uma Monarquia da Arte, é necessário que a base seja criadora para que se aproxime do vértice: democracia. É necessário que todos os homens e mulheres reconheçam que são artistas, produzam arte como artistas, e que todos os artistas reconheçam que são cidadãos e, na sociedade, atue como tais. (BOAL, 2009, p.139)

Desde 2013 o Projeto Arte e Comunidade da UEA vem trabalhando a formação de multiplicadores docentes, discentes e pessoas das comunidades no Amazonas com o intuito de buscar meios de democratizar o acesso à prática, a fruição e à contextualização artística conforme proposto por BARBOSA (1984). Concordamos com BOAL (2009), que se faz necessário diminuir as distâncias entre a base e o vértice da estrutura piramidal - que divide pessoas em estamentos, castas ou classes, estruturas de poder e direitos - com o intuito de se constituir uma estrutura social menos absolutista. BOAL (2009) considera que a dicotomia, apoiada na fidelidade servil e vertical em toda a escada piramidal, é o elemento estruturante da pirâmide monárquica, que será tão mais absolutista na medida em que o vértice e a base se distanciam e menos absolutista, ou mais democrática, na medida em que a base e o vértice se aproximam. A solidez dessa estrutura piramidal se faz por meio das armas, da religião, por tradição, medo, ignorância, apatia ou convencimento. E, ainda, nessa linha de raciocínio BOAL (2009) acrescenta que os golpes de estado se fazem presentes no vértice, as revoluções na base e os reformistas no meio. Ao se contrapor a essa estrutura opressiva se propõe outro caminho: “A Estética do Oprimido é um método artístico que pretende ajudar a restaurar a ideia original e humanística da democracia diminuindo as distâncias entre base e vértice. A Estética do Oprimido é a Estética dos Direitos Humanos!” (BOAL,2009, p.132).

Encontramos diversos cruzamentos e diálogos entre a Estética do Oprimido e os propósitos do nosso trabalho. O projeto Arte e Comunidade ao longo de seus sete anos de caminhada tem proposto a criação de uma Pedagogia Teatral libertadora.

Podemos estabelecer também uma relação com o Teatro Imagem proposto por BOAL (1991). Sugerimos que, a rígida e opressiva estrutura piramidal representa a imagem real que é imposta a nós, desde a antiguidade até os dias de hoje. Já a flexível ciranda é a representação da realidade que almejamos, isto é, a imagem ideal que sonhamos e vislumbramos construir coletivamente. E, assim, perguntamos: Como desconstruir a imagem real para alcançar a imagem ideal? Podemos propor uma imagem de transição? E o que daria sustentação a essa imagem de transição? O que poderia viabilizar sair de uma organização social, pautada pela rigidez piramidal para alcançar a flexibilidade da ciranda? O Movimento? A Ação? A composição coletiva? Consideramos que nesse momento o Arte e Comunidade se encontra no processo de composição dessa imagem de transição. Ela é pautada pela ação coletiva de construção de novas propostas artístico-pedagógicas que possam viabilizar o constante movimento de ação-reflexão-criação.⁷

O teatro, como algumas outras artes, é movimento. Movimento tem sentido e direção. O sentido é a estrada por onde se pode andar em duas direções; a direção é o caminho escolhido. Seja qual for o caminho e a estrada, o teatro - tal como vem sendo praticado pelas classes dominantes, como forma de convencimento compulsivo -, mais que outras artes, imobiliza os espectadores na contemplação. Imobilizados, tornam-se vulneráveis. Vulneráveis, estão prontos a aceitar como seus as emoções e os pensamentos dos personagens e suas escolhas. (BOAL,2009, p.107)

Dessa maneira, o que propomos é sair do estado de imobilidade e movimentar, desconstruir a rígida estrutura piramidal e abrir a flexível ciranda que considera o potencial criador de todos os cidadãos. Por essa razão, os caminhos trilhados pelo Arte e Comunidade, as metodologias propostas, buscam valorizar as singularidades dos sujeitos e o seu potencial

7 Muitas são as dimensões que contextualizam a importância da reflexão sobre a prática. A perspectiva da Ação-Reflexão-Ação possui desdobramentos diversos, tanto na perspectiva proposta pela pesquisa-ação BARBIER (2005) como por FREIRE (1981). Nós utilizamos Ação-Reflexão-Criação, por compreender que o movimento proposto pelo Arte e Comunidade toma sempre como ponto de partida o desenvolvimento de processos criativos

no processo de construção coletiva que se realiza em constante movimento. Nesse contexto, todos os envolvidos são criadores tanto de obras de arte, quanto de práticas artístico-pedagógicas pautadas na Ação-Reflexão-Criação; e, ainda se promove, com isso, a integralização das dimensões que envolvem Extensão, Pesquisa e Ensino.

É por meio desses princípios que o projeto Roque Severino se insere na história do Arte e Comunidade que, ao longo dos seus sete anos de vida, celebra a produção de 11 montagens cênicas, 9 trabalhos de conclusão de curso, 7 iniciações científicas, uma tese de doutorado e mais de 20 artigos publicados. Nesse contexto perguntamos: O que todas essas produções têm em comum? Como resposta provisória, consideramos o princípio gerador que move as nossas Ações-Reflexões-Criações cotidianas: “A desconstrução da pirâmide para a abertura da ciranda”.

Assim, o Projeto Roque Severino compõe parte de nossa travessia e apresenta significativas contribuições ao propor desconstruir as rígidas e opressivas estruturas impostas pelas grades curriculares, organizadas em disciplinas isoladas, e movimentar a abertura de um currículo flexível. O trabalho tem inspirado universidades e a reformulação do currículo de outros cursos de teatro.

Assim, confiamos na possibilidade de ampliar a rede de multiplicadores, inspirar novas Ações-Reflexões-Criações que viabilizem a criação de práticas artístico-pedagógicas inovadoras, de modo a colocar em pauta uma perspectiva transdisciplinar por meio da composição de obras de arte que possam ecoar a pluralidade de vozes livres. Para Boal (2009) som, palavra e imagem não circulam livremente pela sociedade. Elas são canalizadas pelas estações de rádio e tv, pelos livros, revistas e jornais, e também pelas escolas e universidades. Nesse contexto, as palavras, sons e imagens são livres quando o processo de criação é acessível a todos. Contudo elas são privatizadas do poder econômico que as fabrica, padroniza, controla e usa. “Que fazer? Quando possível penetrar nesses meios; quando não - isto é, quase nunca - criar nossas próprias redes de comunicação [...] Inventar e produzir fora e longe dos latifúndios da arte, e mesmo invadi-los quando possível” (BOAL,2009, p.136).

Penetramos, criamos a nossa própria rede, inventamos, produzimos, provocamos, invadimos a internet, ocupamos poética e interventivamente a casa de pessoas localizadas nos mais diversos espaços geográficos do globo terrestre. Consideramos relevante refletir sobre as dimensões que

articulam a Estética do Oprimido e os princípios geradores que dialogam com as Reflexões-Ações-CriAÇÕES do Arte e Comunidade. Contudo, nos perguntamos ainda: O que o projeto Roque Severino inaugura nesse movimento? Qual é a sua singularidade? Entre outras possíveis análises, destacamos a fundamental importância desse trabalho, ao viabilizar o alargamento da rede de colaboradores, por meio da utilização das tecnologias contemporâneas. Assim, ampliamos a democratização do acesso à prática, à contextualização e à fruição artística proposta pelo Arte e Comunidade, envolvendo, nesse novo momento, criadores sediados em Manaus, Brasília, Rio Grande do Sul, São Paulo e Lisboa, de modo a conectar cinco cidades e dois continentes.

O projeto *Roque Severino* permitiu mostrar como a cena contemporânea, ao ser colocada em diálogo com práticas artístico-pedagógicas inovadoras, pode estar continuamente sendo transformada por novos paradigmas e desafios. Estes desafios evidenciam, entre outras dimensões, como a fronteira de linguagem se rompe, tencionando conceitos como erudito e popular, teoria e prática, clássico e contemporâneo, deixando sua dicotomia para construir novos referentes. Foi possível encontrar maneiras de construir uma abordagem atual e proximal, pesquisando as relações técnicas e estéticas da transmissão de teatro por meio da telepresença para plataformas virtuais; problematizando a interpretação teatral para as telas de telefones, *tablets* e computadores; oferecendo contribuições no campo prático e teórico, que possibilitou a manifestação interventiva das Artes Cênicas mesmo com as restrições e condições impostas pelo momento pandêmico.

E assim, celebramos coletivamente a composição da obra *Roque Severino* como parte do trajeto experienciado pelos sete anos de caminhada do projeto Arte e Comunidade. Consideramos que a busca pela democratização do acesso à fruição, à prática e à contextualização artística, articuladas às constantes Ações-Reflexões-CriAções, alimentam o nosso propósito e sonho coletivo: diminuir as discrepantes injustiças sociais e proporcionar um colorido movimento de libertação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYRES, Amanda. **Processo criativo e atuação em telepresença na formação de professores de Teatro**. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Educação (FE), Universidade de Brasília. Brasília, 2013.

BLACKING, John. **Music, Culture and Experience. Selected Papers of John Blacking**. Chicago: The University of Chicago Press Books, 1995.

BARBIER, René. **A pesquisa-ação**. Brasília: Liber Livro, 2005.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte educação: conflitos e acertos**. São Paulo: Max. Limonad, 1984.

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

_____. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

CARVALHO, Guilherme. **A telepresença do ator na montagem teatral “Pitomba On-line”**. Dissertação de Mestrado - Departamento de Artes Cênicas - Programa de Pós-Graduação em Arte -Universidade de Brasília. Brasília, 2011.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

ECO, Humberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para liberdade e outros escritos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

KNEBEL, Maria. **Análise-Ação, práticas das ideias teatrais de Stanislávski**. São Paulo: Editora 34, 2016.

MARTINS, Luiz Augusto. **A encenação na escrita da dança teatral de Lia Rodrigues: Um estudo do processo criativo em “Para que o céu não caia”**. Dissertação de Mestrado em Teatro – pela Escola Superior de Teatro e Cinema / Instituto Politécnico de Lisboa - Lisboa, 2020.

SAMUELS, David W. *et al.* **Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology**. Annu.Rev.Anthropol. New York: Annual Reviews, 2010.

SANTAELLA, Lucia. **Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura.** São Paulo: Paulus, 2003.

SCHAFER, R.Murray. **O Ouvido Pensante.** São Paulo: Editora Unesp, 2011.

CARTOGRAFIA DO TEATRO DAS OPRIMIDAS NO CÁRCERE FEMININO — DA ÁRVORE AO RIZOMA

ANTONIA BEZERRA PEREIRA

SIMONE REQUIÃO

INTRODUÇÃO

À luz do conceito de rizoma analisamos, no presente artigo, as práxis do teatro realizado no cárcere, mais especificamente, no Conjunto Penal Feminino, em Salvador/BA, em estreita articulação com a metáfora da Árvore do Teatro do Oprimido e com as reflexões acerca do Teatro das Oprimidas. Assim, dialogamos a respeito dos fundamentos que configuram a Árvore do Teatro do Oprimido concebido por Augusto Boal, acolhendo as reflexões atualizadas de Helen Sarapeck, e Bárbara Santos. No que diz respeito à imagem original, com a particularidade de que Bárbara Santos adaptou a metáfora da árvore ao Teatro das Oprimidas, desenvolvido e aprimorado no contexto da Rede Magdalena¹. Todo esse trajeto é efetuado com o fim

1 Rede Internacional de artistas-ativistas que buscam analisar e entender as especificidades das opressões vivenciada por mulheres em intersecção com as demais opressões. A rede implementa ações políticas concretas, através da estética feminista, que visa à superação da violência machista, da exploração capitalista e do sistema patriarcal (SANTOS, 2019 p. 54,55).

de investigar possibilidades de diálogo entre os princípios do Rizoma apresentados por Deleuze e Guattari e a metáfora da Árvore como Método do Teatro do Oprimido, sistematizado por Boal. Desta forma, traçamos possíveis interseções e fissuras a partir dos conceitos de: representação, processos, identidade, unidade, permanência e multiplicação. Rabiscamos o nosso próprio “mapa da situação”, ou seja, uma cartografia do Teatro no Cárcere Feminino - para tensionar conceitos e ressaltar a singularidade dessas práticas.

O ENCONTRO

Duas mulheres, pesquisadoras e artistas cênicas que se encontram na Universidade Federal da Bahia, uma na condição de orientadora e a outra na condição de orientanda, com diferentes histórias de vida, mas ambas intencionam questionar os muros das instituições totais², trabalhar em observância a princípios de solidariedade e de ética. A fim de intercambiar saberes, transitar em diferentes espaços, garantir e “ensaiar possibilidades de uma realidade mais justa”, por meio da estética das oprimidas. Inevitavelmente o cárcere feminino, Conjunto Penal Feminino, Salvador/BA, se transforma em lócus privilegiado para vivenciar tais desafios.

Na condição de professora titular da Escola de Teatro da UFBA e, mais recentemente, de líder do Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido – Gesto, cadastrado no Diretório do CNPQ, devo iniciar minha apresentação pontuando que meu interesse pelo Teatro do Oprimido data de 1995, ano em que ingressei no Doutorado de Lettres Modernes da Université de Toulouse II, Le Mirail. As pesquisas oficiais em Teatro do Oprimido e Universidade iniciaram em 1999, ano em que conclui o Doutorado, cuja tese intitula-se *Le Théâtre de l’Opprimé et la notion du spectateur-acteur (Gênese, Personne, Personnage, Personnalité)* e ingressei como recém-doutora no Grupo de Pesquisa GIPE-CIT³ e no Programa de Pós-

2 Terminologia cunhada por Erving Goffman que pode ser encontrada em sua obra “Manicômios, Prisões e Conventos” (1961)

3 Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade.

Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UFBA⁴. Desde então, o objeto privilegiado de minhas investigações tem sido a criação teatral, com ênfase nas dimensões estética e político-social dessa arte, especialmente no trabalho com os alunos do Bacharelado em Interpretação e Direção Teatrais e de Licenciatura em Teatro, da Escola de Teatro, da Universidade Federal da Bahia, no âmbito dos componentes curriculares *Teatro do Oprimido* e *Pesquisa em Artes Cênicas*. Precisamente, desenvolvi com esses alunos uma prática de criação colaborativa em suas dimensões dramática e cênica, a partir de memórias individuais, memórias de opressão, exploradas e ressignificadas em montagens de espetáculos de Teatro-Fórum. Mais recentemente, porém, na mesma perspectiva, tenho me debruçado sobre as questões de “gênero” e de “identidade”, o que, naturalmente, justifica meu interesse por mulheres em situação de cárcere.

O trabalho com as questões de gênero e identidade, numa perspectiva prática, vem sendo fundamentalmente determinado, tanto por sua dimensão político-pedagógica iminente, quanto pelo impacto que os processos engendrados nesses gêneros de “intervenção teatral” provocam na relação entre o espectador/a e o ator/atriz, entre a cena e a vida, entre a arte e a sociedade. Além de dramaturga e professora de teatro, também atuo como atriz em “peças convencionais”, no âmbito de montagens ditas “comerciais e/ou profissionais”. Em decorrência, minha curiosidade incita-me a interrogar o porquê do interesse por um teatro e formas teatrais que rompem com as convenções e *distanciam-se*, ainda que simbolicamente, do “anfiteatro do espetáculo” para retornar ou recuperar sua ancestral função libertadora e sua inexorável vocação democrática.

Eu, Simone Requião, doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e orientanda da Professora Antonia Pereira, conheço o Teatro do Oprimido desde a década de 90, quando entrei no Curso Livre de Teatro, na Escola de Teatro da UFBA. Todavia, foi somente em 2009 que elegi o método para conduzir minha práxis nas oficinas de teatro e dança, ministradas no Hospital de Custódia e Tratamento Psiquiátrico em Salvador/BA, onde usei o arsenal dos *jogosexercícios*, algumas técnicas do teatro imagem, do Arco-íris do Desejo e os princípios da Estética do

4 Como ainda não havia contraído vínculo empregatício com a UFBA, ingresso no PPGAC como professora Colaboradora, passando à categoria de Professora Permanente em 2002, após ter sido aprovado em concurso para Professora Adjunta do Departamento de Fundamentos do Teatro.

oprimido para trabalhar com 120 pacientes, que chamei de participantes/pacientes pela disposição, durante os nove meses de oficina, de escrever, elaborar, montar e encenar a peça: **Vê se você me entende...**

Essa experiência me instigou a adentrar no ambiente carcerário e assim articular a minha práxis com a pesquisa acadêmica. Levei oficinas de teatro para o presídio masculino (Conjunto Penal de Jequié) e feminino, mas foi a partir do encontro com as mulheres em situação de encarceramento que me reconectei com a luta por uma sociedade menos excludente e menos sexista. Desde 2014, faço teatro no Conjunto Penal Feminino em Salvador, BA, e neste espaço vivenciamos o processo de escrita, encenação e montagem das cenas: **Dialogando com a Liberdade**. Confesso que sempre, mesmo antes de ter consciência, minha escolha artística já tinha o viés político, não por falar sobre política, mas pela necessidade estética de lutar “contra todas as formas de opressão, em todos os seguimentos sociais” (BOAL, 2009, p. 184). Portanto, a compreensão que tenho de mundo, a construção dos meus saberes e a maneira de me relacionar com a arte sempre tiveram uma conexão íntima com os princípios do Teatro do Oprimido.

ÁRVORE DO TEATRO DO OPRIMIDO

O princípio da democratização do Teatro do Oprimido⁵ traz em si a necessidade de multiplicação e essa aptidão para multiplicar-se exige uma constante transformação do método. Preocupado em melhor firmar e afirmar esse movimento dinâmico de transformação e multiplicação, Boal elege a árvore (o cajueiro) como símbolo do Teatro do Oprimido; a árvore como estrutura pedagógica do TO, por suas ramificações coerentes e interdependentes.

5 Entenda-se TO como sigla do Teatro do Oprimido



Imagem 1: Árvore do Teatro do Oprimido⁶

No blogspot do Teatro do Oprimido⁷, essa estrutura arbórea é descrita nos termos seguintes:

- As raízes fortes e saudáveis estão fundadas na Ética e na Solidariedade e se alimentam dos mais variados conhecimentos humanos. O solo do Teatro do Oprimido deve ser fértil, disponibilizar acesso a saberes e base para criações.
- Os Exercícios e Jogos do arsenal do Teatro do Oprimido estão na base do tronco da Árvore, sendo fundamentais para o desenvolvimento de todas as técnicas. Esse vasto arsenal auxilia na des-mecanização física e intelectual de seus praticantes, estimulando-os a buscar suas próprias formas de expressão.
- Na Árvore do Teatro, a ética e a solidariedade são fundamentos e guias. A multiplicação, a estratégia. E a promoção de ações sociais concretas e continuadas, para a superação de realidades opressivas, a meta.
- A Estética do Oprimido, a mais recente pesquisa desenvolvida por Boal e a equipe do Centro de Teatro do Oprimido, é a seiva

⁶ Imagem 1: Árvore do Teatro do Oprimido. Fonte: <https://oprima.wordpress.com/about>

⁷ Disponível em: <http://theateroftheoppressed.blogspot.com/p/estetica-do-oprimido.html>

que alimenta a Árvore, desde as raízes, passando pelo tronco, atravessando galhos e folhas⁸.

A METÁFORA DA ÁRVORE E O “TEATRO DAS OPRIMIDAS”

Iniciamos citando SANTOS (2017) pela impecável precisão na reconstituição da trajetória e das escolhas de Augusto Boal, no que se refere a apresentação da árvore enquanto metáfora do método do TO.

Me parece importante compartir en este texto que el creador de este Método teatral se dedicó a la elección de esa imagen con cuidado, dedicación, ternura y gran alegría. Boal se convirtió en un amante del árbol. [...] En los últimos años de vida, a pesar de frecuentes momentos de debilidad física, insistía en acelerar e intensificar el trabajo. [...] Consideraba que era urgente definir una imagen representativa para el Método. [...] Augusto Boal luchó más allá de sus posibilidades físicas para concluir a tarea. [...] las cuestiones que surgen a partir de eso quedan para quien sigue. (SANTOS, 2017, p. 89, 90)⁹

Desta forma, selamos o tom do diálogo que teceremos, uma conversa que levanta questões com a finalidade de conectar saberes, criar sinapses, desatar nós e, assim, pensarmos sobre os experimentos práticos/teóricos vivenciados no cárcere feminino.

8 A Estética do Oprimido tem por fundamento a crença de que somos todos melhores do que supomos ser, e capazes de fazer mais do que aquilo que efetivamente realizamos: todo ser humano é expansivo. Trata-se do fundamento teórico e prático do Método do Teatro do Oprimido: através de meios estéticos – que proporcionam a descoberta das possibilidades produtivas e criativas, e da capacidade de representar a realidade produzindo Palavra, Som e Imagem – promover a sinestesia artística que impulsiona o autoconhecimento, a autoestima e a autoconfiança; e o diálogo propositivo que estimula a transformação da realidade. Disponível em: <http://theateroftheoppressed.blogspot.com/p/estetica-do-oprimido.html>

9 Tradução nossa: Parece-me importante partilhar neste texto que o criador deste Método teatral se dedicou à escolha dessa imagem com cuidado, dedicação, ternura e muita alegria. Boal se tornou um amante das árvores. [...] Nos últimos anos de vida, apesar dos frequentes momentos de fragilidade física, fez questão de acelerar e intensificar o trabalho. [...] Ele considerou urgente definir uma imagem representativa para o Método. Augusto Boal lutou além de suas possibilidades físicas para completar a tarefa. [...] As questões que surgem a partir daí ficam para aqueles que seguem.

Antes de falarmos sobre a simbologia da árvore, experimentemos, na prática, a força dessa imagem. Ora, quando pedimos que, de olhos fechados, se pense em uma árvore, qualquer árvore, mesmo para quem sempre morou na cidade, esta imagem evoca inúmeras memórias e histórias, porque o valor simbólico da árvore é vigoroso, capaz de eternizar os momentos vividos. A árvore representa a vida, a longevidade, a genealogia das famílias, os ciclos e a evolução cósmica, marca a trajetória humana e suas semelhanças em relação com a natureza, identifica lugares. As árvores estão presentes nos jogos da infância, nos acampamentos na adolescência, nos encontros, nos rituais, nos eventos “sagrados e profanos” em diferentes culturas e conseqüentemente faz parte do nosso imaginário.

Não foi à toa que Boal escolheu a simbologia da árvore para sistematizar seu legado; escolheu a imagem do cajueiro, precisamente. E esta imagem comporta as interdependências das partes, mas as une num todo, imerso ao solo fértil de saberes (história, política, filosofia entre outros), participação, solidariedade e ética. Este solo nutre toda sua estrutura vertical pensada como um todo.

Nas raízes, estão os princípios que sustentam a árvore, tornando-a fixa, portadora de uma identidade definida. No outro extremo uma copa, que cresce em direção à luz do Sol, preparada para florescer, multiplicar e transformar o ambiente onde foi plantada. A Árvore é um organismo vivo, que está em constante movimento, e por isso mesmo desperta inúmeros questionamentos como aponta Bárbara Santos:

Cómo representar el desarrollo del método que siegue en movimiento? Se incluirán nuevas ramas en el árbol? Quién las definirá? O ese árbol será un símbolo fijo del Teatro del Oprimido de Augusto Boal? Y para el Teatro del Oprimido, que sigue con sus desdoblamientos, habrá necesidad de outra metáfora? (SANTOS, 2017 p. 90)¹⁰

A escolha da árvore é filosófica e estratégica, pois conjectura e concretiza, ao mesmo tempo. A metáfora sintetizou e eternizou o método de forma didática e abrangente, mantendo uma unidade - a identidade dos princípios - sem perder a autonomia na multiplicação, ou seja, sem perder o movimento constante de transformação, considerando sempre

10 Tradução nossa: Como representar o desenvolvimento de um método que segue em movimento? Novos galhos serão incluídos na árvore? Quem os definirá? Ou esta árvore será um símbolo fixo do Teatro do Oprimido de Augusto Boal? E para o Teatro do Oprimido, quem seguirá com seus desdobramentos, haverá necessidade de outra metáfora?

o contexto e as condições para sua aplicação, isso revela a dialética entre permanência e transformação.

A copa está ligada ao tronco da Árvore do TO e neste tronco temos ramificações com outras copas laterais. Ao longo do tronco encontramos os exercícios (monólogos corporais) e os jogos (diálogos corporais) que segundo o próprio BOAL (2014, p. 10) “... não devem ser feitos dentro do espírito de competição – devemos tentar ser sempre melhores do que nós mesmos, e nunca melhores que os outros”. A finalidade dos *jogueexercícios* consiste em desmecanizar corpo/mente dos participantes para, assim, romper padrões que nos engessam e nos alienam. As ramificações que originam as copas laterais correspondem às técnicas: Teatro Jornal, Teatro Invisível, Teatro Imagem, Teatro Fórum Arco-íris do Desejo, e Teatro Legislativo¹¹.

Nas robustas raízes encontramos os canais sensíveis e simbólicos de comunicação e expressão: imagem, som e palavra, o alicerce do TO. Estes meios são os mesmos utilizados pelas classes dominantes para oprimir e impedir a democratização dos meios de produção e expressão e, com isso, “invadir os cérebros” com mecanismo de servidão. Contudo, a Estética do

11 Sarapecck (2016, p 48 e 49) nos dá a seguinte definição para as técnicas do T.O:

Teatro Jornal (TJ), “foi a primeira descoberta do Teatro do Oprimido, na verdade, é um conjunto de onze técnicas que procura expor as notícias de jornal de modo a desvendar a verdade, muitas vezes escondida por trás de manchetes tendenciosas e manipuladoras”.

Teatro Invisível (TI), Sarapecck esclarece que essa técnica consiste em realizar uma encenação “local onde realmente poderia acontecer, de forma que não se perceba que se trata de uma representação. Dessa forma, temas importantes, e muitas vezes tabus, são discutidos entre atores e espectadores de forma horizontal, dando visibilidade ao que antes passava despercebido.

Teatro-Imagem (TIm), “compreende uma série de jogos e técnicas em que prevalece a linguagem não verbal, em que o diálogo pode ser feito através da linguagem puramente corporal”.

Teatro-Fórum (TF), indica que a técnica consiste na entrada dos espectadores em cena: “após apresentada uma cena de opressão, os espectadores devem entrar em cena, substituir o personagem protagonista e, no lugar deste, tentar sair da situação de opressão”.

Arco-íris do Desejo, (p. 49) é “um conjunto de técnicas terapêuticas que colaboram para a compreensão de opressões internalizadas” Acrescento a esta informação a dimensão do autor do método, Boal (1996, p. 115) “... independentemente de qual seja o efeito terapêutico que o Teatro do Oprimido possa vir a ter, esse efeito, na medida que se trata de arte, não será obtido senão através dos meios estéticos, através dos sentidos”.

Teatro Legislativo, a intenção é “ir além da apresentação teatral e usava os espetáculos dos grupos populares, da época, para gerar leis que beneficiassem a população. O Teatro Legislativo transformou o cidadão em legislador”.

Oprimido propõe subverter essa lógica e utilizar os mesmos canais como dispositivo estético para romper com os mecanismos que subalternizam, oprimem e acirram as desigualdades raciais, sociais e de gênero. A estética do oprimido conecta essas raízes com o objetivo de estimular o exercício do pensamento artístico, político e social, a fim de questionar a realidade posta e lutar por uma sociedade mais justa e igualitária. O solo fértil que nutre toda a Árvore são os direitos humanos, calcados na ética e solidariedade.

Inevitavelmente a imagem da Árvore é de fácil compreensão e absorção, as técnicas do TO se espalharam pelo mundo. Isso não garantia, entretanto, que os fundamentos do método fossem considerados na íntegra e se mantivessem em sua totalidade, pois

(...) na maioria dos casos, o método não é usado em sua totalidade. Dependendo da necessidade ou do conhecimento do praticante, este opta por uma ou outra técnica. Algumas pessoas elegem apenas técnicas, mas não usam jogos. Outras decidem multiplicar os jogos, mas não desenvolvem as técnicas. Algumas usam o método de forma criativa e lúdica, mas sem nenhuma politização, e outras o usam para levantar bandeiras políticas sem levar em consideração a importância estética. Não são todos que têm a clareza do que é o Teatro do Oprimido em sua essência e em sua busca, o que, em muitos casos, produz oficinas e espetáculos esvaziados de sentido político e distantes da base ética e solidária do TO.

Em meados dos anos 2000, Boal percebeu a urgência de se sistematizar o método, que estava literalmente espalhado nos livros e disperso pelo mundo, sendo aplicado por praticantes que não continham a visão do todo. (SARAPECK, 2016, p. 50)

Esse foi um dos motivos para a necessidade de confluir o pensamento do TO, espalhado pelo mundo, em uma única imagem. A imagem da árvore totalizava as partes, mas não encerrava as possibilidades em si mesma, pois a árvore é viva. A preocupação de Boal era compreensível, os fundamentos do TO não poderiam se dissipar. Pois o método foi uma construção de vida, de batalhas travadas e maturadas, de estratégias para sobreviver à ditadura, sem deixar de fazer arte, e mais ainda, sem deixar de fazer uma arte que luta contra as opressões e busca democratizar seu acesso. O arsenal de produções artísticas e pedagógicas que gerou transformações sociais concretas, é fruto de um processo político real. Ademais, nesse período, Boal tinha consciência da fragilidade do seu estado de saúde e a urgência

de “sistematizar o método”, elegendo uma imagem “capaz de agregar as complexidades e particularidades do Teatro do Oprimido”, como pontua SARAPECK (2016, p. 51).

A Ética e a Solidariedade fortalecem e nutrem a estrutura da Árvore do TO, pois na forma estética “[...] sua seiva é fator primeiro para a intervenção de sociedades não opressivas” (BOAL, 2009, p. 185). SANTOS (2017, p. 97), por sua vez, entende ética como “proceso de reflexión sobre el cual debe ser el mejor modo de vivir y de convivir em sociedades humanas. Proceso que, obviamente, no puede estar restringido a la moral vigente, repleta de prejuicios, discriminaciones, explotaciones e injusticias”¹². Nessa perspectiva, Boal formula o princípio Ético do Teatro do Oprimido, com base na Declaração dos Direitos Humanos, considerando-a como ponto de partida para a “construcción de esa praxis” e como bem nos lembra SANTOS (2017, p. 99) o autor tinha consciência das “limitaciones del concepto de *universal* y la predominancia de paradigmas occidentales y capitalistas em su contexto de creación”¹³.

Neste ponto preciso da discussão, destacamos a solidariedade, como o eixo que nos inspira pensar nas sinapses possíveis com o conceito de rizoma e das consequentes possibilidades de aproximações e diálogos no desenvolvimento do trabalho de Teatro no cárcere feminino. A solidariedade é o que nutre e potencializa o encontro, o Teatro é esta possibilidade de encontro.

Em el Teatro del Oprimido, la solidaridad **exige** horizontalidad: una relación entre sujetos. La relación que coloca sujetos frente a frente en igualdad de condiciones para el diálogo, inclusive en condiciones diferentes. Horizontalidad que permite el encuentro entre interlocutores que pueden mirarse a los ojos, por considerarse mutuamente poseedores de saber, de capacidad y de derecho a la expresión. (SANTOS, 2017, p. 101, **grifo nosso**)¹⁴

12 Tradução nossa: Processo de reflexão sobre qual deve ser a melhor forma de viver e conviver nas sociedades humanas. Processo que, obviamente, não pode se restringir à moral vigente, cheia de preconceitos, discriminação, exploração e injustiça.

13 Tradução nossa: Limitações do conceito de universal e a predominância dos paradigmas ocidental e capitalista em seu contexto de criação.

14 Tradução nossa: No Teatro do Oprimido, a solidariedade **exige** horizontalidade: uma relação entre sujeitos. A relação que coloca sujeitos frente a frente em igualdade de condições para o diálogo, inclusive em condições diferentes. Horizontalidade que permite o encontro entre interlocutores que se olham nos olhos, por considerar-se mutuamente possuidores de saber, de capacidade e de direito de expressão.

Aproximando esta perspectiva do nosso contexto de pesquisa, remetemos ao estudo de Lemgruber (1999), sobre o cárcere, no qual é mencionado o estímulo à falta de solidariedade entre os presos como forma de controle institucional.

Em qualquer população de presos, a primeira característica que ressalta é a ausência de solidariedade completa, resultado das condições próprias da vida cativa, também estimulada pela administração, para quem não interessa uma população coesa, pelas dificuldades que apresentaria em relação ao controle que se deseja exercer. Esta falta de solidariedade é ainda mais sentida em prisões femininas [...] (LEMGRUBER, 1999, p. 91)

Sendo assim, compreendemos a solidariedade como eixo capaz de horizontalizar as relações por incorporar a complexidade da vida, sem reduzi-la e sem decalcá-la. Eixo de resistência ético-estético-político, que transita por diferentes espaços, mas que potencializa o encontro que, neste caso, acontece entre o cárcere e o teatro, especificamente um teatro de resistência.

APROXIMAÇÕES FILOSÓFICAS: A METÁFORA DA ÁRVORE DO TO E OS PRINCÍPIOS DO RIZOMA

Nosso objetivo não é contrapor o rizoma à árvore, mas pensar em ambos como configurações de pensamento que se complementam porque obedecem ou transgridem lógicas e, de alguma forma, se interligam e se explicam, por meio de princípios próprios. São pontos e linhas que dialogam de maneira particular. Por esse motivo não há constrangimentos em discutir os princípios do Rizoma e da Árvore, especificamente a Árvore do TO, uma vez que, aos nossos olhos, não representam perspectivas contraditórias, mas sim escolhas de procedimentos, que por vezes podem até mesmo “serem transformados” em aliados para existir e resistir.

Ambas as perspectivas filosóficas são modelos de resistência ético-estético-político. Contudo, os dois pensamentos assumem formas distintas: para a Árvore foi dado o tratamento de metáfora, enquanto para o Rizoma o tratamento é de conceito, como substrato filosófico. Porém, qual significado

disso? A metáfora não é um conceito e o conceito não é uma metáfora, mas os dois, juntos podem, possivelmente, nos apontar caminhos.

A metáfora da árvore simboliza e explica o Teatro do Oprimido. Isto já foi decidido por seu criador! Não existe interesse em problematizá-lo, e sim em registrar essa configuração como um guia e relacionar a simbologia das partes da árvore com as técnicas do TO, seus objetivos, para produzir sentido. O significado literal de metáfora, retirado do dicionário online de português é: “Figura de linguagem em que há uma transferência do significado de uma palavra para outra, por meio de uma comparação não explícita”.

Com relação aos conceitos, eles são noções que uma vez problematizadas, chega-se a uma compreensão, ou não. No caso do conceito do rizoma, a situação é mais complexa, pois refere-se a um conceito filosófico. Ou seja, não se trata da adaptação da simbologia de um caule específico, mas sim, da invenção de algo a partir da coisa, que não é mais um caule. Segundo o próprio Deleuze (1999) para um filósofo é preciso fabricar o conceito a partir de uma necessidade.

Muito simples: a filosofia é uma disciplina tão criativa, tão inventiva quanto qualquer outra disciplina, e ela consiste em criar ou inventar conceitos. E os conceitos não existem prontos e acabados numa espécie de céu em que aguardariam que uma filosofia os apanhasse. Os conceitos, é preciso fabricá-los. É claro que os conceitos não se fabricam assim, num piscar de olhos. Não nos dizemos, um belo dia: “Ei, vou inventar um conceito!” [...] É preciso que haja uma necessidade, tanto em filosofia quanto nas outras áreas, do contrário não há nada. Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade. Essa necessidade — que é uma coisa bastante complexa, caso ela exista — faz com que um filósofo (aqui pelo menos eu sei do que ele se ocupa) se proponha a inventar, a criar conceitos, e não a ocupar-se em refletir [...] (DELEUZE, 1999, p. 3)

Nessa linha de raciocínio, Deleuze e Guattari (1995) criam o conceito do rizoma, a partir de seis princípios, seis problematizações: (1) Conexão e (2) heterogeneidade – esses fundamentos invertem a lógica hierárquica onde a ligação entre os pontos formam as linhas, e propõe que qualquer linha pode cruzar com qualquer outra linha, independente do ordenamento das combinações possíveis e, deste encontro, surgem os pontos, ou os nós. Tem sempre algo de transgressor, de imprevisto, nestas conexões. Anterior

ao encontro entre as linhas, temos o devir que é exatamente o processo de algo que ainda não é, mas que virá a ser. A linha é uma multiplicidade de possibilidades. No rizoma cabe a mistura de lógicas distintas, as misturas não precisam ter as mesmas estruturas, funções, categorias; (3) Multiplicidade – As conexões podem aumentar, sem significar totalidade, assim “Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas e dimensões que não podem crescer sem que mudem de natureza” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.15). A multiplicidade não é a soma de todas as partes que resulta numa totalidade, nem as partes da totalidade; (4) Ruptura a-significante – o rizoma é conexão, mas também desconexão, ao mesmo tempo que se “territorializa” se “desterritorializa” por meio das linhas de fuga, que rompem qualquer lógica que possa lhe constituir, abre fissura nas estruturas, mas isso não garante que estas estruturas não ressurgam. A este respeito, o autor esclarece:

Estas linhas não param de se remeter umas às outras. É por isso que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau. Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que estratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem o sujeito – tudo o que se quiser, desde as ressurgências edipianas até as concreções fascistas. Os grupos e os indivíduos contêm microfascismos sempre à espera de cristalização. Sim, a grama é também rizoma, o bom e o mau são somente produto de uma seleção ativa e temporária a ser recomeçada. (DELEUZE e GUATTARI, 1995. p.17)

(5) Cartografia – é o desenho, ou quem sabe a ética, do caminho durante a caminhada, os autores não trataram a cartografia como um método, mas talvez esse princípio seja a via para criarmos o método. Enquanto a (6) a decalcomania seria o desenho do caminho pronto, onde o criador sequer inseriu seus passos.

Numa chuva de ideias podemos pontuar os contrapontos filosóficos e metafóricos do Rizoma e a Árvore do TO: O rizoma é processo contínuo, subverte a verticalidade da árvore, se configurando a partir do cruzamento entre linhas horizontais. A árvore, em sua verticalidade, liga pontos que formam linhas, essas ligações não são aleatórias obedecem a uma hierarquia e dicotomiza as alternativas. No rizoma as linhas não têm começo nem fim, só sabemos aonde elas se encontram e esses encontros são exatamente o cruzamento entre essas linhas e não a ligação entre os pontos. Na Árvore

achamos a ideia do uno e do múltiplo e no Rizoma a de multiplicidade. A Árvore funciona pelo princípio da não contradição e precede de estrutura, organização e classificação a partir de um eixo central. O Rizoma não está centralizado, não se preocupa com origens, mas sim com as forças, não fixa a imagem e considera os espaços não ocupados, os espaços do *enter*, onde o “vazio” acontece, ou seja, abre campo de possibilidades para além das evidências, além da obviedade e do que está posto.

Portanto, pensar de forma rizomática é pensar nos processos, é pensar nas práticas, na experimentação e nas alternativas. O pensamento rizomático, conforme podemos visualizar na figura, abaixo, é nômade, plural e agrega a diversidade.



Imagem 2: Rizoma¹⁵

Uma questão interessante para discutirmos é a relação entre o método do TO na prática, nas comunidades, e o pensamento arbóreo na perspectiva de uma árvore de raízes pivotantes, conforme a imagem escolhida para representar o método. Neste caso as raízes e a copas da árvore são dois extremos, dos quais um fixa a identidade da árvore (estabelece a estrutura da árvore), e o outro gera o movimento de multiplicação e transformação, está posta a dialética entre pertencimento e transformação.

15 Imagem 2: Rizoma. Fonte <https://pixabay.com/pt/photos/root-rizoma-mis-moldados-en-raizada-3873635>

Boal necessitava desta imagem para congregar e consagrar seus experimentos que ganharam o mundo, criando, como já foi mencionado essa estratégia metodológica. Acontece que algo de interessante permeia o modelo de sua *Árvore*, algo entre o pensamento, o símbolo e a prática. O pensamento de verticalizar e consequentemente hierarquizar as técnicas, teoricamente, como se houvesse uma necessidade real de estabelecer etapas de crescimento, como acontece nas árvores com raízes pivotantes, é diluto na prática, na experimentação, pois as relações na prática acontecem de forma horizontal. Durante o processo dependendo do contexto, da aplicação e do repertório do multiplicador essas combinações se alteram. Cada multiplicador (*e/ou* *Curinga*) tem sua forma de compreender a aplicar o método, portanto tem sua autonomia.

Será que outro método, ou seja, o método criado a partir das particularidades, do método é um decalque ou linhas de fuga? Ou representaria o nascimento de novas árvores? Quem sabe o princípio de um novo conceito? O cruzamento entre essas linhas que tem vida própria na sua feitura, são conexões e heterogeneidades ou somente combinações hierarquizadas dos pontos? A multiplicação por meio dos *Curingas*, ou de todos que praticam o TO, territorializa e desterritorializa o método ou decalca sua imagem?

Na *Árvore do Teatro das Oprimidas*, por exemplo, percebemos características rizomáticas, em sua imagem embrionária. A própria Bárbara Santos (2020), exibe a imagem da *Árvore* “idealizada esteticamente”, pintada, por ela mesma, numa tela, com as raízes expostas, onde o galho vira raiz (apresentada na aula síncrona da Disciplina Teatro do Oprimido, durante o Semestre Letivo Suplementar da UFBA, 2020.2 e disponível no Youtube - 16/11/2020)¹⁶. A autora ainda afirma que a *Árvore do Teatro das Oprimidas* não poderia ser mais um ramo da *Árvore do TO*, porque se baseia em todas as suas técnicas, mas quando ela pensa na *Árvore* pensa de uma maneira diferente, “é como se fosse mais um rizoma [...] é mais complexa, é mais ligado, nasce de qualquer lugar, o próprio galho vira raiz, é mais uma outra coisa, mais uma coisa misturada e tudo junto [...] alguma coisa que se influencia, que se renova, que está em processo [...] muito mais movimento”.

16 A aula está disponível no canal do youtube – Teatro do Oprimido UFBA. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9FdbxBfxmIA&t=5645s> (localizada aos 47:20 min do vídeo)



Imagem 3: Árvore da práxis do Teatro das Oprimidas
Acervo de Bárbara Santos, cedido para este artigo

No tocante à nossa investigação, ao pensarmos na nossa prática e na técnica do Teatro-Fórum, em particular, conseguimos vislumbrar, em nossos processos criativos, senão todos os princípios do rizoma, nitidamente identificamos pelo menos quatro destes princípios, quais sejam: conexão e heterogeneidade, multiplicidade e ruptura a-significante. Estes princípios podem ser identificados tanto na forma do Teatro-Fórum: (dramaturgicamente trata-se de uma peça curta e inacabada, veiculando uma mensagem ideológica), quanto nos objetivos (não fornecem uma solução, um desfecho, mas solicitam-no ao espectador). Boal exorta incessantemente à ação e à reflexão. A dialética imanente ao Teatro-Fórum provém do rompimento do projeto com as clássicas funções dos atores e dos seus papéis, questionando profundamente a peça e a sua problemática social, coletiva. O Teatro-Fórum pressupõe um investimento substancial dos atores e espectadores. Nesse investimento, a parte do sujeito, não é somente a da subjetividade, mas a de um interesse histórico e ideológico. O fórum questiona o Teatro e sua essência comunitária pela reversibilidade de funções entre o modo agere e modo spectare. Essa reversibilidade permite a Boal criar uma nova relação entre o espectador, o ator e a personagem.

A estrutura do Teatro-Fórum é, por princípio, constituída por linhas de fugas, pois na medida em que os espectadores são mais do que testemunhas da situação representada, eles dispõem de armas diferentes daquelas dos atores e só podem jogar contra a dramaturgia e, às vezes, até contra o

mediador do jogo, o curinga. O quadro dramaturgico do anti-modelo (peça curta sobre o tema único da opressão) está longe de proporcionar uma situação de conforto entre o palco e a plateia. É que no Teatro do Oprimido, verdadeira pedagogia da intervenção, se objetiva que o espectador se aproprie da fábula para se tornar ator da ação dramática e, modificando a cena, modifique, por extensão, a vida. É um processo em permanente DEVIR!

Não obstante tais aproximações, nosso objetivo, aqui, não consiste em comparar ou justapor o rizoma à Árvore do Teatro do Oprimido e suas variantes, mas conjecturar inúmeras possibilidades de diálogos para fazermos teatro no cárcere e assim cartografar esse caminho numa perspectiva não binária e não dicotomizante. Ora, se é verdade que existem, no rizoma, linhas de solidez e organização fixadas; há, também, árvores com linhas de fugas e raízes polimorfas que crescem horizontalmente. Ademais, ao tomarem a definição de rizoma, emprestada da botânica, Deleuze e Guattari marcam oposição clara à Descartes para quem “a filosofia seria uma árvore, a raiz a metafísica, o caule a física e a copa e os frutos a ética”. Ao recorrer à imagem da árvore para sistematizar o método do Teatro do Oprimido, Boal se distancia de Descartes e aproxima-se mais da filosofia Deleuziana, subvertendo também o pensamento cartesiano pela própria ideia de multiplicação e de difusão massiva do método. E não é só isso, tanto a ideia de *multiplicação*, como a de *ações continuadas* guardam semelhanças com a noção de agenciamento, a qual, para Deleuze “(...) é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões”. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 35)

A CARTOGRAFIA DO TEATRO NO CÁRCERE FEMININO

O cárcere é um território totalizador, inóspito, capaz de simular uma identidade que será estigmatizada para todo o sempre, o sujeito que “cai” ali paga por toda vida. Nesse contexto, levar teatro para os presídios, para mulheres com liberdade cerceada, significa trocar experiência, exercitar o pensamento sensível e simbólico e ativar o potencial criador. Boal (2009, p. 29 e 30) menciona que: “Conhecimento é memória ativa e pensamento

é ação” e que a “Consciência é a reflexão do sujeito sobre si próprio e sobre o significado dos seus atos, não apenas sobre suas consequências”.

Mas sabemos o quão lineares e dicotomizantes são as instituições totalizadoras e que, por isso mesmo, necessário se faz uma contraposição a tal lógica, fundamentada no conhecido paradigma da simplificação. O contexto pede uma perspectiva, na qual dicotomizações artificiais perdem sentido diante da complexidade da vida. O conhecimento, em sua natureza transitória, não pode estagnar em certezas e reducionismos. Pelo contrário, deve fomentar um constante e contínuo questionamento, permitindo a estas pesquisadoras aproximarem-se da realidade complexa. E através de uma abordagem que assume a complexidade como desafio, com suas incertezas, com seus problemas e contradições.

Cartografar o encontro entre mulheres em situação de “liberdade” e mulheres em situação de “confinamento” para acionar a escuta, trocar experiências e fazer Teatro, especificamente Teatro das Oprimidas, dentro do espaço prisional, significa “virar grama”¹⁷ pensar de forma rizomática, desconstruir hierarquias e possibilidades únicas para considerar as multiplicidades e as conexões que suscitam reflexão, diálogo, criação e, principalmente, atualizações. Estes princípios foram vivenciados durante as oficinas de Teatro no cárcere e materializados através da Estética das Oprimidas. É importante deixarmos registrado que a Oprimida, no caso do TO, não é um ser conformado com a realidade opressora, ao contrário, é um ser que está em constante busca de estratégias de transformação. No caso dos presídios temos que considerar estratégias de convivência, sobrevivência e resistência. Estratégias para não sucumbir a um sistema que nada tem de agregador e, desta forma, criar rotas, linhas de fuga. Assim, mesmo que o corpo esteja encarcerado o “pensamento se desamarra das grades e celas para alçar voos, abrindo espaço para a criação”.

O desenho da situação prisional brasileira é cheio de ranhuras e repleto de descasos, mazelas, superlotações e sobreposições típicas de um sistema preconceituoso e racista:

Sabemos que no exemplo do Brasil, em pleno século XXI, existe um sistema prisional, cujos presos e presas têm cor, idade e endereço,

17 DELEUZE (1988) “[...] É isso um rizoma, ou a grama. Os embriões, as árvores se desenvolvem segundo sua pré-formação genética ou suas reorganizações estruturais. Mas não a grama: ela transborda de tanto ser sóbria. Ela brota entre: é o próprio caminho [...]” vide referência.

a “seleção” não é aleatória, a maioria é de jovens, negros e negras, que residem nas periferias. E isso não é um pensamento que criei agora, mas consta nos dados do governo, tabulados nos relatórios das informações prisionais [...] (REQUIÃO, 2018, p. 26)

No que se refere ao encarceramento feminino existe um agravamento desta situação e o sistema se configura de forma sexista e misógina:

A violência contra a mulher encarcerada inicia-se com a imposição do silêncio, pois os registros oficiais desse contingente até 2014, quase não existiam, com a desculpa de que o percentual de mulheres encarceradas era baixo, o que contribuiu com a negação das necessidades dessas pessoas. A separação de estabelecimentos prisionais masculinos e femininos é prevista pela Lei de Execução Penal (lei nº 7.210, de 11 de julho de 1984), na realidade brasileira apenas 7% das instituições totais são destinadas para as mulheres, meu questionamento não diz respeito a um aumento nesse percentual, mas chama a atenção para o modo inadequado do tratamento dispensado a essas mulheres e de como suas especificidades são desconsideradas, abarcando aspectos que vão desde a sua segurança, educação, saúde, até seu direito à maternidade, dentre outros. (REQUIÃO, 2018, p. 141)

A discriminação e a punição são elevadas à máxima potência pelo simples fato de serem mulheres. A adequação do espaço físico é ínfima, somada às ausências que vão desde as visitas de familiares se estendendo aos itens básicos de higiene, como é o caso de absorvente íntimo que não é distribuído pelo Estado, restando como alternativa para as mulheres encarceradas suprir essa necessidade com o uso do miolo de pão, por exemplo. Além disso, apesar do discurso legal ser contrário a esta situação, ainda existe a violação do direito ao parto com o mínimo de humanização, o direito à maternidade e acompanhamento de seus filhos. Neste caso, arriscamos a afirmar que a maternidade, por exemplo, se transformou em mais um aparato de punição para estas mulheres, no Brasil.

[...] à perpetuação da pena das mulheres, configurando um confronto de gênero potencializado no espaço de restrição, uma vez que, mesmo elas saindo da prisão, a prisão permanece em suas vidas. [...] além de parir algemada, do abandono e da violência psicológica das quais são vítimas, ainda existe um julgamento moral subliminar que pode ser comprovado nas condenações com penas de prisão de até oito

anos, em regime fechado, mesmo essas mulheres sendo coadjuvantes no crime ou terem praticado crimes com menor periculosidade. (REQUIÃO, 2018, p. 141 e 142)

Ao levarmos o Teatro das Oprimidas para o cárcere desterritorializamos o espaço prisional, desestabilizamos certezas e abrimos fissuras nas verdades absolutas, preconceituosas e estigmatizadoras. Criamos um espaço heterogêneo que chamamos de Zona de Transgressão¹⁸, um espaço em suspensão, que não era o teatro, mas também não era somente a prisão, “um espaço de e para criação, onde as fronteiras se tornaram permeáveis, nos confrontaram com os nossos próprios limites”. Nos damos conta da realidade e experimentamos novas formas de vivê-la.

Nesta perspectiva, a cartografia se apresenta como alternativa importantíssima para o mapeamento de territórios psicossociais, acompanhando as linhas de força que os constituem. Respeitando os processos que compõem a subjetividade e que se passam entre os estados instituídos, cartografar equivale a tentar abarcar a complexidade da vida e resistir às tendências reducionistas dos métodos simplificadores. Portanto, em vez de falarmos de incompatibilidades ou de enfoques contraditórios, falemos de diálogos possíveis.

Este é o grande desafio: travar diálogos com universos distintos, favorecendo profícuos intercâmbios com os profissionais do ofício teatral, em contextos acadêmicos e o sistema prisional. É, ainda, esse aspecto singular que reveste a pesquisa de toda uma dimensão transdisciplinar, instaurando as condições favoráveis para uma atuação em três níveis: Pesquisa, Ensino e Extensão.

Por fim, relembremos algumas questões que motivam nossa investigação:

- Gênero e identidade não são criações ideológicas, são constructos sociológicos e culturais;
- A violência contra os corpos que escapam dos padrões regulatórios e das tecnologias hegemônicas do poder existe e, quando não aniquila, condena à exclusão muitos homens e mulheres;
- A violência contra o gênero não causa apenas exclusão e opressão, mas também aniquilamento dos sujeitos e de suas identidades.

18 REQUIÃO. S (2018). Vide referência.

Proporcionar à academia (o universo da Escola de Teatro da UFBA) e ao sistema prisional, uma amostragem das principais opressões de gênero e de identidades, reveladas pela potência visceral da cena teatral. Sendo assim, poderá fornecer aos líderes e gestores desses contextos específicos, elementos para refletir e incrementar políticas e condutas de enfrentamento às diversas opressões de gênero e de identidades. O aporte destas discussões e a consequente exortação à reflexão, legítima e torna oportuna a presente pesquisa.

Assim pois, evocar o conceito de **rizoma** como modelo filosófico descritivo e/ou epistemológico. Unindo-o à estética das oprimidas, cujo método é simbolizado pela árvore. Representará, sem dúvida, grande oportunidade de fecundo trabalho em contexto de cárcere e tudo que este ambiente exige em matéria de cuidado, respeito às diferenças e exercício da democracia nos processos criativos e dialógicos, ali desencadeados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEZERRA, A. P. **A Árvore do Teatro do Oprimido**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eZJFaQkFzsM&t=763s>. Acesso em: 29 dez 2020.

BOAL, A. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOAL, A. **O arco íris do desejo**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1996.

BOAL, A. **Jogos para atores e não atores**. 16º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

DELEUZE, G.. **O ato de criação** – palestra de 1987. Edição Brasileira: Folha de São Paulo, 1999. Disponível em: http://www.lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o_ato_de_criacao-deleuze.pdf. Acesso em 04 jan 2021.

DELEUZE, Gilles. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

- LEMGRUBER, J. **Cemitério dos Vivos**. Rio de Janeiro: Forense, 1999.
- REQUIÃO, S. **Prisão, Pistas e Encadeamentos: Uma experiência de Teatro no Conjunto Penal Feminino (CPF) – Salvador**. 2018. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas – PPGAC/UFBA, 2018.
- SANTOS, B. **Teatro del Oprimido, Raíces y Ala: Una Teoría de la praxis**. 1º ed. Barcelona: Kuringa, 2017.
- SANTOS, B. **Teatro das Oprimidas – Estéticas feministas para poéticas políticas**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Casa Philos, 2019.
- SANTOS, B. Título em negrito. **Bárbara Santos e o Teatro das Oprimidas - atividade síncrona - aula 07**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9FdbxBfxmIA&t=5645s>. Acesso em: 29 dez 2020.
- SARAPECK, H. **Abraçando a árvore do Teatro do Oprimido: pesquisa memorial de experiências com o símbolo do método**. 2016. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas - PPGEAC/UNIRIO, 2016.

MICHEL FOUCAULT E AUGUSTO BOAL, ENTRE POÉTICAS E ÉTICAS DO CUIDADO

MICHELLE CRISTINE ASSIS COUTO
ANTONIA PEREIRA BEZERRA

INTRODUÇÃO

O presente trabalho vislumbra oferecer alguns apontamentos discursivos que aproximam o pensamento do filósofo Michel Foucault e o teatrólogo Augusto Boal, especialmente no que condiz ao cuidado de si enquanto um ethos a ser exercitado no Teatro do Oprimido.

A partir de um resgate da epiméleia heautoû grega, Foucault dedica-se ao seu estudo em duas de suas obras: “A História da Sexualidade III e “A Hermenêutica do Sujeito”, resultado de um curso ministrado, que posteriormente veio a ser publicado. Por sua vez, o teatrólogo Augusto Boal, apresenta o seu arsenal metodológico dotado de jogos teatrais, os quais estimulam o protagonismo do oprimido em cena, apontando nitidamente para um campo de ação/reação à uma política do biopoder e do controle dos corpos mais vulnerabilizados.

Mas, para dar início a essa jornada, nada mais conveniente que lançar mão de alguns conceitos, com o fito de conferir ao cuidado, o seu sentido

etimológico. Além de dimensioná-lo categoricamente, apresentando as suas mais variadas acepções.

Em seguida, busca-se fornecer um cotejo do estudo de Foucault sobre o cuidado de si, a fim de relacioná-lo com a práxis vivenciada durante o período de isolamento social no GEV-TO, (Grupo de Estudos Virtuais em Teatro do Oprimido), e no espaço Fluxos, uma faixa da programação inteiramente dedicada ao Autocuidado, ocorrida durante a oitava Jornada de Estudos em Teatro do Oprimido e Universidade - JITOU's.

Ao final, estreitando o diálogo entre os autores, direciona-se para um dispositivo de problematização que se relaciona muito mais com uma postura ativa (ético-performativa) do sujeito, merecedora de uma reivindicação não situada apenas nos campos da ética, da estética ou da política, mas revelada com os contornos que lastreiam uma verdadeira Poética do Cuidado.

O CUIDADO EM SEU SENTIDO ETIMOLÓGICO E AS SUAS DIMENSÕES CATEGÓRICAS

Muitas vezes o cuidado é percebido como um objeto subjetivo, impreciso, polissêmico e historicamente associado à maternagem e ao feminino. Sendo seu conceito exclusivamente destinado ao campo de argumentação filosófica ou religiosa. Haja vista sua estreita relação com sentimentos humanos como bondade, altruísmo ou compaixão. Em virtude disso, faz-se oportuno, conferir algumas elaborações pautadas na etimologia dessa palavra visando explicar mais fidedignamente o seu significado.

De acordo com o dicionário clássico Priberam, a palavra cuidado derivaria do latim *cogitatus ou cura*, sendo definido como ato de cogitar, pensar, meditar, refletir, cautela, precaução, diligência; desvelo¹.

Ainda segundo o minidicionário Aurélio da língua portuguesa, cuidar é um verbo transitivo e significa “[...] imaginar, meditar, cogitar; julgar, supor; aplicar a atenção, o pensamento, a imaginação; ter cuidado; fazer

1 In Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://dicionario.priberam.org/cuidado> [consultado em 04-12-2019].

os preparativos; prevenir-se; ter cuidado consigo mesmo.” (FERREIRA, 2004)

Por sua vez, Heidegger considera que o cuidado é estabelecido através de três palavras cognatas: *Sorge* (cura, cuidado), que se ramifica em *Sich Sorgen* (preocupar-se), *Sorgen Für* (cuidar de) e *Bersorgen* que possui três significações: obter, tomar conta de algo e *Bersorget*, que significa ocupar-se de, além de *Fürsorge* que é cuidar de alguém que precisa de ajuda. Assim para esse autor, a palavra cuidado apresenta uma variedade de sentidos, sendo contrastada com adjetivos, por exemplo: despreocupado, cuidadoso, negligente e isso significa, que uma pessoa pode ser ansiosa e despreocupada simultaneamente. (MELLO, 2013, p.44)

Em uma análise de cunho mais histórico, se denota que o seu emprego esteve ordinariamente associado ao desvelo com o corpo e com a mente, decorrendo daí o famoso ditado “*mens sana in corpore sano*”. Com o tempo, assumiu uma nova conotação, especialmente, entre o período da Idade Média e o advento do cristianismo, quando se desprende da ideia do corpo enquanto matéria e passou a ser utilizado também como o velar da alma para a salvação do pecado original. (BOFF, 1999, p|).

Na linha que correlaciona cuidado e sentimentos humanos, Brotchie e Hills (1991), entendem que o cuidar, além de uma atitude de amor e interesse por outra pessoa, geralmente é considerado como um atributo positivo – um sinal de comportamento maduro e civilizado, pois a capacidade de uma sociedade cuidar de seus membros menos afortunados acaba sendo marca do seu estágio de desenvolvimento civilizatório.

Distanciando-se um pouco mais desses aspectos, Braustein (2012) sustenta que o cuidado não reside no campo das virtudes, traduzindo-se muito mais enquanto uma ação pensada, como um agir intencional. Desse modo, o cuidado não se resume a uma abstração, aproximando-se muito mais de uma operacionalização, um movimento, como uma ação dotada de zelo.

Mas, como se denota das exposições elencadas, são múltiplas e variadas as suas dimensões de entendimento, o que justifica ancorá-lo nos seguintes eixos epistemológicos: o cuidado do *outro*, o cuidado da terra, o cuidado coletivo e o cuidado de *si*.

O cuidado do outro corresponde ao conjunto de práticas, ou ações concretas, pautadas na tutela do homem para com o seu semelhante. Nesse

aspecto, não se almeja, circunscrevê-lo apenas ao derredor das relações pautadas sobre os laços de afeto, parentesco ou amizade. Mas em um exercício de alteridade, compreendê-lo disposto na responsabilidade social de tutelar outros indivíduos que também compõem o tecido social. Isso se revela especialmente na circularidade implícita no processo de cuidar e ser cuidado, resultando na conformação do cuidado “de nós” e do todo.

Nesse íterim é que também pode se compreender o cuidado em um sentido que envolve maior abrangência. Analisando-o nessa perspectiva, Arendt, inclusive, perfilha a possibilidade de um verdadeiro treinamento do espaço público para o cultivo de um sentimento de cuidado coletivo. Em sua obra “A condição humana”, a filósofa que testemunhou em seu tempo, eventos importantes como a conquista do espaço em 1957 e o Holocausto, adverte para o perigo de “desmundialização” (worldlessness), com as medidas de um isolamento egoístico e da sobrevalorização do self.

Entretanto, o homem teria a sua existência humana atrelada essencialmente ao outro, em uma relação de conexidade, alteridade, sociabilidade, a qual pertence e aparece para si mesmo e para o outro, em um movimento no qual tanto o ser quanto o aparecer se dispõem de maneiras inteiramente coincidentes. Nesse sentido, a autora através de um resgate à estética kantiana, avalia ser possível depreender um espaço no qual se possa sentir prazer com aquilo que “interessa apenas em sociedade” a despeito de nenhuma retribuição no âmbito das sensações privadas.

Assim, toda a raça humana poderia estar vocacionada a uma ordem de valores comuns, desfrutando de uma felicidade social, que se estabelece independente daquilo que se possa auferir de maneira individual.

Para que possamos ser capazes de desfrutar desta felicidade pública é fundamental o que se pode chamar de cultivo de sentimentos públicos, o que em absoluto significa alcançar uma instância neutra que equalize os sentidos de sociabilidade com uma perspectiva geral, nem, muito menos, o mero esforço racional em deliberar acordos e consensos. É particularmente no que denomina de *sensus communis*, o cultivo de sentimentos comuns aos outros em uma mesma comunidade, que podemos exercitar a capacidade de sentir satisfação por aquilo que “interessa apenas em sociedade”, ou ao que Hannah Arendt, fazendo uso de um vocabulário kantiano, nomeia de “deleite desinteressado”, de natureza pública, embora nem de caráter caritativo ou mesmo altruístico. (ASSY, p. 58)

Nesse espaço, o cultivo de um cuidado coletivo encontraria grande ressonância, sobretudo, diante de um momento histórico em que se vivencia a circunstância de uma pandemia, a atingir notadamente a raça humana, cujo único método capaz de aplacar um pouco a contaminação do coronavírus reside justamente no cuidado pessoal e coletivo. Nesse aspecto é necessário treinar todo o tecido social visando o alcance de medidas sanitárias hábeis a garantir a saúde e bem-estar de todos. É certo que tal medida importa em um imenso desafio que se impõe aos nossos tempos, mas que coloca em prova a capacidade humana para a autogestão do cuidado, compreendendo toda a sua importância e potência para proporcionar em grande medida a sobrevivência de toda uma espécie.

Mas pensando em uma perspectiva ainda de maior amplitude, despontasse o cuidado com todo o planeta Terra, o que para o teólogo Boff (2009) representa um sentido global:

O cuidado com o próprio nicho ecológico representa o local. O ser humano tem os pés no chão (local) e a cabeça aberta para o infinito, abismo e estrelas, local e global. A lógica do coração é a capacidade de encontrar a justa medida e construir o equilíbrio dinâmico. Para isso cada pessoa precisa descobrir-se como parte do ecossistema local e da comunidade biótica, seja em seu aspecto de natureza, seja em sua dimensão de cultura. Precisa conhecer os irmãos e irmãs que compartilham da mesma atmosfera, da mesma paisagem, do mesmo solo, dos mesmos mananciais, das mesmas fontes de nutrientes; precisa conhecer o tipo de plantas, animais e microrganismos que convivem naquele nicho ecológico comum; precisa conhecer a história daquelas paisagens, visitar aqueles rios e montanhas, frequentar aquelas cascatas e cavernas; precisa conhecer a história das populações que aí viveram sua saga e construíram ou depredaram, quem são seus poetas e sábios, heróis e heroínas, santos e santas, os pais/mães fundadores de civilização local. Tudo isso significa cuidar do próprio nicho ecológico, vivenciá-lo com o coração, como o seu próprio corpo estendido e prolongado; descobrir as razões para conservá-lo e fazê-lo desenvolver, obedecendo à dinâmica do ecossistema nativo. (BOFF, 2009, p. 72).

Por fim, destaca-se o cuidado de si, preconizado por Michel Foucault, a partir do resgate da noção de epiméleia heautoû em doutrinas filosóficas gregas, orientado para a perseguição de práticas que corroborem para o aprimoramento, o autoconhecimento, a transformação, a correção e a

purificação do indivíduo. Desse modo, o cuidado de si representaria na visão do autor, a maneira do indivíduo constituir a sua subjetividade, compreendida nesse aspecto como “a maneira pela qual o sujeito faz a experiência de si mesmo em um jogo de verdade, no qual ele se relaciona consigo mesmo.” (FOUCAULT, 2004, p. 236).

O CUIDADO DE SI EM MICHEL FOUCAULT

Conferindo um viés genealógico ao cuidado, o filósofo francês Michel Foucault resgata o conceito de cuidado de si. Comenta-se que, na ocasião em que o estudioso desenvolveu seus estudos, encontrava-se bastante enfermo, sendo motivado pela aspiração de produzir algumas considerações que contribuíssem de alguma maneira para que a vida das pessoas se tornasse uma obra prima. (GLEYCE E MENDES, 2014, p. 01).

As “artes da existência” devem ser entendidas como as práticas racionais e voluntárias pelas quais os homens não apenas determinam para si mesmos regras de conduta, como também buscam transformar-se e modificar seu ser singular, e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e que corresponda a certos critérios de estilo. (FOUCAULT, 2010, p.7)

Sua análise apresenta como substrato teórico algumas obras escritas na Grécia Antiga, especialmente entre os séculos IV e II a.C., perpassando, contudo, um olhar iminentemente histórico. Haja vista apontar para um dispositivo de problematização política que se relaciona muito mais com uma postura ativa (ético-política) do sujeito. Caracterizando assim, uma possibilidade de resistência ao biopoder – comumente atrelado às tecnologias de controle e vigilância dos corpos.

Esse questionamento manteve-se extremamente vívido dentro da corrente estoica, a qual declinava-se à perseguição do homem pela sabedoria através da prática filosófica, com o fito de alcançar a ataraxia, isto é, a tranquilidade da alma.

Especificamente, duas de suas obras dedicam-se ao estudo dessa temática: “A História da Sexualidade III” na qual trabalha as técnicas de si e a estética da existência, além de um dos seus últimos cursos ministrados

no Collège de France, em 1982, intitulado “A Hermenêutica do Sujeito, que posteriormente veio a ser publicado.

Nas referidas obras, Foucault (2010), sustenta que a prática do cuidado de si sugere um caminho fundamentado na ideia de resistência e liberdade, que surge tanto como uma condição, quanto como uma manifestação posicionada contra as formas de sujeição e submissão da subjetividade.

Nesses termos, compreende-se resistência, como um movimento de morte/nascimento de sentidos, como criação, como uma arte de existir, na qual se oportuniza a produção de um pensar diferente, implicando em outra atitude capaz de diagnosticar o presente a partir de uma ontologia dotada de criticidade. Já a liberdade indicaria uma espécie de escolha individual de conduta, de condução de existência determinada pelo próprio indivíduo.

Foucault (2010) também alicerça a perspectiva do cuidado de si sobre três fundamentos básicos: 1) a verdade jamais seria dada de pleno direito ao sujeito, por um simples ato de conhecimento; 2) o sujeito deve se transformar, se modificar, tornar-se até certo ponto, outro que não ele mesmo, para que finalmente tenha acesso à verdade; 3) a verdade apenas seria dada ao sujeito por certo preço, que pusesse em jogo o ser mesmo do sujeito, que afetasse esse mesmo sujeito. (FOUCAULT, 2010a).

Isso porque, tinha-se a crença, que a verdade somente seria entregue ao homem em dois movimentos: o primeiro resultante do éros (amor), no qual a verdade viria e iluminaria o sujeito e o segundo correlacionado à áskesis compreendida como um labor, um trabalho de si para consigo, com vistas ao progresso humano. (FOUCAULT, 2010a). Nesse aspecto, se fazia necessário um trabalho continuado, metódico, a impor muitas condições, não estando baseado ou condicionado a um conjunto de regras, nem tampouco inserido em uma normatização preexistente, sendo fundado na perseguição individual de cada cidadão, com vistas a consagrar uma estética da existência vocacionada a produzir um novo modelo de vivenciar a ética.

Mas esta pretensão só se se tornaria verdadeiramente possível se estivesse fincada em uma conscienciosa reflexão sobre suas práticas e condutas, na busca incessante por um progresso pessoal, um aperfeiçoamento humano, que seria conduzido em prol da transformação de si mesmo.

Desse modo, o princípio do cuidado de si fundamenta-se na ideia de autoconhecimento, pois o indivíduo não pode mudar seu modo de ser no mundo sem alterar o seu ethos, nem tampouco se olvidar o quanto as suas

ações reverberam no mundo exterior, o que implica, evidentemente, no necessário cuidado para com o outro.

Sem tomar por conta apenas a fase de Sêneca, Foucault (2010, p. 11-12) desmembra na forma de esquema geral alguns pontos importantes sobre o que vem a ser a epiméleia heautoú – cuidado de si. Em primeiro lugar, uma atitude para consigo, para com os outros, para com o mundo, demonstrando que o cuidado de si não é apenas a preocupação individual. Em segundo, é uma certa forma de atenção, uma conversão do olhar do exterior, dos outros, do mundo para “si mesmo”, uma maneira de estar atento ao que se pensa e o que se passa no pensamento e, em terceiro, ações que são exercidas de si para consigo, para que se possa modificar, purificar, transformar, transfigurar. Por isso, a existência de uma série de práticas, exercícios, a exemplo das técnicas de meditação e as de exame de consciência. (SOAVE, p. 18)

Assim, o trilhar para o próprio progresso humano, era denominado como ascética e consistia em um esforço a favorecer o pleno desenvolvimento de uma vida mais elevada, em torno de valores que implicavam na relação do indivíduo consigo mesmo, na relação com os outros e na relação com a verdade (GOMES, 2013. p. 01).

Ademais, há de se registrar que uma cultura pautada nessa prática do cuidado deveria atender valores que tivessem, entre si, coordenação, subordinação e hierarquia, valores que fossem dotados de universalidade e que estivessem acessíveis a todos. O que não significa que fosse uma missão fácil, já que se fazia necessário se adotar certas condutas universais, precisas.

Nesse ínterim, se justifica o seu resgate da noção de epiméleia heautoú em doutrinas filosóficas antigas. Textos de Epicuro, como Carta a Meneceu, interligavam o cuidado de si ao cuidado com a própria alma, à atividade de filosofar e a busca da felicidade: um cuidado que ninguém, sendo jovem ou velho, deveria se furtar, desde a mais tenra idade até o fenecer da vida. (FOUCAULT, 2009c).

Entre as principais atividades correlacionadas ao cuidado de si, apontadas a partir do seu estudo de Sócrates, tem-se: a prática meditativa, a memorização do passado, o exame de consciência, o retiro, a resistência às tentações, a respiração, a preparação para o sonho, a escuta de música e a aspiração de fragrâncias de perfumes, além de rituais de purificação,

encontradas na sua obra “A Hermenêutica do sujeito”. (FOUCAULT apud GLEYSE E MENDES, 2014, p.513)

Ainda merecem menção, através das palavras do próprio estudioso:

Existem os cuidados com o corpo, os regimes de saúde, os exercícios físicos sem excesso, a satisfação, tão medida quanto possível, das necessidades. Existem as meditações, as leituras, as anotações que se toma sobre livros ou conversações ouvidas, e que mais tarde serão relidas, a rememoração das verdades que já se sabe, mas de que convém apropriar-se ainda melhor. [...] (FOUCAULT 2009c, p. 56-57)

Em sua opinião, o cuidado de si deveria ser observado, ainda que significasse a renúncia de outros afazeres pessoais, como sugere Sêneca, para quem o ócio deveria ser reputado como indispensável nesse processo, o que tornaria, o “lazer estudioso”, a contemplação ativa e a prática constante de estudo de si, fios condutores para o alcance de estádios mais avançados de progresso humano. (OLIVEIRA, 2011, p. 02).

Ainda em Sêneca, se verifica uma diversidade de vocabulários específicos atinentes às práticas de cuidado, a exemplo do “tranquillitate animi”, que se refere à necessidade de se aprender a conviver consigo por meio de uma bem cuidada análise psicológica, o “constantia sapientes”. Aludindo que a atividade por si mesma não traria como resultado a almejada tranquilidade se não fosse acompanhada por um objetivo mais amplo, e o “de otio”, caracterizada pela comparação verdadeira entre a vida ativa e a vida contemplativa, para se compreender os modos possíveis do agir discernindo com sabedoria entre ambas. (OLIVEIRA, 2011, p. 02).

Baseando-se em Marco Aurélio, por sua vez, Foucault adverte que nem a escrita nem a literatura devem afastar o sujeito do liame de tutela para com as suas próprias existências. Mas, indubitavelmente é em Epicteto que o filósofo encontra uma grande base de ressonância com suas ideias, sustentando que a diferenciação entre os homens e os animais irracionais residiria na capacidade humana para a prática de autocuidado. Em suas palavras: “O cuidado de si, para Epicteto, é um privilégio-poder, um dom-obrigação que nos assegura a liberdade obrigando-nos a tomar-nos nós próprios como objeto de toda a nossa aplicação” (FOUCAULT, 2009c, p. 53).

Sua pesquisa histórica também fornece alguns dados que possibilitam depreender o cuidado enquanto uma atividade laborativa, na medida que se verificam algumas menções específicas de sua prática constante nos afazeres

domésticos, no tratamento de doentes e idosos, no dever do príncipe para com a administração política de sua pólis, entre tantas outras, para as quais o seu exercício, também faria jus a uma justa remuneração. (FOUCAULT, 2009c).

O SENTIDO POLÍTICO DO CUIDADO E SUA RELAÇÃO COM O TEATRO DO OPRIMIDO

No ano difícil de 2020, enquanto o mundo inteiro é acometido por uma pandemia, uma eleição presidencial estrangeira divide as atenções dos noticiários nacionais, os quais até a ocasião, mantinham-se sob o crivo exclusivo dos registros de informações sobre a covid-19.

Todos os holofotes direcionam-se, então, para os Estados Unidos da América, com vistas ao confronto entre dois candidatos à presidência bastante antagônicos, com ideologias claramente distintas. Mas, cujo resultado do sufrágio poderia importar na configuração de um jogo político capaz de influenciar muitas outras nações do planeta, a exemplo do Brasil.

Eis que o candidato do partido democrata, Joe Biden assume um discurso de campanha lastreado no ideário do cuidado, como tentativa de aplacar a contaminação pelo vírus e evitar um aumento significativo no número de óbitos em seu país. Por outro lado, o seu opositor, Donald Trump, assume uma postura considerada negacionista, menosprezando o problema sanitário, o uso de máscaras, além de incentivar aglomerações.

O sentido político do cuidado é colocado em xeque e situa-se no centro dos principais debates do planeta. Nações como a Nova Zelândia exercitam com êxito uma política vocacionada à proteção da vida humana, atingindo resultados surpreendentes para a erradicação da doença em seu território.

No Brasil, de modo inteiramente diverso, o Presidente da República, Jair Bolsonaro, reproduz o idêntico comportamento genocida de Donald Trump. Desprezando os saberes científicos e as medidas protetivas. O que enseja em um expressivo aumento no número de casos. Elevando o país à segunda colocação entre as nações que ostentam o maior número de vítimas em decorrência do vírus.

A despeito disso, muitos homens e mulheres brasileiras, passam a aprender e exercitar práticas de autocuidado, compreendendo que uma atitude de negligência pessoal pode importar no comprometimento de toda a saúde coletiva. É a busca pelo treinamento do espaço público para o cultivo de um cuidado social, fomentado, mormente, pelos órgãos sérios de comunicação, pelos profissionais de saúde, e em última instância, pela Organização Mundial de Saúde.

Evidentemente, essa postura não chega a se tornar uma unanimidade, na medida em que o próprio Chefe da Nação, em mais um de seus discursos equivocados, propaga informações inverídicas, desestimulando e influenciando parte da população brasileira a não se cuidar ou vacinar. Em resposta a tal desatino, o Supremo Tribunal Federal é instado a se pronunciar proferindo uma decisão que proíbe o direito individual ao egoísmo humano, impondo a vacinação compulsória à população, sob pena de multa pecuniária.

Desse modo, o cuidado verificado em cada uma de suas dimensões torna-se uma pauta tão recorrente, quanto cotidiana na vida de todos os habitantes do planeta. Em tempos em que a vida comunitária sofre ameaça, só se torna viável a sobrevivência diante do seu aporte. Cuidar se consagra, então, como um importante instrumento de luta contra o poder hegemônico.

Repise-se nesse sentido, que a própria ideia de *epiméleia heautoû* se fortalece no período de declínio e enfraquecimento do Estado grego, acometido por constantes invasões estrangeiras, elevando a prática do autocuidado como única condição viável a assegurar a existência de agrupamentos humanos constantemente ameaçados de extinção.

Mas, de maneira diversa, entretanto, o papel de cuidar também pode ser destinado a outrem, a exemplo da figura do *pater familias* em Roma, advindo da premente necessidade em assegurar um futuro de continuidade à sua descendência, proporcionando-lhes o direito potencial de vida, ou de morte.

Na Idade Média, do mesmo modo, a Igreja Católica toma para si essa relevante tarefa, velando tanto pelo cuidado físico, quanto espiritual dos cristãos. Medida que segue sendo reproduzida em muitos outros períodos históricos marcados por regimes totalitaristas, conferindo um poder de

tutela a um soberano “forte”, dedicado a cuidar e controlar os corpos daqueles que compõem o tecido social.

Dessa feita, denota-se com clareza que a conotação política do cuidado se torna crucial para compreender a organização hierárquica de pessoas em seus espectros de poder. O que justifica todos os contornos conferidos às discussões travadas nas eleições norte-americanas, além de outras de idêntica natureza, realizadas em outras nações ao redor do planeta.

Mas de maneira muito singular, registra-se que a pandemia do coronavírus descortina não apenas um sentido político para o cuidado, conferindo-lhe, de igual modo, todo um viés ideológico. Assim, as dimensões cunhadas pela corrente que se lastreia no cuidado, também se associam com ideais de igualdade racial, direitos das minorias, políticas sociais de gênero e divisão do trabalho.

Enquanto isso, em isolamento físico, mas conectados através das redes virtuais, grupos humanos se reúnem para debater tais acontecimentos e estudar. É nesse momento oportuno que se vislumbra alcançar a compreensão do papel do teatro no processo de luta e resistência para a transformação da sociedade.

Diante de tais fatos, com a coordenação do professor Licko Turle, forma-se o GEV- TO, Grupo de Estudos Virtuais em Teatro do Oprimido, pioneiro na ocupação de um espaço virtual, reunindo um número recordista de pesquisadores e interessados na Poética do Oprimido, de Augusto Boal.

A sua principal aspiração era engendrar uma leitura detalhada desse autor. Resgatando-o de um injusto ostracismo acadêmico, para discutir suas ideias e pautar novas reflexões, nutrindo com a sua inspirada visão. E assim, o espírito de todos os artistas interessados em desafiar o sistema político e povoar um novo espaço de saúde e lucidez.

De suas casas, assim como orientavam os profissionais de saúde, isolados e de quarentena, lidando com a solidão, problemas pessoais, angústias e medos. Todos os seus membros, reuniam-se duas vezes por semana, para ouvir as teorias do teatrólogo, como uma verdadeira celebração ao seu mundo de ideias. Boal transformava-se então, em uma espécie de enfermeiro daquelas mentes pensantes, em um médico a prescrever a necessária coragem para a luta, no cuidador daquelas almas que desejavam rememorar a possibilidade de subversão de uma condição de opressão para a transformação de suas realidades de vida.

Todos aqueles oprimidos, presos em seus lares, declinavam-se com afincamento ao seu estudo, sorvendo cada uma de suas palavras como um bálsamo a aliviar suas dores, um remédio para aplacar todos os males, uma vacina orientada à cura. Buscavam também organizar novas formas para agrupar novas gentes, multiplicando a iniciativa ensejada pelos professores, tal como orientaria o próprio teórico, com o seu ideal de disseminação de seus métodos.

O espaço digital ofereceria novos desafios, impondo uma nova condição de presença, mas também favoreceria a reunião de pessoas geograficamente distantes. Dessa maneira, o grupo beneficiou-se da exposição do professor Fernando Leão, morador de Teixeira de Freitas, no sul da Bahia, de Thereza Junqueira de Minas Gerais, Taína Assis, de Petrolina, Luzirene Rêgo de Brasília, Professor Licko Turle de São Paulo, Cachalote Mattos do Rio de Janeiro, e da Professora Antonia Pereira de Salvador, entre tantos outros ilustres participantes e convidados.

Assim, enquanto, o mundo inteiro discutia novas configurações de poder e mecanismos de dominação, o Teatro do Oprimido encontraria na dimensão política do cuidado um sentido de absoluta ressonância. Através da busca pelo cuidado de si, a sanidade mental do grupo foi mantida incólume, assim como a possibilidade de se vislumbrar caminhos de esperança.

Através de seus métodos e seu acervo, mas acima de tudo, no seu exercício vocacionado à libertação humana, seria possível cogitar a construção de novos subsídios para o enfrentamento de todas as formas de opressão, não relacionadas necessariamente com as circunstâncias de um adoecimento coletivo, mas como uma reação corajosa a uma política cruel e fascista fundada no extermínio dos corpos mais vulnerabilizados.

FLUXOS — ESPAÇO PARA O AUTOCUIDADO NA VIII JITOUS

Em meados do mês de outubro do ano de 2020, as tradicionais Jornadas de Estudos em Teatro do Oprimido e Universidade, evento que anualmente reúne artistas, ativistas, pesquisadores e praticantes dessa poética, optou por sua realização através das redes virtuais, sopesando o aconselhamento das medidas de distanciamento social, sugeridas pela Organização Mundial

de Saúde, em face de uma crescente onda de contaminações decorrentes da covid19 no planeta.

Então, tal como ocorreu em suas edições anteriores, um pequeno grupo de interessados se mobilizou. Formando uma comissão para preparação e organização do evento. Ocasão em que se pautou também pela necessidade de estabelecimento de um espaço específico à promoção e discussão sobre práticas de autocuidado.

O fundamento de tal decisão, derivou inicialmente do desgaste tecnológico advindo com o excessivo aporte das tecnologias durante o isolamento social. Sobretudo, ponderando o seu painel extenso, contando com uma grade bem diversificada. De modo a ensejar uma faixa da programação que também contemplasse alguns minutos para a partilha de medidas de compleição curativa.

Não havia dúvidas acerca de sua necessidade, sobretudo, diante de uma constância de eventos acadêmicos, rodas de conversas e inúmeras lives, que perfaziam o cotidiano de quase todos naquele momento histórico, o que recomendava uma tomada de atitude nesse sentido. Contudo, essa motivação não seria evidentemente a prioritária a engendrar tantos esforços para a condução de uma faixa específica.

Isso porque, o debate sobre o cuidado também tinha alcançado uma relevante dimensão necropolítica, fazendo com que a curinga Bárbara Santos, por exemplo, se mobilizasse para denunciar como as campanhas publicitárias. Movidas para educação sanitária, como a prática de lavagem das mãos com água e sabão, ou o uso de álcool em gel como forma de contenção para o coronavírus, não registrassem a participação de negros, detendo-se apenas à imagem de mãos de pessoas de raça branca. Repise-se nesse sentido, o quanto foi debatido por Augusto Boal em sua Poética do Oprimido, que inclusive, dedicou um capítulo inteiro para reforçar o quanto o apelo à imagem funciona como mecanismo hábil à dominação social, repercutindo como uma verdadeira invasão nos cérebros. Não era de se olvidar que a mensagem subliminar de campanhas lastreadas em um ideal de exclusão de negros, se detivessem apenas à tutela da vida humana de brancos, os quais deveriam fazer uso das medidas de higienização, a fim de evitar apenas as suas mortes.

Ademais, o país assistia cotidianamente o seu líder maior praticando atos que representavam um verdadeiro menoscabo ao cuidado de si, com

o estímulo a comportamentos levianos, importando não apenas em seu próprio risco pessoal, mas comprometendo a saúde de toda a coletividade, em uma manifesta afronta ao conhecimento científico e à própria racionalidade humana. Todos esses fatos tornaram-se merecedores de uma conscienciosa reflexão e não seria no seio do Teatro do Oprimido, que os seus praticantes se esquivariam de realizá-la.

Por isso, durante a VIII JTOUs, toda uma programação foi montada contando com uma duração média de trinta minutos diários. Apresentando algumas práticas variadas de autocuidado e autoconhecimento, sempre antecedendo um acalorado debate nas mesas e oficinas de teatro.

Na abertura das Jornadas, atendendo a um objetivo de contextualização temática, foi organizada uma roda de conversa reunindo uma pesquisadora brasileira e um chileno, convocando todos os praticantes de Teatro do Oprimido dos países latino-americanos, para um movimento fincado nas práticas de cuidado com a saúde mental, nomeado de “A Revolução dos Afetos”, no qual todos os “hermanos” uniriam as suas forças através da linguagem comum do Teatro do Oprimido para resistir, lutar e se cuidar!

Nos dias subsequentes, vídeos assíncronos foram disponibilizados contendo técnicas curativas através do compartilhamento de informações variadas, a exemplo de constelações familiares, meditações ancestrais, ações artísticas, práticas respiratórias e até poemas e canções de amor. Cada momento desse fluxo, advertia ao participante das Jornadas sobre a necessidade de se reservar momentos para o desfrute de suas próprias reflexões íntimas, e até para um respiro de descanso. Visando à promoção de um bem-estar psíquico hábil, a preservação de uma saúde mental coletiva, muito necessária para engendrar toda uma reação e fortalecer para a luta social que o momento político do país tanto ensejava.

Se era inequívoca a necessidade de uma reação iminente, uma verdadeira insurreição para a transformação de uma realidade mórbida, que se revelava através da mortalidade quotidiana de pessoas. Não exatamente em decorrência de um vírus, mas pela eleição de medidas que importavam em uma política de extermínio de corpos, era imperioso também compreender o cuidado como um instrumento de luta potencial contra um poder hegemônico e genocida.

O Teatro do Oprimido compreendeu muito bem essa ordem de ideias, se municiando ideologicamente através dos tempos, buscando se renovar,

para seguir com uma aspiração idêntica à de Michel Foucault, com o seu resgate da epiméleia heautoû: a transformação da vida das pessoas.

Por isso, o espaço dedicado ao cuidado, foi muito bem recebido e muito elogiado entre os seus participantes e certamente estará inserido nos anos futuros. Dedicando-se a saberes, experiências, práticas que representem a preservação de muitas vidas e o aparelhamento do oprimido contra todas as formas ardis de opressão.

FOUCAULT E AUGUSTO BOAL: ESTREITANDO O DIÁLOGO

Procurando responder à questão de como somos constituídos na vida social e a que custo, Judith Butler, “Em relatar a sí mesmo”, trava um instigante diálogo com Foucault e formula um novo sentido para a ética; sentido esse resultante do reconhecimento de que compartilhamos certa cegueira a respeito de nós mesmos e não da afirmação de uma identidade pessoal. O que significa tomar como pré-condição para a responsabilização, não a existência de um “Eu” coerente que se conhece por completo e sim de um “Nós” em relação com os outros.

Necessário se faz lembrar que, em sua origem, considerando o contexto latino-americano, a Poética do Oprimido investe no combate à dupla opressão (individual e coletiva), exercida no teatro e na sociedade. Liberando o espectador da sua condição de espectador, ele poderá liberar-se de outras opressões, acreditava Boal. No Teatro do Oprimido, as tramas vivenciadas/encenadas têm suas origens na ficção, mas estendem-se à vida real, posto que, mais que a cena é a vida que precisa ser transformada. As técnicas do Teatro do Oprimido oferecem ao espectador a possibilidade, não somente de reconhecer o aspecto lúdico e fictício da representação (com o objetivo de encontrar soluções e alternativas aplicáveis à vida), mas, sobretudo, de interrogar a natureza da representação no e através do jogo teatral. É nessa perspectiva que *jogo e ficção* podem se tornar ferramentas potentes de libertação e de cuidado de si e do outro. Em todos os seus escritos, entrevistas e depoimentos, Boal sempre deixou bem claro que as técnicas do arsenal não foram “inventadas por ele”, mas foram descobertas e sistematizadas no contato/encontro com o outro, oprimido de culturas

e realidades diversas. A sistematização de tais técnicas é uma resposta às demandas coletivas diversas.

O princípio da democratização do Teatro do Oprimido traz em si a necessidade de multiplicação e essa aptidão para multiplicar-se exige uma constante transformação do método. Para melhor afirmar esse movimento dinâmico de transformação e multiplicação, Boal elege a árvore (o cajueiro) como símbolo do Teatro do Oprimido; a árvore como estrutura pedagógica do T.O., por suas ramificações coerentes e interdependentes².

Ao termo destas reflexões, claro está que a Poética do Oprimido tem na ética do cuidado de si e do outro, terreno fértil para profundos e fecundos diálogos. Ora a particularidade do método do Teatro do Oprimido é sua dimensão militante e seu objetivo maior não é o de formar atores ou futuros profissionais de teatro. Assim, o foco principal não recai sobre a obra de arte e o espetáculo não constitui um fim em si. O Teatro do Oprimido, qualquer que seja a técnica aplicada, é concebido como apenas uma etapa de um processo político bem maior: o antes desencadeia a ação/intervenção e o depois será fundamental no processo de transformação do social. O intento maior consiste, então, em permitir que grupos e pessoas utilizem o teatro como ferramenta de luta e isso implica na redemocratização dessa arte. Assim, os oprimidos de Boal, mesmo aqueles que não são profissionais ou levam uma vida distante da arte teatral, não são considerados amadores, mas “espectadores ativos”, uma vez que esse autor exorta à “transformação do mundo”, através do Drama/Ação. É uma busca constante pela libertação das opressões e por um “bem-estar” social e individual, por consequência.

Os diálogos possíveis entre Foucault e Boal não se limitam às reflexões acerca da ética e do cuidado e estes últimos conceitos não podem ser discutidos separadamente das noções de poder e de tecnologias do eu (biopoder), noções já evocadas ao longo deste ensaio. Sabemos que a noção de *Poder* em Foucault, indissociável da teoria das organizações, evoca toda uma reflexão sobre o “poder disciplinar”, levando à identificação de ecos e reverberações com as técnicas do T.O, inclusive as técnicas de sua vertente terapêutica, a exemplo do *Tira na Cabeça*.

2 Para maiores aprofundamentos, remetemos o leitor ao capítulo ..., da presente obra, intitulado: “Cartografia do teatro das oprimidas no cárcere feminino – da árvore ao rizoma”, de autoria de Antonia Pereira e Simone Requião.

Nesse espírito, a perspectiva foucaultiana abre possibilidades para interrogar a problemática do poder no âmbito disciplinar e organizacional e aproximá-las das técnicas do Teatro do Oprimido, uma vez que, para Foucault, nas relações de produção, também há produção de sujeitos. Tal constatação conduz ao argumento de que um tipo de sujeito é almejado pelo sistema capitalista, com a finalidade de manter seu ciclo de acumulação. Aqui somos confrontados a um desconcertante eco com as asserções de Augusto Boal, ao refletir sobre uma estética do oprimido:

A maioria dos sistemas políticos, como o neoliberalismo – predatório em todas as suas modalidades e não apenas nos seus excessos –, busca sempre mais poder e riqueza sem limites: esta é sua essência e razão! Para tanto, ocupam espaço e oprimem – faz parte da sua natureza [...]. (BOAL, 2009, p. 17)

Se as análises propostas por Foucault indicam que o que está em questão, nas relações de poder capitalista, é a produção de um sujeito que tenha sua capacidade produtiva e econômica liberada e a política inibida, a visão do sistema e das relações de poder no Teatro do Oprimido é similar. Se para Foucault, além da produção de bens, no capitalismo, existe a produção de sujeitos, um tipo de sujeito liderado pelos meios de comunicação de massa, pelas instituições religiosas e educacionais, no interior das quais ele se torna dócil politicamente e útil economicamente, para Boal:

As ideias dominantes em uma sociedade são as ideias das classes dominantes, certo, mas, por onde penetram essas ideias? Pelos soberanos canais estéticos da Palavra, da Imagem e do Som, latifúndios dos opressores! É também nestes domínios que devemos travar as lutas sociais e políticas em busca de sociedades sem opressores e sem oprimidos. Um novo mundo é possível: há que inventá-lo! (BOAL, 2009, p. 15)

O que interessa para Foucault, não se deve esquecer, não é a construção de um novo conceito, mas a análise do poder na prática social. Assim, partindo da discussão que situa o poder somente no nível econômico e das alternativas que associam o conceito à repressão ou à guerra, o filósofo começou a delinear uma nova forma de pensar o poder: por um lado, o poder seria a propriedade de uma classe que o teria conquistado, por outro, o estado teria o poder. O interessante dessa análise consiste, justamente, em concluir que o poder não está localizado em nenhum ponto específico da

estrutura social; ele é um conjunto de relações de força. Nessa perspectiva, Foucault enumera três afirmações para concepção do poder, quais sejam:

1. O poder não é essencialmente repressivo;
2. Exerce-se antes de se possuir;
3. Passa tanto pelos dominados quanto pelos dominantes.

Uma vez mais, as premissas boalinas encontram, aqui, ecos evidentes:

Os humanos, como quaisquer animais, estruturam suas inter-relações segundo o poder que têm, dispõem ou conquistam. [...] é fácil acreditar que nas águas do oceano misterioso o peixe gordo come o magro; difícil é pensar que, embaixo da terra firme, fortes raízes buscam nutrientes, esfomeando as fracas. A vida come a vida. (BOAL, 2019, p. 16 - 17)

Não obstante, se o homem de Teatro, inventor da Poética do Oprimido acredita que entre os humanos, a luta pelo espaço é luta por todos os espaços: físico, intelectual, amoroso, histórico, geográfico, social, esportivo, político. Também está convicto de que:

[...] Há que se inventar seu antídoto: a ética da Solidariedade, cuja construção terá que ser obra da incessante luta dos próprios oprimidos, e não dádiva celeste: do céu, cai chuva, neve e gelo, eventualmente, bombas e foguetes, mas não mágicas soluções. (BOAL, 2009, p. 17)

Referente à noção de “Tecnologias do Eu”, a partir do uso dos corpos em cena e do dispositivo da confissão, Foucault entende a existência como um processo estético e político, no qual o poder disciplinar cedeu lugar a uma outra estrutura de poder mais difusa, com mais capilaridade e fluidez, de difícil apreensão e por isso difícil de combater.

Trata-se, para o autor de:

Tecnologias que permitem aos indivíduos efetuar, por seus próprios meios, um certo número de operações sobre seus próprios corpos, suas próprias almas, seus próprios pensamentos, sua própria conduta e o fazem de modo que se transformam a si mesmos, modificando-se para alcançar certo grau de perfeição, felicidade, pureza ou poder. (FOUCAULT, 1990, p. 48)

Uma nova era se apresenta, então, denominada por Foucault como a era da biopolítica. Nesta era, o biopoder, que significa literalmente

poder sobre a vida, vai mais longe do que a técnica disciplinar centrada no corpo máquina e desenvolvida no século XVII (como longamente estudado e demonstrado em “A história da sexualidade” e outros escritos). A tecnologia de poder empregada na biopolítica toma como fonte de extorsão a própria força vital. Comprometendo nosso aparelho cognitivo ou afetivo, apropriando-se de nosso potencial de criação, produzindo modos de subjetivação que direcionam as subjetividades para um modo de vida obediente ao sistema de poder dominante.

CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS OU POR UMA POÉTICA POLÍTICA DO CUIDADO

Neste ponto preciso da discussão, em que tal diagnóstico se faz tão atual e cala fundo nas consciências, uma política do cuidado (de si e do outro) urge; mais que uma política, urge a necessidade de uma poética que traga no seu bojo essa preocupação ética e estética, política e poética. Em nossa prática e teoria, encontramos respaldo e eco na filosofia foucaultiana. Essa orientação filosófica nos fornece lastro para difundir e exercitar-nos numa poética em que o homem da vida vai em auxílio ao homem da cena, acentuando as bases e os dilemas de seus destinos comuns. Para Judith Butler “(...) nossa ‘incoerência’ define o modo como somos constituídos na relacionalidade: implicados, obrigados, derivados, sustentados por um mundo social além de nós e anterior a nós” (BUTLER, 2015, p. 87). Identificando nas proposições de Foucault uma importante contribuição para uma ética fundada na relacionalidade, Butler sugere que a questão ética surge, justamente, quando chegamos “aos limites do que conhecemos, mas ainda nos é exigido dar e receber reconhecimento” (BUTLER, 2015, p. 34). Boal, ciente de que assumir um compromisso ético exige implicação, riscos, pluralizar-se, colocar-se em relação, evidencia que o “homem-espectador” é o criador e mestre do destino do “homem-personagem”. Mas, para tanto, não basta dizer! É necessária entrar em cena e... É necessário Ser e Agir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

ASSY, Bethânia. **A Moldura de uma Existência Cosmopolita: Cultivo de Sentimentos Públicos - Uma Leitura Arendtiana**. 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistaceaju/article/view/3541>

BUTLER, Judith. **Vida Precaria. El poder Del duelo y La violencia Buenos Aires**. Paidós, 2006 [2004].

_____. **Relatar a si mesmo. Crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

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

_____. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

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

BOFF, Leonardo. **Saber cuidar: ética do humano, compaixão pela terra**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

BRAUNSTEIN, Helio Roberto. **Ética do cuidado: das instituições de cuidado e pseudo cuidado**, Tese de Doutorado, Catálogo USP, São Paulo, 2012

BROTCHIE, J., & HILLS, D. (1991). **Equals shares in caring**. London: Socialist Health Association.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito** (Resumo dos Cursos do Collège de France/1970-1982). Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. A ética do cuidado de si como prática de liberdade. In.: **Ditos & Escritos V – Ética, Sexualidade, Política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. **História da sexualidade II: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. **Tecnologias del yo – Y otros textos afines.** 1990.

GLEYSE E MENDES. **O cuidado de si em Michel Foucault: Reflexões para a Educação Física.** Disponível em <https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/47942>

GOMES. Marcel Maia, Marcelo FerreriI, Flávia Lemos. **O cuidado de si em Michel Foucault: um dispositivo de problematização do político no contemporâneo,** 2018. Disponível em https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922018000200189

HEIDEGGER M. **Ser e tempo,** Parte I e II. 3a ed. Petrópolis: Vozes; 2008

OLIVEIRA, Luizir de. **Aprender a cuidar de si: Sêneca e o ócio criativo,** 2014. Disponível em <https://revistas.ufpi.br/index.php/pet/article/view/610> 2011.

SOAVE Cláudia, Marina Patrício de Arruda. **A dimensão ética do cuidado de si e sua influência com relação ao saber: A interpelação entre discentes e docentes,** 2019. Disponível em <http://www.icepsc.com.br/ojs/index.php/gepesvida/article/view/344>

SOBRE AS AUTORAS E AUTORES

ALINE SOARES CARDOZO

Fisioterapeuta pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Ex-participante do Laboratório de Estudos em Atenção Primária (LEAP/UFRJ). Contato eletrônico: sline_line@hotmail.com.

AMANDA AGUIAR AYRES

Professora da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), atriz e diretora teatral. Coordenadora do projeto Arte e Comunidade. É doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Contato eletrônico: aayres@uea.edu.br

ANTONIA PEREIRA BEZERRA

Professora Titular da Universidade Federal da Bahia, Atriz, dramaturga Professora e Pesquisadora do PPGAC/UFBA, Líder do Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido – GESTO; Mestre (1992) e Doutora (1999) pela Université de Toulouse II, Le Mirail. Contato eletrônico: apereira@ufba.br

CAMILA CARDOZO DA SILVA MOREIRA

Fisioterapeuta pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pós-graduada em Fisioterapia Dermatofuncional pela Faculdade de Ciências da Saúde de São Paulo. Ex-participante do Laboratório de Estudos em Atenção Primária (LEAP/UFRJ). Contato eletrônico: camilinha_cardozo@hotmail.com.

CAMILA GALDINO SANTOS

Fisioterapeuta pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Ex-participante do Laboratório de Estudos em Atenção Primária (LEAP/UFRJ). Contato eletrônico: camilaa.gs@hotmail.com.

CÉSAR AUGUSTO PARO

Professor Substituto e Doutorando em Saúde Coletiva pelo Instituto de Estudos em Saúde Coletiva da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IESC/UFRJ). Integrante do GESTO, do GT de Educação Popular e Saúde da ABRASCO, do Laboratório Interdisciplinar de Direitos Humano e Saúde (LIDHS)/UFRJ e do LEAP/UFRJ. Contato eletrônico: cesaraugustoparo@iesc.ufrj.br.

CHRISTIANO CESAR MATTOS DIAS (CACHALOTE MATTOS)

Doutorando em Artes pela UERJ, Mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO e cenógrafo pela UFRJ. Consultor de imagem do CTO Rio, trabalhou com Augusto Boal entre 1998/2009. Pesquisador da Estética do Oprimido, Integrante do GESTO, do Coletivo Cor do Brasil e do Coletivo Siyanda de Cinema Negro. Cenógrafo da Cia. de Teatro Os Ciclomáticos. Contato eletrônico: catcha_rj@hotmail.com

DIOGO CERRADO

Compositor, músico, artista cênico e arte-educador. Participou de diversos espetáculos teatrais, em especial, junto ao Hierofante Cia de Teatro. Como músico já realizou uma série de apresentações musicais e rodou em festivais de vários países como Alemanha, Japão e Espanha – pela Astral's Music em parceria de Sascha Kratzer e Rafael Maklon. Contato eletrônico: diogocerrado@gmail.com.

EVELIN GOMES ESPERANDIO

Médica de Família e Comunidade atuando na Estratégia Saúde da Família no Rio de Janeiro. Mestre em Saúde da Família pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Professora convidada do Laboratório de Estudos em Atenção Primária (LEAP/UFRJ). Contato eletrônico: evelin.esperandio@gmail.com.

FERNANDA PEREIRA DE PAULA FREITAS

Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Camus Macaé. Médica com especialização em Medicina de Família e Comunidade

pela UERJ e Acupuntura pelo IARJ. Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Bioética e Saúde Coletiva. Colaboradora do Laboratório de Estudos em Atenção Primária (LEAP/UFRJ). Contato eletrônico: fernandapfreitas@gmail.com.

GLENDA MATEUS AMORIM

Graduanda em Medicina pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Participante do Laboratório de Estudos em Atenção Primária (LEAP/UFRJ). Contato eletrônico: glendmamorim@gmail.com.

GUILHERME CARVALHO

Produtor, diretor teatral, ator e dramaturgo no grupo Pirlampo de Artes e Bonecos. Coordena a Plataforma MEVER com ações artísticas e educacionais presenciais e telepresenciais. É Mestre em Arte pela Universidade de Brasília (UnB). Contato eletrônico: portalmever@gmail.com

HELEN SARAPECK

Artivista, Educadora, Produtora e Curinga há 30 anos com pesquisa voltada para o uso do Teatro do Oprimido na educação. Mestre e doutoranda pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Curinga do Centro de Teatro do Oprimido desde 1990 e coordenadora geral entre 2009 e 2013. Fundadora e Integrante do GESTO. Contato eletrônico: helensarapeck@gmail.com

JACKELINE MONTEIRO

Estudante do Curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), produtora do Arte e Comunidade e do grupo de Teatro Allegriah. Contato eletrônico: jsm.tea17@uea.edu.br.

JANDIARA SODRÉ BARRETO

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, tendo como pesquisa “o Teatro Imagem como ferramenta na comunicação entre surdos e ouvintes num processo criativo-virtual”. Pós-graduada em Libras pela Faculdade São Luís. Integrante do GESTO. Contato eletrônico: jandiara12@gmail.com.

LICKO TURLE

Ator, Diretor, Professor, Mestre e Doutor com pós-doutorado em Teatro pela UNIRIO. Criou em 1986, com Augusto Boal, o Centro de Teatro do Oprimido. Idealizador da PELE NEGRA ESCOLA DE TEATROS PRETOS, Salvador, Bahia. Possui oito livros publicados sobre Teatro Negro, Teatro de Rua e Teatro do Oprimido. Fundador e Integrante do GESTO. Contato eletrônico: licko.turle@gmail.com

LUAN LIMOEIRO SILVA HERMOGENES DO AMARAL

Graduando em Fisioterapia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bailarino formado pela Escola Estadual de Dança Maria Olenewado. Participante do Laboratório de Estudos em Atenção Primária (LEAP)/UFRJ. Contato eletrônico: luanlimoeiro@gmail.com.

LUIZ AUGUSTO MARTINS

Professor da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), encenador, diretor de voz, preparador vocal, sonoplasta, ator, bailarino e bonequeiro. Compõem a equipe de coordenação do projeto Arte e Comunidade. É doutorando em Ciências Musicais pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa sob orientação do Professor Dr. Pedro Roxo. Contato eletrônico: lamartins@uea.edu.br

LUZIRENE DO REGO LEITE

Arte-educadora da Educação Básica e do Ensino Superior. Pós-Doutoranda em Teatro do Oprimido pelo PPGAC/UFBA. Doutora em Arte, Mestre em Arte e Tecnologia e Especialista em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas (UnB). Licenciada Artes Cênicas pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADM). Integrante do Grupo de Pesquisa GESTO. Contato eletrônico: luzirene@gmail.com.

MICHELLE CRISTINE ASSIS COUTO

Advogada, professora universitária, atriz, LICENCIANDA e doutoranda em Artes Cênicas pelo Programa de Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Contato eletrônico: michellevermelha@hotmail.com

NILCEIA NASCIMENTO DE FIGUEIREDO

Mestranda em Saúde Coletiva pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doula pela Fiocruz, Circense pela Escola Nacional de Circo e Fisioterapeuta pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Professora convidada do Laboratório de Estudos em Atenção Primária (LEAP/UFRJ). Contato eletrônico: nnfigueiredo@uol.com.br.

SIMONE REQUIÃO

Artivista, Educadora, Encenadora e Produtora. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Estudante vinculada ao Grupo de Pesquisa CNPq GESTO. Contato eletrônico: simone.requiao@ufba.br

TAÍNA ASSIS SOARES

Autora do livro *Preparação Corporal em Teatro – Fórum, a revolução do Embasart*, professora do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual da Bahia – UNEB, Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia e Bolsista FAPESB. Estudante vinculada ao Grupo de Pesquisa CNPq GESTO e do GRUPANO. Contato Eletrônico: taipingo@gmail.com

VALÉRIA FERREIRA ROMANO

Professora Associada da Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Médica de Família e Comunidade. Doutora em Saúde Coletiva pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Pós-Doutoranda em Saúde Pública pela Fiocruz/RJ. Contato eletrônico: valromano@uol.com.br.



Este livro foi composto nas famílias tipográficas:
Tw Cen Mt, Adobe Garamond e Calibri
Impresso em papel ofset 75g
outono de 2021

A presente coletânea tenta dar conta de práticas e pedagogias indissociáveis das experiências teóricas de seus autores e autoras, no contexto da pesquisa universitária. Professores do Ensino Superior e da Educação Básica, pesquisadores e artistas militantes, formulam, aqui, o desejo de que suas artes (de fazer e de pensar) engajadas e engajantes, do mesmo modo que mobiliza o espectador, também exorte o leitor a uma tomada de posição, à prática de um Teatro que transforme a vida e o mundo. Nunca, antes, a necessidade de uma resistência estética ou de uma estética da resistência, tem sido tão premente. Onde o espírito do tempo pede reinvenção e luta, o Teatro do Oprimido se faz presente!

Antonia Pereira Bezerra

Realização:



Apoio:

