

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ELIANA NUNES RIBEIRO

POÉTICAS POLÍTICAS

O Teatro do Oprimido como ferramenta de reflexão
para a prática da pesquisa psicossocial

RIO DE JANEIRO
2016

Eliana Nunes Ribeiro

POÉTICAS POLÍTICAS:
O Teatro do Oprimido como ferramenta de reflexão
para a prática da pesquisa psicossocial

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social – EICOS, Instituto de Psicologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor.

Professora Orientadora: Dra. Maria Inácia D'Ávila Neto

Professoras Co-orientadoras: Dra. Silvia Balestreri Nunes

Dra. Marie Louise Trindade Conilh de Beyssac

Rio de Janeiro
2016

CIP - Catalogação na Publicação

R482p Ribeiro, Eliana Nunes
 POÉTICAS POLÍTICAS: O Teatro do Oprimido como
 ferramenta de reflexão para a prática da
 pesquisa psicossocial / Eliana Nunes Ribeiro. --
 Rio de Janeiro, 2016.
 141 f.

 Orientadora: Maria Inácia D'Ávila Neto.
 Coorientadora: Silvia Balestreri Nunes.
 Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
 de Janeiro, Instituto de Psicologia, Programa de
 Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e
 Ecologia Social, 2016.

 1. Teatro do Oprimido. 2. Psicossociologia. 3.
 Implicação na pesquisa. 4. Augusto Boal. 5.
 Pesquisa qualitativa. I. D'Ávila Neto, Maria
 Inácia, orient. II. Balestreri Nunes, Silvia,
 coorient. III. Título.

AGRADECIMENTOS

À Professora Maria Inácia D'Ávila Neto, pela oportunidade de desenvolver esta pesquisa junto ao EICOS, pelas lições que ultrapassaram as fronteiras acadêmicas, pelos desafios que me desconstruíram e possibilitaram reconstruções, pelo carinho e paciência. Foi uma honra conhecê-la!

À Professora Silvia Balestreri Nunes, pelo compartilhamento de seu saber e de sua vivência com o Teatro do Oprimido, pela coorientação profunda, sem perder a leveza e, principalmente, pelo apoio que me possibilitou atravessar os cinco meses que antecederam a defesa desta tese. Gratidão!

À Professora Marie de Beyssac, pela organização que muito me beneficiou no momento desestruturante que foi a perda de minha orientadora.

Aos Professores Tânia Maria de Barros Maciel, Cláudio São Thiago Cavas, Samira Costa Lima, Cláudia Miranda, Gabriel de Sena Jardim, Ctalina Revollo Pardo, integrantes da Banca Examinadora, minha profunda gratidão pelo olhar generoso para com esta tese, ressaltando seus pontos fortes e apontando, nas lacunas, possibilidades de novos e instigantes caminhos.

À minha mãe, Marlene Nunes Ribeiro, pelo carinho e apoio, pela paciência de conviver em uma casa onde os livros brotam dos lugares mais inesperados.

Ao meu pai, Ruy Ribeiro (in memoriam), pelo carinho e incentivo, ainda presentes, mesmo na ausência.

À Adriana Fernandes, prima/ irmã querida, pela companhia sempre presente, mesmo quando não está por perto.

À Angela Philippini, por me indicar o EICOS e por sinalizar trilhas nas quais pessoas, como eu, podem acrescentar cores, formas, sons e danças às suas poéticas políticas.

Às amigas Cláudia Santamarina, Luciana Leal e Heliana Castro Alves, pelo nosso “Quarteto Fantástico”, onde construímos uma relação de afeto, de apoio e de conhecimentos compartilhados.

À querida Catalina Revollo, amiga desde a primeira hora no EICOS, quando o doutorado era apenas um projeto.

Às queridas Dulce Santoro, Cecília Figueiredo e Cláudia Colcerniani pela convivência cordial e pelo apoio em todos os momentos.

Ao caro Dr. Gabriel Jardim, pela incentivo desde a primeira hora.

Aos Professores da banca de qualificação Dra. Tânia Maria Maciel, Dr. Cláudio Cavas, Dra. Samira Lima, que trouxeram contribuições essenciais ao desenvolvimento da pesquisa.

Aos Professores do Programa, que contribuíram, compartilhando pesquisas, conhecimento e histórias de vida, com o processo de doutoramento.

Aos meus alunos e alunas; orientandos e orientandas do PPG em Arteterapia, ministrado pelo convênio Clínica POMAR/Faculdade Vicentina, cujas questões de estudo e implicações na pesquisa tiveram o efeito de um chamado para que eu trilhasse o desafio de um doutorado.

À Adriana Fernandes Maciel, Angel Antonio Cíntora, Angela Pada López Mendoza, Anna Kopecká, Catalina Revollo, Cecília Moreyra de Figueiredo, Claudia Borges Colcerniani, Claudia De Anda, Claudia Santamarina, Emyly Ruskaya Pacheco de Moraes Ferreira, Ezgi Hunerli, Gana Ndiaye, Heliana Castro Alves, Melenn Kerhoas, Luciana Craveiro Vilanova, Luciana de Oliveira Leal Halbritter, Monique Guimarães Carmona Lopes, Patrícia da Silva Rodrigues e Sushmita Kashyap, porque o conhecimento prudente para uma vida decente se constrói de forma coletiva.

Ao Ricardo Xavier e a Paula Di Angelis, que colaboraram com conselhos, apoio e soluções para questões administrativas ao longo de todo o período. Ao Fernando Frade, por sua colaboração em todos os passos administrativos referentes à defesa desta tese, tornando mais leve este período de tantos formulários a preencher.

“Meu caro amigo, me perdoe, por favor
Se eu não lhe faço uma visita
Mas como agora apareceu um portador
Mando notícias nessa fita
Aqui na terra tão jogando futebol
Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
Uns dias chove, noutros dias bate o sol
Mas o que eu quero é lhe dizer [...]

Muita mutreta pra levar a situação
Que a gente vai levando de teimoso e de pirraça
E a gente vai tomando que também sem a cachaça
Ninguém segura esse rojão.”

(Meu Caro Amigo
música de Francis Hime e Chico Buarque
para Augusto Boal)

RESUMO

RIBEIRO, Eliana Nunes. **Poéticas Políticas:** O Teatro do Oprimido como ferramenta de reflexão para a prática da pesquisa psicossocial. Rio de Janeiro, 2016. Tese (Doutorado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social) – Instituto de Psicologia. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

A pesquisa tem como tema investigar as possibilidades e limites do emprego de exercícios e jogos do arsenal de técnicas Teatro do Oprimido, sistematizado pelo teatrólogo Augusto Boal como caminho de reflexão para a formação do pesquisador psicossocial. O objetivo principal foi responder à pergunta “como o Teatro do Oprimido pode contribuir para a prática da pesquisa psicossociológica, em especial no contexto da crítica dos estudos Pós-coloniais?”; para tanto, desenvolveu-se a partir de três eixos: o conceito de implicação na pesquisa (LOURAU, 1993; ARDOÍNO, 1997 e 2001; ENRIQUEZ, 2001; AMADO, 2005); a crítica ao universalismo epistêmico (SANTOS, 2006 e 2010; QUIJANO, 2007; GROSGOUEL, 2008; MIGNOLO, 2003, 2014); uma leitura crítica do Teatro do Oprimido (BOAL, 1997, 1998, 2000, 2009) a partir da lente dos estudos da Performance (TAYLOR, 2013). Realizou-se a partir de métodos qualitativos, utilizando análise documental. Após a análise de conteúdo aplicada ao Diário de Itinerância (BARBIER, 2007) , produzido pela pesquisadora a partir de trabalho com as técnicas do Teatro do Oprimido em atividade ligada ao Laboratório de Imagens do Programa EICOS, concluiu que o arsenal de jogos e exercícios do Teatro do Oprimido tem um potencial ainda a ser descoberto na área acadêmica e que, muito embora seja utilizado para coletar dados, seu potencial epistemológico é pouco

explorado. Concluiu, também, que o Diário de Itinerância complementou a atividade teatral, ao possibilitar uma escrita mais sensível, mais próxima à corporeidade trabalhada nos exercícios e jogos teatrais. Recomenda ampliar a leitura dos livros de Augusto Boal com a literatura sobre Estudos da Performance, redimensionando sua obra, acrescentando novos aportes ou retirando, nas diversas práticas, os trechos mais datados.

Palavras-chaves: Teatro do Oprimido; Psicossociologia; implicação na pesquisa; pós-colonial.

ABSTRACT

RIBEIRO, Eliana Nunes. **Poéticas Políticas: O Teatro do Oprimido como ferramenta de reflexão para a prática da pesquisa psicossocial.** Rio de Janeiro, 2016. Tese (Doutorado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social) – Instituto de Psicologia. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

The research theme is to investigate the possibilities and limits of the use of exercises and games Theatre of the Oppressed techniques arsenal, systematized by playwright Augusto Boal as a reflection of the way for the formation of the psychosocial researchers. The main objective was to answer the question "how the Theatre of the Oppressed can contribute to the practice of social psychological research, particularly in the context of criticism of Postcolonial studies?"; for this, was developed from three three analytical axes: the concept of implication in research (Lourau, 1993; Ardoino, 1997 and 2001; ENRIQUEZ, 2001; AMADO, 2005); criticism of epistemic universalism (SANTOS, 2006 and 2010; QUIJANO, 2007; Grosfoguel 2008; MIGNOLO 2003, 2014); a critical reading of the Theatre of the Oppressed (BOAL, 1997, 1998, 2000, 2009) from the lens of Performance Studies (Taylor, 2013). It held from qualitative methods, using document analysis. After the content analysis applied to the Daily Roaming (Barbier, 2007), produced by the researcher from working with the techniques of the Oppressed Theatre in activity linked to the Program EICOS Images Laboratory, concluded that the arsenal of games and exercises Theatre of the Oppressed has a potential yet to be discovered in the academic field and, although it is used to collect data, its epistemological potential is underexplored. It concluded also that the Roaming Daily

complemented the theatrical activity, to enable a more sensitive writing, closer to corporeality worked in the exercises and theater games. Recommends expanding the reading of Augusto Boal books with the literature on Performance Studies, reframing his work, adding new contributions or removing, in various practices, the most dated excerpts.

Keywords: Theatre of Oppressed; Psychosociology; implication; postcolonial

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1-EM BUSCA DA POIESIS NA PESQUISA PSICOSSOCIOLÓGICA	19
1.1-A IMPORTÂNCIA DA REFLEXÃO SOBRE A IMPLICAÇÃO DE PESQUISADORES E PESQUISADORAS COMO FORMA DE CONSTRUIR NOVAS POSSIBILIDADES EPISTEMOLÓGICAS	20
1.2-A CRÍTICA AO OLHAR UNIVERSAL	23
1.2.1- Epistemologias do Sul	24
1.2.2- A Rede Transdisciplinar Modernidade/Colonialidade	29
1.2.2.1.- A Aesthesis decolonial	32
1.3- O ESPAÇO TEATRAL: LUGAR PARA UMA POÉTICA PSICOSSOCIOLÓGICA	33
2- O TEATRO DO OPRIMIDO	40
2.1- O PRIMEIRO DESLOCAMENTO: AMÉRICA LATINA	43
2.2- O SEGUNDO DESLOCAMENTO: EUROPA	47
2.3- PRINCIPAIS CONCEITOS	52
2.4- O ARSENAL DE TÉCNICAS DO TEATRO DO OPRIMIDO	53
2.5- O CURINGA ENTRA EM CENA	55
2.6- TESES SOBRE O TEATRO DO OPRIMIDO	61
3- O TEATRO DO OPRIMIDO: TEATRO, TEATRALIDADE E PERFORMANCE	65
3.1- O TEATRO	67
3.2-TEATRALIDADE	70
3.2.1 Representação	75
3.3- OS ESTUDOS DA PERFORMANCE	76
4-METODOLOGIA	82
4.1- AS FERRAMENTAS DO MÉTODO	87
4.1.1- O Diário como ferramenta: Diário de Itinerância	87
4.1.1.1- O contexto que deu origem ao diário	90
4.1.2- Análise do Conteúdo	93
5-ANÁLISE DOS DADOS	94
5.1- PERSONAGENS DA PESQUISA- PROTAGONISTAS E ANTAGONISTAS: É ASSIM TÃO SIMPLES?	95
5.2- O ROTEIRO DO ENCONTRO	96
5.2.1-Uma visão geral do encontro	96
5.2.2- Cenas do Encontro	106
5.2.2.1-Cenas da Fronteira	106
5.2.2.2. -Cenas da Tradução	106
5.3- O ROTEIRO DA TÉCNICA	108

5.3.1- Cenas da Dramaturgia	108
5.3.2- Cenas do Trabalho no local de trabalho: “Santo de casa faz Milagre?”	109
5.4- REFLETINDO SOBRE O QUE É SILENCIADO	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS	119
ANEXO A- Exercícios e Jogos mencionados classificados por categoria	130
ANEXO B- Declaração de Princípios do Teatro do Oprimido: Associação Internacional do Teatro do Oprimido	135

INTRODUÇÃO

“Para mim , a Palavra é um ser vivo. Ao escrever este texto, sinto alegria sensual, corporal, vendo as palavras fugindo dos meus dedos e reaparecendo, alegres, na tela do computador. Quando saem de mim, da minha cabeça e do meu sangue, primeiro me miram e se deixam ver, em humano diálogo com a tela; depois, pedem licença: vão partir. Em busca de alguém: você, leitor. Palavras são amigas que buscam novos amigos.”

(Augusto Boal, 2000)

O Teatro do Oprimido (TO) é um arsenal de exercícios, jogos e técnicas teatrais, cujo objetivo é encaminhar o debate com intenção de uma análise da situação vivida para uma transformação da realidade, sistematizados por Augusto Boal, a partir da década de 1960, na América Latina. Boal baseia-se na *teatralidade*, definida por ele como a capacidade ou propriedade humana que permite ao sujeito observar-se a si mesmo, em ação. No contexto da presente pesquisa, empregada como ferramenta de investigação e ação, a linguagem teatral, em especial o TO, permite a ampliação dos significados atribuídos aos conceitos.

O estudo das práticas estabelecidas em oficinas teatrais pode contribuir para a sistematização de mais uma ferramenta metodológica em pesquisa social? De que forma? Quais são os limites e possibilidades do uso da técnica do TO? Estas são questões que mobilizam o presente estudo, que foi desenvolvido dentro da Linha II de pesquisa do programa EICOS: *Novas socialidades, cartografias sociais e políticas do cotidiano contemporâneo*- que propõe uma visão interdisciplinar para a construção psicossocial do cotidiano contemporâneo, seus processos e táticas, seu imaginário local e globalizado, empregando metodologias de referenciais de predominância qualitativa que privilegiem a discussão e o tratamento psicossociológico em pesquisa de campo participativa e/ou análises documentais.

O histórico da aplicação das técnicas do Teatro do Oprimido junto ao Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro tem inspiração em experiências lideradas pela Prof. Maria Inácia D'Ávila Neto com utilização das técnicas na pesquisa psicossocial, inicialmente quando ainda morava em Paris. No final dos anos 1980 e início dos anos 1990, em uma pesquisa com trabalhadoras

domésticas, a utilização do Teatro do Oprimido aliado à técnica de videofeedback, propiciou a produção do vídeo *Maria Maria*¹.

Em 1997, a prof. Silvia Balestreri Nunes realizou trabalho com a metodologia do Teatro do Oprimido no Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Neste ano começou a ser ministrada, no Departamento de Psicologia Social, a disciplina prática chamada *Laboratório de Animação de Grupos* que apresentava, como ementa, segundo Balestreri (2013) “o treinamento aplicado às técnicas de animação de grupos, tanto em trabalho junto a instituições quanto a comunidades, conforme tipo de treinamento oferecido por cada um dos professores.” Sobre a disciplina, a prof. Balestreri Nunes propôs uma experiência através das técnicas de Teatro do Oprimido como um recurso cujos procedimentos “podem ajudar os grupos a se pensarem, trabalharem suas relações interna e externamente, desvendarem mecanismos institucionais de controle e tornar coletivos problemas e busca de suas soluções muitas vezes vivida de forma individualizada.” (BALESTRERI, 2013).

Meu contato com o Teatro do Oprimido iniciou em junho de 1992 quando, junto com os preparativos para a Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, no Rio de Janeiro e prestes a passar pelo exame de qualificação do Programa de Mestrado em História Social da Cultura, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, fui brindada com um convite do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro (CTO-RJ), para um grande seminário a ser realizado na Aldeia de Arcozelo, um centro dedicado à atividades teatrais. Neste seminário foi informada a intenção do teatrólogo Augusto Boal em lançar sua candidatura como Vereador da cidade do Rio de Janeiro, pelo Partido dos Trabalhadores; como proposta, uma nova qualidade de diálogo - o teatro. Dizia Boal que, se antes se havia politizado o teatro, era hora de teatralizar a política. Iniciava-se minha participação efetiva no Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro.

Com a eleição de Boal, fui convidada a fazer parte da equipe, como assessora parlamentar, integrante da equipe teatral do gabinete. Boal se dispunha realizar o projeto do *Teatro Legislativo*- a utilização da técnica do Teatro Fórum para dialogar sobre necessidades e futuros projetos de lei. Meu trabalho consistia em dinamizar grupos, utilizando a metodologia do Teatro do Oprimido; participar, com o gabinete teatral, da elaboração e encenação de esquetes e fornecer assessoria caso algum tema

¹ D'AVILA NETO, M. I. ; MUNIZ, L. ; NUNES, S. B. . *Maria, Maria - Video Realizado Com Tecnicas de Videofeedback Aplicadas A Entrevistas Psicossociologicas* (Cor, 39 Minutos, Realizado Em Video 8 Com Copia Vhs e Umatic Em Pal-G Ntsc). 1986 .

relativo à educação entrasse em pauta de discussão na Câmara de Vereadores. Desse modo, a dinâmica à qual fui apresentada e através da qual iniciei minha prática levava em conta a proposta de pesquisa que Boal realizava naquele momento - o Teatro Legislativo – e os meandros da vida partidária, já que era integrante do gabinete político-teatral.

O gabinete político-teatral compreendia dois grupos com funções distintas: o grupo técnico- com especialistas no funcionamento da Câmara dos Vereadores da Cidade do Rio de Janeiro- encarregado dos trâmites burocráticos do mandato, da redação dos projetos de lei; de assessoria referente ao exercício de um cargo representativo; e o grupo de assessores teatrais, divididos em subgrupos sob a coordenação de um(a) Curinga². As reuniões ordinárias do gabinete eram realizadas com Boal, o grupo técnico e os curingas - que repassavam as deliberações para os assessores teatrais. Um vez por mês realizava-se uma reunião plenária, com todos os integrantes.

Os integrantes do gabinete teatral, que formavam o Centro de Teatro do Oprimido, reuniam-se em um dos andares do Teatro Glauce Rocha, na Avenida Rio Branco- RJ. Ali nos reuníamos com grupos praticantes das técnicas de Teatro do Oprimido, planejávamos/ produzíamos e ensaiávamos as intervenções teatrais; ali eram realizadas as oficinas com Augusto Boal; ali era também um espaço informal para debates sobre os rumos do mandato, bem como para alguns acalorados debates partidários. Meu aprendizado das técnicas que integram o arsenal do Teatro do Oprimido deu-se, portanto, nesta fronteira entre arte e mandato parlamentar. Embora houvesse espaço para as necessárias e prazerosas experimentações cênicas, a prática teatral precisou adequar-se aos programas partidários e, deste modo, nem tudo poderia ser debatido a qualquer hora ou em qualquer lugar. Este aprendizado integra, portanto, minha implicação na utilização destas técnicas.

Passei este período respirando duas qualidades de poeira: a dos arquivos, onde pesquisava para minha dissertação, e a das ruas, onde eram realizadas as apresentações teatrais; desde então, a paixão pelo *arquivo* e pelo *repertório* tornou-se uma constante. Meu trabalho acadêmico potencializava o trabalho teatral, ampliando os debates e trazendo contribuições interessantes para os esquetes realizados pela equipe. Em contrapartida, a prática do teatro iniciou um processo de

² Especialista dinamizador(a) das técnicas de Teatro do Oprimido. O conceito será tratado no capítulo 2 desta tese.

desconstrução na pesquisa que realizava para o mestrado: as fontes históricas- antes fornecedoras de informações que deveriam ser tratadas com o máximo de objetividade - tornaram-se enredos, com personagens que cada vez mais adquiriam vida e eram percebidos por mim como homens e mulheres de carne-e-osso. Tornei-me demasiado próxima, longe do distanciamento objetivo que fora ensinada a praticar na pesquisa. Passei a ler, também, com o corpo, traduzindo os textos em texturas, odores, cores, sons, sentimentos e recordações. Tomei contato, de maneira intensa e sem que o pudesse nomear, com minha implicação na pesquisa. Na época não tive acesso a um quadro conceitual que me possibilitasse sistematizar tais informações e, desta forma, integrar minhas percepções, enquanto pesquisadora.

Integrei o projeto do Teatro Legislativo durante dois anos, licenciando-me do Centro de Teatro do Oprimido para concluir meu Mestrado. Retornei ao CTO-RJ em outro contexto: Boal não se reelegera para um segundo mandato e os cinco integrantes remanescentes do Gabinete Teatral iniciaram o processo de transformar o Centro de Teatro do Oprimido em uma organização não governamental. Neste período, participei de dois festivais internacionais de teatro: um específico de Teatro do Oprimido, em Toronto, Canadá (1997) e outro de Teatro Experimental, no Cairo, Egito (1998). Ao longo dessa trajetória, percebi que a prática teatral desenvolvia, coletivamente, uma organização sensível, uma forma de pensar não-verbal que, através de imagens/movimentos corporais e habilidade de perceber através dos sentidos, potencializava a compreensão e comunicação dos temas com os quais trabalhávamos.

A partir destas experiências e com o distanciamento concedido pelo tempo, concordo com Minayo (2009) que, em uma pesquisa, nada pode ser um problema se não tiver sido, em primeiro lugar, um problema na vida prática. A literatura pós-colonial aprofundou minha reflexão sobre a importância de incluir o *repertório*³ nos processos de ensino/pesquisa. Desta forma, considero que o trabalho com oficinas de Teatro do Oprimido pode ser um caminho para a construção da palavra enquanto *práxis* (FREIRE, 1981; 1987).

Compreendo a pesquisa como parte integrante de um processo de transformação individual e social, que implica na busca de metodologias e ferramentas questionadoras de um modo de conhecer que se pretende universalista.

³ No sentido dado por Taylor (2013), englobando performances, gestos, corporeidade, a oralidade, todos os atos que requerem a presença e, ao mesmo tempo, permitem a agência individual.

Compreendo-a também como uma pedagogia - entendendo este termo como “as práticas, estratégias e metodologias que se entrecruzam e se constroem tanto na resistência, oposição, afirmação, re-existência e re-humanização”. (WALSH, 2013).

A metodologia do Teatro do Oprimido, entretanto, também precisa ser problematizada, uma vez que não é eficaz trabalhar este arsenal de técnicas apoiando-se em soluções inventadas para um contexto específico- mais precisamente aquele dos movimentos sociais e outras organizações na luta contra a opressão das ditaduras latino-americanas dos anos 1960/1970, ampliando-se, depois, para um contexto europeu. Esta ampliação fez com que as técnicas, antes localizadas em e para um contexto latinoamericano, tenham assumido um caráter universalizante, monossêmico. Neste sentido, cabe buscar novas leituras que propiciem uma renovação nos usos das técnicas; para isso, escolhi utilizar os estudos da performance, notadamente a proposição de Diana Taylor, por seu olhar latino-americano. Portanto, há que se propor novas invenções, colocá-las em cena para debates teóricos e teatrais, manter abertos os caminhos da experiência e da reflexão.

Justifico esta tese através de duas inovações; a primeira é o emprego das técnicas de Teatro do Oprimido como reflexão para pesquisadores em formação, mais especificamente no trabalho com a implicação; a segunda inovação está em sua metodologia, que parte da minha própria implicação, com o uso de meu Diário de Itinerância como a fonte de pesquisa. Esta opção metodológica possibilitou-me um novo olhar sobre os conceitos de implicação e localização da pesquisadora, bem como forneceu material para a refletir sobre a integração entre arquivos e repertórios nos processos de pesquisa psicossociológica.

A leitura desses registros foi realizada a partir do conceito de *roteiro*, proposto por Diana Taylor⁴(2013), definido pela autora como uma moldura que engloba as

⁴ A autora é professora de Estudos da Performance e Espanhol na New York University, é, também, diretora do Instituto Hemisférico de Performance e Política, uma rede multilíngue e interdisciplinar de instituições, artistas, acadêmicos e ativistas políticos de todas as partes das Américas, que trabalham na interseção entre a academia, a expressão artística e a política, em três idiomas (inglês, espanhol e português) no sentido de explorar as performances como veículo para novos significados.

Sinalizo que fazem parte da rede do Instituto Hemisférico os brasileiros Zéca Ligiéro (UNIRIO) Zeca Ligiéro é um escritor, artista plástico e diretor teatral. Ph.D. pela NYU e pós-doutor em História da Arte pela Yale University. Coordena o Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias (NEPAA), na UNIRIO, e foi o curador do Acervo Augusto Boal de 2009 a 2011 e Leda Martins, professora da Universidade Federal de Minas Gerais. Atua nas áreas de Letras (Estudos Literários) e de Artes Cênicas, com ênfase em teatro, dramaturgia, performance e nas interlocuções entre a literatura e outros sistemas semióticos, dentre eles o teatro, a dança, a música e as performances rituais. Pesquisadora da cultura afro-brasileira, desenvolve entre outros projetos de pesquisa: "O Palco em Negro: estudo da dramaturgia e da escritura cênica contemporânea de matizes afrodescendentes"; "Performances do Movimento: a escritura cênico-dramática do rito no Congado"; "Afro-

manifestações a respeito de um tema, incluindo, nesta moldura, o observador. Um roteiro apresenta dois tipos de transmissão: o *arquivo*- mapas, textos literários, diários, restos arqueológicos, ossos, tudo aquilo que supostamente é resistente à mudança e separa a fonte do conhecimento do conhecedor, quer no espaço ou no tempo; e o *repertório*- a corporeidade, performance, gestos, a oralidade, movimentos, dança, todos os atos que requerem a presença e, ao mesmo tempo, permitem a agência individual.

Taylor (2013) considera que uma das características da episteme ocidental é a fratura entre o *arquivo*- materiais supostamente duradouros, como textos, documentos, edifícios, ossos; e o *repertório*- práticas/conhecimentos incorporados, tais como língua falada, danças, gestos, esportes, rituais. A dificuldade em pensar uma prática incorporada, em um sistema no qual a palavra – escrita ou falada – assume um poder epistêmico e explanatório, tornando-se avalista da própria existência, traz a complexidade de maneiras pelas quais o repertório pode ser construído, elaborando seu papel ambivalente na manutenção e na resistência ao poder colonizador.

Um *arquivo* trabalha a distância, acima do tempo e do espaço, separa a fonte de conhecimento do conhecedor, no tempo e/ou no espaço. Etimologicamente, arquivo refere-se a “edifício público”, lugar onde se guardam registros; a origem grega da palavra *arkhé* significa “um começo”, o “primeiro lugar”, “o governo”, o que a autora sinaliza como um *começo que sustenta o poder*. O *repertório*, por outro lado, requer a presença das pessoas na produção e reprodução do conhecimento, sendo este “estar lá”, “estar presente” parte fundamental da construção e transmissão de conhecimento.

Tanto o arquivo quanto o repertório existem em constante estado de interação, cada um excedendo as limitações do outro. A autora alerta que não se trata de uma relação verdadeiro x falso; primordial x moderno. Tampouco se trata de uma oposição binária, onde o material arquivado se constituiria como um poder hegemônico e o repertório ofereceria o desafio contra-hegemônico. Pensar esta relação permite-me refletir sobre a experiência específica dos registros da oficina que ministrei; sobre a transitividade entre o *repertório*, ativado pelos exercícios teatrais, e o *arquivo*, produzido a partir dos meus registros sobre a mesma.

Esta pesquisa procurou responder à seguinte questão: Como o Teatro do Oprimido pode contribuir – enquanto ferramenta de reflexão – para a prática da pesquisa psicossociológica, em especial no contexto da crítica dos Estudos Pós-Coloniais?

Considero importante ressaltar que meu foco de investigação é o arsenal de técnicas teatrais, e não as pessoas com as quais trabalhei este conjunto de exercícios e jogos. Desta forma, considero ser coerente apresentar este estudo a partir da minha implicação como pesquisadora.

Este estudo baseia-se em material de arquivo -meus registros sobre oficina de Teatro do Oprimido, que ministrei como atividade oferecida pelo Laboratório de Imagens do Programa EICOS, para mestrandos e mestrandas ligadas ao referido Laboratório. A partir da leitura dos mesmos, estabeleci dois eixos de análise, que considere como *roteiros*- o encontro e a técnica. Em seguida, fiz uso da análise de conteúdo dos dados documentais, com o objetivo de estabelecer as *cenas*- as expressões dos roteiros.

Tomo como objetivo geral discutir as possibilidades e limites dos exercícios e jogos do arsenal de técnicas do TO, como ferramenta para suscitar reflexão na pesquisa psicossociológica, a partir da análise dos registros realizados por mim, sobre oficinas de TO que ministrei nos anos de 2013 e 2014.

Como objetivos específicos, elejo:

- 1- Apresentar aspectos da pesquisa psicossociológica
- 2- Contextualizar a sistematização do arsenal de técnicas do Teatro do Oprimido sob o ponto de vista do deslocamento do teatrólogo Augusto Boal.
- 3- Discutir o Teatro do Oprimido a partir da lente dos estudos da performance
- 4- Analisar os dados documentais, buscando apontar para os limites encontrados na aplicação das técnicas do TO bem como sinalizar suas possibilidades como ferramenta de reflexão na pesquisa psicossociológica, no contexto da crítica dos Estudos Pós-Coloniais

O presente estudo está organizado em cinco capítulos:

No Capítulo 1 trato de aspectos da pesquisa psicossociológica, notadamente o conceito de implicação, relacionando-a aos referenciais escolhidos para fundamentar esta tese, a saber as Epistemologias do Sul, do sociólogo português Boaventura Sousa Santos e da Rede Transdisciplinar Modernidade/Colonialidade. Neste capítulo,

apresento a possibilidade de trabalhar a implicação através do conceito de *metáxis*, proposto pelo teatrólogo Augusto Boal.

No Capítulo 2- Abordo o Teatro do Oprimido a partir do ponto de vista do deslocamento de seu criador. Neste capítulo apresento uma leitura sobre a fase europeia do exílio de Augusto Boal, identificando que esta fase separou o *arquivo* (os textos do teatrólogo, escritos a partir da experiência latino-americana) do *repertório* (as performances latino-americanas que co-criaram as técnicas), gerando uma rigidez na transmissão e aplicação do arsenal de técnicas.

O Capítulo 3 Traz uma discussão sobre os conceitos de teatro, teatralidade e performance, com o objetivo de problematizar os limites do arsenal de técnicas do Teatro do Oprimido.

O Capítulo 4 apresenta a metodologia, descrevendo as ferramentas de pesquisa, a saber: o Diário de Itinerância, ferramenta proposta por Rene Barbier, que propõe o registro da infinidade de itinerários contraditórios, onde uma existência concreta se manifesta pouco a pouco, e de maneira inacabada, no emaranhado dos diversos itinerários percorridos por uma pessoa ou por um grupo, e a análise de conteúdo, segundo Bardin.

O capítulo 5 traz a análise dos dados. Divididos em dois eixos, que denominei *roteiros*: o roteiro do encontro, subdividido em cenas da fronteira e cenas da tradução; e o roteiro da técnica, subdividido entre as cenas do teatro e as cenas do trabalho no lugar de trabalho. Este capítulo apresenta, também, a discussão de dois temas surgidos a partir da análise do meu Diário de Itinerância: as *personagens da pesquisa* e a *reflexão sobre o que é silenciado*.

Complementam essa tese dois anexos, um contendo os exercícios e jogos mais utilizados durante o trabalho que deu origem á documentação, sobre a qual se baseia esta pesquisa e o segundo, a Declaração de Princípios do Teatro do Oprimido, formulada pela Associação Internacional do Teatro do Oprimido (AITO).

1- EM BUSCA DA POIESIS NA PESQUISA PSICOSSOCIOLÓGICA

Os olhos tristes da fita
Rodando no gravador
Uma moça cosendo roupa
Com a linha do Equador
E a voz da Santa dizendo
O que é que eu tô fazendo
Cá em cima desse andor

A tinta pinta o asfalto
Enfeita a alma motorista
É a cor na cor da cidade
Batom no lábio nortista
O olhar vê tons tão sudestes
E o beijo que vós me nordestes
Arranha céu da boca paulista

Cadeiras elétricas da baiana
Sentença que o turista cheire
E os sem amor, os sem teto
Os sem paixão sem alqueire
No peito dos sem peito uma seta
E a cigana analfabeta
Lendo a mão de Paulo Freire

(Beradêro, Chico César)

Poiesis é o termo grego que significa um saber-fazer criativo; *produzir* no sentido de criar uma nova realidade. Neste capítulo, utilizo o termo a partir de Enriquez (2001), que busca reintroduzir na Psicossociologia a criação (*poiesis*) tanto nas formas de fazer quanto na teoria. Assumir uma tese enquanto *poiesis* significa assumir, também, os riscos da reflexão ainda não perfeitamente formulada; da ideia ainda não sistematizada em toda a sua potencialidade e, ainda assim, arriscar pequenos passos no sentido de um fazer que produza uma possibilidade a mais para diálogos. Deste modo, apresento neste capítulo os três eixos que guiaram minhas reflexões: o conceito de implicação na pesquisa; a crítica ao universalismo epistêmico – a partir das Epistemologias do Sul e da Rede Transdisciplinar Modernidade/Colonialidade; e o conceito de *espaço teatral*, que apresento sob o ponto de vista de Augusto Boal.

1.1- A IMPORTÂNCIA DA REFLEXÃO SOBRE A IMPLICAÇÃO DE PESQUISADORES E PESQUISADORAS COMO FORMA DE CONSTRUIR CRITICAMENTE NOVAS POSSIBILIDADES EPISTEMOLÓGICAS

Como foi visto na Introdução desta tese, o arsenal de técnicas do Teatro do Oprimido foi utilizado no Instituto de Psicologia da UFRJ como metodologia de intervenção psicossociológica e no treinamento de graduandos para animação de grupos. Apoiei-me nesta experiência para, a partir de duas oficinas de Teatro do Oprimido ministradas por mim como atividade oferecida pelo Laboratório de Imagens do Programa EICOS, explorar outras trilhas, focando, desta vez, o trabalho com a implicação na pesquisa psicossociológica.

Ardoíno (1997) aponta para dois modelos científicos distintos- as *ciências da explicação* e as *ciências da implicação*. Nas *ciências da explicação*, a busca de relações causais traduz-se em decompor, reduzir a partículas elementares o que antes era complicado e opaco, há a busca por em um plano que possibilite ver o todo e, portanto, a compreensão todas as dimensões que caracterizam o problema. Para Ardoíno, a *explicação* vai privilegiar o espaço- permitindo, assim, a medição que possibilitará caracterização quantitativa. Em contrapartida, segundo o autor, as *ciências da implicação* se desenvolvem no tempo, na duração; trabalham com testemunhos, e não com provas; um dado poderá se transformar, constantemente pela memória, pela multiplicidade e relatividade de testemunhos; apresentam um alto nível de complexidade, uma vez que trabalham efetivamente com interações grupais ou conjuntos de grupos havendo, portanto, um grande coeficiente de incerteza inerente ao modelo, cuja caracterização será qualitativa.

No âmbito das ciências da implicação, o campo da Psicossociologia, como diz Nasciutti (1996)

é o dos grupos, das instituições, dos conjuntos concretos (conforme Enriquez, 1983), nos quais o indivíduo se encontra e que mediatiza sua vida pessoal e a coletividade. Trata-se do estudo do desejo do sujeito e da vontade dos atores sociais modificando (agindo sobre) um mundo que os modifica e sobre eles age [...] A análise psicossocial em grupo, seja ele qual for, dirige-se aos seus próprios membros, seus papéis, seus poderes, suas identidades ('individuais' e 'sociais'), suas histórias, o contexto no qual se incluem, os determinismos que sobre eles são considerados individualmente) e sobre os grupos atuam [...] Num nível institucional, a análise psicossocial procura, além disso, apreender o real em sua globalidade. (NASCIUTTI 1996,pp.55-56)

Como ciência-charneira⁵, a Psicossociologia ao centrar a análise nas relações indivíduo/sociedade em situações onde as dimensões psíquicas e sociais estão estreitamente intrincadas pressupõe, para tal propósito, que a interdisciplinaridade constitua-se em um de seus aspectos fundamentais. Além da característica interdisciplinar, a dimensão do saber em Psicossociologia é inseparável “de um certo modo de considerar e viver a relação com o outro.” (BARUS-MICHEL, 2005, p.XI).

Enriquez (2001), acentuando que é preciso abandonar a idéia de *formação* do psicossociólogo e da psicossocióloga, considera que é mais pertinente falar em um trabalho ou processo de transformação ou mudança, abandonando assim a pretensão de formar indivíduos para serem ou fazerem. Para o autor, é essa postura que “permite que pessoas situadas sexualmente, profissionalmente e socialmente se mexam, isto é, que elas possam pensar de forma diferente a respeito de questões novas, com outros tipos de relação com o outro e tendo um acesso menos temeroso a seus desejos e interditos.” (ENRIQUEZ, 2001, p.220).

Segundo Enriquez, o psicossociólogo está sempre deslocado e quando intervém, o faz de forma diferente, de um lugar que não é esperado, oferecendo algo que não é um saber, mas sua relação com o saber, suas falhas, suas interrogações, paixões e entusiasmo. Trabalha com pessoas de carne-e-osso, que existem em diferentes dimensões: culturais, políticas, organizacionais.

Deste modo, o trabalho teórico é visto como produto de um pensar que se elabora coletivamente, em relação estreita com uma prática social efetiva. A partir desta perspectiva charneira e relacional, o conceito de *implicação* - um feixe de relações, sempre presentes nas adesões e rechaços, sobremotivações e desmotivações- põe em questão a pretensa neutralidade e objetividade no processo de pesquisar e reitera para pesquisadores e pesquisadoras que estes, quer queiram quer não, transportam no seu olhar os seus afetos e suas representações (AMADO, 2005).

Amado (2005) sinaliza que, do ponto de vista etimológico, o termo remete à raiz grega *plek* (dobrar); do verbo latino *implicar* (de *plicare*, também dobrar) e também no verbo *compectere* (de *plectere*: entrelaçar), conotando, segundo o autor, “o envolvimento na complexidade, com o risco de se prender no entrelaçamento, de se abafar num enredado que não se pode desenredar, precisamente porque estamos

⁵ A expressão *charneira* - de *charnière*- utilizada por Maisonneuve (1977), significa ponto de junção, articulação.

presos nele.” (AMADO, 2005, p.X). Avalio, então, que a implicação, em uma pesquisa ou em qualquer outro modo de intervenção social, tem o mesmo efeito da expressão *crise chinesa*⁶, utilizada pelo teatrólogo Augusto Boal - representa, ao mesmo tempo, um perigo e uma oportunidade.

Para George Devereux (1985)- físico, etnólogo e psicanalista- a subjetividade é inerente à qualquer observação e a via principal para o que o autor considera como uma objetividade autêntica. De fato, para Devereux, as perturbações ligadas à subjetividade são consideradas dados fundamentais e característicos das ciências do comportamento, capazes de produzir insights. Porém, a necessidade de ser feita uma distinção entre as implicações ligadas à vida psíquica e as implicações institucionais, socioeconômicas, ligadas aos estatutos, pertenças, ideologias é apontada por Ardoíno (1997; 2001), que considera *implicação* mais uma noção- onde a polissemia é maior e os sentidos não são tão precisos, do que um conceito- termo cujo sentido possui maior precisão.

Por sua vez, Lourau (1993) enfatiza que a análise da implicação passa pelo desvendamento do momento de produção e de tudo que o atravessa; que vai além do compromisso com o trabalho ou o compromisso político. Alerta o autor que o útil ou necessário para a ética, a pesquisa e a ética da pesquisa não é a implicação, mas a *análise* da mesma. Amado (op.cit.), entretanto, questiona se o alargamento da noção de implicação, para além da esfera subjetiva, não acarretaria o risco de haver uma diluição no sentido do conceito. Por outro lado, Lages (2013) ressalta que a integração nos debates sobre as mudanças paradigmáticas, que indagam a implicação de pesquisadores e pesquisadoras frente a uma lógica científica que se impõe como universalizante, é um desafio contemporâneo para a pesquisa psicossociológica.

Assim, ampliando o conceito de *implicação* a partir da crítica pós-colonial, concordo com Grosfoguel (2006) no sentido que sempre olhamos e falamos de um lugar em particular nas estruturas de poder. De fato, para a abordagem pós-colonial, “ninguém escapa à classe, ao gênero, ao espiritual, ao linguístico, ao geográfico e às hierarquias raciais.” (GROSFOGUEL, 2006, p. 21).

Desse modo, levar em conta o conceito de *implicação* nos processos de pesquisa social pode se configurar, então, em uma prática questionadora da *epistemologia do*

⁶ Augusto Boal reiterava em seus laboratórios teatrais que um bom fórum tem que levar sempre á crise chinesa. Dizia o teatrólogo que a palavra *crise*, em chinês, é representada por dois ideogramas: um cujo significado é *perigo* e outro cujo significado é *oportunidade*. Desse modo, a crise chinesa no Teatro Fórum é o momento em que a situação tratada poderá ser resolvida ou, ao contrário, a opressão poderá ser acentuada.

ponto zero, expressão cunhada por Santiago Castro-Gomez (2003) para denominar o ponto de vista que oculta seu próprio lugar de visão, que representa a si mesmo como um olhar acima, fora de qualquer localização. Isto encobre uma epistemologia particular sob um discurso universalista, ocultando a localização étnica, sexual, racial, de classe ou de gênero do sujeito que enuncia, encobrindo assim a localização nas relações de poder a partir das quais o sujeito fala.

1.2- A CRÍTICA AO OLHAR UNIVERSAL

Donna Haraway (1995) problematizou o sentido da visão e do ponto de vista na construção epistemológica da dominação; que é definida pela autora como um salto para fora do corpo marcado, para um olhar conquistador que se pretende não localizado.

Este é o olhar que inscreve miticamente todos os corpos marcados, que possibilita à categoria não marcada alegar ter o poder de ver sem ser vista, de representar, escapando à representação. Este olhar significa as posições não marcadas de Homem e Branco, uma das várias tonalidades desagradáveis que a palavra objetividade tem para os ouvidos feministas nas sociedades científicas e tecnológicas, pós industriais, militarizadas, racistas e dominadas pelos homens. (HARAWAY,1995, p.18).

O ato de olhar dá-se através de fronteiras - sejam estas de cunho nacional, étnico ou cultural e, portanto, a questão se encontra no *como* se dá este olhar. Os atos de olhar- observar, assistir, testemunhar, espreitar - marcam diferentes modos de identificação, desidentificação, crer ou desacreditar naquilo que se vê com os próprios olhos. Espreitar, observar e assistir dependem de uma perspectiva que localiza o visto em um campo visão enquanto deixa o observador fora do quadro (TAYLOR,1998).

Os jogos e exercícios teatrais convocam uma qualidade de “presença” que traz, em seu bojo, uma nova qualidade do olhar, No século XX inaugura-se, no Ocidente, um *antioocularcentrismo* (TAYLOR, 1998.), no qual a relação entre o visto e conhecido é questionada. Oyèwúmí (1997) pontua que, no Ocidente, o mundo é percebido primariamente pelo ato de ver; como tal, segundo a autora, há o convite ao olhar escrutinador de diferença e diferenciação, que pode ser atestado pela diferenciação atribuída aos corpos humanos em termos de sexo, cor da pele, tamanho do crânio. Oyèwúmí considera irônico que, embora o corpo tenha permanecido no centro das categorias sociopolíticas e do discurso, muitos pensadores deixam de lado

a existência corporal, cuja ausência tem sido considerada pré-condição para o pensamento racional.

A relação entre o *corpo* e o *não corpo* na formulação da epistemologia eurocêntrica, tem, na experiência latinoamericana, uma estreita relação de raça e gênero. A diferenciação entre corpo e não corpo é virtualmente comum a todas as culturas historicamente conhecidas. Contudo, também era comum a todas a permanente co-presença dos dois elementos como dimensões não separáveis do ser humano em qualquer aspecto, instância ou comportamento. O processo de separação destes dois elementos é parte de uma larga história do mundo cristão sobre a base da ideia da primazia da alma sobre o corpo. Entre os séculos XV e XVI sobretudo, em plena Inquisição, a primazia da alma foi enfatizada e, porque o corpo foi objeto básico de repressão, a alma pode aparecer separada das relações intersubjetivas no interior do mundo cristão. (QUIJANO, 2000)

A visão universalista esconde sempre sua perspectiva local e concreta sob uma abstração que, em termos históricos, permitiu ao homem, branco, ocidental, representar seu conhecimento como o único capaz de alcançar uma consciência universal, e dispensar o conhecimento não-ocidental por ser particularístico e, portanto, incapaz de alcançar a universalidade.

Esta estratégia epistêmica tem sido crucial para os desenhos- ou desígnios- globais do Ocidente. Ao esconder o lugar do sujeito de enunciação, a dominação e a expansão coloniais europeias/euro-americanas conseguiram construir por todo globo uma hierarquia de conhecimento superior e inferior e, conseqüentemente, de povos superiores e inferiores. Passamos da caracterização de ‘povos sem escrita’ do século XVI, para a dos ‘povos sem história’ dos séculos XVIII e XIX, ‘povos sem desenvolvimento’ do século XX e, mais recentemente, ‘povos sem democracia’ do século XXI. Passamos dos ‘direitos dos povos’ do século XVI (o debate de Sepúlveda versus de las Casas na escola de Salamanca em meados do século XVI), para os ‘direitos do homem’ do século XVIII (filósofos iluministas), para os recentes ‘direitos humanos’ do século XX. Todos estes fazem parte de desenhos globais, articulados simultaneamente com a produção e a reprodução de uma divisão internacional do trabalho, feita segundo um centro e uma periferia que, por sua vez, coincide com a hierarquia étnico-racial global, estabelecida entre europeus e não-europeus. (GROSGUÉL, 2008,p.120)

A crítica pós-colonial- uma das vertentes críticas questionadoras das relações de poder e das formas de conhecimento que colocam o sujeito imperial europeu em posição privilegiada- parte da ideia de que o mundo contemporâneo só pode ser adequadamente compreendido à luz dos desdobramentos da chamada conquista colonial europeia. Particularmente forte no campo da teoria e análise literária, examina, por um lado, as narrativas que constroem um Outro colonial enquanto

objeto de conhecimento e como sujeito subalterno e, por outro lado, as narrativas de resistência ao olhar e poder imperialista. A crítica pós-colonial traz um importante questionamento do chamado “canon ocidental” das grandes obras literárias e artísticas e, juntamente com as teorias críticas baseadas em movimentos sociais, reivindica a inclusão das formas culturais que reflitam a experiência de grupos colocados à margem pela experiência europeia dominante.. Ao trazer a literatura para a arena política, a crítica pós-colonial quebra certos paradigmas canônicos, mostrando a interrelação entre poesia e política, entre linguagem e poder; cobrando a necessidade de descolonização não só da mente, mas também a descolôniação teórica. (MAIA, 2005)

Ribeiro et.al.(2015) argumentam que a teoria pós-colonial, ao eleger o período colonial como eixo problematizador, inscreve uma nova relação temporal, frustrando qualquer referência simplista e fixa em relação à história. O termo pós-colonialismo por si já problematiza a questão do “tempo” com a simples colocação do “pós” como um prefixo conceitual bastante incômodo para muitos críticos desta teoria.

Entretanto, conforme sinaliza Hall (2010), é preciso interpelar o termo pós-colonial em seu uso universalizante, levando em conta que “nem todas as sociedades são ‘pós-coloniais’ num mesmo sentido. Desse modo, adoto a distinção formulada por Restrepo & Rojas(2010), no sentido que os estudos pós-coloniais referem-se à colonização da Ásia e África, do século XVIII ao XX, por parte das potências do Norte da Europa (Inglaterra, França e Alemanha).

Assim, busquei formulações teóricas que me permitissem o trabalho com a multiplicidade, sob uma perspectiva latino-americana. Fundamentei-me em duas propostas: *Epistemologias do Sul*, do sociólogo português Boaventura Souza Santos e as propostas da rede transdisciplinar de pesquisa *Modernidade/Colonialidade*.

1.2.1-Epistemologias do Sul

Epistemologias do Sul é a denominação dada por Boaventura Souza Santos (2009) ao conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam a estratégia de supressão de formas de saber próprias dos povos ou nações colonizados. A ideia central da proposição é que o colonialismo foi, também, uma dominação epistemológica. Santos caracteriza o pensamento moderno ocidental como um pensamento abissal, onde divisões invisíveis são estabelecidas e dois universos distintos, denominados pelo autor de universo “deste lado” e o universo “do outro

lado”, que desaparece como realidade, sendo produzido como inexistente. Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical, inexistindo sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível. (SANTOS, 2006; 2010)

Enfatiza o autor que o Sul é uma metáfora para um campo de desafios epistêmicos, que buscam reparar os danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo na sua relação colonial com o mundo. Neste sentido, busca-se valorizar os saberes que resistiram à dominação colonial e investigar as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos, assumindo a diversidade epistemológica do mundo. É importante sinalizar que a concepção de Sul, presente nesta formulação, sobrepõe-se apenas em parte ao Sul geográfico - regiões do mundo submetidas ao capitalismo europeu, reconhecendo que, no interior do Norte geográfico, classes e grupos sociais foram sujeitos à dominação capitalista e colonial e, no interior do Sul geográfico, houve sempre o que o autor denomina pequena Europa.

A estratégia de conhecimento que se pretende universal é produzida, segundo Santos (2008), mediante o estabelecimento de monoculturas que escondem a maior parte da riqueza inesgotável das experiências sociais no mundo, invisibilizando-as, produzindo-as como inexistentes. O autor distingue cinco lógicas de produção da não-existência. A primeira lógica, que interessa diretamente aos que trabalham com as *ciências da implicação* e com a *implicação* de pesquisadores e pesquisadoras, é a lógica *da monocultura do saber*. Este modo de produção da não-existência consiste na transformação da ciência moderna e da denominada alta cultura como critérios únicos de verdade e qualidade estética, que produzem a não-existência respectivamente, sob a forma de ignorância ou de incultura.

A segunda lógica, a *monocultura do tempo linear*, com uma concepção historicista de tempo, produz a não-existência declarando atrasado tudo e todos que sejam considerados assimétricos em relação ao que é declarado avançado. Essa produção da não-existência tem assumido várias designações, entre as quais primitivo ou selvagem, seguindo-se ao tradicional, o pré-moderno, o simples o obsoleto e o subdesenvolvido. As expressões e conhecimentos relativas ao *repertório* são, com frequência, alvo da designação primitivo/tradicional.

A lógica da *escala dominante*, que aparece sob duas formas principais: o universal e o global; o universalismo como escala das entidades ou realidades que pretendem vigorar independentemente de um contexto, tornando particulares todas as demais realidades que dependem de um contexto. A lógica da classificação social,

calcada na *monocultura da naturalização das diferenças*, onde a não-existência é produzida sob a forma de inferioridade insuperável e, finalmente, a lógica produtivista, assentada na *monocultura dos critérios de produtividade capitalista*.

Ultrapassar o pensamento abissal, que estabelece e é estabelecido pelas monoculturas citadas acima, passa pelo reconhecimento da existência de uma pluralidade de conhecimentos. Isto significa renunciar a qualquer epistemologia geral, estabelecendo o que Santos denomina **ecologia dos saberes**. Para o autor, assim como todo conhecimento é incompleto, todas as formas de conhecimento mantêm práticas e constituem sujeitos e, se as ciências da complexidade questionam a distinção sujeito/objeto em relação às práticas científicas, a ecologia dos saberes expande o caráter testemunhal dos saberes para abarcar as relações entre conhecimento científico e não-científico. Tal proposta exige a disposição para saber atuar em diferentes escalas espaciais, de acordo com diferentes ritmos e durações; por outro lado, a coexistência de diferentes temporalidades ou durações em diferentes práticas de conhecimento demanda uma expansão do marco temporal.

É importante sinalizar, contudo, que a ecologia dos saberes não implica em desacreditar o conhecimento científico, e sim usá-lo de forma contra-hegemônica, tendo como parâmetro o *conhecimento-como-intervenção* e não o *conhecimento-enquanto-representação*. Desse modo, a credibilidade de um conhecimento é mensurada pelo tipo de intervenção no mundo que este permite ou previne. Portanto, a ecologia de saberes está baseada na ideia de que é necessário revalorizar as intervenções concretas na sociedade e a natureza que os diferentes conhecimentos podem oferecer.

Integrando as Epistemologias do Sul, Santos (2008) propõe a **Razão Cosmopolita**, na qual a proposição de expandir o presente e contrair o futuro permitiria a criação do espaço-tempo necessário para conhecer e valorizar a inesgotável experiência social em curso. O autor considera que a Razão Cosmopolita funda-se em três procedimentos meta-sociológicos. O primeiro, a *sociologia das ausências*, uma investigação que visa demonstrar que o que não existe é, na verdade, ativamente produzido como não existente. No âmbito desta tese, considero ser este o status do repertório do pesquisador/pesquisadora - produzido como inexistente em nome de uma objetividade preconizada por matriz epistemológica eurocentrada e universalizante; elidindo a influência de gênero, raça e classe no processo de construção do conhecimento.

O segundo procedimento, a *sociologia das emergências*, privilegia os conceitos de *Não-* significando a falta de alguma coisa e, diante dela, o desejo de supri-la; e *Ainda-não-* significando o que ainda existe como tendência. Foca, portanto, na investigação das alternativas que cabem no horizonte das possibilidades concretas. Neste procedimento, proponho a utilização da metodologia do Teatro do Oprimido como investigação do repertório ligado aos conceitos que pesquisadores/pesquisadoras em formação aplicam em suas pesquisas.

O terceiro procedimento, a *tradução*, postula a criação de uma inteligibilidade mútua, na qual uma determinada luta, particular ou local só reconhece outra na medida em que ambas perdem parte do seu particularismo e localismo, identificando o que une e é comum a entidades que estão separadas por suas diferenças recíprocas. A *translatio* (latim) ou *metapherein* (grego) sugerem movimento, ruptura, deslocamento. Santos (2010) propõe, a partir do reconhecimento da incompletude e incomensurabilidade de qualquer perspectiva analítica ou experiencial, uma experiência de tradução como negociação dialógica. Localizo no procedimento da tradução a possibilidade de diálogo, nas pesquisas, entre *arquivos* e *repertórios*.

Arriscado Nunes (2009) pontua que as Epistemologias do Sul trazem a ideia da indissociabilidade da produção do conhecimento e da intervenção transformadora no mundo, situando-se explicitamente ao lado dos subalternos e dos oprimidos, acentuando os aspectos conflituais ou agonísticos do envolvimento ativo com o mundo, que decorrem de uma diversidade de formas de desigualdade, de opressão e de resistência. Os critérios que permitem determinar a validade dos diferentes saberes deixam de referir-se a um padrão único- o conhecimento científico- e passam a ser indissociáveis da avaliação das consequências desses diferentes saberes na sua relação com as situações em que são produzidos, apropriados ou mobilizados.

1.2.2- A Rede Transdisciplinar Modernidade/Colonialidade

Formada predominantemente por intelectuais da América Latina, entre os quais o sociólogo portorriquenho Ramón Grosfoguel, professor associado ao Departamento de Estudos Étnicos da Universidade de Berkeley; o sociólogo e teórico político peruano Aníbal Quijano, professor do Departamento de Sociologia da Universidade de Binghamton, Nova Iorque; o semiólogo argentino Walter Mignolo, professor de literature na Universidade de Duke, nos Estados Unidos e a pedagoga estadunidense Catherine Walsh, diretora do Doutorado em Estudos Culturais Latinoamericanos da

Universidade Andina Simon Bolívar, no Equador. O postulado principal do grupo é que apesar do fim do colonialismo moderno, as estruturas subjetivas, os imaginários e a colonização epistemológica ainda estão fortemente presentes. De acordo com a formulação principal do grupo, *modernidade* e *colonialidade* são as duas faces da mesma moeda. Graças à colonialidade, um modelo de Ciências Humanas é produzido por autores europeus, como um modelo único, universal, objetivo na produção do conhecimento.

Para este grupo de pensadores, há uma distinção entre colonialismo e colonialidade; o colonialismo se refere aos processos e aos aparatos de domínio político e militar que são empregados para garantir a exploração do trabalho e a exploração da colônia em benefício do colonizador. A colonialidade, em contrapartida, é um fenômeno histórico mais complexo, que se estende aos dias atuais e se refere a padrões de poder que operam através da naturalização de hierarquias territoriais, raciais, culturais e epistêmicas, possibilitando a re-produção de relações de dominação. Esse padrão de poder não apenas garante a exploração do capital de seres humanos por outros, em escala mundial, mas também a subalternização e obliteração dos conhecimentos, experiências e formas de vida dos que são dominados e explorados.

Da mesma forma, há uma distinção analítica entre descolonização- processo de separação do colonialismo; e decolonialidade- referente ao processo que busca transcender historicamente a colonialidade. Os autores pertencentes a esta rede transdisciplinar enfatizam através da escrita “/” que a colonialidade é o lado oculto e indissolúvel da modernidade e, desse modo, problematizam os discursos eurocentrados, referindo-se a uma ética e política pluriversais- uma aposta por tornar visíveis e fazer viáveis a multiplicidade de conhecimentos, formas de ser e de aspirações sobre o mundo.(RESTREPO&ROJAS,2010)

Mignolo (2014) sinaliza que a universalidade do pensamento ocidental desvalorizou outras maneiras de pensar e se apropriar da universalidade do pensamento, assumindo que o pensar se encontra além do corpo e das histórias locais. Assim sugerem os programas cristãos, liberais, marxistas, com uma conotação universalista e salvacionista. Outras formas de pensamento desvalorizadas a partir de 1492 não tiveram outra opção que pensar-se não mais como autônomos ou autênticos, mas em confrontação com o pensamento hegemônico que os desvaloriza. Assim, o pensamento descolonial é político por natureza, começando pelo fato de por

em cheque a pretensão de um conhecimento objetivo, subtraído das relações de poder; surge do fazer, do pensar e do fazer descolonial – desfazer a colonialidade e denunciar a retórica da modernidade.

De forma sucinta, o quadro conceitual da rede de discussão modernidade/colonialidade está calcado em uma série de operações que a distingue das teorias críticas da modernidade: ênfase na localização das origens da modernidade a partir da conquista da América e do controle do Atlântico, após 1492; atenção ao colonialismo e à construção do sistema mundo capitalista como constitutivos da modernidade; adoção de uma perspectiva mundial para explicar a modernidade; identificação da dominação dos grupos fora do centro da Europa como dimensão necessária da modernidade, com a concomitante subalternização dos conhecimentos desses grupos; uma concepção de eurocentrismo como forma de conhecimento, uma representação hegemônica e um modo de conhecer que reivindica a universalidade para si mesmo. (ESCOBAR, 2007; 2005)

Desta posição surgem noções alternativas: um descentramento da modernidade de suas alegadas origens europeias, questionando a sequência historicista que liga Grécia, Roma, Cristianismo e Europa moderna; uma nova concepção espaço/temporal de modernidade, enfatizando os papéis fundantes de Espanha e Portugal- a chamada primeira modernidade, iniciada com a Conquista- e sua continuação na Europa do norte, com a revolução industrial e o Iluminismo- segunda modernidade, que não recoloca a primeira, mas se sobrepõe à ela; foca na periferação de todas as outras regiões do mundo pela Europa moderna, tendo a América Latina como o *outro lado*, inicial da modernidade; uma releitura do mito da modernidade a partir de seu “outro lado”, nomeadamente a imputação de superioridade da civilização europeia, acoplada à presunção que o desenvolvimento europeu deveria ser seguido por todas as outras culturas, inclusive pela força, se necessário. (ESCOBAR, 2007)

Algumas noções-chave são compartilhadas por toda a comunidade de discussão: o *sistema mundo moderno colonial* como o conjunto de processos e formações sociais que encampam o moderno colonialismo que, embora heterogêneo estruturalmente, articula as principais formas de poder; *colonialidade do poder* (QUIJANO, 2000), um modelo global e hegemônico de poder, estabelecido desde a Conquista, que articula raça e trabalho, espaço e pessoas, de acordo com as necessidades do capital e em benefício dos povos brancos europeus; *diferença*

colonial e colonialidade global (MIGNOLO, 2003) referindo-se ao conhecimento e às dimensões culturais do processo de subalternização efetuado pela colonialidade do poder, a diferença colonial traz as diferenças culturais para dentro das estruturas globais de poder; *colonialidade do ser* (MALDONADO-TORRES, 2007) como a dimensão ontológica da colonialidade, ocorre quando um modo de ser particular é imposto a outros, onde há uma supressão como resultado do encontro; o *eurocentrismo* (DUSSEL; QUIJANO, 2000) como modelo de conhecimento que representa a experiência local europeia que se torna globalmente hegemônica.

É importante salientar, contudo, que um modelo de conhecimento hegemônico não se impõe apenas pela força; a sedução também é uma arma eficaz para impor uma hegemonia. Quijano (2007), ao refletir sobre a racionalidade dentro do modelo modernidade/colonialidade, escreve que

“A repressão deu-se, acima de tudo, sobre modos de conhecer, de produzir conhecimento, de produzir perspectivas, imagens e sistemas de imagens, símbolos, modos de significação, sobre recursos, modelos e instrumentos de expressão intelectual. Isto foi seguido pela imposição de seus próprios modelos de expressão e de suas crenças e imagens [...] Os colonizadores também impuseram uma imagem mistificada de seus próprios modelos de produzir conhecimento e significado. Primeiro eles puseram estes modelos fora do alcance dos dominados, depois concederam-nos de maneira parcial e seletiva, a fim de cooptar alguns dos dominados para o interior de suas instituições de poder. Então a cultura europeia tornou-se sedutora: permitiu acesso ao poder. No fim de tudo, após a repressão, o principal instrumento de todo poder é a sedução. (QUIJANO, 2007,p.169)

Mignolo (2003) vislumbra a possibilidade de um pensamento outro, de pensar a partir de diferentes espaços, possibilitando a quebra o eurocentrismo como perspectiva epistemológica única a partir da noção de *pensamento de fronteira*, ou *epistemologia de fronteira*, engajando o colonialismo da epistemologia ocidental com a perspectiva de forças epistêmicas tornadas subalternas (tradicional, folclóricas, religiosas, emocionais). Este pensamento é inspirado na metáfora da escritora e teórica cultural Glória Anzaldúa (1987), que considera a fronteira como o lugar da ferida, da cicatriz e das possibilidades.

Das diversas trilhas analíticas traçadas pelos integrantes desta rede transdisciplinar, apresento o conceito de *aesthesis decolonial*, formulado por Walter Mignolo (2010, 2011, 2013,2014), por considerar que este dialoga com as categorias de exercícios e jogos teatrais propostas por Augusto Boal.

1.2.2.1- A *aesthesis* decolonial

A trajetória do conceito iniciou na Universidade Andina Simón Bolívar. Para Mignolo (op.cit.), a *aesthesis* decolonial trata de liberar todas as formas de vigilância incrustadas no padrão colonial de poder. Mignolo define que “a estética, no sentido moderno, é outra forma de controle, menos visível, mas não menos eficaz: trabalha desqualificando as normas do gosto, hábitos e emoções alheias à nomatividade olfativa, auditiva, tátil e gustativa.” (MIGNOLO, 2010). A palavra *aesthesis*, originária do grego, se refere ao sentir, aos cinco sentidos e ao afeto, às emoções. A partir do século XVIII, o conceito de *aesthesis* se restringe, passando a significar ‘sensação do belo’, numa teoria filosófica para regular o gosto.

A estética filosófica regula o gosto assim como o conceito secular de razão regula o conhecimento. Todo aquele que não se molde às regras do gosto e da racionalidade -ocidentalmente concebidas- pertence à barbárie, que deve ser civilizada ou á tradição que deve se modernizar. Destaque-se que barbárie e tradição não são entes existentes fora do imaginário ocidental. São conceitos desse imaginário no processo de construir-se a si mesmo como o imaginário que regula todas as condutas humanas e a relação com outra invenção do ocidente: a natureza. (MIGNOLO, 2010, p.38)

Para Mignolo, um dos traços distintivos da modernidade é a ideia do *novo*, de *novidade*, que anunciam o futuro e deixam para traz o *velho*, traduzido pelo conceito de *tradição*. Focando a produção artística, o autor menciona que artistas engajados com a *aesthesis decolonial* problematizam a noção de tempo linear, progresso, desenvolvimento e inovação. Emergindo entre a monocultura da globalização e as culturas nacionalistas regionais, o decolonial estabeleceu-se como uma opção de desligamento tanto do globalismo quanto do nacionalismo. Para Mignolo, através da *aesthesis decolonial*

Se afirma o sentir, o pensar e o fazer como dimensões da práxis humana que, em vez de seguir sendo categorias para classificação e hierarquização das pessoas, se entretecem como potências para a configuração de, por assim dizê-lo, zonas de abordagem de questões complexas do mundo atual, entre elas, as questões da estética.⁷ (MIGNOLO, 2012, p.12)

Tlostanova (2012), na mesma direção, argumenta que os modelos mais promissores de descolonização do conhecimento estão junto a outras formas de conhecimento não-racional ou não exclusivamente racional, que foram arrojadas para fora da modernidade. Dentre estas formas, encontra-se a arte. A autora, ao lado

⁷ Livre tradução da autora desta tese

de Mignolo, traz uma contribuição para restituir o status de episteme às manifestações artísticas. Penso ser um indicativo para outras pesquisas aplicar o conceito de *aesthesis decolonial* às produções cotidianas de homens e mulheres, no sentido de perceber que, parafraseando Augusto Boal, “todos podem fazer arte, até os artistas”⁸.

As duas propostas apresentadas- Epistemologias do Sul e Modernidade/Colonialidade- tem seus pontos de encontro e suas discordâncias; embora para eu tenha trabalhado com os pontos em comum, penso ser interessante apresentar os pontos de discordância que referem-se, principalmente, à geopolítica do conhecimento.

No que se refere às duas propostas epistemológicas tratadas acima, o diálogo entre elas se dá, também, com fricções. Walter Mignolo concebe a crítica da modernidade feita por Boaventura Souza Santos como uma crítica interna, realizada a partir da Europa e, por isso, não incorpora adequadamente a perspectiva das vítimas da modernidade, não sendo, portanto, um pensamento pós-colonial. Por sua vez, Santos discorda, considerando que a exterioridade do oprimido só é possível no interior do sistema de dominação.

1.3- O ESPAÇO TEATRAL: LUGAR PARA UMA POÉTICA PSICOSSOCIOLÓGICA

Na proposição de Augusto Boal, o teatro é uma forma de conhecimento. Para o autor, a *teatralidade* é a capacidade ou propriedade humana que permite ao sujeito observar-se a si mesmo, em ação. O teatrólogo afirma que

“Todas as sociedades humanas são espetaculares no seu cotidiano, e produzem espetáculos em momentos especiais. São espetaculares como forma de organização social, e produzem espetáculos como este que vocês vieram ver. Mesmo quando inconscientes, as relações humanas são estruturadas em forma teatral: o uso do espaço, a linguagem do corpo, a escolha das palavras e a modulação das vozes, o confronto de ideias e paixões, tudo que fazemos no palco fazemos sempre em nossas vidas: nós somos teatro! Não só casamentos e funerais são espetáculos, mas também os rituais cotidianos que, por sua familiaridade, não nos chegam à consciência. Não só pompas, mas também o café da manhã e os bons-dias, tímidos namoros e grandes conflitos passionais, uma sessão do Senado ou uma reunião diplomática – tudo é teatro. Uma das principais funções da nossa arte é tornar conscientes esses espetáculos da vida diária onde os atores são os próprios espectadores, o palco é a plateia e a plateia, palco. Somos todos artistas: fazendo teatro, aprendemos a ver aquilo que nos salta aos olhos, mas que somos incapazes de ver tão habituados estamos apenas a olhar. O que nos é familiar torna-se invisível: fazer teatro, ao contrário, ilumina o palco da nossa vida cotidiana.” (BOAL, 2009)

⁸ A frase de Boal é “Todos podem fazer teatro, até os atores.”

Boal faz referência a três espaços teatrais superpostos, sempre ativos: *físico, estético e cênico*.

Espaço físico – Comprimento, largura e altura.

Espaço estético – Imaterial, pura concentração de energia observadora dos espectadores em uma área determinada, para onde se dirige a atenção, transferindo sua energia para este ponto.

Espaço cênico - O cenário traça limites visíveis para conter e vestir o espaço estético.

O espaço denominado *Espaço Estético*, possui propriedades que estimulam o conhecimento e o reconhecimento, o saber e o descobrir. Este espaço, segundo o autor, além das três dimensões objetivas -comprimento, largura e altura, possuem também a *dimensão afetiva* e a *dimensão onírica*, proporcionadas pela *memória* e pela *imaginação*.

Na *dimensão afetiva* o sujeito observa o espaço físico e sobre ele projeta suas memórias, sua sensibilidade, lembra fatos acontecidos ou desejados, ganhos e perdas, e é determinado por tudo o que ele sabe e também por tudo que permanecerá obstinadamente inconsciente. Na *dimensão onírica* o sonhador não observa: penetra nas suas projeções, atravessa o espelho, tudo se funde e confunde, tudo é possível. (BOAL, 1996, p.36)

Para o teatrólogo trata-se de um *espaço dentro do espaço* ou *dois espaços ocupando o mesmo lugar* ; as pessoas e as coisas que estiverem nesse lugar estarão em dois espaços. Essa separação, essa divisão entre o espaço do ator, aquele que atua e age e aquele do espectador, que observa é, para Boal, a mais importante que o objeto *cena* produz. A divisão palco-plateia transforma a cena “em um lugar onde tudo se redimensiona, magnifica, aumenta, como em um poderoso microscópio. Todos os gestos e todos os movimentos, todas as palavras que são pronunciadas, tudo se torna maior, mais evidente, mais enfático” (BOAL, 1996, p.41). Esta configuração espacial permite outras temporalidades, o espaço cênico “é o que é e é o que foi ou o que poderia ter sido, ou poderá vir a ser. É no presente e também é no passado lembrado ou no futuro imaginado” (BOAL, op.cit, p.35). Considero as propriedades do espaço cênico particularmente interessantes para desnaturalizar as *monoculturas do tempo linear* e da *escala dominante*.

Boal conceitua como *metáxis* essa capacidade de ver-se em ação; o conceito pode ser útil para o trabalho com a implicação nas práticas de pesquisa e intervenção psicossociológicas. Retomando o conceito de implicação como um feixe de relações , sempre presentes nas adesões e rechaços, sobremotivações e desmotivações que se

estabelecem na pesquisa ou na intervenção psicossociológica, considero que o conceito de *metáxis*, utilizado por Augusto Boal, pode contribuir para a investigação e análise da implicação. Para o teatrólogo, *metáxis* é

pertencer total e simultaneamente a dois mundos diferentes e autônomos. Ele [o oprimido] compartilha e pertence a esses dois mundos autônomos: a realidade e a imagem da realidade, que foram criadas por ele mesmo. É muito importante que esses dois mundos sejam verdadeiramente autônomos. A criatividade artística do oprimido-protagonista não se deve limitar à simples reprodução realista, ou à ilustração simbólica da opressão real: deve possuir sua própria dimensão estética. (BOAL, 1996:56)

Para Forçadas (2012) é no conceito de *metaxis* que se conjugam reflexão e ação, sendo a possibilidade de habitar ao mesmo tempo o mundo da ação- a cena- e o mundo da reflexão- a plateia. Linds (2006) sinaliza que, para melhor entender o significado de *metáxis* no Teatro do Oprimido, é interessante retornar à origem da palavra em Platão, na qual o filósofo sublinha que *metáxis* é um espaço dinâmico entre duas instâncias separadas, cuja mediação une o universo. É o estar no intervalo (in-between)⁹. Linds pontua que “A noção de corporeidade é central para o entendimento desse estado em um espaço *metáxico*. Corporeidade refere-se ao duplo sentido do corpo como estrutura viva e experiencial (...) O corpo não é um objeto, mas um agrupamento de significados vívidos em constante mutação.”¹⁰ (LINDS, 2006:114) Continua Linds ressaltando que, mediante a *metáxis*, os corpos geram conhecimento, sendo a aprendizagem tangível e disponível para exploração futura, questionando, assim, a distinção binária corpo/mente.

O *espaço estético* é o laboratório onde a *metáxis* se manifesta. Este espaço, que trabalha com a *aesthesis*¹¹ com as seguintes características:

- a) Plasticidade que permite o exercício livre da memória, imaginação, e um jogo livre com as coordenadas temporais de presente/passado/futuro;
- b) A duplicação do sujeito como espect-ator/ator, que permite a auto-observação;
- c) A característica telemicroscópica que permite ver coisas que desapareceriam frente a um olhar mais distanciado.

O espaço estético, então, se converte em laboratório para investigar, conjuntamente, as representações dos envolvidos no trabalho teatral

⁹ A expressão in-between pode ser traduzida, também, como entre-lugares; evitei utilizar este significado para não confundir com a tradução dada ao conceito de H. Bhabha.

¹⁰ ¹⁰ Tradução da autora.

¹¹ Ver na página 32 o conceito de *aesthesis* decolonial (MIGNOLO, 2010)

(sobre representações, ver capítulo 3, ítem 3.2.1). O que se mostra no espaço estético não é uma representação no sentido de cópia de um real externo, mas sim uma multiplicidade de possibilidades.

Pode-se fazer uma relação das representações que surgem no espaço estético (mediante a metáxis) com a Razão Cosmopolita (Santos, op.cit), pois estas tanto podem ser as representações que são invisibilizadas pelas diversas monoculturas, quanto podem ser propostas transformadoras que fazem parte do tempo do “Ainda-não”. Para Augusto Boal, “criar um mundo autônomo sobre sua própria realidade e apresentar sua libertação nesta realidade especial dessas imagens, poderá possibilitar conclusões para a própria vida.” (Boal, 1998). Desta forma, o espaço estético- mediante a duplicação do olhar (o ver-se em ação) propiciado pela metáxis- pode ser uma possibilidade interessante para investigar a *implicação*.

Difícilmente é possível enquadrar estudantes de pós-graduação na categoria de oprimidos, no sentido inicial indicado por Boal, dado principalmente pelo econômico; contudo, como sinalizei na introdução desta tese, é preciso renovar as técnicas do Teatro do Oprimido, já que, para o próprio teatrólogo, o arsenal de exercícios e jogos não se configuram

em uma série de receitas ou de procedimentos de laboratório para soluções já conhecidas, e sim um método de trabalho concreto para soluções concretas. Nesse sentido, considerando que no arsenal de exercícios e jogos do Teatro do Oprimido busca-se a discussão das relações de poder, penso que a análise da implicação na pesquisa e a intervenção psicossociológica- tal como concebidas por Lourau e Ardoíno- tratam destas relações.

Concordando com D’Ávila Neto e Cavas (2011), ressalto que a proposta de trabalhar a a implicação_ a partir de repertório surgido em oficinas teatrais- trata “de buscar novas formas de enunciados, mais fluidos, mais híbridos, mais próximos das utopias emancipatórias.” (D’ÁVILA NETO e CAVAS, 2011:8). Busco trabalhar a *práxis*, como preconizada por Paulo Freire (1987), reiterando a palavra em suas dimensões de reflexão e ação. Assim, sob uma perspectiva pós-colonial que não separa as questões de conhecimento, cultura e estética das questões de poder, política e interpretação; abre-se um espaço para a o *repertório* e, portanto, para olhares múltiplos.

Como metáfora do encontro que nos faz caminhar em busca de respostas, recorro a uma das histórias contadas por Augusto Boal sobre suas intervenções

teatrais. Reproduzo integralmente, para preservar a riqueza de significados contida no texto, bem como para compartilhar o sabor da narrativa.

Até que um dia- e há sempre um dia em toda história- um belo dia estávamos representando um desses belos musicais em um vilarejo do Nordeste, numa Liga Camponesa. Plateia emocionada, só de camponeses. Texto heroico, ‘Derramemos nosso sangue!’ No fim do espetáculo aproximou-se de nós um camponês alto, enorme, forte, um homem emocionado, quase chorando:

–‘É uma beleza ver vocês, gente moça da cidade, que pensa igualzinho que nem a gente. A gente também acha isso, que tem que dar o sangue pela terra.’

Ficamos orgulhosos. Missão cumprida. Nossa ‘mensagem’ tinha passado! Mas Virgílio- nunca mais esquecerei nem seu nome nem seu rosto, nem sua lágrima silenciosa- Virgílio continuou:

–‘E já que vocês pensam que nem a gente, vamos fazer assim: primeiro a gente almoça (era meio-dia), depois vamos todos juntos, vocês com os fuzis de vocês e nós com os nossos, vamos desalojar os jagunços do coronel que invadiram a roça de um companheiro nosso, puseram fogo na casa e ameaçaram matar a família inteira! Mas primeiro vamos comer!’

Perdemos o apetite.

Tentamos organizar os pensamentos e as meias frases, fizemos o possível para explicar o mal entendido. O argumento que nos pareceu mais verdadeiro foi dizer a verdade; nossos fuzis eram objetos de cenografia e não armas de guerra.

–‘Fuzil que não dá tiro???’-perguntou espantadíssimo. ‘Então para que serve?’

–‘Prá fazer teatro. São fuzis que não disparam. Nós somos artistas sérios que dizemos o que pensamos, somos gente verdadeira, mas os fuzis são falsos.’

–‘Se os fuzis são de mentira, pode jogar fora, mas vocês são gente de verdade, então venham com a gente assim mesmo, porque nós temos fuzis para todo mundo.’

O medo fez-se pânico. Porque era difícil explicar- tanto para Virgílio quanto para nós mesmos- como é que estávamos sendo sinceros e verdadeiros empunhando fuzis que não disparavam, nós, artistas que não sabíamos atirar. Explicamos como pudemos. Se aceitássemos ir junto, seríamos estorvo e não ajuda.

–‘Então aquele sangue que vocês acham que a gente deve derramar é o nosso, não é o de vocês...?’

–‘Porque nós somos verdadeiros sim, verdadeiros artistas e não verdadeiros camponeses... Virgílio, volta aqui, vamos continuar conversando... Volta...’

Nunca mais encontrei Virgílio. (BOAL, 1996, p. 18-19)

O teatrólogo reflete, em seguida, sobre a utilização e eficácia da intervenção teatral, enfatizando o encontro com pessoas concretas e não com conceitos abstratos “encontro com um camponês e não com um abstrato campesinato.” (BOAL,1996,p.19). O encontro com Virgílio tornou-se uma história exemplar do arsenal de ‘causos’¹² contados pelo sistematizador do Teatro do Oprimido, utilizada para sinalizar a ética *do* e *no* encontro; o teatrólogo a contava para reiterar que “Ser solidário significa correr o mesmo risco” (Id.ib). Ouví-a inúmeras vezes e dela me aproprio pois percebo uma ligação com a proposta da Psicossociologia: o encontro

¹² **Causo** é uma história (representando fatos verídicos ou não), contada de forma engraçada.

com pessoas de carne-e-osso e, no trabalho de pesquisadores e pesquisadoras com suas próprias implicações, a solidariedade de correr o mesmo risco.

Desta narrativa, extraio outro ponto que considero fundamental: a localização de todos os envolvidos e envolvidas nos encontros quer de intervenção, quer pedagógicos ou de pesquisa. Um olhar localizado, “onde o respeito pela diferença não pode impedir a comunicação e a cumplicidade que torna possível a luta contra a indiferença.”(SANTOS, 2008,p.39). Um pesquisador, pesquisadora ou sujeito pesquisado/a com o *olhar implicado* é aquele que assume sua experiência localizada, suas escolhas, sabe-se integrante do quadro que observa. Sabe-se localizado geopoliticamente- seu lugar de enunciação, e corpo-politicamente- sua experiência de raça, sexualidade, gênero; e, principalmente, é sabedor e sabedora que um grande coeficiente de incerteza estará sempre presente no ato de olhar. No âmbito desta tese, considero a implicação na pesquisa sob o ponto de vista do *repertório* de pesquisadores e pesquisadoras, que a prática teatral contribui para que seja explicitada, expressa, pensada.

Portanto, tendo como metáfora o ‘ato de ver’- significado presente na etimologia das palavras *teatro* e *teoria*¹³, penso que o trabalho com os exercícios e jogos do Teatro do Oprimido pode ser usado para desconstruir a ideia de neutralidade, objetividade e universalidade no ato de pesquisar, uma vez que o encontro e o contato com a corporeidade¹⁴ são elementos integrantes desta técnica

¹³ Bornheim(1988) aponta para a particularidade da língua grega, pródiga em modalidades do verbo ver, associando-o ao ato de conhecimento. As modalidades do verbo *ver* ligam-se à diversidade de formas particulares de conhecimento. A palavra *teatro* deriva do grego ***theáomai*** _ olhar com atenção, perceber, contemplar, ver no sentido de ter uma experiência interna, envolvente, meditativa, inquiridora, a seu objeto_. Em sua origem, palavra teatro, o ***theatron***, revela uma propriedade fundamental desta arte _ é o local a partir do qual o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar. Teatro é, então, um ponto de vista, um olhar, um ângulo de visão sobre um acontecimento. O deslocamento da relação entre olhar e objeto olhado propicia a construção onde tem lugar a representação. ***Theorein***, a raiz etimológica da palavra teoria, é o termo grego aplicado a um olhar específico, exercido pelo homem _e aqui ênfase o gênero_ enviado pela *polis* à uma outra cidade para testemunhar uma cerimônia religiosa. Para o *theoros*, o início e o fim da viagem eram o mesmo: a *polis* de origem. Clifford (1989) sinaliza que a teoria é produto de deslocamento, uma comparação a partir de um certo distanciamento e, como no caso do *theoros* grego ou como em qualquer viagem, começa e termina em algum lugar.

¹⁴ Não é objetivo desta tese falar sobre o corpo cabe, entretanto, sinalizar que o corpo ou a corporeidade - experiência do corpo - ocupa um lugar central no discurso colonial e pós-colonial. A visão do corpo como um lugar de representação e controle, como um texto no qual discursos conflitantes podem ser escritos e lidos sublinha a complexidade de maneiras nas quais este pode ser construído, elaborando seu papel ambivalente na manutenção e resistência ao poder colonizador. Concomitante à construção de um discurso colonial sobre o corpo, a epistemologia eurocentrada, então em processo de formação silencia as formulações fruto da corporeidade, da experiência dos povos conquistados. Sobre a construção do conceito de corpo e corporeidade na modernidade ocidental, ver Le Breton (2006 e 2011) e Laqueur (1994).

“onde somos capazes de nos ver no ato de ver, de pensar as emoções e emocionar com os pensamentos”. (BOAL, 1998, p. xiv)

A leitura e aplicação do arsenal de técnicas do Teatro do Oprimido tem variáveis relativas aos grupos que se destina e como se deu a aprendizagem das técnicas por parte do coordenador da mesma. No capítulo a seguir, contextualizarei a sistematização do Teatro do Oprimido a partir da ótica do deslocamento de seu criador.

2- O TEATRO DO OPRIMIDO

“Meu caro amigo eu quis até telefonar
 Mas a tarifa não tem graça
 Eu ando aflito pra fazer você ficar
 A par de tudo que se passa
 Aqui na terra 'tão jogando futebol
 Tem muito samba, muito choro e rock'n' roll
 Uns dias chove, noutros dias bate sol
 Mas o que eu quero é lhe dizer [...]

Muita careta pra engolir a transação
 E a gente tá engolindo cada sapo no caminho
 E a gente vai se amando que, também, sem um carinho
 Ninguém segura esse rojão.”

(*Meu Caro Amigo*
 música de Francis Hime e Chico Buarque
 para Augusto Boal)

O Teatro do Oprimido é, na segunda década do século XXI, um sistema teatral mundialmente conhecido, cujo livro principal *O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* é, segundo Babbage (2004), uma obra canônica nos estudos teatrais. As reflexões de Augusto Boal sobre a função do teatro na América Latina são as que tiveram a maior ressonância e visibilidade internacional, pois, muito embora houvessem numerosas tendências teatrais na região entre os anos 1960 a 1980, os discursos legitimados, tanto nacional quanto internacionalmente, implicavam em uma mensagem de denúncia e transformação social, frequentemente de orientação marxista que, do ponto de vista técnico, utilizavam códigos teatrais calcados no teatro europeu (VILLEGAS, 2005).

Este capítulo apresenta uma contextualização do Teatro do Oprimido. No que se refere a narrativas históricas, Fontenla (2012) propõe distintas leituras que podem ser feitas, através das quais se pratique uma crítica pós colonial; deslocamentos através dos quais se possam reler, reescrever a partir de temporalidades, historicidades e posições situadas, praticando formulações que não se encerrem em periodizações historicistas uma vez que, como bem ressalta Dussel (2008), as histórias não indicam apenas o tempo dos acontecimentos, mas também seu lugar geopolítico.

Localizar geopoliticamente a prática teatral de Augusto Boal com o Teatro do Oprimido configura-se em um grande desafio, pois as auguras do exílio, provocado pelas diversas ditaduras militares que assolaram a América Latina, provocaram

sucessivos deslocamento do teatrólogo o que acarretou, como apresentarei ao longo desta seção, novos caminhos para sua práxis teatral. Sobre o exílio, Said (2003) lembra que a moderna cultura ocidental é, em larga escala, obra de exilados, migrantes e refugiados; o exilado, então, segundo o mesmo autor, atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiências.

O deslocamento no espaço pode possibilitar uma travessia radical pela paisagem interior, na qual o sujeito acaba sendo afetado por um processo de desenraizamento identitário, que muitas vezes faz irromper uma identidade que não está completamente na raiz, mas na relação. “O pensamento de errância é uma poética que sempre infere que será contada a qualquer momento. A narrativa do errante é a narrativa da relação.” (GLISSANT,1997). Considero então ser mais adequado apresentar uma contextualização do Teatro do Oprimido a partir de uma leitura sob a ótica do *deslocamento*, termo mais condizente com a trajetória e as propostas de Boal. De fato, as circunstâncias concretas dos deslocamentos provocaram o teatrólogo a explorar uma série de estratégias teatrais que mais tarde viriam a ser reunidas sob o nome de Teatro do Oprimido. Sobre a denominação do conjunto de técnicas, revela Boal que

O Teatro do Oprimido, antes de editado, não se chamava assim. Por que mudou o título? Livrheiros argumentavam que ninguém compraria um livro chamado *Poéticas Políticas*: poesia ou política? Mudei para *Poéticas do Oprimido* em homenagem a Paulo Freire. Outra recusa: em que estante colocar? Poesia? Quem o folheasse, perceberia o engano. Na de teatro? Ninguém o abriria pensando ser poesia.

Quando, pela primeira vez, pronunciei Teatro do Oprimido, soou estranho. Ainda hoje, para alguns, soa *Deprimido*, embora se trate de Revoltado, do que quer lutar, ser feliz. Imaginem se eu chamasse Teatro da Felicidade, Teatro da Revolução, Teatro do Futuro Inventado!- pretensioso. Ficou como é, agora gosto: Teatro do Oprimido!!! (BOAL, 2000, p.299)

Boal inicia a sistematização do conjunto de técnicas que formarão o Teatro do Oprimido no contexto da Guerra Fria, com a representação hegemônica da ordem mundial assumindo a feição binária *capitalismo x comunismo*. Nesta representação, a América Latina projetava uma imagem de uma região que corria o perigo de cair em mãos do comunismo. Época da Revolução Cubana (1959) e da ascensão ao poder de Salvador Allende (Chile, 1970), a região passou a ser um objetivo para a implantação de projetos de desenvolvimento idealizados pelos Estados Unidos, cujo apoio ao estabelecimento de regimes ditatoriais no continente silenciou os projetos de transformação social que então se desenvolviam.

Nesse sentido, a primeira mudança a ser sinalizada é a acadêmica, de Químico Industrial, formado aos 21 anos, em 1952, Boal parte, no ano seguinte, para concomitantemente a uma pós graduação em Química, estudar teatro no Actor's Studio, em Nova York. De volta ao Brasil, em 1956, Boal assume a direção do Teatro de Arena. Não serão tratadas as diversas narrativas deste período; contudo, é importante registrar que Patriota (2005) assinala que a estrutura narrativa organizada pelos escritos de Boal tornou-se a base a partir da qual foram produzidas as interpretações historiográficas posteriores.

O Teatro de Arena de São Paulo, foi fruto de um movimento de José Renato, seu fundador que, contando com a participação de Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri, buscava valorizar a dramaturgia brasileira, em contraponto ao também paulista Teatro Brasileiro de Comédia - o TBC- que, comandado pelo italiano Franco Zampari, buscava criar espetáculos de acordo com modelos do teatro europeu. Além das produções voltadas para temáticas brasileiras e de baixo custo, pontuando, assim, sua diferença com o TBC, o Arena realizava experimentações e seminários de dramaturgia no sentido de *desconstruir uma forma de fazer teatral* avaliada pelos integrantes do grupo como ligada à burguesia, cujo olhar voltava-se para a cena europeia, em detrimento das questões do que os integrantes do Arena consideravam ser cultura brasileira.

O trabalho teatral de Augusto Boal é permeado por inspirações aparentemente contraditórias: os dramaturgos Bertold Brecht (1898-1956) e Konstantin Stanislavsky (1863-1938). Considero pertinente apresentar, em linhas gerais, o pensamento destes dois autores, com a finalidade de possibilitar um melhor entendimento sobre a obra de Boal.

Para Stanislavsky- ator, diretor e professor de arte dramática, fundador do Teatro de Arte de Moscou (1898)- todo ator/atriz deveria construir personagens de forma a encarná-los quando os representassem. Para tal, deveriam recorrer à reminiscência de sua vida interior para utilizá-la na criação do personagem, estabelecendo uma relação de similitude entre a situação representada e uma situação vivida outrora, numa analogia entre a situação dramática constante no texto e o passado emocional pessoal. Atores e atrizes deveriam construir um *subtexto* que, para o dramaturgo, é o que se dissimula detrás e nas palavras ditas em cena, é a expressão do conteúdo humano de um papel, a expressão sentida por atores e atrizes que circula sem interrupção sob as palavras. (HUBERT, 2013)

Boal teve a influência da primeira e mais conhecida fase do trabalho de Stanislavski, primeiramente difundida nos Estados Unidos- os estudos com a chamada memória emotiva.¹⁵

Bertold Brecht- autor dramático, encenador e teórico- desenvolve suas concepções dramáticas a partir de influências como dos cabarés berlinenses, da leitura de *O Capital*, de Karl Marx e dos teatros orientais, entre outras. Para o autor, a missão do teatro é, antes de mais nada, analisar os conflitos sociais. Para Brecht, não são tanto os personagens que importam, mas as relações que os unem e os opõem, a história na qual se engajam. O indivíduo perde a centralidade. O dramaturgo apresenta o conceito de *gestus*, que é a conduta dos personagens em relação aos outros, compreendem entre outras marcas, um conjunto de gestos, jogos de fisionomia. Brecht faz uso da desconstrução do tempo e do espaço naturalizados, através da justaposição e simultaneidade de sequências e fragmentação da ação. O ator não deve se identificar com seu personagem, mas lembrar-se que relata acontecimentos passados e, por meio de entonações e gestos, sublinha seu distanciamento do personagem. Assim ele suspende o tempo ou o acelera, imobiliz-o precipita-o, desnaturaliza-o, provoca o estranhamento e a crítica.

2.1- O PRIMEIRO DESLOCAMENTO: AMÉRICA LATINA

A produção escrita de Boal, suas publicações, pontuaram de maneira firme os marcos de leitura de sua obra. O teatrólogo situa o marco de criação do Teatro do Oprimido em 1971, no Brasil, a partir do *Teatro Jornal*, cuja prática consiste em criar uma cena teatral utilizando um trecho de notícia de jornal ou de qualquer outro material escrito, como relatórios de reuniões, Constituição Federal ou trechos da Bíblia. Segundo Boal, esta foi a primeira forma de repassar à audiência os meios de produção, a técnica para se produzir um produto artístico. Neste mesmo ano (1971), Boal foi preso e torturado pela ditadura militar que ocupava o governo, no Brasil e ao ser libertado, após campanha internacional, exilou-se na Argentina. Considero este o primeiro grande *deslocamento* de Boal. Sobre o exílio, diz o teatrólogo que

Em Buenos Aires, senti o significado da palavra raízes...quando as perdi. Quando as tinha, não sabia. Perdidas, dei pela falta. Regimes autoritários sabem que os deportados se debilitam: gostam de banir. Aprender nova língua á força, entender códigos alheios - enfraquece.

¹⁵ Sou grata à Professora Silvia Balestreri pelo esclarecimento, em comunicação pessoal, das fases do trabalho de Stanislavski.

Aves que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá. Ah, Gonçalves Dias, então era verdade ? Pensei que fosse literatura[...].” (BOAL, 2000, p. 297)

No período de exílio na Argentina, Boal começou a amadurecer suas ideias sobre o teatro e realizou pesquisas sobre o que acabou se tornando o Teatro do Oprimido. Nesse contexto, destaco o trabalho realizado pelo teatrólogo no projeto de alfabetização peruano *Operación de Alfabetización Integral (ALFIN)*, em 1973. O projeto tinha como objetivo o letramento em três níveis: o espanhol, idioma oficial; na linguagem primeira dos povos; e em uma linguagem artística -como fotografia, fantochada, jornalismo ou teatro. Boal organizou a parte teatral do projeto. Os princípios pedagógicos do ALFIN, derivados das teorias de Paulo Freire¹⁶ (1921-1997) tiveram grande impacto na prática de Boal. De acordo com a periodização que proponho, considero que a sistematização do Teatro do Oprimido inicia neste contexto de interculturalidade, Catherine Walsh (2000) sinaliza que o princípio intercultural busca estabelecer uma maneira de relacionar-se positiva e criativa, um enriquecimento entre todos, sem que se perca a identidade cultural dos interlocutores. Para Walsh, esta relação implica em um elemento pessoal e outro social que se complementam e exigem mutuamente. A nível pessoal, há o foco na necessidade de construir relações entre iguais; a nível social, enfoca a necessidade de transformar as estruturas da sociedade e as instituições que as apoiam, tornando-as sensíveis às diferenças culturais e à diversidade de práticas culturais.

É interessante notar que, neste seu primeiro deslocamento, Boal menciona em texto escrito entre 1973/1974- outras formas cênicas, elencadas sob a categoria *técnicas latino-americanas de teatro popular*. Nessas categorias, são listados:

- a) Colagens: colagens de textos, poemas, documentos etc... cenicamente corporificados; colagens de testemunhos; ilustração teatral por máscaras e marionetes;

¹⁶ Paulo Reglus Neves Freire nasceu no dia 19 de setembro de 1921, em Recife, Pernambuco, na época, uma das regiões mais pobres do país, onde logo cedo pôde testemunhar as dificuldades de sobrevivência das classes populares. A coragem de pôr em prática um autêntico trabalho de educação que identifica a alfabetização com um processo de conscientização, capacitando o oprimido tanto para a aquisição dos instrumentos de leitura e escrita quanto para a sua libertação fez dele um dos primeiros brasileiros a serem exilados. A metodologia por ele desenvolvida foi muito utilizada no Brasil em campanhas de alfabetização e, por isso, ele foi acusado de subverter a ordem instituída, sendo preso após o Golpe Militar de 1964. Depois de 72 dias de reclusão, foi convencido a deixar o país. Exilou-se primeiro no Chile, onde, encontrando um clima social e político favorável ao desenvolvimento de suas teses. Desenvolveu, durante 5 anos, trabalhos em programas de educação de adultos no Instituto Chileno para a Reforma Agrária (ICIRA). Foi aí que escreveu a sua principal obra: *Pedagogia do oprimido*. FONTE: Instituto Paulo Freire <http://www.paulofreire.org/>.

- b) Festas e tradições populares: murgas, escolas de samba, coros, etc; utilização de línguas não-coloniais; folclore e superstições;
- c) Fábulas e histórias populares: teatro Bíblia; fábulas e histórias populares em geral;
- d) Teatro de corte clássico: teatro de corte clássico com obras exemplares; dramatização de problemas locais.

Contudo, é importante ressaltar que, de acordo com Taylor (2013), o conceito de teatro popular apresentava-se muitas vezes como uma visão simplificada e programada de conflito e resolução, impulsionada, em geral pela teoria marxista, privilegiando a luta de classes em detrimento do conflito racial, étnico e de gênero correndo o risco de reduzir diferenças profundamente arraigadas a diferenças de classe.

O popular da forma como era entendido por estes ativistas, estava enredado a fantasias de um mundo puro, existente em algum lugar fora do alcance do capitalismo e do imperialismo. Quanto menos os profissionais de teatro realmente conhecessem as comunidades a que se dedicavam, mais discrepâncias reativas ao poder e à falta de reciprocidade ameaçavam colocá-los em posições de superioridade moral similares às do proselitismo religioso. (TAYLOR, 2013,p.275)

Ressalto a importância da ação homens e mulheres dos diversos povos indígenas, participantes da ALFIN para as sistematizações feitas pelo teatrólogo. Mediante a participação destes, nos encontros, são lançados os alicerces do Teatro Imagem e do Teatro Fórum (BOAL 1980, 1984, 1991, 2000).

“O Teatro-Imagem nasceu porque meus peruanos falavam 47 línguas diferentes, maternas. O espanhol, como para mim, era madrasta. Para entendê-los, pedi: façam imagens. Imagem do real e a do desejo. Depois, imagem de como se pode passar do real ao ideal. Façam... e foi exatamente fazendo imagens que nasceram as técnicas, desde a mais simples, a da Palavra, até as complexas técnicas introspectivas que nasceram na Europa.” (BOAL, 2000, p. 298)

Em seu livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* Boal (1991, primeira edição em 1975) apresenta 4 etapas para *a transformação do espectador em ator*.

1^a- *Conhecimento do corpo* - sequência de exercícios em que se começa a conhecer o próprio corpo, suas deformações sociais e suas possibilidades de recuperação. Para o teatrólogo, nesta etapa o participante deveria sentir a *alienação muscular*, imposta pelo trabalho.

2^a- *Tornar o corpo expressivo* – sequência de jogos em que a expressão se dá apenas através do corpo, sem o uso de palavras. No texto que contém este esquema, Boal

considera que o costume de comunicação através da palavra colabora para o subdesenvolvimento da capacidade de expressão corporal.

3ª- *O Teatro como linguagem* – onde começa a prática do teatro como linguagem viva e presente. O autor divide esta etapa em 3 graus:

1º grau- dramaturgia simultânea: quando atores apresentam o modelo e, depois o vão modificando de acordo com as sugestões dos espectadores. Não há a entrada do espectador no espaço cênico.

2º grau- Teatro imagem: sem o uso da palavra, os praticantes exercitam formas de comunicação corporal.

3º grau- Teatro- debate: uma cena apresentada por atores, com intervenção da plateia

4ª- *Teatro como discurso* – apresentação de forma simples de espetáculo, onde são discutidos certos temas ou ensaiadas certas ações, de acordo com as necessidades do espectador-ator.

Com relação à primeira etapa, Boal apresenta a proposta de desconstruir as estruturas musculares dos participantes, para que estes se tornem conscientes.

Para que cada operário, cada camponês, compreenda, veja e sinta até que ponto seu corpo está determinado pelo seu trabalho. Se uma pessoa é capaz de ‘desmontar’ suas próprias estruturas musculares, será capaz de ‘montar’ estruturas musculares próprias de outras profissões, de outros status sociais, estará mais capacitado para interpretar outros personagens diferentes de si mesmo. (BOAL, 1991, p.46)

Esta proposição está de acordo com a concepção de corpo que está na base do trabalho do teatrólogo. O autor chama de *máscara social* a mecanização corporal estabelecida pelo que poderíamos chamar de enunciado performativo de classe, uma vez que a corporeidade, para o teatrólogo seria estabelecida pela classe social, a qual seria determinante da maneira de andar, falar e, inclusive, pensar. Para Boal, o corpo é o locus primário das inserções ideológicas e opressões. A apreensão inicial é pelo corpo, as discussões das implicações ideológicas das imagens seguem esta apreensão

Chamada pelo autor de *ritual social*, essa mecanização é descrita primordialmente em função do trabalho em seu livro *200 jogos e exercícios para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro (1982)*. Para Boal, um *ritual* é um sistema de ações e reações pré-determinadas, o comportamento ritualizado impede, na opinião do teatrólogo, a criação. Portanto, ainda que necessários à convivência, os rituais devem ser, ao mesmo tempo, constantemente destruídos e substituídos por outros. Segundo Boal

Na batalha do corpo contra o mundo, os sentidos sofrem, e começamos a sentir muito pouco daquilo que tocamos, a escutar muito pouco daquilo que ouvimos, a ver muito pouco daquilo que olhamos. Escutamos, sentimos, olhamos de acordo com a nossa especialidade. Os corpos se adaptam ao trabalho que devem realizar. Esta adaptação, por sua vez, leva à atrofia e à hipertrofia. Para que o corpo seja capaz de emitir e receber todas as mensagens possíveis, é preciso que seja re-harmonizado. Nesse sentido foi que escolhi exercícios e jogos voltados para a desespecialização. (BOAL, 1998, p. 89)

Da proposição de desmecanizar o corpo, Boal sistematizou uma série de exercícios e jogos, publicados no livro acima mencionado e em uma edição ampliada do mesmo - *Jogos para atores e não atores* (1998) – que apresenta uma categorização para os mesmos. A primeira classificação trata de *exercícios e jogos*. O termo exercício é utilizado para designar todo movimento físico, muscular, respiratório, motor, vocal que ajude o executante a reconhecer seu corpo quer em sua estrutura física, quer em relação com outros corpos, espaços, volume, gravidade, etc. Segundo o teatrólogo, “seria uma reflexão física sobre si mesmo. Um monólogo, uma introversão.”(BOAL, 1998, p.87). Os jogos tratam da expressividade dos corpos como emissores e receptores de mensagens; “são um diálogo, são extroversão, exigem um interlocutor.” (BOAL, ibd.). Para o teatrólogo, a relação entre jogos e exercícios é dialética

Exercícios e jogos são agrupados, então, em cinco categorias:

- 1- *Sentir tudo que se toca* – jogos que estimulam contatos e movimentos extra cotidianos, viabilizando a percepção de diferentes possibilidades corporais;
- 2- *Escutar tudo que se ouve* – estímulo à relação entre som emitido e atitude corporal, possibilitando assumir diferentes posturas corporais;
- 3- *Ativando os vários sentidos* – exercícios realizados em duas séries: uma sem utilização da visão e a outra trabalhando com a noção espacial de cada indivíduo;
- 4- *Ver tudo que se olha* – desenvolve o diálogo visual entre duas ou mais pessoas, ativando a capacidade de observar;
- 5- *A memória dos sentidos* – relaciona memória, emoção e imaginação.

Segundo Auslander (1994) o teatro proposto por Boal é intensamente físico em sua natureza, tudo começa com a imagem, e a imagem é feita a partir dos corpos. Não há nos escritos de Boal uma teorização contínua ou sistemática sobre o corpo. Auslander considera que a teorização fragmentada de Boal sobre o corpo permite

insights sobre a concepção básica de teatro do teatrólogo e os significados pelos quais ele vê o teatro como servindo uma função ideológica.

2.2- O SEGUNDO DESLOCAMENTO: EUROPA

O *segundo grande deslocamento* de Boal, provocado por novo golpe militar, agora na Argentina, se faz desta vez para a Europa, e propicia uma transformação no arsenal do Teatro do Oprimido. A diferença geopolítica produziu estranhamentos que, segundo minha leitura, provocaram um deslocamento nas formulações do arsenal de técnicas do Teatro do Oprimido. O próprio teatrólogo, ao mencionar seu primeiro ano na no continente europeu relata que

Essas pessoas queriam saber de onde eu vinha, o que fazia., e não tinham, em geral, nenhuma informação mais precisa sobre as ditaduras latino-americanas daquela época. No começo do meu trabalho na Europa, o Teatro do Oprimido era apresentado como um método latino-americano. Só muito mais tarde ele se separou de suas origens geográficas e culturais, principalmente a partir da criação da série de técnicas introspectivas do Arco-íris do desejo, totalmente elaboradas na Europa. (BOAL, 1998, p.4)

O questionamento inicial do teatrólogo, era se as técnicas teatrais sistematizadas para o contexto latino americano teriam validade no contexto europeu. Outro estranhamento parte da observação da qualidade de opressões apresentadas

Eu trabalhava muito com imigrantes, professores, mulheres, operários, gente que sofria as mesmas opressões latino-americanas bem conhecidas: racismo, sexismo, condições de trabalho, salários, polícia, etc. Mas ao lado destas, começaram a aparecer ‘solidão’, ‘incapacidade de se comunicar’, ‘medo do vazio’, e outras mais. Para quem tinha fugido de ditaduras explícitas, cruéis, brutais, era muito natural que esses temas parecessem superficiais e pouco dignos de atenção. Era como se eu, involuntariamente, estivesse sempre perguntando: ‘Sim, mas onde está a polícia?’ Porque eu estava habituado a trabalhar com opressões concretas e visíveis. (BOAL, 2000, p.23)

Para o teatrólogo, a comparação entre duas qualidades de opressão: a latino-americana, segundo ele, facilmente visualizável, mais cruciais, urgentes devido à pobreza, manifestando-se de forma cotidiana; e a europeia, menos óbvia, com temas ditos mais psicológicos - solidão, direito à diferença, incomunicabilidade - promove a reflexão de que, no que se refere à América Latina, “talvez seja mesmo uma das maiores opressões: impedir que as pessoas falem de si mesmas, de seus problemas mais individuais e íntimos, mais pessoais.” (BOAL, 1980, p. 128).

A tradução de uma técnica criada para o contexto latino-americano para um contexto eurocêntrico (incluindo os Estados Unidos) mostrou-se problemática. Schutzman (1990) ressaltava a tensão existente na transposição do que chama de estética de resistência do terceiro mundo para uma estética de autoajuda do primeiro mundo.

Fernando Peixoto¹⁷ ao assistir uma oficina de teatro-fórum em Paris, em 1978, escreve:

Só uma questão me situava uma dúvida não resolvida: distante do contexto sócio-político que lhe deu origem, marcado por uma conjuntura sensível e aguda de luta de classes, no qual a exploração ganha dimensões gigantescas e terríveis, o “teatro do oprimido”, na Europa, desenvolvendo-se no meio social da pequena-burguesia, corre o risco de fechar-se numa temática também pequeno-burguesa, servindo apenas à imediata e epidérmica discussão de problemas sem dúvida angustiantes e válidos, sobretudo urgentes, como por exemplo, o aborto ou a solidão, mas talvez secundários ou diante dos quais será bastante difícil promover um efetivo salto de qualidade, que passe a situar essas questões dentro de um painel mais amplo, a partir da perspectiva não apenas do indivíduo oprimido, mas pela grande massa de trabalhadores oprimidos pela exploração capitalista.[...] De qualquer forma, na pequena e fria sala em Paris, confesso que meu pensamento estava inteiramente transferido para a utilidade imensa que estas técnicas teriam se utilizadas como conscientização política nas periferias de São Paulo ou Rio, ou no sul ou no nordeste. Em certos momentos, ouvindo falar diferentes línguas na sala, eu tinha a impressão de que estavam usando uma coisa que nos pertencia. E que precisamos encontrar uma forma de recuperar, pois nos serve mais que a eles. (PEIXOTO, 1989, p128-129)

Em seu livro *Stop C'est Magique* (1980), Boal relata as experiências iniciais de atividade na Europa, Boal reflete sobre a possibilidade da ocorrência de dois problemas técnicos na transposição do teatro-fórum para o contexto europeu: o primeiro se refere à *multiplicação*, considerada por ele como a primeira necessidade técnica de um bom fórum; era necessário um grau de homogeneização da plateia, considerando mais eficaz quando espectadores e atores sofrem a mesma opressão. O segundo problema técnico seria a *extrapolação*, a passagem das ações fictícias do teatro para as ações reais. Essa reflexão é fruto, também, das transformações percebidas na *plateia* europeia. No contexto latino americano, o teatro-fórum era realizado para pequenos e relativamente homogêneos grupos, que compartilhavam o mesmo tipo de questões a se debater/ resolver; no contexto europeu, com plateias

¹⁷ Fernando Amaral dos Guimarães Peixoto (Porto Alegre RS 1937 - São Paulo SP 2012). Diretor, teórico e ator. Homem de teatro, radicado em São Paulo, ligado ao Teatro Oficina como ator em sua primeira fase. Torna-se, a partir dos anos 1970, diretor especialmente empenhado no teatro de resistência. Reconhecido teórico, autor de obras vinculadas às concepções brechtianas e da tendência nacional - popular do teatro brasileiro. Em 1969, está no elenco do Teatro de Arena nas excursões internacionais de *Arena Conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, e *Arena Conta Bolívar*, também de Boal. Retorna no papel de Jean-Paul Sartre em *A Cerimônia do Adeus*, de Mauro Rasi, direção de Ulysses Cruz, em 1989. FONTE: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26297/fernando-peixoto>

numerosas com heterogeneidade de questões, o fórum assumia, também, uma dimensão mais *espetacular*.

Na América Latina, jamais participei de um *espetáculo*- todas as sessões de teatro-foro eram organizadas para pequeno número de participantes, homogêneos, todos interessados em resolver problemas mais ou menos imediatos. A experiência da América Latina levou-me a construir um modelo ideal específico para esse continente, ou, menos ainda, para a experiência restrita da qual participei. O desenvolvimento em múltiplas direções do teatro-foro na Europa determina, inevitavelmente, uma revisão de todos os conceitos, de todas as formas,, estruturas, técnicas, métodos e processos. Tudo é reposto em questão. Só não se pode por em questão os princípios mesmos do *teatro do oprimido*, pois do contrário já não se estaria fazendo esse teatro... E esses princípios são a transformação do espectador em protagonista da ação teatral (primeiro) e (segundo), através dessa transformação, tentar modificar a sociedade, e não apenas interpretá-la. (BOAL, 1980, pp 139-140)

Na Europa, contudo, um roteiro diferente do latino-americano se impõe:

Comecei a me preocupar com opressões das quais não se falava na América Latina: solidão, incomunicabilidade, vazios, angústias múltiplas - diferentes do salário minguado, da falta d'água, fome e violência, greves, mas... muita gente se suicidava por não poder suportá-las. Mais suicídios havia na Escandinávia, onde problemas de subsistência estavam resolvidos, do que no Cone Sul, onde as ditaduras assassinavam a frio, a morno e a quente, mas onde menos pessoas apontavam armas para suas próprias cabeças. Eu tinha o dever de ampliar o arsenal do TO¹⁸ inventando novas técnicas que ajudassem as vítimas dessas torturas psicológicas a teatralizarem suas opressões, compreendê-las, combater-las. (BOAL, 2000,p.318)

No livro *Arco íris do desejo, método Boal de teatro e terapia* (1996), o autor define o ser humano como, antes de tudo, um corpo que possui cinco propriedades principais: *é sensível; é emotivo; é racional; é sexuado; é semovente*. Nessa proposição, já existe a formulação para uma *profundeza do corpo*, além do ritual mecanizado, às quais se chega pelas alucinações, pelo jogo de palavras, pelos lapsos, pelos Mitos, pelas Artes. Neste período, o teatrólogo começa, também, a refletir sobre a diferença entre as técnicas do Teatro do Oprimido e o Psicodrama, sistematizado por Jacob Levy Moreno¹⁹, ao qual seu trabalho era frequentemente comparado. Considerando a possibilidade de haver pontos de superposição entre a Psicologia e o Teatro, Boal afirma a especificidade de cada abordagem argumentando

¹⁸ Abreviatura comumente utilizada para o Teatro do Oprimido.

¹⁹ Jacob Levy Moreno (1889 – 1974) – Formou-se em medicina em 1917. Interessou-se pelo Teatro onde, segundo ele, existiam possibilidades ilimitadas para a investigação da espontaneidade no plano experimental. Fundou, em 1921, o Teatro Vienense da Espontaneidade, cuja proposta era de criar uma representação espontânea, sem texto pronto e decorado, com os atores criando no momento e assim relacionando-se com a plateia. A partir daí criou o “Jornal Vivo”, em que dramatizava as notícias do jornal diário junto com o grupo de participantes, lançando as raízes do Sociodrama. Ao trabalhar com os pacientes de hospital psiquiátrico usando o Teatro da Espontaneidade, criou o Teatro Terapêutico, que depois foi chamado Psicodrama Terapêutico. FONTE: FEDERAÇÃO BRASILEIRA DE PSICODRAMA.

que o teatro-foro tende a ocupar-se do “nós”, sendo realizado por pessoas que se declaram saudáveis e que procuram modificar uma sociedade que questionam, sem procurar trabalhar com o inconsciente ou subconsciente. Ressalta ainda o caráter de especialista do terapeuta, ao passo que o curinga seria apenas mais um integrante (BOAL, 1980).

Penso que esta formulação do teatrólogo, lida sob a ótica do aporte teórico adotado nesta pesquisa, pode fornecer outras percepções. Faço uma leitura da obra de Boal no sentido de que, com seu segundo deslocamento, houve mais que uma transposição ou adaptação do arsenal de técnicas do Teatro do Oprimido; aconteceu uma transformação na relação da técnica com seu próprio roteiro- sem que nesta afirmação haja uma avaliação positiva ou negativa. O *arquivo*- os primeiros textos do teatrólogo (BOAL, 1984, 1997)- descolou-se de seu *repertório* latino-americano (as corporeidades, performances, atos de fala) para ser trabalhado em contexto europeu.

Sobre este segundo deslocamento, Babbage (2004) avalia que a experiência de morar e trabalhar em Paris moldou profundamente o desenvolvimento do Teatro do Oprimido. A adaptabilidade das técnicas sistematizadas na América Latina para, segundo a autora, abarcar as estruturas internalizadas de opressão que o teatrólogo percebeu na Europa foi fundamental para a difusão das ideias de Boal naquele continente mas, concomitantemente, tornou-se o aspecto mais discutível. Para Babbage, foi problemático para alguns críticos teatrais conferir o mesmo status de *opressão*- antes conferido às restrições impostas, à força, pelas ditaduras latinoamericanas- aos problemas emocionais daqueles relativamente privilegiados; sendo considerado uma diluição do compromisso político. A autora considera que técnicas supostamente ‘mais leves’ do *Arco-Íris do Desejo* foram o primeiro ponto de contato dos europeus com as técnicas dramáticas de Boal.

Penso que daí fortaleceu-se uma certa rigidez, sinalizada por Balestreri (2004). Segundo a autora

Parece que tudo deve ser apreensível no TO, não deve haver lugar para a dúvida ou para o inexplicado. Atores, curinga e, a seguir, o público, devem saber muito bem o que está acontecendo e em que etapa. Como dar lugar ao que não possui um modo de apreensão? Outra limitação dessa prática - que, por um lado tem garantido seu funcionamento - é a rigidez de sua metodologia - conflito protagonista antagonista, identificação da plateia com o protagonista e exclusivamente com ele, etc -que possibilita aos participantes (atores e público) uma experiência rica em debates através da cena, mas que ao abrir mão de muitas das possibilidades do fazer teatral, acaba reduzindo também as possibilidades do ser social que forja. (BALESTRERI, 2004, p.24)

O cuidado do teatrólogo estabelecer as balizas de seu método se clarifica a partir do lançamento do livro *O Arco-Íris do Desejo: Método Boal de Teatro e Terapia*, quando escreve “Este livro marca uma nova etapa, completa um longo período de pesquisa. É ainda Teatro do Oprimido, mas é um novo Teatro do Oprimido”(BOAL, 1996,p.17). De fato, o livro apresenta interessantes jogos sem que, na minha avaliação, apresente o vigor político do Teatro do Oprimido em sua fase inicial, latinoamericana.

Na Europa, de todas as técnicas conhecidas na América Latina, foram se concentrando nas do Teatro Invisível, e especialmente, nas de Teatro-fórum, que parecem ter sido as mais efetivas no contexto europeu, sendo as mais discutidas e teorizadas nos livros do teatrólogo.

2.3- CONCEITOS

Além do conceito de metáxis, visto no capítulo 1, Boal apresenta:

Oprimido

Aquele ou aquela (individualmente, em grupo ou classe) que deseja alguma coisa e é reprimido/a por opressões materiais ou subjetivas, motivadas pelas forças econômicas e sociais. Inicialmente Boal considera o oprimido a partir da luta de classes (BOAL, 1991), embora considere que no interior de cada grupo oprimido existam outros oprimidos -cita como exemplo as mulheres dentro da classe trabalhadora. Após sua ida para a Europa, a *opressão internalizada* é acrescentada ao conceito. Atualmente, Julian Boal alerta que o conceito de oprimido deve ter a necessária polissemia, pois cada situação concreta determinará a opressão.

Espect-ator/ Espect-atriz

Aquele que está na plateia na expectativa de atuar, entrando em cena trazendo sua alternativa para resolução do problema apresentado.

Osmose

É a interpenetração de valores, ideias, gostos impostos, que se produz tanto pela repressão quanto pela sedução. Acontece em todos os lugares: família, trabalho, lazer. É o que permite inferir que “os grandes temas gerais encontram-se inscritos nos

pequenos assuntos pessoais. Quando se fala de um caso estritamente individual, fala-se também da generalidade de casos semelhantes, bem como da sociedade onde esse caso particular pode acontecer.” (BOAL, 1996,p.53)

Indução analógica

Tem a ver com as práticas de todas as possíveis soluções dos conflitos trabalhados. A partir de uma imagem ou cena inicial, criam-se outras imagens ou cenas produzidas por outros participantes, construindo-se assim, um modelo desembaraçado das circunstâncias singulares de cada caso específico; conterá os mecanismos gerais por meio dos quais a opressão se produz.

2.4- O ARSENAL DE TÉCNICAS DO TEATRO DO OPRIMIDO

Apresento aqui as técnicas canônicas que compõem o arsenal do Teatro do Oprimido. Atribuo-lhes tal classificação pelo fato de, dentre tantas técnicas experimentadas ou sugeridas²⁰ pelo teatrólogo durante seu exílio, estas foram as que ganharam maior visibilidade. Com exceção das técnicas do *Arco-íris do desejo*- experienciadas e sistematizadas no continente europeu, as demais são co-criações com os diversos grupos de atores e atrizes, não-atores e não-atrizes latinoamericanos com os quais Boal trabalhou durante seu exílio e, mais tarde, após seu retorno ao Brasil. São elas:

- a) *Teatro Jornal*- Considerada por Boal como a primeira técnica do arsenal de Teatro do Oprimido, criada em 1971, no Teatro de Arena, em São Paulo, procura desmistificar a pretensa objetividade do jornalismo; para tal utiliza várias técnicas como a *leitura simples*- destacando uma notícia do corpo do jornal; a *improvisação*- quando a notícia serve como roteiro para o improviso de uma cena teatral; a *leitura com ritmo*- parte do princípio que todo ritmo, em si, tem conteúdo próprio, desperta emoções, imagens e ideias e realiza-se uma leitura de uma notícia emprestando-lhe o conteúdo do ritmo escolhido,

²⁰ A *Dramaturgia Simultânea* na qual atores traduzem em uma cena as histórias narradas pela plateia, não é mais nomeada como fazendo parte do arsenal de técnicas do Teatro do Oprimido; assim como o *Teatro-fotonovela*, onde se lê uma história de fotonovela e se pede aos atores que a dramatizem para, em um segundo momento, comparar os resultados e o *Teatro-mito*, onde se dramatizam temas baseados em mitos, buscando revelar aspectos, que Boal chama de “a verdade”, nos mesmos. FONTE: Boal,

significa ver os fatos com a perspectiva do ritmo; *ação paralela*- a notícia é lida por um ator (ou no gravador) enquanto são encenadas ações que a expliquem ou critiquem. (BOAL, 1984)

- b) *Teatro Invisível*- Encenado pela primeira vez na Argentina, mas desenvolvido e sistematizado na Europa. Consiste em uma cena do cotidiano encenada e apresentada no local onde poderia ter acontecido, sem que se identifique como evento teatral. É uma técnica cujo status teatral é debatido. Boal enfatiza não ser um *happening* ²¹, pois tem roteiro, uma estrutura que apresenta conflito e os atores interpretam personagens. Para o teatrólogo, o que é invisível são os rituais do teatro- o espectador não vê nem sabe quem são ou não os atores, não sabe sequer que há atores, nem percebe que o que dizem está previamente estudado (BOAL, 1984, p.73). Féral (2003) considera que a falta de um acordo entre ator e espectador configura-se em ausência de teatralidade; Balestreri (2013) contudo, salienta que importa no Teatro Invisível jogar com os repertórios sociais, relativizando-os, não se tratando de um teatro de fruição mas de “provocação de deserções identitárias que permite abertura ao outro, possibilitando reinvenções de si e do mundo.” (BALESTRERI, 2013). Taylor (2011) considera as apresentações do Teatro Invisível bastante próximo da performance pois, ainda que encenado, interpelam e increvem o real de maneira muito concreta.
- c) *Teatro-imagem*- Encenação baseada nas linguagens não-verbais. Segundo Boal, trabalha-se não com imagens da realidade, mas com a realidade das imagens. Define o teatrólogo que esta é uma das técnicas mais estimulantes, por ser de fácil prática e pela capacidade de tornar visível o pensamento, pois sintetiza a conotação individual e a denotação coletiva (BOAL, 1991). Considero interessante aprofundar a descrição desta técnica com a definição do *gestus* em Brecht: o *gestus* brechtiano, entendido como a expressão física de certas relações sociais nas quais homens e mulheres de uma determinada época se relacionam, envolve um processo no qual um ato específico situa-se

²¹ Espetáculo artisticamente concebido como uma série de acontecimentos sem continuidade, em que o imprevisto e o espontâneo têm papel essencial, envolvendo a participação da plateia.

no tempo e no espaço, relacionado a indivíduos concretos. É o momento em que uma atitude padrão é retirada de seu contexto de significado e transportada para outro, operando um efeito de estranhamento. Consiste em identificar a dimensão social nas atitudes mais cotidianas.

- d) *Teatro- Fórum*- É a técnica mais praticada, que muitas vezes se confunde com o próprio Teatro do Oprimido. Barbara Santos (2015) descreve como uma encenação baseada em “fatos reais na qual personagens oprimidos e opressores entram em conflito na defesa de seus desejos e interesses; o oprimido fracassa e o público é estimulado pelo Curinga a entrar em cena e substituir o oprimido e buscar alternativas para o problema encenado” (BÁRBARA SANTOS, 2015). Surgiu quando uma mulher peruana ocupou a cena em uma seção de *Dramaturgia Simultânea*. Ao não aceitar a tradução cênica feita pelos atores; a mulher realizou, ela mesma, com sua voz e corpo, a proposta debatida; a espectadora transgressora tornou-se, assim, a primeira espectatriz. O nome desta mulher não é mencionado, perdeu-se na memória.
- e) *Arco-Íris do Desejo*- Arsenal de técnicas terapêuticas e teatrais utilizadas no estudo de casos onde “os opressores foram internalizados” (BÁRBARA SANTOS, 2015). Sistematizado por Augusto Boal e Cecília Boal nos anos de 1980 na França, como resposta às opressões ligadas à subjetividade, sem relação com um impedimento concreto na vida cotidiana.
- f) *Teatro Legislativo*- Embora tenha recebido uma denominação destacada, trata-se do Teatro-Forum aplicado ao debate sobre a formulação ou reflexão sobre leis.

2.5 - O CURINGA ENTRA EM CENA

Coringa²² é a terminologia criada por Boal no Teatro de Arena de São Paulo, na década de 1960 para um criativo sistema de atuação onde atores e atrizes se alternavam pelos personagens. Em seguida, passou a utilizar o mesmo termo para identificar o praticante de seu Método que tinha a função de estimular o diálogo

²² Nos baralhos de cartas, o Coringa é a carta que mais se desloca, ocupando qualquer posição.

teatral nas sessões de Teatro-Fórum. Atualmente é o termo que designa a/o especialista do Teatro do Oprimido: artista com função pedagógica, praticante, estudioso/a e pesquisador/a do Teatro do Oprimido, um/a especialista em constante processo de formação (BÁRBARA SANTOS, 2015).

Na figura do Curinga, encontra-se o modelo para a multiplicação do arsenal de técnicas do Teatro do Oprimido. Um ponto de partida para esta reflexão é sinalizar a diferença, na obra de Boal, entre o *Sistema Coringa*²³ - um estilo de encenação e atuação criado pelo grupo do Arena e o *Curinga*- função de Mestre de Cerimônias e de estabelecer a ligação entre plateia e palco. Na metodologia do Teatro do Oprimido, o Curinga além de exercer função de mediação entre a cena e espect-atores/espect-atrizes e ser um(a) estudioso(a) do sistema, é uma denominação que confere à pessoa que a exerce um status dentro do sistema de Teatro do Oprimido. Contudo, antes de ser uma função personificada em um indivíduo, o Coringa foi um sistema de encenação, um estilo estético.

O Sistema Coringa, com o Teatro de Arena tem suas origens no *carnaval e no circo*- com irreverência, múltiplas vozes e interpretações, inversões e reversões, palhaços e formas populares de resistência; em *Bertold Brecht*- com o estranhamento, análise dos papéis como sendo socializados, um convite para viver o terreno fértil entre o pensamento e a ação. (SCHUTZMAN, 2006). Tratava de influir na estética teatral com uma proposta de desconstruir algumas das convenções teatrais, a partir do uso de quatro técnicas de montagem:

- 1- Desvinculação ator-personagem- vários atores se alternavam para representar os personagens, utilizando máscaras compostas pelo conjunto das ações e reações mecanizadas do personagem;
- 2- Atores narradores- todos os atores interpretavam todos os personagens, possibilitando diferentes versões sobre o mesmo personagem.
- 3- Estilo eclético- dentro do mesmo espetáculo se passava do estilo circense ao melodrama, cada cena tinha seu próprio estilo e a resolução dos problemas

²³ Na seção 4 do livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas (1991)*, Boal nomeia o sistema de duas formas diferentes: *sistema "coringa"* (p.185) e *sistema do Coringa* (p.230); a segunda designação é utilizada na seção intitulada *Quixotes e Heróis*, texto escrito por Boal para o programa da peça *Arena conta Tiradentes (1967)*. A denominação *Curinga*, referindo-se ao expert em Teatro do Oprimido é a mais encontrada em teses (ver ítem 2.7). Nesta tese utilizo *Sistema Coringa* para destacar um modo específico de encenação e *Curinga* para nomear a função exercida pelo especialista em Teatro do Oprimido.

estéticos era feita por cena, o que poderia comprometer a unidade da peça teatral.

4- Inclusão da música.

O Sistema Coringa era formado por duas estruturas: a de elenco e a do espetáculo. A primeira definia duas funções; a de *protagonista* e a de *coringa*. Segundo Boal, a função protagônica “representa a realidade concreta e fotográfica. Esta é a única função na qual se dá a vinculação perfeita e permanente ator-personagem: um só ator desempenha só o protagonista e nenhum outro” (BOAL, 1991, p 213). Para o teatrólogo, a função de protagonista deve reconquistar a *empatia*, que se perderia todas as vezes que o espetáculo atingisse um grande grau de abstração. A segunda função a do *coringa*, é definida por Boal como sendo exatamente o contrário do protagonista. No que se refere ao coringa, o teatrólogo sinaliza que

Sua realidade é mágica: ele a cria. O Coringa é polivalente; é a única função que pode desempenhar qualquer papel na peça, podendo inclusive substituir o protagonista nos impedimentos deste, determinados por sua realidade naturalista [...] A consciência do ator-coringa deve ser a de autor ou adaptador que se supõe acima e além, no espaço e no tempo, dos personagens [...] Assim, todas as possibilidades teatrais são conferidas á função Coringa; é mágico, onisciente, polimorfo, ubíquo. Em cena funciona como *menneur du jeu*, mestre-de-cerimônias, dono do circo, conferencista, juiz, explicador, contra-regra, diretor-de-cena, *regisseur*, *kurogo*, etc. Todas as ‘explicações’ constantes da estrutura do espetáculo são feitas por ele. (BOAL, 1991, p.215-216)

Shutzman (op. cit.) traz uma interessante visão sobre a transformação do papel do Curinga. Segundo a autora, quando o Sistema Coringa foi criado, o Coringa tinha um papel de desconstruir, decretar intervenções e interpor desorientando na história que está sendo contada. No Sistema Coringa, o espectador não tinha agência para entrar na história através do protagonista. O Curinga era um teórico com um ponto de vantagem paradoxal, conscientemente usando de estratégias para obscurecer respostas fáceis e desencorajar qualquer tipo de rigidez.

Rosenfeld (1982) em sua crítica ao Sistema Coringa, diz que este permite usar uma perspectiva amplamente crítica e manipular livremente o material histórico. Contudo, na função do protagônica, o naturalismo não funcionou plenamente; já que o protagonista é o único personagem que não sabe que está numa peça, encontra-se no espaço/tempo linear, sem a possibilidade dos demais personagens do Sistema

Coringa. Esta falta de potência será transferida, mais tarde, para o protagonista do teatro-fórum.

Com a sistematização do arsenal de técnicas do Teatro do Oprimido, notadamente com o Teatro Fórum, e com o virtual fim do Sistema Coringa, Shutzman considera que o poder de mudar a cena, que antes pertencia ao Curinga, vai para o espectador; enquanto Turle (2014) considera que posteriormente, a partir da sistematização do Teatro do Oprimido, a função protagônica será ocupada pelo *oprimido*.

Na opinião de Shutzman, os Curingas não mais assumem o papel multivalente, crítico e poético; para a autora, o sistema do Teatro Fórum, é uma representação redutora da relação oprimidos e opressores e a atuação dos Curingas tornou-se mais propensa à ordem e em focar a participação na resolução de problemas na forma tradicional, como um desafio focado, argumentativo e intelectual, no lugar de se envolver na desconstrução que caracterizou a função no Sistema Coringa.

A leitura dos livros de Boal é apenas uma das etapas para conhecer o Teatro do Oprimido. O *como* está sendo dinamizado, *por quem*, *com que* finalidade, são questões que se dão na prática e aguardam mais problematizações.; cada curinga ou multiplicador, em cada grupo, terá uma uma prática, uma questão e, talvez, uma resposta que serão únicas. Os registros destas práticas, questões, respostas para compartilhamento são fundamentais para a renovação e sistematização constante do arsenal do Teatro do Oprimido. Problematizar o Curinga e suas transformações posteriores, permite acessar as relações de poder que permeiam a prática do Teatro do Oprimido, uma vez que no Curinga encontra-se a multiplicação da técnica e a mediação do espetáculo. Licko Turle²⁴, um dos primeiros Curingas brasileiros, relata que

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

²⁴ Prof.Dr. Licko Turle, um dos fundadores do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro. É professor residente pós-doutorado CAPES/FAPERJ no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, ator, diretor e pesquisador.

Sílvia Balestreri, da primeira geração de Curingas brasileiros, relata que Boal gostava de conversar sobre as práticas enquanto estas aconteciam, com a intenção de trocar ideias, não se tratando apenas de uma questão de distribuição de poder²⁵. Embora não seja objetivo desta tese o aprofundamento na discussão sobre o papel dos Curingas, considero que, dada a abordagem desta tese, a partir das *Epistemologias do Sul* e do *Modelo Modernidade/Colonialidade*, é interessante sinalizar que, como função de poder, traz contradições e hierarquizações interseccionais. Neste sentido, reproduzo o testemunho da Curinga Bárbara Santos²⁶

Comecei a fazer Teatro do Oprimido e aí... entre os oprimidos, maioria, entre os curingas, minoria. Em 1995 fiz minha primeira viagem internacional e comecei a conhecer o extenso mundo internacional do Teatro do Oprimido, que, entre os especialistas, era quase monocromático; branco. Entre oprimidos e oprimidas, diverso e colorido. (SANTOS, 2013, p. 164)

No que se refere à esta hierarquização que chamarei de eurocentrada, Bárbara Santos, a partir de seu trabalho com Teatro do Oprimido no continente africano observa que

Era evidente a dependência econômica desses coletivos às ONGs internacionais, na grande maioria composta por especialistas habituados a ensinar aos 'locais' o que e como fazer. [...] De certa forma, o problema revelava uma espécie de hierarquização, tanto simbólica quanto concreta, entre saberes brancos estrangeiros e de negros nativos. Como se a ONG do Norte ainda observasse a realidade africana a partir do degrau de cima- o lugar do saber científico: o lugar do sujeito que analisa seu objeto. Correspondendo, nossos multiplicadores olhavam de baixo para cima, ratificando a ação dos especialistas, ao atenderem solicitações ineficazes. (SANTOS, 2013, p. 171)

Julian Boal (2015) considera que muito da popularidade do Teatro do Oprimido deve-se ao fato de que é, ao mesmo tempo, teatro e não teatro, onde as pessoas contam suas histórias e não há um “como se”. O autor, contudo, considera este ponto problemático, não apenas porque reduz, em sua opinião, a competência do oprimido uma vez que, exemplificando, se os camponeses puderem falar apenas sobre latifúndios, mulheres sobre sexismo, negros sobre racismo, aconteceria apenas a administração da opressão. Julian Boal considera um ato de emancipação atuar em papéis diferentes daqueles cotidianos; continua o autor que, talvez a mais revolucionária definição de oprimido é a fornecida por Augusto Boal em uma

²⁵ Relato feito em comunicação pessoal

²⁶ Bárbara Santos é socióloga, atriz e curinga do Centro de Teatro do Oprimido. Uma das idealizadoras do Laboratório Madalena – Teatro das Oprimidas, é também diretora artística do espaço Kuringa (Alemanha) e editora da revista Metaxis (Brasil)

entrevista, a de que o oprimido é aquele a quem é negada a possibilidade de metaforizar. Assim, Julian Boal propõe uma prática diferente daquela utilizada por Boal, que contemplava, inicialmente, grupos pequenos e preferencialmente homogêneos.

Julian Boal problematiza a relação dos grupos de Teatro do Oprimido com suas fontes financiadoras. Para o autor, o Teatro do Oprimido foi concebido como ferramenta para ser usado por movimentos sociais e outras organizações políticas; segundo o autor, na atualidade, contudo, a maior parte dos grupos de teatro-fórum trabalham em conexão com Organizações Não Governamentais, com os Estados e grandes financiadores. Para Julian Boal tal fato subverte a dinâmica de um grupo de teatro-fórum, já que os grupos financiados são dificultados em criar uma peça que examine e critique a sociedade, uma peça endereçada aqueles que lutam contra opressões específicas.

Na avaliação do autor, os grupos profissionais que trabalham apenas quando são pagos, usam as técnicas do Teatro do Oprimido para trabalhar em questões predeterminadas por aqueles que financiam seus projetos e, frequentemente, os financiadores miram em um grupo específico para dizer-lhes como “resolver seus problemas”, problemas estes que, frequentemente, são causados por aqueles que forneceram o dinheiro. Então, as técnicas de Teatro do Oprimido tornam-se uma domesticação interativa, o inverso do objetivo para o qual foram sistematizadas, uma vez que as dimensões materiais e estruturais foram negligenciadas. A dimensão do trabalho torna-se, então, reduzida à pequena escala do problema do empreendedor.

No que se refere à recepção/divulgação da obra de Augusto Boal, após sua morte em 2009, cito três Instituições, situadas no Rio de Janeiro: o Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, o Instituto Augusto Boal e o Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

O Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, Organização Não Governamental com sede na Lapa, apresenta-se como alicerçado na Estética do Oprimido, sendo um centro de pesquisa e difusão que desenvolve metodologias específicas do Teatro do Oprimido em laboratórios e seminários, onde são elaborados e produzidos projetos sócio-culturais, espetáculos teatrais e produtos artísticos. Como filosofia apresenta a propagação das técnicas de Teatro do Oprimido e a democratização dos meios de produção cultural. Atua nas áreas da educação, saúde mental, Sistema prisional, pontos de cultura, movimentos sociais, comunidades,

entre outros. Seus integrantes fizeram parte do Mandato Político Teatral de Boal; e a principal parceria do grupo tem sido o governo federal.

Augusto Boal ditou, com grande clareza, os marcos de leitura para sua obra, influenciando, inclusive, a historiografia sobre o teatro brasileiro. Após sua morte, os arquivos de Boal foram reunidos no Instituto Augusto Boal (IAB), fundado em 2010, sob a curadoria de Cecília Boal, com o objetivo de divulgar e dar continuidade à sua obra. A Instituição se propõe preservar, organizar, digitalizar o acervo de documentos- textos, correspondências, fotografias, etc. O acervo conta com aproximadamente dez mil documentos, com o projeto de ser catalogado, digitalizado e disponibilizado pela internet, em trabalho realizado em parceria com a Universidade Federal do Rio de Janeiro, Funarte e SESC Nacional. Antes sob a custódia da Faculdade de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro- UNIRIO, foi transferido para a Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ, em 2013. A organização do acervo se dá em torno de sete séries documentais: *Vida familiar e estudos nos EUA; Arena; Exílio; Teatro do Oprimido; Retorno ao Brasil; Câmara Municipal e Correspondência*. Está se formando, então, uma nova organização arquivística, a partir da qual a trajetória de Boal será dada a ler.

No período em que recebeu o Acervo Boal, o Núcleo de Estudos da Performance Afro-América (NEPAA) da UNIRIO, criou o GESTO- Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido, que promove cursos de extensão e, anualmente, realiza as Jornadas Internacionais Teatro do Oprimido e Universidade.

Cabe mencionar, também, a International Theatre of Oppressed Organization, uma organização on line, que se propõe a ajudar a desenvolver Centros de Teatro do Oprimido em todo mundo, no sítio da organização existem links para organizações de Teatro do Oprimido em todo mundo, além de publicações e informações sobre projetos.

2.6 - TESES SOBRE O TEATRO DO OPRIMIDO

O arsenal de Teatro do Oprimido tem sido metodologia e objeto de várias pesquisas. Não tendo a pretensão de esgotá-las, realizei um levantamento no Portal

de Teses da CAPES²⁷, sistema online oficial do governo brasileiro para depósito de teses e dissertações brasileiras, vinculado ao Ministério da Educação, e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações, uma iniciativa do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), vinculado ao Ministério de Ciência e Tecnologia (MCT). Ambos os portais possibilitam a pesquisa de teses e dissertações em diversas universidades concomitantemente. O levantamento foi feito a partir das categorias *teatro do oprimido* e *doutorado*. A busca resultou em seis teses cuja leitura seguiu os critérios: área de estudo e como o pesquisador/pesquisadora emprega metodologicamente o Teatro do Oprimido em sua pesquisa.

No que se refere à área de estudo, as teses estão assim distribuídas: três em Educação; duas em Psicologia e uma em Enfermagem Psiquiátrica. Quanto ao emprego metodológico do Teatro do Oprimido, quatro teses empregaram oficinas com o arsenal do Teatro do Oprimido para os sujeitos de pesquisa, uma tese apresentou esquete de Teatro Fórum para os sujeitos de pesquisa e uma tese apresentou como metodologia a observação e entrevista com grupos que utilizam as técnicas de Teatro do Oprimido.

Castell (2008), no campo de educação ambiental, trouxe como proposta de trabalho a educação estética do cotidiano no campo do ensino das artes como resposta à expropriação da capacidade de metaforizar a vida. O Teatro-Fórum entra como ferramenta metodológica capaz de mediar, segundo a autora, as narrativas dos sujeitos de pesquisa para a recriação da própria realidade. Apresenta quatro performances de Teatro-Fórum e uma de Teatro-Imagem, acompanhadas de análise categorial. O trabalho de campo foi integrado por grupo de pesquisa ampliado e as intersecções da pesquisa com o teatro foram coordenadas e acompanhadas por pedagoga/atriz com formação de multiplicadora em Teatro do Oprimido, contando, também, com a participação de outros dois grupos teatrais.

Campos (2008) lançou mão da metodologia do Teatro do Oprimido aliado ao pensamento de Boaventura Santos e, através da dinâmica de jogos e cenas improvisadas buscou dar visibilidade a conflitos e ideias na prática de trabalhadores de saúde mental em um Centro de Atenção Psicossocial, com o objetivo de identificar as contradições e incoerências na práxis dos mesmos.

²⁷ O Portal de Teses CAPES encontra-se em fase de reformulação, apresentando teses a partir de 2011. Realizei este levantamento em dois momentos: o primeiro em julho de 2015 e, no segundo, em março de 2016, obtendo os mesmos resultados.

Padilha (2012) a partir da constatação da não existência de metodologias aplicadas na avaliação de impacto de projetos sociais focalizando os critérios da Psicologia Social Comunitária e considerando que as avaliações nas ciências sociais e econômicas são centradas em critérios sócio-econômicos propõe técnicas de dinamização fundamentadas pelo Sociodrama e pelo Teatro do Oprimido como instrumentos de avaliação, de conscientização e fortalecimento social. Segundo o pesquisador, tais técnicas permitem que os participantes se reconheçam em suas atuações em situações cotidianas, possibilitando reflexões críticas das mesmas.

Altieri (2012) foca no arsenal de técnicas do Teatro do Oprimido, realizando pesquisa bibliográfica e entrevistas narrativas com quatro curingas do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, apresenta também um estudo de caso abordando um Ponto de Cultura. Segundo o pesquisador, a pesquisa de campo revelou a existência de processos artísticos socioeducativos com aprendizagens e saberes não formais, apontando para a perspectiva que os formados no processo de Teatro do Oprimido podem ser sujeitos de mudanças significativas na sociedade.

Oliveira (2013) tendo como objetivo fomentar discussões a respeito da violência contra a mulher, propõe inaugurar o Teatro do Oprimido como um novo dispositivo de investigação e intervenção social dentro da Psicologia. Para tal, formou um grupo de universitárias(os) interessadas(os) no fazer teatral, que se reuniram de março de 2010 a dezembro de 2011 e, em conjunto, construíram um esquete de Teatro Fórum, com pequenas cenas de violência, com personagens baseados em romance de autora portuguesa. O esquete foi apresentado a grupo de catadoras(es) de material reciclável; a alunas(os) de um programa de alfabetização; a alunas(os) de um curso profissionalizante e a profissionais de saúde. As intervenções constituíram-se nos dados de pesquisa, foram filmadas e anotadas em caderno de campo. A pesquisa, além de debater a violência contra a mulher, avalia o Teatro do Fórum como metodologia alternativa de grande eficácia para conferir visibilidade ao problema de violência contra a mulher.

Lopes Júnior (2015) teve como objetivo registrar e analisar os processos de ensino/aprendizagem de teatro com indígenas, que articulassem jogos e práticas teatrais a partir de seus próprios mitos. A pesquisa foi realizada com indígenas do Curso de Formação de Professores Indígenas do Projeto Açaí II. Os jogos e exercícios de Teatro do oprimido foram utilizados juntamente com outras propostas teatrais.

Os trabalhos de Castell (2008), Oliveira (2013) e Lopes Júnior (2015) trazem uma preocupação com a questão teatral, no sentido de buscar uma maior elaboração da cena. Altieri (2012), Padilha (2012) e Campos (2008) utilizam as técnicas do Teatro do Oprimido do modo relatado por Schutzman- mais como uma dinâmica de grupo. Avalio que o investimento no aspecto lúdico, criativo, que a linguagem teatral proporciona pode trazer grandes contribuições para as pesquisas. Nesse sentido, o próximo capítulo tratará dos conceitos de teatro, teatralidade e performance, no sentido de ampliar o “olhar que olha” para o Teatro do Oprimido.

3-TEATRO DO OPRIMIDO: TEATRO, TEATRALIDADE E PERFORMANCE

“Meu caro amigo, eu não pretendo provocar
 Nem atiçar suas saudades
 Mas acontece que não posso me furtar
 A lhe contar as novidades
 Aqui na terra tão jogando futebol
 Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
 Uns dias chove, noutros dias bate o sol
 Mas o que eu quero é lhe dizer [...]

É pirueta pra cavar o ganha-pão
 Que a gente vai cavando só de birra, só de sarro
 E a gente vai fumando que, também, sem um cigarro
 Ninguém segura esse rojão.”

(*Meu Caro Amigo*
 música de Francis Hime e Chico Buarque
 para Augusto Boal)

Na Introdução deste estudo sinalizei que o Teatro do Oprimido também precisa ser problematizado. Como afirma Julian Boal “quando Augusto Boal escreveu o Teatro do Oprimido, em 1974, a América do Sul era um continente sob constantes golpes. Seu livro, portanto, tinha o significado de uma ferramenta de luta contra as ditaduras”. (BOAL, J. 2015, p 77). A proposição, defendida pelo teatrólogo em suas reflexões, principalmente nos escritos a partir do exílio na Argentina, ultrapassa a fronteira de uma concepção de teatro realizada por pessoas especializadas e em espaço específico. Tal posicionamento tem levado a que o trabalho de Boal seja citado tanto em relação ao teatro quanto à teatralidade e à performance.

Assim, considerando que o trabalho de Augusto Boal com o Teatro do Oprimido tem sido classificado sob várias denominações, adoto a designação *teatro*, por ser esta a denominação utilizada pelo teatrólogo²⁸ e por considerar de relevância política a apropriação por não-atores/atrizes²⁹ de uma linguagem de grande reconhecimento social. Entendo, porém, que tal escolha não se configura em um impedimento para utilizar algumas estratégias e conceitos dos estudos da performance para ampliar o entendimento e o raio de ação do Teatro do Oprimido. Fundamento-me na reflexão de Ligiéro (2011), quando este informa que sua aplicação do aporte dos estudos da

²⁸ Escreveu Boal: “Sempre que inventei um novo estilo tive que suportar a crítica: ‘O que você faz é ótimo mas não é teatro!’ Tenho vontade de dizer: ‘Eu sou teatro! Teatro é o que faço!’ - vontade calada, não digo.” (BOAL, 2000, p.237)

²⁹ “Não-atores” é a denominação empregada por Boal em seus escritos, por este motivo será mantida, embora eu considere que tal denominação define o praticante e a praticante de Teatro do Oprimido pela negativa, tornando-os como alguém “fora do lugar”.

performance à obra de Boal tem possibilitado respostas que o pesquisador considera interessantes.

Marvin Carlson em seu livro *Teorias do Teatro, estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade* (1997, 1ª edição 1984)), considera Boal o teórico contemporâneo que mais explorou as implicações políticas da relação espetáculo-plateia, mencionando especificamente o *Sistema do “Coringa”* como tentativa de, ao mesmo tempo, apresentar uma peça e sua análise. Já no livro *Performance, uma introdução crítica* (2010), o mesmo autor cita o trabalho com as técnicas do Teatro do Oprimido como performance direcionada à atividade política, onde, segundo o autor “a arte se mistura com a atividade diária não para a experimentação perceptual, mas como meio para explorar situações sociais e desenvolver a liderança e capacidade de lidar com a habilidade dos participantes/audiência.” (Carlson, 2012, p.70).

Ligiero (2011) analisando o discurso de Boal para o Dia Mundial do Teatro (ver citação do capítulo 1, p.26), ressalta que, embora Boal não tenha usado a palavra *performance*, considera que o teatrólogo não está se referindo mais ao teatro ocidental, mas a uma forma de performance³⁰.

Os estudos da *performance* como campo de pesquisa surgiram nos anos de 1970, das disciplinas da Antropologia e Teatro, buscando atenuar as fronteiras destes dois campos disciplinares e abordando dramas sociais, a liminaridade e a encenação como alternativas às noções estruturalistas de normatividade. As variadas correntes, muitas vezes em conflito, dos estudos antropológicos e teatrais, refletem-se nos estudos das performances. Focando o estudo no comportamento humano, práticas corporais, atos rituais, jogos e enunciações, a partir dos aportes do teatro, antropologia, linguística, sociologia e artes visuais, trazem uma rica contribuição para as *ciências da implicação* e podem se constituir em interessante contraponto à produção das diversas ausências e lados obscuros da modernidade.

Início o presente capítulo com uma breve discussão sobre os conceitos de *teatro*, e de *teatralidade* e *performance*. No que se refere aos dois últimos termos, ao mesmo tempo estes que definem campos de estudo específicos, dependendo da filiação do ensaísta que os utiliza, chegam a confundir-se em determinadas abordagens, pois tanto a *teatralidade* quanto a *performance* revelam-se

³⁰ Em comentário durante um laboratório teatral com os integrantes do mandato político-teatral, no Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, Boal sinalizou que sua pesquisa tratava “mais da a teatralidade que do teatro”. Busquei, recentemente, para esta tese, algum registro escrito do teatrólogo sobre este tema; contudo, nada encontrei. Considero, contudo, interessante compartilhar, à título de testemunho, esta informação.

instrumentos férteis de operação teórica das experiências de caráter cênico, extrapolando as fronteiras da teoria teatral e transitando pelas ciências sociais, em disciplinas como a antropologia, sociologia, política, filosofia e economia

3.1- O TEATRO

No Ocidente, a expressão *teatro* tem sido reservada principalmente para um modo de expressão limitada a atores atuando em um palco, geralmente em uma edificação também chamada de teatro. A concepção de teatro ocidental, desenvolvida a partir da modernidade, parte de uma concepção logocêntrica que faz do texto o conteúdo essencial da arte dramática (Pavis, 1998). A cena, segundo o mesmo autor, seria considerada como expressão superficial, apelando aos sentidos. “Uma assimilação teológica se produz entre texto, refúgio do sentido, da interpretação e do espírito da obra, e a cena, lugar periférico do chamativo, da sensualidade e do corpo imperfeito” (PAVIS, op.cit, p. 506).

O estabelecimento de um cânon teatral no ocidente, que instaura sua origem a partir do que ficou legitimado como Teatro Grego, faz parte da formação de uma ideia de Europa descendente de uma cultura greco-romana³¹. A tragédia ateniense, apontada como o marco inicial do teatro (CARLSON,1997; HUBERT,2013) passou

³¹ Dussel (2008) apresenta uma cartografia dos sentidos que *Ocidente, Europa e Grécia* assumem, sincronicamente na história. Em seu sentido mais antigo, a Europa é o incivilizado, o bárbaro, o não-político, o não humano, em relação à Grécia helênica. O Ocidente- englobando o Império Romano Latino, que por sua vez engloba a África como as província do sul do Mediterrâneo, estaria em oposição ao Oriente -Império Romano helenista grego. Não há conceito relevante de Europa.

A partir do século VII, a oposição é entre Constantinopla, o império romano cristão versus mundo árabe. O *grego* clássico faz parte de ambos e, de fato, Aristóteles será mais estudado pelos árabes em Bagda ou Córdoba do que em Constantinopla. Não há ainda um conceito de Europa; Constantinopla não é ocidental nem europeia.

Por volta do século XII, tem-se uma Europa latina versus mundo árabe. Aristóteles é considerado mais um filósofo dos árabes que dos cristãos latinos; nem ocidental, nem europeu. Aqui, de maneira inicial e lentamente, a Europa se distinguirá da África, agora muçulmana e negra; e da Ásia, igualmente muçulmana. O Oriental é, contudo, Constantinopla, o mundo ortodoxo.

No Renascimento italiano, principalmente após a queda de Constantinopla, começa a fusão entre *occidental* (latino) e *grego* (oriental) versus turcos, ou árabes. Inicia-se, então, a equação: Ocidental= Helenístico+Romano+Cristão (Dussel, 2008). O ocidente começa a fazer frente ao oriente, pelo Atlântico.

O termo Europa se consolida definitivamente no século XVI para se distinguir dos continentes da América e da Ásia e África. Mas agora Europa está restrita à parte latino-germânica, sitiada pelo mundo muçulmano (de Viena à Granada). Pela primeira vez, havendo uma quarta parte no mundo - a América. Ao estabelecer-se a Europa como *Centro*, as outras três partes - América, Ásia e África- começam sua história de *Periferia*. O Oriente é agora o continente entre a Ásia Menor e o Mar dos Árabes (Oceano Índico) e o Mar do Sul (Oceano Pacífico). No século XVIII se consuma a fusão Ocidente, Helenicidade e Europa-Centro, com suas colônias na Periferia; pela primeira vez se fala em Europa Ocidental. O conceito de modernidade, ainda que tenha surgido ao final do século XV ou começo do XVI, o *novo* moderno será só a partir do século XVIII, de fato, o nome da cultura europeia.

por um longo processo de leitura, tradução e recepção textual que, ao privilegiar a construção textual, dissociou o texto das práticas corporais e cênicas. Tavares (2013) pontua que as tragédias eram inicialmente um espetáculo centrado na presença de um coro, sendo a dança central à execução dramática. A dimensão corporal e visual representada inicialmente pelo coro e, posteriormente, pelo intercâmbio cênico entre coro e os atores/personagens, sinalizam que, para o drama dionisíaco, o corpo e o discurso tinham o papel central, sendo justamente a dinâmica entre eles que estabelecia o espetáculo trágico.

Aristóteles (384-322 a.E.C.)³² foi o primeiro autor a pensar a tragédia ateniense em termos teórico-estruturais, sob um aspecto poético e não teatral/cênico. Camargo (2010) sinaliza para o fato da *Poética* de Aristóteles ser formada por um conjunto fragmentado de anotações esquemáticas sobre poesia e arte, destinadas a serem ouvidas, e não lidas³³. Continua Camargo (op.cit.) que tanto a *Poética* quanto o teatro grego, lido ou representado, chegaram como fragmentos que foram sendo construídos ou reconstruídos por seus leitores, em uma tradução de fragmentos sobre fragmentos. Os comentários de Aristóteles, passando por sucessivas traduções e acréscimos, adquiriram um estatuto normativo e essencializado. Desse processo resultou uma abstração das figuras heroicas e uma supervalorização de conceitos como *katharsis* (purificação), *phobos* (medo), *hybris* (desmedida), *hamartia* (falha trágica), *mimesis* (imitação), *mythos*(enredo), *peripateia* (peripécia) a partir dos quais formulou-se o quadro no qual a tragédia seria lida e partir do qual formou-se o cânon teatral do Ocidente (TAVARRES, 2013).

Boal (1991) considera o sistema trágico de Aristóteles um poderoso sistema intimidatório, cuja estrutura pode variar de mil formas. Para o teatrólogo

“Aristóteles constrói o primeiro sistema poderosíssimo poético-político de intimidação do espectador, de eliminação das más tendências ou tendências ‘ilegais’ do público espectador. Esse sistema é amplamente utilizado até o dia de hoje, não somente no teatro convencional como também nos dramalhões em série de TV e nos filmes de *far West*: cinema, teatro e TV, aristotelicamente unidos para reprimir o povo.” (BOAL, 1991, p. 18)

A história do teatro como cópia da realidade ou da natureza surge no século XIX; contudo, há que se recordar que natureza e realidade são conceitos que variam. O século XIX é o período em que o sistema capitalista colonial moderno sistematiza

³² As datações seguem o padrão Ocidental. As duas formas encontradas: A.C. (antes de Cristo) e a.E.C. (antes da Era Comum), denotam a cronologia hegemônica.

³³ Esses escritos são denominados *acromáticos*, do grego *akroamatikos*- lição oral, anotações oralizadas, destinadas Camargo (2010)

uma nova organização ontológica do mundo, mediante uma lógica categorial dicotômica e hierárquica. Peter Gay (1988) sinaliza para a ansiedade com que a burguesia europeia procurou definir a si própria, seu status na sociedade, suas hierarquias, suas características morais; em suma, uma identidade visual e performática. Deste modo, estabeleceu-se uma estética claramente definida que tornou-se prática normativa. Tornou-se senso comum pensar o teatro como a expressão de uma cultura hegemônica, separado do cotidiano, baseado em um texto escrito, representado em um espaço especial, com cadeiras pagas e numeradas, que refletem classe social e um jeito de querer ser europeu. Isso impede a inclusão, na história do teatro, de discursos teatrais não dominantes ou populares. (TAYLOR, 1994; VILLEGAS, 1994 e 2005; LIGIÉRO, 2014).

Ligiéro (2015), vê o teatro como um fenômeno que se pertence a toda a humanidade e que acontece, simultaneamente em várias civilizações, com estéticas complementares, envolvendo narrativas épicas³⁴ e dramáticas³⁵, o canto, a dança, a cenografia e o figurino e que, na contemporaneidade, envolve também a luz, projeção de vídeos, a amplificação da voz e a sonoplastia. Segundo o autor, são necessários outros parâmetros para a percepção do que denomina *outro teatro*- ou um teatro que acontece fora do espaço denominado teatro- uma vez que a teatralidade não é encontrada apenas na psicologia dos personagens ou nas trama desenvolvida pelo texto falado mas sobretudo “nos aspectos ritualísticos, metafísicos, expressos especialmente na combinação de distintos elementos como a música, o uso de máscaras, o canto, a cenografia e a narrativa épica.” (LIGIÉRO, 2015).

Nas Américas, a referência mais antiga de teatro, tal como concebido pelo senso comum, na atualidade, com enredo, figurino, conflitos, música, canto e dança, data do século XVI. Trata-se de *Rabinal Achí*, ou *A Morte do Guerreiro*, remanescente das antigas civilizações Maia, cujo texto, em quatro atos, sobrevive até hoje e é encenado em Rabinal, ao norte da Cidade da Guatemala. Diferente dos

³⁴ Épico- A epopeia surgiu como gênero basicamente diverso da tragédia, O ator não incorpora a personagem, mas o apresenta, ou narra. A poesia épica está ligada às narrativas.(TEIXEIRA, 2005, p. 120)

³⁵ Drama - Elemento da ação que implica na tensão, de *pathos* psicológico, num choque filosófico de antagonistas. Nesse elemento é que vamos flagrar a manifestação da luta entre o eu e o mundo, o sujeito e o objeto. O elemento dramático é expresso por meio das personagens encarnadas pelos atores, antagonistas que porfiam para atingir uma síntese. (TEIXEIRA, 2005, p. 111)

espetáculos dentro de uma concepção ocidental de teatro, a encenação é totalmente ritualizada e os atores encenam para os deuses de acordo com uma tradição anterior à ocupação europeia (LIGIÉRO, 2015).

O conceito de *teatro* tem um grande peso na América Latina (TAYLOR, 2013) em virtude da conquista e posterior catequese realizada pelos missionários, notadamente da Companhia de Jesus, que utilizaram a linguagem teatral para cometer o que Boaventura Souza Santos considera um epistemicídio (SANTOS, 2008). Ressaltando que não é intenção desta tese apresentar uma história do teatro nas Américas, penso ser interessante mencionar o uso da linguagem teatral na tradução/catequese/epistemicídio perpetrada nas Américas. Segundo Silva Junior & Medeiros, o gênero teatral parece ter sido o que melhor conseguiu articular os impasses linguísticos ou simbólicos que se estabeleceram entre conquistadores e conquistados. Os autores destacam os espetáculos teatrais e performáticos desde a conquista das Américas.

3.2- TEATRALIDADE

O termo *Teatralidade*, usado pela primeira vez por Nicolaj Evreinov (1908), foi a partir dos anos 60 do século XX, adotado em ocasiões como ponto de comparação com a ideia de *literalidade* - o estudo daquelas propriedades que convertem um texto em um produto literário; seguindo esse paralelismo, a teatralidade deveria ser o específico do teatro. É diferente a materialidade que subjaz ao texto e a representação cênica - a palavra escrita, por um lado e o corpo e os objetos, a ação, o espaço, a palavra dita, por outro. A teatralidade surge originalmente como enfoque analítico para abordar os aspectos das artes cênicas que as distinguem das artes literárias. Pouco a pouco, alguns autores começaram a aplicar o conceito aos aspectos da vida social considerados como tendo características teatrais, ou seja, a exibição visual e acústica de signos dispostos de forma específica para impressionar a um público determinado. Um discurso teatral é um modo de percepção visual relacionado a condições históricas. Portanto, o teatro tradicional é apenas um modo de teatralidade, limitada a uma tradição cultural. O conceito expandido de *discurso teatral* ou *teatralidade* chamará atenção para a emergência de diferentes modos teatrais produzidos por novos contextos históricos

Uma das características mais distintivas da pesquisa relativa aos estudos sobre o teatro tem sido o fértil encontro com o campo de estudos das Ciências Sociais. Carlson (2002, 2010) sinaliza que enquanto teóricos tradicionais do teatro trabalham mais próximos aos teóricos literários ou iênciasen em busca de conceitos e estratégias analíticas, a partir da década de 60 os estudiosos do teatro tornaram-se mais propensos a olhar para os analistas culturais, antropólogos, etnógrafos, psicólogos e sociólogos.

Um trabalho chave para localizar o termo *teatralidade* dentro da interface teatro e ciências sociais é o livro de Elizabeth Burns (1972) que sugere que o teatro é um veículo de transmissão para crenças específicas, atitudes e sentimentos em termos de comportamento socialmente organizado. Teatralidade ocorreria quando certo comportamento não pareceria ser natural ou espontâneo, mas composto de acordo com a gramática da retórica e conversões autenticadoras, a fim de conseguir algum efeito particular em seus observadores.. Burns, como segue o modelo de muitos escritos sociológicos de seu tempo, propõe um *self* subjetivado que fica fora da estrutura de comportamento, que são utilizadas de uma maneira que a própria autora classifica como retórica - buscando criar certos efeitos e impressões sobre outros. Esta separação entre *self* e *papel* sugere inevitavelmente que o último é menos autêntico e mais artificial.

Os estudos sobre teatralidade podem ser divididos entre os que passam por uma compreensão ampla desse fenômeno ((TAYLOR e VILLEGAS, 1994) e os que pensam como algo privativo do meio teatral (FISCHER-LICHTE, 1995; FÉRAL, 2003). Seja entendido como um conceito exclusivamente cênico ou seja como uma condição que recobre todo o social, a difusão deste termo, segundo Cornago (2009) ,não corresponde a uma clareza do que se pode entender como teatralidade.

“A cena teatral se manifesta como um laboratório idôneo para estudar como funcionam as estratégias de representação e portanto de poder em cada cultura; a teatralidade inerente às cerimônias sociais, atos políticos, encontros populares, assim como a construção de identidade, as estratégias de comunicação dos meios de massa -rádio, cinema, televisão ou internet, oferecem mecanismos que a cena teatral vai adotar em cada momento.”

O fato que uma determinada classe de teatro dê prioridade às palavras, às ideias, ao corpo, às imagens ou ao movimento diz muito sobre a sociedade. Da mesma forma, também fala sobre a sociedade o espaço que o espectador ocupa frente à cena, sua atitude frente á representação.

Para Cornago (op.cit), se o enfoque literário impôs uma imagem da realidade, também da realidade do próprio teatro e da história enquanto texto, ou seja, uma estrutura fixa que se oferece para sua interpretação - encenar; a mirada teatral tem promovido a ideia da cultura como um processo antes que como um resultado. A história deixa de entender-se unicamente como um conjunto de textos que nos chegam ao presente e que se oferecem para interpretação, junto a isso foi aprofundado uma abordagem dinâmica da história como um conjunto de atividades de encenação, ativação física e percepção sensorial, de representações, ritos e cerimônias que articulam e dão sentido ao cotidiano. Para o autor, teatralidade é a qualidade que um olhar outorga a uma pessoa que se exhibe consciente de ser olhado enquanto está tendo lugar um jogo de engano ou fingimento. Afirmar que algo é teatral implica em um olhar consciente que torna visíveis os códigos exteriores que estão sendo empregados. A realidade se torna desvelada como um jogo de representações e a veracidade de seu sentido ulterior passa a ser questionada. Uma das características do olhar teatralizante é a delimitação de um espaço e tempo precisos, o espaço em que tem lugar a ação descoberta como encenação, como uma realidade que segue um roteiro prévio.

Taylor (2012) vê a teatralidade como referindo-se a muitos tipos de ação e atitudes; para a autora, a palavra deriva de teatro mas não se limita à ele. Assim como o teatro, a teatralidade faz alarde de seu artifício, de sua condição como construção social cuja luta é pela eficácia e não pela autenticidade. Conota uma dimensão consciente, controlada e, dessa maneira, sempre política.

Para Féral (2003) teatralidade é o resultado de uma dinâmica perceptiva do olhar que une um observado -sujeito ou objeto- a um observador. Pelo olhar cria-se então um espaço outro cujas leis e regras não são mais as do cotidiano e de onde se inscreve o que se observa, percebendo-o com um olhar diferente, com distância, como mostrando uma alteridade donde só pode-se situar com um olhar exterior. Sem esse olhar, indispensável para a emergência da teatralidade e seu reconhecimento como tal, o outro que é olhado estaria no mesmo espaço que o observador e, em consequência, na cotidianidade, fora de todo ato de representação. O que faz a teatralidade é registrar o espetacular para o espectador, uma relação outra com o cotidiano, um ato de representação, a constituição de uma ficção. Féral (2003) caracteriza o teatro como uma narrativa, uma estrutura representacional que inscreve o sujeito no simbólico por meio de códigos *teatrais*, enquanto performance dedica-se

a desfazer esses códigos e competências, permitindo o fluxo de desejos de falar do sujeito. O primeiro constrói estruturas, o segundo desconstrói.

Villegas (1994) propõe redefinir o termo *teatro* pois o considera restrito a uma única modalidade, que define a tradicional visão da cultura dominante sobre teatro, deixando de lado algumas atividades teatrais como carnavais, festivais religiosos, ritos populares ou demonstrações políticas que não cabem nesta definição. A fim de incluí-las em uma história do teatro legitimada, o autor propõe os termos *teatralidade* ou *discursos teatrais*, que devem ser entendidos como meios de comunicar uma mensagem através da integração verbal, visual, auditiva, corporal e gestual a ser performada em frente a uma audiência. Tal mensagem é recebida visualmente e é cifrada de acordo com os códigos estabelecidos pelos sistemas culturais dos produtores e dos receptores. Uma dada teatralidade implica em um sistema de códigos teatrais que são integrados no sistema cultural e no contexto social e político. Por este conceito, o autor considera que em um determinado período histórico, existe uma multiplicidade de sistemas teatrais, cada um deles com códigos e diferentes graus de legitimidade.

Stambaugh (2009) considera a teatralidade como um paradigma que parte das noção de representação- termo que será discutido no próximo item deste capítulo- própria do teatro, para estendê-la à análise de outras práticas no campo do cultural, do social e do político. Os conceitos de espetáculo, teatro social e teatralidade cultural foram abordados por Guy Debord, em *A Sociedade do Espetáculo – Comentário sobre a sociedade do espetáculo*[1967] (2000); Clifford Geertz, em *Negara – O Estado Teatro no Século XIX*; Nestor Garcia Canclini – *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Estes estudos apresentam em comum a visão da teatralidade como um dispositivo mediante o qual o poder se encena na esfera pública para legitimar-se; os meios utilizados podem ser os da ritualização espetacular de cerimônias montadas pelos grupos dominantes, desfiles e meios de comunicação.

As reflexões sobre teatralidade fazem referência, ainda que tangencialmente, aos termos *performance*, *performativo* e *performatividade*. Para Stambaugh (2009), abordar estudos da performance é preciso reconhecer a disputa de posicionamentos que entram em jogo na consolidação de um campo de estudos emergente, cujo suporte institucional provém, principalmente, de universidades estadunidenses.

A alta visibilidade do termo *performance* nos escritos sobre o teatro e seu reconhecido relacionamento com teorias e preocupações nas Ciências Sociais obscurece o fato que a teoria do teatro, em geral, tem se tornado, também, mais envolvida, com conceitos e estratégias relacionadas às Ciências Sociais. Isto afeta o modo como o campo está envolvido e como estes termos são configurados. As alterações no campo de investigação tanto do teatro quanto das Ciências Sociais acarretou a reconfiguração destes campos. Graças à influência de pesquisadores como Turner, Schechner, Goffman, Austin e outros pesquisadores e pesquisadoras que vêm trabalhando desde os 1960s, tornou-se quase impossível considerar o termo *performance* sem que seja condicionado a uma maior ou menor medida como um termo crítico chave no atual trabalho das Ciências Sociais.

O uso do termo *teatralidade* tem sido configurado como resultado da interpenetração das teorias do teatro e Ciências Sociais; contudo, não ganhou visibilidade tanto quanto o termo *performance*. Para Carlson (2002), o termo *teatralidade* tem sido reduzido como um termo de trabalho e, em alguns casos, seu declínio, segundo o autor, frequentemente é associado ao sucesso relativo do termo *performance*, onde os dois tem sido posicionados como termos retoricamente oposicionais.

Para Villegas (1994) há um fosso entre aqueles que se dedicam ao estudo do *teatro* em um senso tradicional e aqueles que focam no estudo da *performance*. O autor questiona se *performance* é um modo de *teatralidade* preferido por alguns discursos alternativos nos Estados Unidos, cujos códigos implicam uma reação ao modo teatral estabelecido. O modo *performance* implica uma posição de protesto político ou social. Em comparação, *teatro coletivo* na América Latina está usualmente ligado a uma mensagem política e social de revolução sem que isso implique, contudo, em uma ruptura com as técnicas ou estruturas tradicionais de teatro. O autor rechaça o termo *performance* por considera-lo uma imposição cultural anglo-saxã, considerando que seria mais produtivo buscar uma denominação que descrevesse os modelos teatrais latino-americanos. Propõe o uso do termo *teatralidade*, conceito que permite a inclusão de outras formas cênicas marginalizadas na história do teatro. Isso significa que historicamente é possível relacionar algumas formas de *performances* gestuais ou linguísticas a períodos específicos ou pontos de vista. Isso também permite relações entre sistemas coexistentes em um determinado período histórico ou espaço, e desconstruir aqueles fatores principais para sua inclusão ou

exclusão do sistema cultural legitimado ou validado pelo grupo culturalmente dominante ou canonizado por historiadores do teatro.

Malzacher (2015) vê o teatro na atualidade lutando para encontrar seu lugar nos eventos e debates atuais. Enquanto alguns fazedores de teatro buscam respostas em uma mimesis orientada para a narração, outros superestimam os poderes transformadores da recepção estética. A crise da representação democrática atingiu o teatro em seu núcleo. Continua o autor que, para o melhor ou pior, em sua forma e conteúdo, o teatro será sempre uma expressão de seu tempo.

3.2.1- Representação

Afirmar que algo é teatral implica em um olhar consciente que torna visíveis os códigos exteriores que estão sendo empregados. A realidade se torna desvelada como um jogo de representações e a veracidade desse sentido ulterior passa a ser questionada. Uma das características do olhar teatralizante é a delimitação de um espaço e um tempo precisos – o espaço em que tem lugar a ação, descoberta como encenação, como uma realidade que segue um roteiro prévio. A teatralidade se constitui em um contínuo atravessar a representação; uma espécie de representação da representação, fugaz e em movimento, para iluminar os mecanismos sobre os quais esta se constrói. Supõe um olhar oblíquo sobre a representação, de tal maneira que torna visível seu funcionamento. Tem lugar, portanto, um efeito de redobrar a representação. A teatralidade projeta um tipo de olhar específico sobre o fato da representação. Este se faz mais consciente e o espectador desfruta o ver de forma consciente o procedimento da representação. (CORNAGO, 2006)

Mostaço (2012) aponta o conceito de representação como fundante da prática teatral, definindo-o como

“o arranjo resultante de todos os conjuntos simbólicos arregimentados para dar concretude à cena, a começar pelo trabalho de atores e atrizes, abarcando dos figurinos e cenários, dos iluminadores, maquinistas, dos técnicos aos espectadores, uma vez que a representação é a articulação de uma linguagem simbólica, modalidade de códigos e discursos a serem compartilhados com o público. Tal função dialógica da natureza teatral constitui um de seus aspectos fundantes.” (MOSTAÇO, 2012, p. 6/7)

De acordo com Cornago (2006), o protagonismo da teatralidade justifica-se pela necessidade de conviver com a representação e, ao mesmo tempo com sua crítica; representar algo mas também tornar visível os mecanismos sobre os quais se está construindo a representação. Para o autor a teatralidade supõe um modo consciente de representação. Esta é, para o autor, a diferença essencial entre

teatralidade e representação. Cornago considera que a representação constitui um estado, enquanto a teatralidade é uma qualidade gradual que adquirem algumas representações. Se uma representação é considerada teatral é porque algo mudou em sua percepção.

Em um contexto poscolonial, a **representação** está ligada às noções filosóficas ocidentais de realidade e conhecimento, sendo considerada a via de acesso direto e não mediado à uma realidade transparente, vista como algo não problemático e exterior. No senso comum, representar significa usar uma linguagem para dizer algo com sentido sobre o mundo ou para descrevê-lo de forma significativa para outrem. Deepika Bhari (2006), considera que representa-se de duas maneiras: por procuração, no sentido de ser um *porta-voz* político, e por retrato. As relações entre os dois modos de representação formam um terreno importante nos debates pós-coloniais. Sinaliza a autora que aqueles que possuem o poder de representar e de descrever os outros controlam manifestadamente a maneira com que estes últimos serão vistos. Bhari(2006) formula questões que considera centrais para os estudos feministas e pós-coloniais: *Quem pode falar e por quem ? Quem escuta ? Como se dá a auto representação e a representação do outro ?*

Tadeu Silva (2000) considera que representação é o conceito que expressa os sistemas de significação definidores da identidade e da diferença. Quem tem o poder de representar tem o poder de definir a identidade; desse modo, a representação ocupa um lugar destacado na teorização contemporânea sobre a identidade e nos movimentos ligados à identidade. Para Hall (1999), as representações não ‘falam sobre’, mas constroem e inventam as coisas sobre as quais falam; o autor considera que os significados que circulam na cultura interpelam os sujeitos e contribuem para a construção identitária.

No que se refere às categorias espaço/tempo, estas são coordenadas básicas de todo os sistemas de representação, diferentes culturas, diferentes contextos, combinam de diferentes formas as coordenadas espaçotemporais. *Todo meio de representação- escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação- deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais.* (Hall, 2006, p.70)

Hall (2010) pontua que representar implica em produzir sentido ao forjar vínculo com três ordens diferentes: o *mundo das coisas*-pessoas, eventos, experiências; o *mundo* conceitual- os conceitos mentais; os *signos*- organizados em

linguagem. Serão os *códigos* que estabelecem vínculos entre sistemas que não são os mesmos e os fixam por um tempo a fim que se conheça a correspondência entre um sistema e outro, permitindo a tradução entre eles. Deste modo, para Hall, a produção de sentido depende do uso ativo do código, mas tendo em conta que os sentidos são sempre cambiantes e deslizam.

Por outro lado, Taylor (2012) considera representação - como o verbo representar- evoca noções de mimesis, a quebra platônica entre o *real* e a *representação*; para a autora, o termo performance complica a definição de modo muito produtivo, considerando que a performance como ação e como intervenção vai muito além da representação. Taylor vê a *teatralidade* como referindo-se a muitos tipos de ação e atitudes. Para a autora, a palavra vem de teatro mas não se limita a ele; a teatralidade, assim como o teatro, faz alarde de seu artifício, de sua condição como construção social, que luta pela eficácia e não pela autenticidade. Conota uma dimensão consciente, controlada e, dessa maneira, sempre política, o que a performance, em sua forma mais convencional, não necessariamente acarreta.

3.3- OS ESTUDOS DA PERFORMANCE

O conceito de *performance* guarda, em si, uma certa intraduzibilidade, sendo uma palavra de significados muitas vezes contraditórios. Pode-se sistematizar o debate em torno deste conceito em duas grandes abordagens: a linguística, associada ao termo *performatividade* e a dramaturgica, identificada com a palavra *performance*.

A abordagem linguística de performatividade desenvolveu-se a partir do trabalho de J.L. Austin (1998). O autor propõe o *performativo* como um ato de fala que não está submetido ao regime de verificação de verdade. Tais atos de fala são “enunciados” que realizam uma ação, sendo proferidos na primeira pessoa do singular, no presente do indicativo, afirmativo e na voz ativa, como, por exemplo, “Eu os declaro marido e mulher”, no qual está suposta a autoridade de quem profere, o contexto e a circunstância.

Na concepção de performance apresentada por Butler (1988; 2002), a performatividade é entendida como a prática reiterativa e refencial mediante a qual “o discurso produz os efeitos que nomeia” (BUTLER, 2002, p.18) não podendo, portanto, conceber-se a materialidade do corpo independentemente das normas que

o regulam. Para Butler as questões que se colocam sobre os corpos dizem respeito à consideração da matéria dos corpos como efeito de uma dinâmica de poder, indissociável das normas reguladoras que governam sua materialização e significação dos efeitos materiais, o que leva a compreensão da performatividade como o poder reiterativo do discurso para produzir os fenômenos que regula e impõe.

O modelo dramático -ou dramatúrgico- é representado, principalmente, por Richard Schechner, do Departamento de Performance da Universidade de Nova Iorque. Schechner (2006) considera a performance uma forma simbólica de expressão artístico-cultural, desde as cerimônias rituais, passando por espetáculos de teatro, cinema e dança. A linha dramatúrgica dos estudos da performance deve muito ao encontro entre o diretor tetral Richard Schechner e o antropólogo Victor Turner. Deste encontro, Schechner inicia um aprendizado em Antropologia e Turner torna-se um aprendiz de teatro.

Para Schechner, o processo principal de todos os tipos de performance é o *comportamento restaurado*- porções de ações re combinadas de comportamentos previamente determinados, que inclui um vasto leque de ações. O comportamento restaurado envolve ações marcadas pela convenção estética- teatro, dança e música; pode envolver ações concretizadas dentro das regras de um jogo, da etiqueta ou protocolos diplomáticos, ou ou quaisquer outras ações da vida, conhecidas de antemão. Segundo o autor,, as performances tanto podem *fazer acreditar* quanto *fazer de conta*. Schechner estabelece as seguintes funções para a performance: entreter; construir algo belo; formar ou modificar uma identidade; construir ou educar uma comunidade; curar; ensinar; persuadir e/ou convencer; lidar com o sagrado e/ou profano.

Já na obra de Victor Turner, o tema do ritual é o elemento propulsor; o autor cria o conceito de *drama social*, um processo cuja sequência foi codificada pelo antropólogo em quatro fases:

- 1- Crise- algo que irrompe no cotidiano de um grupo tornando manifestas questões latentes;
- 2- Ampliação da crise- a crise se amplia gradualmente, atingindo novas esferas e envolvendo cada vez mais atores;
- 3- Regeneração- alguns dos envolvidos mobilizam-se por soluções que implicam em ações rituais e rituais coletivos;

- 4- Rearranjo ou cisão- os esforços da fase anterior culminam ou na redefinição de posições ou no rompimento do grupo.

Taylor (2013) sinaliza, contudo, que as ideias de Turner, evocando a estrutura da tragédia aristotélica, tem mais a ver com a lente analítica do antropólogo do que com uma realidade estabelecida. No escopo desta seção, será assumida a abordagem dramaturgical a partir da definição de Taylor (2013), referindo-se a uma ampla gama de comportamentos e práticas corporais, realizadas quer nos rituais, artes ou vida cotidiana, para os quais existe um treino ou um ensaio³⁶, que podem, inclusive, questionar os próprios contornos do corpo. Nesse sentido, será considerado como um termo que conota simultaneamente “um processo, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização, um modo de intervir no mundo, um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimentos” (TAYLOR, 2013, p. 44) por meio da ação incorporada. Portanto, o tempo da performance é construído a partir da reiteração no presente de acontecimentos passados, como ações e eventos artísticos, atos sociopolíticos e culturais como esportes, rituais, protestos políticos, desfiles militares, funerais. Considerar o corpo como conceito chave no pensamento descolonial requer um deslocamento epistemológico que o transforme de objeto de estudo em lugar de enunciação.

Os estudos da teatralidade tem como ponto de referência a ampla gama de procedimentos visuais, acústicos e kinésicos que possibilitam a construção de narrativas frente a um público. Enquanto categoria, contudo, não se desenvolveu com a amplitude dos estudos da performance, que desde o princípio abriram seu campo de análise aos âmbitos da atuação social, política, sexual. Na medida em que a maioria dos investigadores que abordam a teatralidade analisam especificamente as artes cênicas, parecem operar a partir de uma ótica centrípeta. Por outro lado, os estudos da performance propõe uma ótica centrífuga, a partir de suas perspectivas interculturais e interdisciplinares; podem apontar para um entendimento do corpo, assim como uma nova epistemologia de saberes corporeizados.

Assim, é interessante para o presente estudo, a abordagem de Taylor (2013), para quem falar da qualidade performática de uma atuação social ou cênica permite refletir sobre sua qualidade de conhecimento in-corporado ou corporizado, ou seja,

³⁶ Taylor concorda com a definição de Schechner (2006) que caracteriza performances como *comportamentos restaurados, comportamentos duas vezes experienciados*.

sobre a transmissão de saberes mediante o corpo. Taylor pontua que as estratégias performativas estão profundamente enraizadas nas Américas, onde a transmissão do conhecimento e a memória coletiva, onde operam como atos vivos ao vivo ou ações corporais que transmitem saberes sociais, memória e sentido de identidade a partir de ações ou comportamentos reiterados. Para a autora, parte do projeto colonizador por todas as Américas consistiu em desacreditar os modos de preservar e comunicar o entendimento histórico, resultando no questionamento, por parte dos conquistadores, da própria existência/presença das populações autóctones.

A autora considera, como foi visto na Introdução desta tese, que a partir do movimento expansionista europeu instala-se uma fratura entre o *arquivo*- composto por materiais supostamente duradouros e o *repertório*- visto como efêmero. Arquivo, vindo de *arkhé*, significa um começo, um primeiro lugar, o governo. Para a autora, o arquivo sustenta o poder, e o que torna um objeto arquivado é o processo pelo qual é selecionado para análise. Taylor alerta, contudo, que a relação entre arquivo e repertório não é sequencial nem tampouco uma questão de verdadeiro versus falso.

Taylor (op.cit), propõe o *roteiro* como ferramenta de análise, como guia para a construção de sentidos que estruturam os ambientes sociais, comportamentos e consequências potenciais. Um roteiro estrutura a compreensão e inclui narrativas, enredos, comportamentos corporais (gestos, atitudes e tom) que não se reduzem à linguagem. Todos os roteiros tem significado localizado e, embora alguns tentem passar como válidos universalmente, os roteiros se limitam a um número finito de variações, com sua própria classificações, categorias, temas, formas.

Segundo a autora, tanto o arquivo quanto o repertório são fontes importantes de informação e excedem um a limitação do outro e, em geral, trabalham em conjunto. Ressalta, contudo, que na fratura que se estabeleceu entre o arquivo e o repertório, embora ambos interajam todo tempo, há a tendência em ligar o repertório ao passado, numa tentativa de invisibilizar seu potencial de agência. No capítulo seguinte, onde abordo a metodologia desta pesquisa, apresento algumas reflexões sobre a relação entre o arquivo e o repertório.

Taylor (2013) lança uma provocação, interrogando quais tensões poderiam ser reconhecidas; quais as lutas, memórias e histórias se tornariam visíveis caso a ênfase disciplinar e os documentos literários e históricos abrissem espaço para um olhar através das lentes dos comportamentos performatizados, do repertório. Apropriando-me da interrogação de Taylor, pergunto-me que lutas, memórias e histórias se

tornariam visíveis nas pesquisas, caso se abrisse espaço para a incluir a *implicação* como fonte de conhecimento, nos processos de pesquisa.

Penso que as proposições de Taylor sobre as memórias performáticas latino-americanas podem contribuir para que as técnicas de Teatro do Oprimido sejam trabalhadas de forma mais localizada, menos monossêmicas, centradas no fluxo binário opressor x oprimido. Foi visto no capítulo 2 que Boal realizou uma listagem de técnicas performáticas latinoamericanas. Nesta relação o teatrólogo enfatizava o uso do material mítico, do idioma indígena como resistência, na organização das festividades. Embora as caracterizasse como “menos elaboradas”, reconhecia ali um material teatral. A partir do deslocamento para a Europa, em seus escritos não aparecem mais o diálogo com as performances, que poderiam prover as técnicas de Teatro do Oprimido de outros olhares.

4-METODOLOGIA

“E a pesquisa não é, certamente, apenas uma
‘indumentária de domingo’.”
(René Lourau, 1993)

No presente capítulo, investigo o arsenal de técnicas do Teatro do Oprimido como possibilidade tanto como ferramenta reflexiva quanto metodológica na prática de pesquisa em psicossociologia de comunidades, em especial, no contexto da crítica dos estudos pós-coloniais. Nas reuniões do grupo de pesquisa do Laboratório de Imagens do Programa EICOS, a opção qualitativa é considerada desde *como* a pesquisa é concebida e planejada, passando pelos referenciais teóricos, procedimentos investigativos e analíticos, nas possibilidades de reflexão/avaliação a posteriori, bem como as possibilidades de retorno para os pesquisados e para a sociedade.

A pesquisa qualitativa é, portanto, análoga a um trabalho artesanal onde o pensamento e o sentimento estão contidos no processo do fazer (SENNET, 2009) e, desta forma, ultrapassa a dicotomia entre o fazer e o pensar; entre o corpo e a razão. Ao longo da minha prática, a preocupação com os procedimentos metodológicos e ferramentas que me permitissem exercer esta artesanaria que tece a experiência e a reflexão tem sido uma constante. Neste sentido, fundamento-me em Becker (1999) quando este sinaliza que cada pesquisa traz um problema específico dentro de um ambiente específico; cabe-me, portanto, como pesquisadora, registrar tanto o diálogo com textos, que me auxiliaram na construção metodológica, quanto as situações onde as soluções para os problemas que se colocavam precisaram ser criadas.

No capítulo 1 discuti alguns aspectos do *modo de conhecer* hegemônico, no que se refere a elidir o repertório do pesquisador ou pesquisadora, estabelecendo um padrão de objetividade e neutralidade, bem como aspectos de minha implicação com o tema. A crítica às características da cientificidade eurocentrada, cujo padrão-caracterizado por medir, quantificar e objetificar -atende às necessidades de uma visão de mundo voltada para o controle da relação entre natureza e as pessoas, colonialidade do ser e do saber (QUIJANO, 2000), para o estabelecimento de uma razão indolente, linhas abissais (SANTOS, 2010), ajustam-se com mais facilidade às *ciências da explicação* (ARDOÍNO, 1977).

Como doutoranda do EICOS, no escopo da disciplina Prática de Ensino I (IPS 741), fui convidada a assumir e ministrar uma disciplina optativa para mestrandos,

que integrou a programação de atividades oferecidas pelo Laboratório de Imagens do mesmo programa, nos anos de 2013 e 2014. As duas edições da disciplina foram realizadas sob a forma de oficinas teatrais³⁷, em salas do Instituto de Psicologia da UFRJ e tiveram como objetivo principal trabalhar corporalmente os conceitos que os mestrandos utilizariam em suas pesquisas. Dentre os demais objetivos propostos, encontravam-se os de interferir no processo de formação de pesquisadores e pesquisadoras, incluindo a corporeidade como forma de trabalhar a implicação e problematizando, assim, a pretensa neutralidade, que oculta uma relação de poder estabelecida pelo paradigma eurocêntrico.

A primeira oficina, realizada no segundo semestre de 2013, teve como objetivo explorar corporalmente os conceitos tratados na disciplina Gênero e Cultura (código IPS 737), ministrada pela professora Maria Inácia D'Ávila Neto e pelo professor Cláudio de São Thiago Cavas; cuja ementa sinalizava para “questões da cultura brasileira; questões psicossociológicas; estudos culturais e afro-brasileiros; identidade cultural e diáspora; migração e gênero.” A segunda, realizada no segundo semestre de 2014, ligada, agora, à disciplina Treinamento de Pesquisa e Análise de Dados I (código IPS 733), ministrada pelo professor Cláudio de São Thiago Cavas, teve como objetivo explorar corporalmente os conceitos ligados às pesquisas dos mestrandos. Ambas realizaram-se em 8 encontros, um por semana, com duração de 2 horas. Como participantes das oficinas, mestrandos ligados ao Laboratório de Imagens do Programa EICOS e mestrandos ligados ao Programa MITRA _ Médiation interculturelle: identités, mobilités, conflits _ Master Erasmus Mundus, programa interdisciplinar de Ciências Humanas e Sociais, um consórcio de oito universidades: Katholieke Universiteit Leuven (Belgica), Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil), Université Lille 3 (França), University College Cork (Irlanda), Universidad Nacional Autónoma de México (México), University of Wroclaw (Polônia), Université Babeş-Bolyai (Romênia), Université Cheikh Anta Diop (Senegal).

O Laboratório de Imagens, fundado e coordenado, no período desta pesquisa, pela professora Maria Inácia D'Ávila Neto privilegia a utilização de fotos e vídeos em uma abordagem participativa, incluindo os sujeitos de pesquisa na produção dos resultados, tornando-os co-autores do processo. Os registros de pessoas, saberes e

³⁷ Faço a opção de, no decorrer do texto, utilizar a denominação oficina, para fazer referência às atividades desenvolvidas.

gestos técnicos- que provavelmente ficariam invisibilizados dentro da escala dominante produzida pela globalização- configuram-se como reconhecimento cultural, como um trabalho contra-hegemônico. As oficinas que originaram a presente tese, integraram as atividades do grupo de pesquisa *Laboratório de Imagens: gênero, corpo, espaço, participação e desenvolvimento, migração e mobilidades culturais*, cujo objetivo consiste em

agrupar os trabalhos do Laboratorio de Imagens do programa EICOS, em torno do registro visual (foto, vídeo, tecnologias digitais) e sua análise, aplicado à pesquisa psicossociológica do cotidiano, com temáticas englobando questões de gênero, grupos minoritários, intergeracionais, representações do corpo no espaço urbano, espaço público e doméstico, utilizando referenciais da psicossociologia, antropologia visual, teorias da comunicação e linguagem e metodologias participativas. (LabImagens EICOS, 2015)

O programa MITRA é um mestrado interdisciplinar em Humanidades e Ciências Sociais, promovido pela União Europeia, através do Erasmus Mundus. Tem como propósito atender às necessidades de mediação intercultural, formando especialistas em gestão de situações de crise e conflitos, mediante a utilização de estratégias culturais e de políticas construídas a partir da gestão da diversidade. É projetado com um duplo propósito: alternância de estudos entre as universidades localizadas na Europa e as demais universidades conveniadas, e alternância entre aprendizagem acadêmica e trabalho de campo. Após um núcleo comum na Universidade de Lille, são oferecidos três cursos _ou percursos_ que combinam formação teórica para a pesquisa e experiência profissional, que estruturam a mobilidade dos estudantes no âmbito do consórcio.

A Universidade Federal do Rio de Janeiro integra dois percursos deste consórcio:

Percurso 1- Crises, conflitos, sociedade civil – com base em abordagens específicas para a Filosofia Política e Sociologia.

Percurso 2 - O sujeito migrante: narrativas e práticas sociais – voltado para a Antropologia, Artes, Literatura, Línguas e Psicologia Social.

Cada oficina tomou uma dinâmica diferente.e os participantes, maiores de idade, assinaram um termo de autorização para uso do material produzido em pesquisas, publicações e apresentações em encontros científicos- configurou-se como um campo fecundo de reflexões. A questão ética quanto ao funcionamento, produção e utilização da documentação foi acordada entre os participantes, e sempre que necessário, os acordos iniciais eram renegociados a partir dos desdobramentos

concretos experienciados por cada grupo. Desses trabalhos, trago o olhar aguçado, o corpo marcado por intensos e prazerosos encontros e a reflexão sobre a metodologia do Teatro do Oprimido a partir de uma abordagem pós-colonial, registradas em anotações que reuni em diários, um para cada oficina.

Ao tornar-se necessário estabelecer procedimentos e instrumentos que me permitissem refletir e compartilhar a experiência, respeitando os protocolos instituídos para a pesquisa na área de saúde, estabeleci um fluxo entre arquivo e repertório que aplicarei em meus futuros trabalhos. O diálogo entre duas éticas complementares- uma, que demanda o preenchimento de formulários em prazos nem sempre compatíveis com o movimento estabelecido pelos encontros ou mesmo pela natureza dos encontros, que organiza em larga escala os arquivos contendo informações sobre pesquisas; outra que se estabelece presencialmente, a partir da negociação entre todos os envolvidos, numa escala localizada- obrigou-me a um bem vindo exercício de busca de novos caminhos, permitindo pensamentos e opções metodológicas que contribuíram para aprofundar a reflexão sobre o ato de pesquisar nas *ciências da implicação*.

A Psicossociologia forneceu trilhas para estes procedimentos e instrumentos, a partir de um outro olhar para a pesquisa social, ao considerar a implicação da pesquisadora como fonte de conhecimento. Barus-Michel (2004) ressalta que a implicação não é uma fusão emocional com o objeto de pesquisa, devendo passar pela palavra, ser trabalhada e formalizada em um modo de análise que passa pela escrita. A autora sinaliza a necessidade de aprofundar a formalização da implicação através de uma série de questões como: localização da pesquisadora, entendida aqui não apenas como um lugar, mas como uma história; a explicitação do que suscita o trabalho; a expressão do problema, dificuldades, ignorâncias; e o que se configurou mais delicado, no meu ponto de vista: O que se quer da instituição que não se detém? O que se espera/ o que falta? Para Barus-Michel, essas perguntas clarificam as representações que vão sustentar as hipóteses que se exprimirão mais tarde.

Lourau (2004), a partir do aporte da Análise Institucional contudo, alerta para o risco do isolamento e da psicologização de um campo dos análise e o esvaziamento de todos os demais campos de implicação existentes – a instituição, a relação com a teoria, a relação com a escritura

Essa discussão embasa minha opção metodológica de apresentar os dados a partir da (minha) implicação. Minha localização como pesquisadora, mulher, latino-

americana, desenvolvendo uma reflexão a partir de um trabalho com técnicas do Teatro do Oprimido realizado em uma universidade pública brasileira, configura-se em um dado problematizador para o olhar imperial (PRATT,2011). Definido o procedimento, a ferramenta principal de coleta de dados recaiu sobre os registros que havia feito sobre as oficinas, reunidos em um diário.

Nesse sentido, a metodologia qualitativa escolhida para o desenvolvimento desta pesquisa levou em conta a singularidade e o contexto de produção do conhecimento ligado às *ciências da implicação*. Minayo (2009) sinaliza que a cientificidade “tem que ser pensada como uma ideia reguladora de alta abstração e não como modelo e normas a serem seguidos” (MINAYO,2009, p.11). A pesquisa qualitativa permite trabalhar com o “universo da produção humana que pode ser resumido no mundo das relações, das representações e da intencionalidade” (MINAYO,2009, p. 21) dificilmente traduzível em números e indicadores quantitativos, uma vez que trabalha com níveis que precisam ser expostos e interpretados por todos os envolvidos no processo. Compartilho da percepção de Macedo (2005), quando este considera que para um olhar qualitativo, é necessário que a pesquisadora perceba o mundo a partir de seu ponto de vista, sendo necessário conviver com o desejo, a curiosidade e a criatividade, bem como com a desordem e o conflito; com as incertezas e o imprevisto. No olhar qualitativo, segundo o autor, aparece mais o intensivo que o extensivo, onde o intensivo aparece e desaparece, reflui e se esgueira.

Desse modo, o diário permitiu registrar este olhar qualitativo. Focarei a análise no diário produzido em uma das oficinas citadas no início deste capítulo, aquela cujo trabalho mais me deslocou de minhas prévias certezas e da zona de conforto que os anos ministrando oficinas propiciam. Ressalto que cada grupo é único, as inferências a ele relacionadas não são transferíveis para outros grupos. Contudo, é a partir das reflexões/críticas e compartilhamentos das diversas singularidades que cada oficina proporciona que pode ser formado um repertório a partir do qual outras oficinas poderão ser criadas em suas singularidades.

Maria Mies (1993) postula a *parcialidade consciente* que, segundo a autora, é o oposto do chamado conhecimento-de-espectador. Para Mies, este postulado compreende o sujeito de investigação e sujeito investigado como integrantes de um todo social maior, e é alcançado através de uma identificação parcial com os sujeitos investigados, sem que tal ação caracterize um mero subjetivismo ou a simples

empatia. Para a autora, a investigação deve tornar-se um processo de conscientização, tanto para os cientistas sociais, como para os grupos-alvo das pesquisas. (MIES, 1993).

4.1- AS FERRAMENTAS DO MÉTODO

De acordo com a premissa da tese enquanto um trabalho artesanal, considero pertinente incluir as reflexões de Sennet (2009) sobre as ferramentas e como estas podem mobilizar a todos os envolvidos na pesquisa para saltos intuitivos no desconhecido. As proposições do autor sobre o trabalho dos artífices, que levam em conta a importância do repertório para o desenvolvimento imaginativo contribuem, em minha percepção, para qualificar o fazer, ao que chamarei de bastidores de uma pesquisa, que usualmente tornam-se invisibilizado em seu registro escrito. Segundo Sennet

A intuição começa com a noção de que o que ainda não é pode ser. Como nos vem esta ideia? Nas habilidades técnicas, a ideia de possibilidade tem origem no sentimento de frustração com os limites de uma ferramenta ou é provocada por suas possibilidades ainda não verificadas. (SENNET, 2009, p.233)

Para o autor, o uso de uma ferramenta organiza essas possibilidades mediante quatro etapas que seriam os quatro elementos constituintes do salto intuitivo: reformatação, proximidade, surpresa, gravidade. A reformatação é a disposição de verificar se uma ferramenta ou prática pode ser mudada de uso; o estabelecimento da proximidade vem quando dois domínios dessemelhantes são aproximados, quanto mais próximos, mais estimulante se torna o processo; a surpresa quando se percebe que havia no processo inicial algo mais pleno ou complexo do que se supunha; finalmente, a gravidade que, segundo o autor, traz a problematização da importação de uma técnica ou do uso de uma ferramenta.

4.1.1- O Diário como ferramenta- Diário de Itinerância

Diários produzem um conhecimento sobre a temporalidade da pesquisa, permitem o conhecimento da vivência cotidiana, é o *como foi feito*, permite conhecer melhor as condições de produção da vida intelectual; reconstituem a história do pesquisador. Mostram, entre outras coisas, a contradição entre a temporalidade da produção pessoal e o calendário de pesquisa. A revelação ou não dos múltiplos atos de pesquisa é uma ação política. Fazer dos acontecimentos cotidianos um caminho

para o conhecimento é trabalhar dentro da Ecologia de Saberes, preconizada por Santos (2010), e vista no capítulo 1.

O registro da oficina possibilitou uma forma de distanciamento e deslocamento perante a experiência, constituiu-se numa ferramenta de tensionamento da experiência, além de suporte para os momentos de angústia e/ou euforia produzidos pela imersão nas oficinas. No meu processo de registro e reflexão, o diário foi de grande valia, não pela pretensa objetividade do registro de fatos observados, mas o que sua leitura e releitura me permitiram enxergar através dele. Evitei fazer anotações durante a oficina, pois a posição de coordenadora da mesma demandava uma atenção total bem como a imersão nos exercícios e jogos, quer deles participasse ou não. Realizava registros posteriores e, muitas vezes, sem preocupação de seguir uma ordem cronológica, realizava registros remissivos.

Com a proposta de aprofundar a reflexão sobre este material, me permiti ultrapassar as fronteiras disciplinares e consultar autores para os quais o *diário* configurava como uma ferramenta privilegiada de trabalho. Desse modo, cheguei a Lourau (1993), que considera o diário de pesquisa um gênero literário, uma escrita violadora da pretensa neutralidade da pesquisa e apresenta estudos que considerei pertinentes para esta proposta (Lourau, 1989, 1993). Sobre registro de experiências teatrais, Gonçalves (2013) preconiza “os protocolos teatrais verbo-visuais, cuja função, segundo o autor, é direcionada mais ao mundo dos sentidos que ecoam a partir de uma prática teatral do que à contenção dessa prática em um registro de aula” (GONÇALVES, 2013, p.112). Considerei, contudo, que minha reflexão ia além da ação de coordenar a oficina, e passei a utilizar, com algumas adaptações, o *Diário de Itinerância*, proposto por René Barbier (2002), que, segundo o autor, fala da itinerância, mais do que uma trajetória muito bem balizada. Para o autor, trata-se de um instrumento de investigação sobre si mesmo em relação ao grupo, que toma emprestado ao diário íntimo seu caráter singular e privado; porém em um diário íntimo as pessoas envolvidas e respectivas situações nunca serão realmente expostas, uma vez que não tem por finalidade a publicação. O *Diário de Itinerância*, embora comporte o caráter de intimidade, apresenta a característica de ser publicável.

Barbier pontua que na itinerância de uma vida encontra-se uma infinidade de itinerários contraditórios, onde uma existência concreta se manifesta pouco a pouco, e de maneira inacabada, no emaranhado dos diversos itinerários percorridos por uma pessoa ou por um grupo. Para o autor, registram-se pensamentos, sentimentos,

desejos e sonhos muito secretos. Uma das adaptações que fiz é que, para Barbier, o diário deve ser escrito diariamente, sem adiamento. No caso da presente pesquisa, o diário tornou-se, na maioria das vezes, remissivo. Tal fato pode ter como analogia a proposição de Boaventura Santos (2010) de expandir o presente, vista no capítulo 1, uma vez que no Diário de Itinerância pode-se registrar fatos que, sob uma perspectiva de tempo linear se configurariam como já passados, lembranças, acontecimentos marcantes de outrora e que, vistos sob uma perspectiva de ampliação do presente, demonstram que ainda se configuram em um presente ampliado, interpelando as práticas.

Um diário de itinerância para Barbier compõe-se, concretamente de três fases:

- a) um diário-rascunho, no qual escrevi tudo, em um emaranhado de referências múltiplas; lembranças remontadas a muitos anos ou muitos meses, por fenômeno que o autor chama de “eco- ressonâncias com os fatos do presente” (Barbier, 2002, p.138);
- b) Um diário elaborado, onde organizei a estrutura do escrito da maneira como a entendo, com a liberdade, inclusive, de modificar completamente a cronologia dos fatos, o que me permitiu muitas vezes, escapar do historicismo. Nesta etapa, utilizei o software de análise qualitativa AtlasTi para, nesta fase de elaboração, categorizar o material escrito, de acordo com Bardin (2000), conforme será descrita a seguir.
- c) Um diário comentado, quando a partir da categorização, passei não apenas à análise dos dados, mas a complementá-los com outras reflexões, relacionando-os ao aporte teórico escolhido para esta tese.. Esta etapa será mostrada no capítulo 5.

Um diário é, com deslizes, um material arquivado. Como foi visto no capítulo 1, Taylor (2013) define um arquivo como o local autorizado – físico ou digital- uma coisa/objeto e uma prática- a lógica da seleção, organização, acesso e preservação no tempo, que julga certo objeto arquivável. Lógica/ objeto/prática funcionam de modo simultaneamente sustentado. O “objeto” é preservável, nomeável e armazenável, imbuído do poder e da autoridade. A autora pontua que sabe-se que o objeto selecionado foi selecionado porque é importante. Em troca, noções de precisão histórica, autenticidade, propriedade, conhecimento especializado, perícia, relevância

e mesmo de “verdade” são cobertas pela fé no objeto encontrado no arquivo. Desse modo, tem-se um sistema circular de legitimação. O arquivo passa a funcionar não apenas como espaço de enunciação, o lugar de onde alguém fala, mas fala, também, do que pode ser dito. Local/objeto/prática existem em conexão vinculada, em que cada um depende do outro para sua autoridade.

No caso da presente tese, avalio que, no Diário de Itinerância, há a oportunidade de uma reflexão maior sobre o conceito de *metáxis*, uma vez que os registros contemplam, também, o meu olhar sobre o meu fazer.

4.1.1.1- O contexto que deu origem ao Diário

O Diário de Itinerância começou a ser escrito a partir de encontros concretos- os oito encontros de duas horas cada, que compuseram a oficina de Teatro do Oprimido que ministrei como atividade do Laboratório de Imagens do Programa EICOS. Participaram destes encontros, eu e mais quatro integrantes – três mulheres e um homem- de nacionalidades diferentes, com idades entre 29 e 34 anos, . Esta característica intercultural foi, para mim, o traço marcante, um processo de múltiplas direções, repletas de criação e tensão, sempre em construção. Walsh (2000) sinaliza que o princípio intercultural busca estabelecer uma maneira de relacionar-se positiva e criativa, um enriquecimento entre todos sem que se perca a identidade cultural dos interlocutores. Essa relação, para Walsh, implica em um elemento pessoal e outro social que se complementam e exigem mutuamente. Em nível pessoal, há o foco na necessidade de construir relações entre iguais; em nível social, enfoca a necessidade de transformar as estruturas da sociedade e as instituições que as apoiam, tornando-se sensíveis às diferenças culturais e á diversidade das práticas culturais que estão em pleno exercício.

Walsh considera a interculturalidade como um processo dinâmico e permanente de relação, comunicação e aprendizagem entre culturas em condições de respeito, legitimidade mútua, simetria e igualdade. Trata-se, também, de um intercâmbio que se constrói entre pessoas, conhecimentos, saberes e práticas culturalmente distintas, buscando desenvolver um novo sentido de convivência destas em suas diferenças; trata-se, também, de um espaço de negociação e tradução, onde as desigualdades sociais, econômicas e políticas, as relações e os conflitos de poder na sociedade não são mantidos ocultos, mas reconhecidos e confrontados. É também uma tarefa social e política que interpela o conjunto da sociedade, que parte

de práticas concretas e conscientes, tendo como intenção criar modos de responsabilidade e solidariedade.

Classicamente, a metodologia do Teatro do Oprimido é composta por exercícios, jogos e técnicas teatrais, com ações teatrais no âmbito das intervenções sociais, utilizando exercícios de movimentação, equilíbrio, toque, percepções de sons e ritmos com vários estímulos sensoriais, e da comunicação através da polissemia de imagens. Escolhi focar a oficina nos exercícios e jogos de Teatro do Oprimido por considerar que estes permitem a inclusão de alternativas mais abrangentes da experiência social dos participantes, abrindo possibilidades que muitas vezes são relegadas para segundo plano na feitura de um esquete de teatro-fórum.. Estas possibilidades, presentes nos exercícios e jogos, muitas vezes sinalizam para um deslize entre o gesto e a palavra; este deslocamento torna-se fecundo para novas reflexões.

Sobre o gesto, lembro o conceito de *gestus* em Bertold Brecht, entendido como a expressão física de certas relações sociais nas quais homens e mulheres de uma determinada época se relacionam, envolve um processo no qual um ato específico situa-se no tempo e no espaço, relacionado a indivíduos concretos. É o momento em que uma atitude padrão é retirada de seu contexto de significado e transportada para outro, operando um efeito de estranhamento. Consiste em identificar a dimensão social nas atitudes mais cotidianas. Certeau (2009) assinala que toda sociedade tem seus gestos técnicos _formas pelas quais homens e mulheres sabem servir-se de seus corpos. Tais gestos, animados por necessidade, significado, crença, objetivo de utilidade ou intenção operatória, só duram enquanto durarem suas funções de utilidade, sustentados pelas milhares de reatualizações de seus praticantes. Um gesto técnico só é refeito se for considerado eficaz, operatório, de bom rendimento e tem sua vida condicionada à necessidade concreta ou simbólica, em estreita simbiose com um meio e um cortejo de objetos técnicos.

Estabeleci um cronograma cuja estrutura deixei semiaberta, para incluir jogos e exercícios conforme o perfil do grupo e as situações que se apresentassem. A oficina foi ministrada em português e, embora isto pareça um dado natural uma vez que foram realizadas em uma universidade brasileira, será visto que o idioma e a tradução foram questões que perpassaram todo o processo.

Acrescente-se o fato que, quando os participantes da oficina não são dóceis e não se adaptam às expectativas da dinamizadora, provocam nesta um deslocamento que

pode trazer informações sobre o enquadramento da técnica utilizada, ampliando a visão sobre as linhas de força que compõem o ato de dinamizar uma oficina de Teatro do Oprimido. A reflexão sobre estas linhas desafiou ainda introjetado *olhar a partir do ponto zero*.

Não utilizei os relatos dos integrantes da oficina embora, como ressaltai anteriormente, tenha a permissão por escrito dos mesmos para a utilização de todo o material produzido – imagens, diálogos, percepções e avaliações- para pesquisas e publicações, inclusive para esta tese. Como todo material retirado de um diário, a escrita, na primeira pessoa, focará as impressões de um repertório que tornou-se um material arquivado,

No diário, menciono os nomes dos participantes, ligando-os às situações que serão descritas. Manterei o anonimato; contudo, algumas informações precisarão ser dadas para melhor entendimento do processo. Caso este procedimento possibilite de alguma forma a identificação de algum integrante, não considero que se configure como uma quebra de confiança em relação aos próprios, cuja participação, sugestões e avaliação co-construíram o presente texto. Caracterizo a aula em formato de oficina, que constituiu a matéria prima para o diário, a partir da definição de oficina proposta por Afonso (2015) como

um trabalho estruturado com grupos, independentemente do número de encontros, sendo focalizado em torno de uma questão central que o grupo se propõe a elaborar, em um contexto social. A elaboração que se busca na Oficina não se restringe a uma reflexão racional mas envolve os sujeitos de maneira integral, formas de pensar, sentir e agir. (AFONSO, 2015, p.9)

A oficina, caracterizada como “uma prática de intervenção psicossocial, seja em contexto pedagógico, clínico, comunitário ou de política social” (AFONSO, 2015, p. 10), pode ser útil nas áreas de ações comunitárias, saúde e educação, distinguindo-se de projetos apenas pedagógicos por trabalhar, também, com significados afetivos e, embora propicie a elaboração de experiências que envolvam emoções, se distingue de um grupo de terapia, pois não pretende uma análise psíquica de seus participantes.

No que se refere à especificidade de uma oficina de Teatro do Oprimido, na qual

O processo de formação não pode ser reduzido e tratado como sinônimo de capacitação. Não se trata de um treinamento, de um aperfeiçoamento, se trata de um trabalho em que o indivíduo faz parte do sujeito coletivo e se coloca como mediador dessa relação. Mas, isso não existe de antemão: é preciso que ambas as partes compartilhem do sentido de construção de um projeto comum, em disputa com o projeto hegemônico, de sociedade, de país. Sem isso, muito da proposta se perde; a perspectiva emancipatória não pode ser

conquistada de forma individual, logo, Teatro do Oprimido não é uma promessa de melhoria da vida pessoal, de libertação individual dos grilhões que o sistema nos impõe. Quando perdemos essas questões de vista, o Teatro do Oprimido passa a se apresentar como um conjunto de métodos, agrupados por jogos e exercícios, em categorias, como outras tantas correntes metodológicas do teatro. (VILLAS BÓAS, 2015)

Neste sentido, muitas vezes o arsenal de técnicas do Teatro do Oprimido pode ser utilizado fora de uma perspectiva de transformação social, como foi visto na capítulo 2 desta tese, e como será comentado no capítulo a seguir.

4.1.2- Análise de conteúdo

O primeiro passo para trabalhar com o diário foi transformá-lo do manuscrito para um arquivo em formato word e, em seguida, inserí-lo no software de análise qualitativa Atlas Ti para iniciar a análise de conteúdo. Segundo Bardin, a análise de conteúdo tem como um de seus objetivos o enriquecimento da leitura,

pela descoberta de conteúdos e estruturas que confirmam (ou infirmam) o que se pretende demonstrar a propósito das mensagens, ou pelo esclarecimento de elementos de significação susceptíveis de conduzir a uma descrição de mecanismos de que, a priori não tínhamos a compreensão. (BARDIN, 2000, p.29)

De fato, este procedimento ao permitir trabalhar com minha implicação da maneira preconizada por Barus-Michel (2005), possibilitou, também, o trabalho de acordo com a Razão Cosmopolita, uma vez que, a implicação da pesquisadora, historicamente produzida como ausente em nome de uma objetividade que se pretende universal, ao ser reconduzida para o cenário da pesquisa, convoca a emergência de outros significados.

Neste procedimento elegi, dois eixos que considerei pertinentes para configurarem-se como roteiros e busquei estabelecer quais cenas ativavam ou interpelavam esses roteiros.

a) roteiro do encontro- estabelecido de acordo com o capítulo 1

b) roteiro da técnica- estabelecido de acordo com os capítulos 2 e 3

A partir desses roteiros, busquei extrair as cenas que as movimentavam ou interpelavam. Na montagem das cenas recorri ao arquivos- material teórico, e ao repertório- minhas percepções/ experiências registradas no diário; estas, também, material arquivado, mas guardando o registro de algo vivido por mim. Desta forma, configurei o item “c” do *diário de itinerância*. que será mostrado no capítulo a seguir.

5-ANÁLISE DOS DADOS

A produção do conhecimento é sempre um esforço coletivo, uma série de conversas de um lado para o outro, que produzem resultados múltiplos. O informante falante de nauatle conta sua história para o escriba falante de nauatle, que, por sua vez, a passa para o tradutor, que a transmite para o escriba falante de espanhol, que fala para o frade espanhol, o receptor, organizador e transmissor oficial do documento escrito. Em seguida ele dá sua versão, que vai fazer o caminho de volta até o informante naua. O documento também encontra seu caminho para o interior da esfera pública, em que ele é recebido com debates que vão desde a crítica rigorosa até a gratidão profunda. De um lado para o outro as versões mudam com cada transmissão; cada uma cria deslizos, falhas e novas interpretações que resultam em um original de certa forma novo. (DIANA TAYLOR, 2013)

A partir dos objetivos desta pesquisa que são: investigar as possibilidades e limites dos exercícios e jogos do arsenal de técnicas do TO, como ferramenta para suscitar reflexão na pesquisa psicossocial; contextualizar a sistematização do arsenal de técnicas do Teatro do Oprimido sob o ponto de vista do deslocamento do teatrólogo Augusto Boal; discutir o Teatro do Oprimido a partir da lente dos estudos da performance, passo a analisar os dados documentais, buscando apontar para os limites encontrados na aplicação das técnicas do TO bem como sinalizar suas possibilidades como ferramenta de reflexão na pesquisa psicossocial, no contexto da crítica dos Estudos Pós-Coloniais.

Estabeleci, a priori, dois roteiros- o roteiro do encontro e o roteiro da técnica- a partir dos quais realizei a leitura de meu *Diário de Itinerância*. A análise dos dados parte da minha implicação, conforme discutida nos capítulos 1 e 4. Entretanto, a leitura do Diário a partir da minha implicação possibilitou a visibilidade e organização de outras cenas

Sobre o *diário*, Lourau (1989) reitera que este não é um fenômeno secundário, uma vez que expressa a demanda de toda descrição centrada no que sucede dentro do ato de investigação, entendido este como prática social questionadora. Um diário pode vir a ser um transbordamento, um risco de contaminação com as relações sociais concretas que organizam e são organizadas pelo ato de investigação, com os corpos, com a paixão e vaidade contidas no ato de escrever. No caso desta pesquisa, o diário- antes apenas registro/suporte/desabafo para o dia a dia de uma oficina desafiante desde seu primeiro dia- tornou-se o arquivo a ser analisado. Por outro lado, Taylor (2013) sinaliza que o repertório formado por meio de práticas como o teatro por exemplo, não pode ser contidos em um arquivo.

Contudo, ressaltando a transitividade entre arquivo e repertório no trabalho com a oficina, pontuo que lancei mão de arquivos –os livros de Augusto Boal- para selecionar os exercícios e jogos que compuseram a oficina; desta seleção um repertório foi ativado e registrado parcialmente em novo arquivo. Os deslizos e o ‘não-encaixe-perfeito’ entre uma e outra modalidade fazem parte das *ciências da implicação*.

Desse modo, a utilização do meu *Diário de Itinerância* reúne o conjunto concreto dos integrantes da oficina de Teatro do Oprimido e as experiências que, coletivamente, construímos. Permito-me manter a informalidade da escrita do Diário ressaltando que, conforme os itens b e c da ferramenta (ver capítulo anterior), me permiti reelaborar algumas frases e manter alguns dados em sigilo.

5.1- PERSONAGENS DA PESQUISA- PROTAGONISTAS E ANTAGONISTAS: É ASSIM TÃO SIMPLES?

Uma das vantagens do Diário de Itinerância é ampliar o presente, atravessando a linearidade historicista, propiciando outras temporalidades e permitindo estabelecer outros caminhos de significação. Ao me permitir escrever remissivamente sobre o trabalho com a oficina, presentificou-se o registro da primeira vez em que me percebi como um *objeto de pesquisa*, participando de um grupo de discussão focal na escola onde lecionava. Este registro forneceu-me pistas para refletir sobre minha implicação com o tema desta tese.

Sou a experiência que é discutida teoricamente e me recuso a ser objetificada. Me sinto desconfortável quando vejo a discussão sobre grupos pesquisados(as), parece que o pesquisador(a) ‘olha de cima’; esse olhar me incomoda porque invisibiliza e silencia. Me senti assim quando a Escola Municipal³⁸ foi pesquisada...Eu fazia e alguém refletia. Eu era a trabalhadora braçal, enquanto algum “medalhão” ganhava nome e publicava às minhas custas...Até chegar ao “grand finale”, o retorno da pesquisa, onde os professores e professoras foram responsabilizadas pelas “más andanças da educação”. O “figurão” foi embora; provavelmente ficou com o Lattes mais “gordinho” e nós, professores e professoras, voltamos à nossa rotina de calor, falta d’água, invisibilidade e silêncio (ainda que este se expressasse por gritos com as turmas) ...Hummm... (Diário de Itinerância, 15/12/2014)

De fato, como autora, protagonista desta tese, elegi, desde o começo, como personagens antagonistas, duas imagens: a primeira, a imagem do cientista (no masculino), descrita por Arriscado Nunes (2001), como aquele cujo olhar objetivo e dasapaixonado, distanciado e desincorporado, associado à atividade de teorização,

³⁸ Manterei o nome da escola em sigilo.

que reduz a percepção à cognição e a torna inseparável da capacidade de prever, dominar, legislar; e segunda, a imagem do “observador”, criada por Pratt (2011), para designar o sujeito branco masculino do discurso europeu “aquele cujos olhos imperiais passivamente contemplam e possuem.” (PRATT, 2011, p. 35).

Fazendo uma leitura a partir do vocabulário teatral, protagonista e antagonista são termos derivados da palavra grega *agon*, significando aquele/aquele que participa do debate. O *agon*, ou princípio agonístico, marca a relação conflitiva entre protagonista e antagonista, que se opõem em uma dialética discurso/resposta. Cada um participa do debate, impõe sua marca na estrutura dramática que constitui o conflito (PAVIS, 1980). Recorro a Boal (1996) quando este diz que os monólogos só serão teatrais “se o antagonista estiver pressuposto, embora ausente. Se sua ausência estiver presente.” (BOAL, 1996, p.30).

A partir deste trecho do Diário, retomo Dubost (2001) para quem “a consideração da implicação parece-me aqui se situar primeiramente na análise do sistema de lugares, na referência ao próprio lugar ocupado, ou que se tenta ocupar, e, sobretudo, ao que lhe é atribuído e que ele se recusa ou aceita, com todos os riscos que isso comporta.” (DUBOST, 2001, p.183). Parece-me então que é na fronteira, no diálogo/conflito com os dois olhares- o observador distanciado e o implicado que os encontros, e as sistematizações do vivido, acontecem.

5.2- O ROTEIRO DO ENCONTRO

O roteiro do encontro teve seus personagens: cinco pessoas- quatro mulheres e um homem- de diferentes lugares do planeta, estudantes de intercâmbio. Apresentou um cenário: uma sala de aula em uma tradicional universidade pública, que se transforma em local de ensaios e experimentações teatrais. Então, criou-se um espaço/tempo que permitiu o surgimento de novas cenas e de novos olhares para cenas antigas.

5.2.1- Uma visão geral do encontro

1º encontro:

Exercícios e jogos: Hipnotismo Colombiano; 1,2,3 de Bradford; Quantos “as” existem em um “a”; Imagem da palavra; Ilustrar um tema com o próprio corpo.

Neste primeiro encontro, apresentei a proposta da oficina e solicitei a permissão para filmagem e utilização do material para publicações, apresentações em congressos e, dependendo do transcorrer da oficina, para a tese. Combinamos, também, que a prática da oficina pertenceria a todos e, caso alguém desejasse escrever e publicar a partir do experienciado, solicitava, apenas, ser comunicada. Solicitei, também, a produção de um *protocolo teatral verbo visual*, para ser compartilhado com o grupo ao final da oficina, mostrei alguns exemplos produzidos por outro grupo e ressaltei que seria de livre organização de cada um e cada uma. Percebi a necessidade de tradução, pois não falo francês, o idioma em comum do grupo, e dois dos participantes não falavam português. Uma das mulheres fez a tradução da minha fala para os demais; o inglês não resolveu nosso problema de comunicação.

A necessidade de tradução imprimiu uma dinâmica mais lenta, pois algumas expressões precisavam ser explicadas, mesmo para a mestrande que falava fluentemente o português. Aquela era uma situação nova para mim, passei a falar mais lentamente e, involuntariamente, o tom de voz aumentou e passei a acentuar os gestos. O exercício-chave do dia- *Imagem da Palavra*³⁹, perdeu muito do ritmo, pois foi necessário dizer a palavra, esperar sua tradução, e só depois dar o sinal para que a imagem fosse formada. Escolhi a palavra *fronteira*; naquele momento, pensei não precisarmos fazer uma imagem do conceito *fronteira*, pois ela estava ali, na barreira do idioma, nos olhares esgazeados com os quais eu era fitada, nos corpos que pouco se movimentavam.

2º encontro:

Exercícios e jogos: Sequência do espelho; Fila de 5 atores; As duas revelações de Santa Teresa; Máquina de ritmos.

³⁹ *Imagem da palavra* (Técnica de Teatro Imagem)

Os participantes formam um círculo, voltados para o lado de fora; o diretor diz a palavra ou tema a ser ilustrado e dá um sinal. Todos juntos viram-se para dentro do círculo e representam com seus corpos sua versão do tema. A imagem feita por cada participante deve ser uma imagem estática, mesmo que pressuponha movimento.

Dinamização: A um sinal do diretor, os participantes se aproximam por afinidade de imagens, formando grupos. Cada grupo apresenta, para os demais, seu conjunto de imagens. A plateia, comenta as imagens. A um sinal do diretor, cada integrante do grupo profere uma única palavra que traduza sua imagem. (Essa variante foi feita por Augusto Boal, em oficina)

Considero os jogos *As duas revelações de Santa Teresa*⁴⁰ e a *Máquina de Ritmos*⁴¹ excelentes para o trabalho com quaisquer temas em pesquisa social. O exercício *As duas revelações de Santa Teresa* possibilita um espaço lúdico para que o usualmente ‘não dito’ se expresse. Costumo trabalhar este exercício de duas formas: a primeira, quando o objetivo é investigar uma relação interpessoal específica, dentro de um grupo, costumo propor os papéis; a segunda, quando não existe uma questão prévia e o objetivo é investigar que tipo de relação interpessoal perpassa o grupo, proponho que o grupo decida os papéis a serem investigados.

No caso do grupo em questão, propus o primeiro papel como forma de deflagrar o processo; avaliei que a falta de experiência anterior com o teatro, aliada à questão do idioma, que tornava a comunicação mais lenta, minha intervenção, participando de alguns exercícios, seria um dado facilitador. Assim, propus o papel da “mulher migrante”, ao qual o grupo respondeu propondo o “policia da fronteira”. Como dois dos integrantes não falavam português, considerei ser um facilitador a expressão no idioma comum ao grupo- o francês que, diga-se de passagem, não era o primeiro idioma de nenhum de nós. E assim ficamos: cinco pessoas, nenhuma delas francesa; quatro realizando o exercício em francês e a quinta, no caso eu, captando uma palavra ou outra, tentando ‘ouvir’ o máximo possível, os gestos, os olhares, os tons de voz. Configurou-se o quadro descrito por Mignolo (2011), onde uma língua colonial impôs-se sobre as demais. Esse tema será aprofundado no capítulo seguinte.

⁴⁰ *As duas revelações de Santa Teresa (Memória dos sentidos - Jogos introvertidos)*

O grupo decide qual o tipo de relação interpessoal deseja investigar (ex: marido/ mulher, professor/estudante, etc). Somente relações próximas, carregadas de sentido e de emoção podem ser selecionadas. Formam-se duplas e os parceiros decidirão quem interpreta qual papel. Os dois atores começam conversando um com o outro, em seus respectivos papéis. Depois de algum tempo, o diretor dirá: “Um dos dois pode fazer a primeira revelação.” Então um dos parceiros deverá revelar ao outro alguma coisa, de grande importância, que tenha o potencial de mudar a relação, para melhor ou para pior. Continuam o diálogo. Depois de alguns minutos, o diretor pedirá ao segundo parceiro que faça a sua revelação, que deve ser tão importante quanto a anterior. Continuam o diálogo. *Observação:* Neste jogo, pode-se montar uma pequena cena, definindo-se antes do início do diálogo o local onde se dá o encontro dos personagens, as idades de ambos. Ao final das duas revelações, o diretor poderá dar um sinal que um dos dois deve partir, e se improvisará a separação. (BOAL, 1998, p. 225- 226)

⁴¹ *A máquina de ritmos (Escutar tudo que se ouve)*

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, com outro som e outro movimento que sejam complementares e não idênticos. 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 convida à variação do ritmo, acelerando e/ ou desacelerando os sons e gestos. (BOAL, 1998, p.129) Segundo Augusto Boal, este jogo é particularmente útil quando se quer criar imagens de um tema para que este não permaneça abstrato: burocracia, futuro, infância, etc.

Na dinamização do jogo, todos os diálogos versaram sobre o assédio, tanto sexual quanto moral. Agora eu tinha dois gestos que me chamavam atenção: os olhares esgazeados, presentes desde o encontro anterior, e os risinhos aos quais, em um primeiro momento, preferi não atribuir nenhum significado. Registrei apenas em meu diário o quanto me sentia incomodada, sabendo que, de acordo com o conceito de implicação, ali havia algo a ser explorado.

Continuamos com o mesmo jogo; desta vez, foi proposto, por um dos mestrandos, que se dinamizasse o par “estudante estrangeiro” e “pessoa a quem o estudante pedia informação”. Mais uma vez, anotei para observações posteriores, a questão do idioma. O debate entre os participantes versava sobre a necessidade de se conhecer o idioma do país no qual se ia estudar.

O exercício *A Máquina de Ritmos* permitiu um saudável debate sobre performance de gênero. Sugeri que fosse feita a *máquina da mulher*; considerei ser interessante aprofundar o conceito *mulher*, que já havia trabalhado enquanto *mulher migrante*, no exercício anterior. A primeira pessoa a produzir uma imagem para a máquina foi o homem, que praticou o gesto de se maquiar, as mulheres, em seguida, fizeram gestos ligados à aparência como pentear cabelos; sinalizei, então, que a primeira categoria a surgir era a aparência. Uma das integrantes pontuou que o gesto acentuara a aparência porque fora feito por um homem, questionei, então, o porquê todas as mulheres seguirem o gesto do homem e propus que se tentasse reverter a máquina: o homem manteria o gesto e as mulheres procurariam outro gestual, o que foi feito. Uma das mulheres propôs, então, fazer a máquina do homem. Surgiram os gestos de beber, fumar, dirigir. Discutimos sobre a polissemia das imagens, o que significavam para cada integrante da oficina. Falei da importância de discutir um exercício após concluí-lo, uma vez que o significado é dado pelo campo das opiniões, resaltei que o debate é uma parte importante do exercício, por exemplo, ele fez este gesto, pontuei que a resposta às questões estão no debate e não em uma única resposta.

Os encontros aconteciam às segundas-feiras, pela manhã, às 9 horas. Em nenhum dos dois encontros começamos pontualmente. No segundo encontro, embora o idioma ainda impedisse de uma conversa fluente, já tínhamos estabelecido um espaço de debate, que se mostrou fundamental para o terceiro encontro. Seguiram-se duas semanas sem oficina: na primeira, devido à minha participação em

um congresso e a segunda, por terem comparecido apenas duas integrantes, que chegaram em horário já adiantado.

3º encontro

Exercícios e jogos: Caminhada; Um assusta e o outro protege; a Orquestra e o Regente; O Grande Jogo do Poder⁴²

Na arrumação das cadeiras para estabelecer um lugar de poder, uma nova percepção: para mim, a cadeira em evidência era hierarquizada ao extremo; foi atribuído coletivamente ao arranjo de cadeiras uma situação de sala de aula. Uma das pessoas argumentou que não via a situação muito hierarquizada, como estava sendo debatida. Senti um incômodo que, no momento, não consegui explicar...Algo que tinha a ver com a técnica do TO que parte de um confronto binário nas relações: ou é opressor/ou é oprimido. Insidiosamente foi-se insinuando a percepção de que entre o ou/ou, havia toda uma gama de possibilidades para o diálogo, que a técnica não contemplava. Como se o ato de nomear uma opressão a constituísse como tal, sem o espaço para negociação ou para busca saídas outras além do confronto. Essa percepção me acompanhou e me acompanha. Provavelmente este é um limite do TO. Provavelmente quando o TO é usado como ferramenta de pesquisa, constrói uma oposição, um confronto de uma única maneira: X contra Y, não permitindo a percepção de outras possibilidades.

Becker (2007) sinaliza que, muitas vezes, as coisas parecem incompreensíveis simplesmente porque estamos distantes demais da situação para conhecer as contingências reais sob as quais a ação foi escolhida. Nunca tive a experiência de me sentir *estrangeira*- que é diferente da posição da turista, ou mesmo da viajante. Não tive, portanto, a experiência de deslocamento, que foi um dos eixos deste grupo, frequentemente presente nas imagens e comentários.

Ao mesmo tempo, a chegada deles sentando-se largados e olhando

⁴² *O grande jogo do poder (Ver tudo que se olha – a invenção do espaço e estruturas espaciais de poder)*

Uma mesa, seis cadeiras colocadas lado a lado com a mesa e, em cima da mesa, uma garrafa. Os participantes são convidados para, um de cada vez, arranjar os objetos de maneira que uma das cadeiras ganhe uma posição superior, mais forte, de maior evidência ou maior poder, em relação às outras, à mesa e à garrafa. Escolhe-se depois uma estrutura determinada (no caso, foi escolhida uma cadeira) e pede-se aos atores que, uma a um, entrem nesse espaço estético e coloquem seu seu próprio corpo na posição onde poderá receber dessa estrutura o máximo de poder. Quando se chega à escolha de uma das posições, os demais atores são convidados, sempre um a um, a entrar na estrutura onde está o ator que fez a imagem mais poderosa e, colocando seus próprios corpos em algum lugar, tentar conquistar o poder para si. (BOAL, 1998, p. 217-218)

imediatamente ao celular, sem comunicação entre eles ou comigo me incomodava muito. Por que eu resistia tanto ao grupo? Porque eles não tinham um comportamento padrão de um grupo de teatro; porque eram formais... Levei um susto quando percebi que um dos integrantes me considerava uma professora e, para minha surpresa, percebi que eu me considerava uma multiplicadora das técnicas do Teatro do Oprimido; sem que eu percebesse, estava ‘me vendo’ estereotipadamente, a partir de um papel conhecido, ao qual já estava acostumada. Como multiplicadora, me percebia como alguém que aprende, pratica e utiliza as técnicas de Teatro do Oprimido sem, contudo, ‘ser’ uma curinga. Sentí-me duplamente deslocada, olhando-me e sendo olhada a partir de dois lugares institucionais que, no meu entender, demandavam posturas, corporeidades, ações que, naquele momento, eu percebia como antagônicas.

Para dar conta da desconstrução que se instalou (em mim) a partir deste encontro, recorri ao conceito teatral de *personagem*. Patrice Pavis (1980) ao apontar as metamorfoses históricas da personagem teatral forneceu elementos para a reflexão deste incômodo. No teatro grego, a personagem é a máscara, o papel desempenhado pelo ator; o ator se diferencia da sua personagem, é apenas seu executante e não sua “encarnação”. Segundo o autor, o teatro ocidental se caracterizará por inverter essa perspectiva: a personagem se identificará cada vez mais com o ator que o encarna e se transforma “em uma entidade psicológica e moral semelhante aos outros homens” (PAVIS, 1980, p. 355). Nos séculos XVIII e XIX, a personagem sofre uma mutação extrema na forma de personagem naturalista; formando um só corpo com seu/sua intérprete que chega, segundo Pavis, a ser impossível determinar como se distingue do ator/atriz e em que consistem suas ações. Naquele momento, qualquer personagem que, porventura, eu estivesse “encarnando”, distanciou-se, à minha revelia, abrindo um espaço por onde se insinuaram os primeiros incômodos com o trabalho.

Comecei a sentir uma incômoda dúvida quanto ao trabalho com o Teatro do Oprimido; até que ponto um multiplicador vai para o grupo com um enquadramento pré-estabelecido, buscando formatar qualquer questão na moldura *conflito opressor/oprimido*. Ao mesmo tempo, me perguntava o que estava fazendo de diferente da maneira ‘clássica’ do Teatro do Oprimido (leia-se- a maneira que eu havia aprendido). Perguntava-me quais os pequenos passos que me levavam à esta sensação de que a oficina não estava dando certo? As reflexões sobre o desconforto

que sentia acentuaram-no ainda mais. Eu estava em uma posição em que representava o discurso institucional, com um horário estabelecido dentro da programação do Laboratório, em um trabalho que sempre representei como contra-hegemônico. Minha representação sobre o Teatro do Oprimido sempre foi a de um trabalho com grupos periféricos, com uma coesão muito clara e que, funcionando, questiona as relações de poder, fato que poderia se tornar bastante delicado e demandar uma escolha ética do profissional que coordena a oficina.

Quando escolhi trabalhar com o Teatro do Oprimido em uma universidade, o lugar “universidade” traz problematizações importantes: De onde e de quem virá a autorização para a implantação de uma oficina de teatro? Como será feita a reserva e utilização do espaço onde se dará a oficina? Como este trabalho será justificado? Uma questão que se coloca, contudo, é que o Teatro do Oprimido não serve a funcionamentos institucionais, ou de Rh ou às chefias. Julian Boal (2015) pontua que o Teatro do Oprimido foi concebido como ferramenta para ser usado por movimentos sociais e outras organizações políticas contra opressão, que o autor considera ser, concretamente, contra a “ditadura do sistema econômico implementado para proteger o capitalismo”. O autor, comparando a utilização das técnicas do arsenal do Teatro do Oprimido no início da sistematização com os dias atuais sinaliza que, na atualidade a maior parte dos grupos- principalmente os de teatro fórum- trabalham para organizações não governamentais, com o Estado e grandes financiadores. Para Julian Boal, quando grupos de profissionais, definidos pelo autor como “aqueles que trabalham apenas quando são pagos”, usam as técnicas do Teatro do Oprimido para trabalhar em questões pré determinadas por aqueles que financiam seus projetos, subverte-se a dinâmica de um grupo de teatro fórum, já que frequentemente os financiadores miram um grupo específico para dizer-lhes como devem resolver seus problemas mas, segundo o autor, os problemas são frequentemente causados por aqueles que forneceram o financiamento. Assim, embora a forma do Teatro do oprimido não mude, o contexto é completamente subvertido.

Quais os aportes teóricos das pesquisas dos mestrandos que ‘sustentam’ a prática do Teatro do Oprimido? O aporte desse grupo não era o pós-colonial, a metodologia da maior parte deles já estava fechada na entrevista, com um aporte quantitativo em pelo menos um dos participantes.

“Toda intervenção psicossociológica, toda pesquisa-ação tem sempre como origem uma outra intervenção de qualquer natureza; nunca é independente, é sempre ligada à uma ação que a precedeu ou que a engloba, ação que é também uma intervenção que não pode atingir suficientemente seus objetivos

e cuja existência- e fracasso- tenta-se mais ou menos esconder. Uma boa parte do problema do significado que vai tomar uma intervenção psicossocial está na relação que ela mostrará com aquela que a precedeu; é ela a intervenção para (ou a serviço de) , sobre, contra, no sistema de intervenção que a gerou.” (DUBOST, 2005, p. 183/184)

Dubost (op.cit.) menciona o fim das certezas e afirmações, que formam um vazio, graças ao qual as peças começam a circular em um jogo mais livre. Não se trata de uma soma, de uma certeza a mais, mas de uma subtração, uma certeza a menos. A proposta do Teatro do Oprimido apresenta um enquadramento excessivo; no Teatro Imagem, esse enquadramento é mais fluido, permitindo essa *certeza a menos*. Esse *a menos* veio sempre que achei que o grupo não estava fazendo direito o exercício.

Avalio que adotei, a princípio, o ponto de vista que aprendi com o Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro – ou dentro do mandato político teatral, onde o movimento, o posicionamento e a criação constante eram valorizados, a sedução pelo produto (uma encenação) apareceu no processo.

Nos escritos de Boal, a figura do oprimido é reificada, estabelecendo uma identidade fixa. O oprimido sempre o será, ainda que saia da relação de opressão. Penso que, no Teatro Fórum, não há um deslocamento de perspectiva que permita ver a questão tratada por pontos de vista diferentes; essa falta de deslocamento se estende para as demais técnicas. Contudo, a questão que se colocava, cada vez mais intensa, era até que ponto a rigidez da técnica se devia à sua sistematização ou à forma como esta era transmitida para Curingas e multiplicadores.

4º encontro:

Exercícios e jogos: Floresta de Sons, Homenagem a Magritte; Completar o cenário; Jogos de Imagem

Após o terceiro encontro, havia sido criado um espaço de maior confiança. O grupo se expressava melhor em português, ou eu passei a entendê-los melhor. Este foi um encontro de grande curiosidade sobre a corporeidade nos diferentes países; foram muitas perguntas sobre a corporeidade esperada em uma universidade brasileira- quanto ao vestir, que tipo de alimento teria mais aceitação em sala de aula. A qualidade do olhar havia mudado, não éramos mais totalmente estrangeiros ou estrangeiras.

Como éramos poucos integrantes, e o grupo tinha pouca (ou nenhuma) experiência anterior com trabalho teatral, me incluí como mais uma participante,

para produzir imagens também; a consciência de que as imagens produzidas por mim influenciariam nas demais me causou bastante desconforto; ainda guardava, sem o perceber, resquícios do *olhar imperial*- vendo-me como externa ao grupo e interferindo, com meu repertório, na pretensa *pureza de significado* que as imagens deveriam transmitir; somando-se a isto, não lembrava de ter visto nenhum Curinga ou Multiplicador das técnicas de Teatro do Oprimido participar dos exercícios junto com os grupos. Mantive-me consciente da dupla função-coordenadora da oficina e participante do jogo teatral- e atenta, para ver qual o resultado de tal ação, que ao final, mostrou-se satisfatório.

5º encontro:

Exercícios e jogos: Três Duelos Irlandeses, Mimosas Bolivianas, Jogos de Imagem

Mantivemos o planejamento de trabalhar imagens das pesquisas dos mestrandos e mestrandas, uma nova postura se inaugurou. Eu havia proposto que se realizasse, primeiramente, o exercício da *Máquina de Ritmos* a partir do tema das pesquisas- uma máquina por tema, para pesquisarmos as relações; uma das mestrandas, contudo, solicitou fazer a imagem de sua pesquisa de outra forma, pois queria experimentar a cena. Avaliei esta solicitação como o primeiro passo para uma apropriação da técnica, colocando-a a serviço de uma investigação.

6º encontro:

Exercícios e jogos: Sequencia do Escultor, West Side Story, Jogos de Imagem.

Continuamos a trabalhar as imagens das pesquisas, com uma interessante performance de gênero: no exercício da “Máquina da Mulher Cantante”, todas as mulheres do grupo fizeram posturas e gestos mais orientados para a vertical, mostrando mulheres aguerridas, o único homem do grupo, fez uma imagem cuja melhor tradução é a música: “Bota a mão no joelho/ dá uma abaixadinha/ vai mexendo gostoso⁴³...”. Fiquei surpresa. As três mulheres olharam absolutamente atônitas para a performance do colega; imediatamente seguiu-se o debate sobre o uso do próprio corpo, independente da performance esperada de uma mulher feminista.

Me percebi diante de uma escolha: as imagens das mulheres, feitas pelas mulheres, me pareciam estereotipadas; a imagem feita pelo homem trazia algo novo,

⁴³ Letra da Música Dança do Bumbum, de autoria do conjunto É o Tchan.

mas era um homem falando sobre a experiência de mulheres...As mulheres continuavam surpresas com a imagem do homem. Por que não? Ampliamos o debate para ‘o que é a performance de uma mulher feminista’. Falei sobre o documentário ‘Sou Feia mas tô na Moda’⁴⁴, de Denise Garcia (2005) e sobre o debate ocorrido em torno do projeto de dissertação de Mariana Gomes⁴⁵. Uma das mulheres comentou que então, no Brasil, a pesquisa era mais liberal. De novo remeto à provocação de Diana Taylor: quais seriam as histórias, memórias e lutas que ganhariam visibilidade, caso o *repertório* tivesse o mesmo status que o material arquivado, para as pesquisas?

Neste momento, surgiu no grupo, a questão de como escrever sobre este tema, como colocar em palavras toda esta performance. Surgiu a curiosidade sobre a união do arquivo ao repertório. Não tive a resposta naquele momento. Provavelmente não a tenho agora. Contudo, avaliei o fato do grupo haver despertado para o questionamento de como registrar uma performance extremamente positivo.

No “calor da hora” não me ocorreu reforçar a escrita dos *protocolos teatrais* que havia solicitado no primeiro encontro, retrospectivamente, percebo que estes não faziam parte da minha rotina em ministrar oficinas. Durante a escrita desta tese avaliei que protocolos teatrais, ou diários, ou quaisquer outras ferramentas de registro (preferencialmente escritos), não são um complemento, mas parte integrante do trabalho teatral, pois permitem a cada integrante trabalhar coletivamente e ao mesmo tempo, com sua própria implicação. É o momento da sistematização do conhecimento elaborado corporalmente nos exercícios, jogos e técnicas teatrais. Na pesquisa psicossociológica, tornam-se ferramentas ímpares para a análise da implicação dos envolvidos no processo.

7º encontro:

No dia da apresentação do vídeo com o compacto dos encontros, percebi que havia privilegiado, na edição, os mais falantes. Uma das integrantes, que pouco

⁴⁴ *Sou feia mas tô na moda*. Documentário de Denise Garcia. Percorrendo bailes funk durante um ano com equipe de filmagem reduzida, Denise Garcia documentou as performances e o dia-a-dia de artistas que estão fazendo o movimento do funk carioca atualmente, como Cidinho e Doca e DJ Marlboro. O documentário foca, em especial, as mulheres do movimento, como as *funkeiras* Deise da Injeção, Vanessinha Pikachú, Tati Quebra-Barraco e diversos "bondes" de meninas. Brasil, 2005. 61 minutos. FONTE: [/www.cineclick.com.br](http://www.cineclick.com.br)

⁴⁵ Projeto intitulado “My pussy é poder- A representação feminina através do funk no Rio de Janeiro: identidade, feminismo e indústria cultural.” De autoria de Mariana Gomes para a Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense, no qual a pesquisadora apresentou a proposta de trabalhar com as mulheres do funk.

falava, pouco foi mostrada. Percebi, retrospectivamente, que privilegiei o gesto acompanhado da palavra, em detrimento do gesto e do movimento corporal.

8º encontro:

Aguardei esse encontro com grande expectativa, era o momento em que o trabalho seria avaliado pelos participantes.

5.2.2- Cenas do encontro

5.2.2.1- Cenas da fronteira

Algumas fronteiras foram atravessadas neste roteiro: a fronteira entre a experiência e a(s) teoria(s); a fronteira entre a sala de aula e o espaço cênico; a fronteira das diversas nacionalidades, cada vez mais imersas numa globalização hegemônica. No Roteiro do Encontro, a *Cena da fronteira* passou da fronteira enquanto limite para a fronteira enquanto possibilidade.

Anzaldúa (1987) enfatiza que a fronteira não é um território confortável, é o lugar de contradições mas que, no entanto, permite novas descobertas e a manutenção de uma identidade multifacetada. Uma fronteira, continua a autora, é uma linha divisória, uma estreita faixa ao longo de uma borda íngreme, um lugar vago, indeterminado, uma cicatriz; Taylor (2013) por sua vez, parte da premissa que não nos compreendemos uns aos outros, que é preciso trabalho para que esta compreensão se estabeleça.

Aquele grupo me era quase completamente estranho, pois dois não falavam português, e ficavam me olhando...olhando... Senti os celulares como uma/fronteira/barreira, que o teatro ajudou a quebrar...Mas os celulares ligavam a algum lugar...Estrangeiro...Em que é diferente do migrante?

Eles trabalham com migrantes estrangeiros, só agora me dei conta desta relação! A questão migratória se colocou para todos, o ser estrangeiro se colocou para todos. Aqui tem uma questão da implicação minha e do grupo. Todos exercemos nossa 'estrangeiridade'.

Uma dupla relatou a situação de assédio com 'risinhos', seriam 'risinhos' de deslocamento? Bem, ali estava representada uma faceta do tema de pesquisa de cada um deles; poderia ir mais fundo no debate da representação, mas só com metade do grupo, pois a outra metade me olhava fixo, com os olhos arregalados...Estranho...A estrangeira era eu! Eles se comunicavam muito bem obrigada, em francês, e eu ficava de fora. Não iria ficar interrogando sobre o que falavam.

5.2.2.2- Cenas da tradução:

Mignolo (1995) cita as línguas da Modernidade europeia, entre elas o francês; estabelece o caso da cumplicidade entre o processo de civilização, as emergentes

transformações econômicas com padrões de conhecimento e intelectualidade e as línguas específicas em que o saber é produzido e a intelectualidade é praticada.

Costa (2012) considera que a tradução é o espaço único para análise dos pontos de intersecção entre local e global, sendo uma perspectiva privilegiada para a análise da representação do poder e das assimetrias entre linguagens na formação de imaginários sociais. Sinaliza que na crítica pós-colonial, a tradução é considerada como relacionamento com a diferença radical, inassimilável do/a outro/a. “Na tradução há a obrigação moral e política de nos desenraizarmos, de vivermos, mesmo que temporariamente, sem teto para que o/a outro/a possa habitar, também, provisoriamente, nossos lugares.” (COSTA, 2012, p. 44)

Continua Costa pontuando que o cenário contemporâneo marca o surgimento de *zonas de tradução*, cada vez mais voltadas para epistemologias de fronteiras. Traduzir significa estar sempre deslocado. Contudo, sinaliza a autora, tradução sem a adequada mediação corre o risco de se tornar uma dupla traição: primeiro, traição que qualquer tradução já necessariamente implica em relação ao dito original; e segundo, traição diante da apropriação do texto traduzido como parte de um aparato proveniente de uma proposição eurocentrada.

Niranjana (1992) usa a palavra tradução não apenas para indicar um processo entre idiomas, mas para nomear uma problemática. É um lugar de questões, talvez um *campo*, carregado com a força de todos os termos usados. Sinaliza que, convencionalmente, a tradução depende das noções filosóficas ocidentais de *realidade, representação e conhecimento*. A realidade é vista como algo exterior, já dado, não problematizável; o conhecimento envolve uma representação dessa realidade e a representação provê um acesso direto e não mediado a uma realidade transparente. Para Niranjana, é de grande urgência para a teoria pós colonial repensar a tradução, visto que ainda há sujeitos vivendo em tradução, imaginados e re-imaginados pelos modos colonial de ver. Busca reinventar a noção de tradução desconstruindo-a e reinscrevendo seu potencial como estratégia de resistência.

Hoje foi realmente o início, quem faltava chegou...e não fala nada de português! Dai-me forças Dioniso!!! Que agonia ver essas pessoas me olhando sem entender. Ainda bem que uma delas pode traduzir.

Pena que eles falaram em francês e muita coisa eu perdi...Estranho isso do idioma: estou trabalhando uma oficina, propondo um tema e não entendo o idioma no qual o tema é trabalhado, não entendo parte do diálogo...mas deixo fluir...

De repente estávamos todos ali...Eu muda e eles falando em francês...Ninguém falava seu próprio idioma (seja lá o que isso signifique!)

Minha *diferença colonial* se arrepiá só de pensar que estou em uma universidade brasileira, com pessoas que não falam português. E se fosse o inverso? Seria aceita sem falar francês? Existe algum exame de proficiência em português? Ai Brecht, tantas

perguntas de uma doutoranda operária que lê...

5.3- O ROTEIRO DA TÉCNICA

5.3.1- Cenas da dramaturgia

Como foi visto no capítulo 2, Balestreri (2004) sinaliza para uma certa rigidez nas técnicas do Teatro do Oprimido, como se, segundo a autora, não pudessem acontecer imprevistos, e todas as intervenções devessem obedecer a uma regra, o que as tornariam controláveis. Para problematizar a rigidez e o silenciamento, contidos na expressão “Stop. C’est Magique” é preciso retomar a passagem de elementos do Sistema Coringa para o teatro-fórum.

No mesmo capítulo, Liko Turle (2015) menciona que o espectador assume a função protagônica do Sistema Coringa; ora, neste sistema, a função protagônica, mais ligada ao realismo, é a que menos usufrui da liberdade de criação e investigação de outras possibilidades de agência. Ao Coringa, do Sistema Coringa, são facultadas todas as possibilidades, inclusive as consideradas mágicas; ao protagonista é facultada apenas aquilo que é considerado realidade. Este é um aspecto monossêmico do arsenal do Teatro do Oprimido que merece ser pesquisado e reelaborado.

Stop. C’est Magique é uma fórmula do TO, quando a proposta de ação é mágica, não objetivável.. Um homem apresentou uma solução em que tudo se resolvia, fiquei com a sensação de Stop C’est Magique...Mas Magique segundo quem? Até que ponto uma solução é mágica ou fora do padrão considerado normal? Com o Stop c’est Magique [reparar que está em francês] corta-se o espaço para a criação? Se quem fala é o Coringa, tenho o discurso competente, se quem fala é a plateia, tenho a coação a agir como o grupo, silenciando diferenças individuais?

O grupo, ao não se comportar como era o esperado, fez emergir questões que até então eram naturalizadas e às quais preciso problematizar ou dar respostas. Quando o corpo entra em cena, corre-se o mesmo risco.

O teatro abre espaço para a memória e para a imaginação, permitindo a expressão de conteúdos que preencham o aparente vazio de raciocínio, pensamento, racionalidade, abre um espaço outro. Abrir este espaço dentro da universidade significa deslocar os espaços tradicionais de discussão com seus respectivos ‘gestus’. Estou trabalhando com os mestrandos não é á toa, pois minha grande ferida deu-se no Mestrado.

Ainda na ideia de um trabalho monossêmico, a ideia de que no Teatro do Oprimido é melhor que o trabalho seja realizado com grupos homogêneos foi questionada, na prática, durante um jogo de imagens sobre uma das pesquisas dos integrantes da oficina. O tema sobre mulheres me levou a um conflito sobre as representações: *quem deve representar quem*, tal como na questão colocada por Bhari, no capítulo 3 desta tese. Julian Boal (2015), no capítulo 2 desta tese menciona

a questão dos grupos que acabam por formar guetos e ficam apenas administrando a opressão, sem que nenhum dado novo venha contribuir para novas percepções ou decisões.

Todas as mulheres fazem postura ereta, batalhadoras; o homem faz uma imagem que só posso descrever como:
 Bota a mão no joelho
 Dá uma abaixadinha
 Vai mexendo gostoso
 [...]”
 Fiquei surpresa com a ousadia da imagem; as mulheres ficaram desconcertadas pois, na imagem feita pelo homem, as mulheres usariam a sexualidade para abrir caminho. Fiquei numa saia justa, lembrei da cantora Valéria Popozuda, tema de uma tese. De novo a representação estereotipada da mulher feminista estava sendo questionada...por um homem, com outra representação estereotipada... Se a representação fosse feita por uma mulher, ficaríamos todas em uma região mais confortável para o debate. O fato da representação ter sido feita por um homem complexificou. Debatedemos a imagem, mencionei Valéria Popozuda e o filme *Sou feia mas estou na moda*. Fui inquirida como escrever essa relação corporal em uma pesquisa. Houve a leitura que no Brasil haveria maior permissão para olhar/pesquisar sob este ponto de vista.

O relato acima também permite analisar a questão do repertório sob a perspectiva da interculturalidade (Walsh, 2000). O registro da tradução que fiz da imagem do homem, perpassou pelo meu repertório- músicas, performances- que provavelmente não eram de conhecimento do grupo. Essas problematizações propiciadas pela apresentação performática , convocam uma rica polissemia, deslocam as representações sobre o feminismo já tornadas hegemônicas. Retomando Bhari (2006), na minha percepção,tornava-se problemático que tal questionamento fosse feito pelo homem. O meu desconforto a respeito da imagem, levou-me a refletir sobre como os conceitos podem se cristalizar em posturas e, uma vez cristalizados, podem tornar-se monoculturas, impedindo outras possíveis leituras.

No debate, traduzia os olhares que recebia das mulheres do grupo como de expectativa sobre meu posicionamento.

5.3.2- Cenas do trabalho: “Santo de casa faz milagres?”

Julian Boal (2015) pontua que o Teatro do Oprimido foi concebido como ferramenta para ser usado por movimentos sociais e outras organizações políticas contra opressão, que o autor considera ser, concretamente, contra a “ditadura do sistema econômico implementado para proteger o capitalismo”. O autor, comparando a utilização das técnicas do arsenal do Teatro do Oprimido no início da sistematização com os dias atuais sinaliza que, na atualidade a maior parte dos

grupos- principalmente os de teatro fórum- trabalham para organizações não governamentais, com o Estado e grandes financiadores. Como foi dito por Julian Boal, no capítulo 2, quando grupos de profissionais, definidos pelo autor como “aqueles que trabalham apenas quando são pagos”, usam as técnicas do Teatro do Oprimido para trabalhar em questões pré determinadas por aqueles que financiam seus projetos, subverte-se a dinâmica de um grupo de teatro fórum, já que frequentemente os financiadores miram um grupo específico para dizer-lhes como devem resolver seus problemas mas, segundo o autor, os problemas são frequentemente causados por aqueles que forneceram o financiamento. Assim, embora a forma do Teatro do oprimido não mude, o contexto é completamente subvertido.

No meu caso, não era financiada, contudo, estava dinamizando a oficina com uma atividade de um Laboratório, integrante de um programa de Pós-Graduação; participava, enquanto doutoranda, da instituição. Lourau (1993) problematiza a intervenção- e uma oficina de Teatro do Oprimido pode ser considerada uma intervenção- realizada na instituição na qual se tem algum pertencimento. Para o autor, duas situações podem ocorrer em relação ao poder: ou a intervenção é feita a partir das pessoas detentoras do poder, ou por alguém que não pertença ao staff do estabelecimento ou não esteja comprometida com as rivalidades do poder inerentes à qualquer instituição, o que pode fragilizar a pessoa que realiza a intervenção.

Enriquez (2001) menciona que toda organização recalca desejos, um certo modo de linguagem e de relações com os outros mas, antes de tudo, recusa a alguns o próprio direito de falar. Essa recusa, consciente ou inconsciente induz a fenômenos de resistência implícita (barulho, desordem, absenteísmo, desperdício, atraso). A palavra reprimida, para se expressar, só pode fazê-lo, segundo o autor, da forma selvagem.

Eles faltavam e atrasavam muito! Isso me incomodava; a todo momento os comparava com os integrantes da primeira oficina, que atrasavam, mas não tanto. A diferença é que os da primeira chegavam com pique, abertos ao teatro; o segundo grupo chegava, sentava, e ficava olhando o celular...havia pouca interação até entre eles. Ai que angústia! Cheguei a propor, uma vez completados os oito encontros, suspender a oficina...Eles recusaram, dizendo que era o melhor momento do dia. A relação também foi diferente; ao contrário dos outros grupos, onde os corpos se moviam, estes chegavam e sentavam na cadeira e digitavam no celular...Essa imagem me marcou demais, pois sentia como uma barreira, uma fronteira. Levei um tempo até perceber que eu era vista como professora (e eu me via como facilitadora). Me incomodava o que eu chamava de ‘passividade’; à todo instante vinham com ‘desculpas’- passar mal; computadores com defeito, não acordar a tempo...Para mim era claro que a oficina não estava funcionando. Quando comparava à primeira oficina ou à oficina do Laurinda, sentia vontade de chorar...

Um trabalho com oficina teatral é sedutor, confere aparência de que ‘algo’ está sendo realizado de modo diferente e que, por isso, trará respostas diferenciadas, inovadoras. Um trabalho com Teatro do Oprimido traz, além destes aspectos, um diferencial conferido por sua história, pela sua prática em todo o mundo e pela história de seu sistematizador, Augusto Boal. Contudo, como sinaliza Bárbara Santos (2009), “se a/o trabalhador/a não estiver ciente das contradições internas e externas de sua atuação, corre o risco de ver seu trabalho enquadrado apenas como entretenimento”. É preciso, portanto, que haja espaço para questionamento das relações de poder, para que o trabalho não seja cooptado, domesticado, uma vez que a tarefa do Teatro do Oprimido é “revelar a estrutura dos conflitos e facilitar ao máximo o caminho da análise, a partir do caso particular até o sistema social, econômico e cultural no qual está inserido” (id.ib.). Para Enriquez (2001) a intervenção não pode se contentar em favorecer a reflexão, mas deve facilitar a expressão e suscitar o nascimento de novos grupos sociais.

Lourau (1993) traz argumentos sobre o trabalho com grupos que contribuem para a reflexão sobre a oficina de teatro; o autor enfatiza a necessidade de incluir “alguma coisa que é invisível e terrivelmente presente no grupo, como um espectro, que é a dimensão institucional” (LOURAU, 1993,p.29). O autor propõe analisar coletivamente uma situação coletiva, focando a análise da implicação- que consiste em analisar a si mesma no momento, analisar as contradições presentes no encontro. Este movimento proposto por Lourau permite, na prática, o exercício da *Sociologia das Ausências* (SANTOS, 2008); e a investigação do que pode ser invisibilizado por roteiros ligados à colonialidade.

Finalmente trabalhando o grande jogo do poder. Gosto desse jogo, pois praticamente obriga a sair da inércia, pois tem que movimentar cadeiras, colocar o corpo em relação ao espaço, refletir sobre essas posições. Arrumo a câmera, a esta altura já estou acostumada com ela, quase esqueço da sua existência...Esse quase-esquecimento-da-filmadora me cobra um preço: tenho vários takes completamente fora do enquadramento, pois se a câmera é fixa, as pessoas se movem. Início...em determinado momento, alguém diz que a câmera incomodou, que deixará para falar depois. Ali meus vários papéis se degladiaram...Eu era praticante do TO, com compromisso com o grupo? Era a ‘autoridade’ filmado? Fiz uma escolha, desliguei a câmera...Sentamo-nos em círculo e conversamos a grande questão: calar para ter mais espaço ou se posicionar arriscando-se a ser relegada? Posta à margem?

Foi o melhor encontro, onde o TO realmente cumpriu seu papel de espaço de encontro e discussão, e permitiu a expressão livre, na medida do possível. A conversa sobre a postura perante a academia foi muito desconfortável para mim. As questões: colocar as críticas e arriscar a perder espaço? Ou calar e manter um espaço de ação dentro da academia? Eles falavam a partir de suas experiências e eu a partir das minhas; eles a partir de seus interesses e eu, a partir dos meus. Me percebi tentando silenciá-los a partir da ‘voz da idade’ – felizmente não verbalizei, pois me sentiria muito mal. Percebi que, cada vez que defendia a calma, sob o rótulo de estratégia, que na verdade

significava silenciá-los, aconteciam troca de olhares...Então vieram as contra-argumentações: se não se fala sobre o que não se concorda, não se deixa um legado, não se contribui para um processo e, por fim, o argumento que me deslocou ainda mais do que me restava da zona de conforto- como eu estava fazendo um doutorado, tinha mais a perder.

Foi um choque! A hierarquia de titulações explicitada!

Atribuo este debate ao trabalho anterior, de mexer, modificar, se colocar em relação a estruturas de poder. Esse exercício obrigou-os à uma maior mobilidade, a sair do lugar, abaixar, explorar outros lugares da sala de maneira crítica, em buscas de relação de maior ou menor poder. Toda essa movimentação, de acordo com a sistematização do TO, desmecaniza o corpo e, portanto, a expressão.

Refleti muito sobre este encontro. Foi onde me posicionei, não apenas em relação ao debate, mas em relação ao grupo, ao meu papel nele, à minha relação com aquelas pessoas, ao meu posicionamento em favor da expressão. Saí do encontro refletindo bastante, com a sensação de que havia sido um real encontro de Teatro do Oprimido, onde as relações de poder foram explicitadas, debatidas, confrontadas. Não sei categorizar; Foi o TO? Fui eu? Foi a relação estabelecida? Penso que a nossa conduta foi fundamental: eles poderiam ter ficado calados, eu poderia não ter aberto espaço...mas o diálogo foi estabelecido e, com ele, um pouco mais sobre o contexto de produção das pesquisas.

Concordo com Lourau (op. cit.) de que a restituição de intervenção ao grupo é um procedimento necessário, parte da análise coletiva do processo. Em processo de oficinas, a metodologia das mesmas contempla a restituição, uma vez que há um espaço para comentários, dúvidas e confrontos criativos e uma avaliação da mesma, ao final, feita pelos participantes. Hess (2005) conceitua dois tipos de grupos- os grupos objetos e os grupos sujeitos. Os grupos objetos são aqueles onde o seu “estar lá” é determinado pela sua posição na instituição, o grupo sujeito é aquele que libera energias transversais, energias livres que permitem aos membros de um grupo revelar sua transversalidade (a quantidade de pertenças que vem negar as posições instituídas), tornam-se, assim, autores coletivos do espaço institucional. Assim, o grupo sujeito tende para aquilo que poderia conceber como auto-organização.

5.4- REFLETINDO SOBRE O QUE É SILENCIADO

Como foi visto no capítulo anterior, Barbier (2002) sinaliza que um Diário de Itinerância toma por empréstimo algumas características do diário íntimo; com meu diário - que tornou-se um documento e, com esta tese, foi elevado à categoria de material arquivado – não foi diferente. Pontua Lourau (1993) que a ética na pesquisa está em analisar a própria implicação; declaro, então, que o diário realmente é uma ferramenta privilegiada para tal objetivo.

Quanto mais me aprofundei em minhas implicações, mais a intercessão entre o que considero intimidade e as relações de força presentes nos diversos contextos que

tecem uma tese se presentificaram; considero que aí está o trabalho em toda a sua magnitude. Relembrando um dos slogans dos primórdios do movimento feminista, mais que nunca o pessoal mostrou-se político; mas um político que não se localiza apenas no exterior, senão também em meu corpo. Um político feito de memórias corporais, como preconiza Taylor (2013).

Assim, silencieei sobre algumas marcas pessoais, que surgiram no diário, e que estão diretamente ligadas à minha implicação. O caráter público de uma tese, o fato de que esta ficará disponível para os que desejarem conhecer seu conteúdo – e isso é mais do que desejável, principalmente pelo fato de ser um doutorado em uma universidade pública – fez com que eu preservasse parte dos dados. Sendo esta uma pesquisa a partir da minha implicação, avalio que o silêncio também é um dado a ser relatado.

O segundo silenciamento deu-se em alguns tópicos sobre a academia. Lourau (1993), menciona a condição delicada que é realizar uma intervenção – e eu acrescento, escrever sobre um trabalho realizado – no próprio local de ‘pertencimento’: lealdades e o tão pouco falado mas sempre usado *instinto de sobrevivência* convidam à prudência. Este é um dado que considero fundamental sobre as condições de produção de uma tese.

O silenciamento nesta produção, contudo, não invalidam a utilização do diário. Em um contexto de discussão, nos diversos laboratórios, ou nas reuniões de orientação, esses dados podem ser de grande enriquecimento para o debate sobre a implicação, sobre a ética na pesquisa. Se na tese optei por silenciar, estas percepções se estenderam para além dos limites destas páginas, trazendo-me um retorno ímpar sobre minhas escolhas, pertencas, ações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Meu caro amigo eu bem queria lhe escrever
 Mas o correio andou arisco
 Se me permitem, vou tentar lhe remeter
 Notícias frescas nesse disco
 Aqui na terra 'tão jogando futebol
 Tem muito samba, muito choro e rock'n' roll
 Uns dias chove, noutros dias bate sol
 Mas o que eu quero é lhe dizer [...]

A Marieta manda um beijo para os seus
 Um beijo na família, na Cecília e nas crianças
 O Francis aproveita pra também mandar lembranças
 A todo pessoal
 Adeus

(*Meu Caro Amigo*
 música de Francis Hime e Chico Buarque
 para Augusto Boal)

“Poéticas Políticas” foi o título que o teatrólogo Augusto Boal escolheu, inicialmente, para seu livro *O Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas*. O título foi recusado pelos editores sob a alegação que tais palavras, juntos, dificultariam a classificação do livro e sua localização, nas prateleiras das livrarias. Esta tese é sobre juntar instâncias que, metaforicamente, ocupam prateleiras separadas nos processos de ensino/pesquisa- a prática e a teoria; a experiência e a reflexão. Nesse sentido, mencionei as características de complexidade e grande coeficiente de incerteza, inerente às ciências da implicação, focando a Psicossociologia e, nesta, o conceito de implicação, por considerá-lo valioso para a desconstrução da ideia de neutralidade e objetividade na pesquisa social.

As Ciências da Implicação, por sua característica de incerteza, fluidez nos dados, requer um outro tipo de preparação de seus pesquisadores; como foi dito por Eugene Enriquez, há que se permitir desenvolver a potencialidade de responder criativamente, a partir de um lugar não-comum, às demandas pelo trabalho psicossociológico. O teatro, com seu caráter desafiador, pode ser uma boa ferramenta para este propósito..

A partir do aporte teórico das Epistemologias do Sul da rede de discussão Modernidade/Colonialidade, considereirei que o trabalho com exercícios e jogos do Teatro do Oprimido, sistematizado pelo teatrólogo Augusto Boal poderiam contribuir

para que, a partir do encontro, e do contato com a corporeidade, a implicação pudesse ser trabalhada. Muito embora o Teatro do Oprimido seja empregado na coleta de dados em pesquisas participantes, penso que este arsenal de técnicas teatrais tem mais a contribuir nas pesquisas ligadas às *ciências da implicação*; notadamente no trabalho com a *implicação* de pesquisadores e pesquisadoras em formação.

Uma das contribuições que o arsenal de técnicas do Teatro do Oprimido pode oferecer para a reflexão sobre a implicação na pesquisa e intervenção psicossociológica é o trabalho corporal com as representações dos envolvidos; oferecendo uma informação que perpassa pelos sentidos, transformando a noção de *visão de mundo* em *percepção de mundo* – englobando a informação sensível, em ressonância com a *aesthesis decolonial*.

A utilização do arsenal de técnicas do Teatro do Oprimido, contudo, deve dar-se de maneira crítica, pois sua sistematização deu-se em outro contexto histórico. Assim, realizei uma leitura desta sistematização a partir da ótica do deslocamento de seu criador, o teatrólogo Augusto Boal. Essa leitura levou a duas problematizações: a primeira, a percepção que o deslocamento do teatrólogo para a Europa, em seu segundo exílio significou uma transformação na relação das técnicas com sua própria proposta, afastando-se de seu repertório latino-americano, estabelecendo uma problemática equivalência do conceito de opressão, empregado a partir de então tanto para as opressões interiorizadas, subjetivas encontradas pelo teatrólogo na Europa quanto para a opressão estabelecida para as diversas ditaduras sul americanas. A segunda problematização encontra-se no papel do Curinga que, de figura desestruturadora das ideias cristalizadas, que instava sempre à busca de novas ideias e soluções, assumindo um papel crítico e poético, tornou-se uma figura com uma função redutora.

Em contrapartida, há na poética de Boal uma possibilidade ímpar de trabalhar as coordenadas espaço/temporais de maneira a questionar a monocultura que propõe uma única episteme. As propriedades do espaço estético – concentrando o jogo passado/presente/futuro através da memória e da imaginação; bem como a capacidade de magnificar todos os eventos da cena, trazem a possibilidade de interpelar a monocultura da escala dominante, e a monocultura do tempo linear. Esta pode ser uma boa maneira de realizar um trabalho descolonial. Há que ser objeto de

pesquisas outras a utilização das propriedades do espaço cênico na prática descolonial.

Apresentei os conceitos de teatro teatralidade e performance com a finalidade de ampliar o enquadramento do arsenal de técnicas do Teatro do Oprimido, busquei, então, realizar uma leitura do mesmo através das lentes dos estudos da performance, notadamente, através das proposições de Diana Taylor. Com esta leitura, o caráter de rigidez das técnicas de Teatro do Oprimido ficam evidenciados. Isto, contudo, não significa que estas técnicas devam ser descartadas. Penso que um cruzamento com as diversas performances- ritos, danças, festas, pode ser bastante interessante e poderia acrescentar uma feição descolonial á prática teatral. Menciono o último livro de Augusto Boal – *A Estética do Oprimido*, no qual o trabalho com a musicalidade, dança e poesia, tem propiciado aos praticantes de Teatro do Oprimido a criação de performances cuja estrutura, aos poucos, vai realizando uma releitura do modo de realizar o teatro-fórum. Assim como será interessante uma pesquisa que aprofunde a ligação dos conceitos e práticas do Teatro do Oprimido com o conceito de *Aesthesis Decolonial*.

Em um trabalho dentro da Academia, é preciso integrar o trabalho com registros. A ferramenta Diário de Itinerância complementou o trabalho teatral; apesar de propiciar o registro de conteúdos muito pessoais, demonstra as relações de força que perpassam o aparentemente mais simples atos. No caso desta pesquisa, muitos dos conteúdos do diário não foram transcritos, notadamente os que se referiam à minha vida pessoal e os que se referiam à universidade. O silêncio sobre esses temas não impede que eles sejam trabalhados justamente por sua ausência. Penso que o uso do Diário pode ser muito interessante em reuniões de Laboratórios, Orientações/ Supervisões. O trabalho unindo o Teatro e os Registros, permitiu um começo de elaboração da fratura entre *arquivo* e *repertório*, característica da episteme ocidental, que foi mencionada ao longo dessa tese.

O trabalho com a implicação permite formular uma das perguntas mais políticas em uma pesquisa: *para quê?* A resposta, no meu caso, foi aclarada pelo diário, permitindo maior clareza da minha localização. Tal percepção ultrapassou os limites desta tese e se estendeu para outras instâncias da minha vida, o que considero um dos retornos de todo este intenso processo. *O para quê?*

Considero ser importante sinalizar a corporeidade que permeou todo este processo. Podem ser um dos caminhos para a constituição de uma *episteme outra* é

reconhecer que a existência humana é corporal e *in corporar* este reconhecimento à prática de pesquisa. O corpo, contudo, não existe em estado natural, mas compreendido na trama social de sentidos. A corporeidade, socialmente construída está no fundamento das práticas sociais, no cruzamento das instâncias culturais, é ponto de atribuição, por excelência, de todo um campo simbólico, embasando paradigmas e teorias. O processo de separação entre corpo/mente é parte de uma larga história do mundo cristão sobre a base da ideia da primazia da alma sobre o corpo. Entre os séculos XV e XVI sobretudo, em plena Inquisição, a primazia da alma foi enfatizada e, porque o corpo foi objeto básico de repressão, a alma pode aparecer separada das relações intersubjetivas no interior do mundo cristão. Desde esta perspectiva eurocêntrica da objetificação do corpo como natureza, produz-se a enunciação de raça e gênero, ambos os conceitos demarcando uma inferioridade em relação ao *sujeito/racional/masculino/europeu*. Sendo as mulheres de um modo geral e os homens de cor ligados ao corpo, considerados mais próximos da natureza, tornam-se objetos de estudo, de enunciação, convertidos em domináveis e exportáveis.

O Teatro pode ser uma ferramenta para investigar enunciados corporificados dos sujeitos pesquisados e, concomitantemente, para que pesquisadores em formação_ problematizem sua própria corporeidade, situando-se a partir da própria experiência, tornado mais fecundo o encontro que chamamos de pesquisa. Portanto, parte do trabalho de descolonização epistemológica é situar o conhecimento geopoliticamente e corpopoliticamente, ou seja, cada qual pensar a partir de um espaço de relações de poder e desde um corpo. Neste sentido, a prática do Teatro do Oprimido, pode criar um espaço de conhecimento a partir do sensível. Como foi dito anteriormente, isto não significa renunciar à palavra, porém, há que se pensar junto e com os sujeitos pesquisados e não sobre eles.

Considero que as o arsenal de técnicas do Teatro do Oprimido tem um potencial ainda a ser descoberto na área acadêmica. Muito embora seja utilizado para coletar dados, seu potencial epistemológico é pouco explorado. Nesse sentido, caberia ampliar a leitura dos livros de Augusto Boal com a literatura sobre Estudos da Performance. Novos horizontes poderiam ser abertos, tanto no que refere à pesquisa estética, quanto ao debate com novos quadros conceituais, para novas possibilidades de contextualização.

No que se refere à utilização das técnicas do Teatro do Oprimido em consonância com a crítica dos Estudos Pós Coloniais, avalio que aos praticantes de Teatro do Oprimido caberá escutar tudo o que se ouve das narrativas, canções, rezas, mitos dos grupos com os quais trabalhem; caberá ver tudo o que se olha em termos de cores, gestos, paisagens; caberá ativar as próprias memórias dos sentidos. As práticas que conheço (e com certeza as que não conheço são em número infinitamente maior) ainda apresentam um certo tom messiânico pleno de compromisso.

Penso também que é hora de olhar para a obra de Boal de maneira a redimensioná-la, acrescentando novos aportes ou retirando, nas diversas práticas, os trechos mais datados. A genialidade de Boal encontra-se preservada, em parte, em seu acervo, mas o processo criativo está nas mãos dos diversos praticantes do Teatro do Oprimido, por todo o mundo. Penso que um estudo mais aprofundado da fase Latinoamericana de Boal poderá render bons frutos, pois foram inúmeras as percepções artísticas do teatrólogo durante seu exílio na Argentina que não tiveram continuidade na sua fase de exílio europeu. O acervo do Instituto Boal, tão logo esteja disponibilizado, será a maior fonte de pesquisa para esta finalidade. É interessante, também, conhecer o trabalho de outros grupos de teatro que trabalhem com comunidades, sociedade organizada, em educação, saúde, sistemas prisionais e muitos outros grupos. Tal aproximação poderá fecundar o arsenal de técnicas do Teatro do Oprimido com novas possibilidades estéticas, sem que se percam suas premissas principais. Reitero a recomendação das possibilidades do emprego da linguagem teatral em seu potencial epistemológico, como um caminho de reflexão para a formação do pesquisador/pesquisadora psicossocial.

REFERÊNCIAS:

AFONSO, Maria Lucia Miranda. **Oficinas em Dinâmica de grupo- Um método de intervenção psicossocial**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2015.

ALTIERI, Antônio Luis de Quadros. **A cultura do Teatro de Augusto Boal: Processos Socioeducativos**. Tese. Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP. 2012.

ALTOÉ, Sônia (org.). **René Lourau: analista institucional em tempo integral**. São Paulo: Hucitec, 2004

AMADO, Gilles. Implicação. In BARUS-MICHEL, Jacqueline, ENRIQUEZ, Eugène and LEVY, André. **Dicionário de Psicossociologia**. Portugal: CLIMEPSI, 2005.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands: La Frontera: The New Mestiza**. 4th ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

ARDOÍNO, Jacques. **La Implicación**. Conferência proferida no Centro de Estudos sobre a Universidade, em UNAM, México, 4 de novembro de 1997.

ARDOÍNO, Jacques & BRITO, Romero Manero. *Encrucijada em la educacion superior*. In **Anuário 2000**. UAM-X, México, 2001. P 319-335.

ARISTÓTELES. **Poética**. Prefácio de Maria Helena da Rocha pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

AUSLANDER, Philip. Boal, Blau, Brecht: the body. In SCHUTZMAN, Mady & COHEN-CRUZ, Jan. **Playing Boal: theatre, therapy, activism**. New York: Routledge, 1994. P. 124/133.

AUSTIN, John L., and J. O. Ursom. **Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones**. Paidós Studio 22. Barcelona: Paidós, 1998.

BABBAGE, Frances. **Augusto Boal / Frances Babbage**. Routledge Performance Practitioners. London ; New York: Routledge, 2004.

BALESTRERI NUNES, Sílvia. **BOAL E BENE: Contaminações para um teatro menor**. Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Psicologia Clínica. São Paulo, 2004.

_____. Teatro-fórum: histórias espalhadas e questões compartilhadas. Texto integrante dos **Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão**. ANPUH/SP – USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. Cd-Room.

_____. **O Teatro do Oprimido como saber proliferante: experiência em um curso de graduação em Psicologia**.

Disponível em <<http://www.theatreoftheoppressed.org>> Data de acesso: 10/05/2012

BARBIER, R. **Pesquisa-ação**. Brasília, DF: Liber Livros, 2007.

BARDIN, Laurence, Luís Antero Reto, and Augusto Pinheiro. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2000.

BARUS-MICHEL, Jacqueline, ENRIQUEZ, Eugène and LEVY, André. **Dicionário de Psicossociologia**. Portugal: CLIMEPSI, 2005.

BARUS-MICHEL, Jacqueline. A Implicação como acesso a análise. Em _____, **O sujeito Social**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2004, pg 123-131.

BAUER, Martin W. & GASKELL, George (Editores). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som; um manual prático**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002

BECKER, Howard Saul. **Segredos e truques da pesquisa**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BHARI, Deepika. **Le féminisme dans/ et le postcolonialisme**. In LAZARUS, Neil (org) *Penser le Postcolonial*. Paris: Ed Amsterdam, 2006. pp. 359- 386.

BOAL, Augusto. **Stop: c'est magique !** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. **200 exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro**. 4ª. Ed. RJ. Civilização Brasileira, 1982

_____. **Técnicas latino-americanas de teatro popular – Uma revolução copernicana ao contrário**. São Paulo: HUCITEC, 1984.

_____. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

_____. **Jogos para atores e não atores – 14ª ed. Na. E ampliada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. **O Arco-íris do desejo. Método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. **Hamlet e o filho do padeiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

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

_____. **Legislative Theatre: Using Performance to Make Politics**. London; New York: Routledge, 1998.

_____. **World Theatre Day Message 2009**. Disponível em <www.worldtheatre-day.org/na/picts/WTD-Boal-2009.pdf> . Acesso em 13/03/2013

BOAL, Julian. **Behaving like guerrillas, wary of the enemy. A historical perspective on the Theatre of the Oppressed**. In MALZACHER, Florian (org) **Not just a mirror: looking for the political theatre of today**. Berlin: Alexander Verlag, 2015

BORNHEIM, Gerd. **As Metamorfoses do olhar**. In NOVAES, Adauto et. al. O Olhar. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.

BURNS, Elizabeth. **The Theatrical Metaphor: The World as a Stage, and the Theatre as Paradigm**. Harper & Row, 1972.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”**. Buenos Aires: Paidós, 2002.

_____. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and feminist Theory. **Theory in Theatre Journal**, vol 40, n.4, dec 1988, pp 519- 531. Disponível em <www.jstor.org/stable/3207897> .Acesso em 06/08/2014.

CAMARGO, Robson Corrêa. **Poética em Fragmentos: Aristóteles, o espetáculo e seus duplos**. Texto apresentado ao VI Congresso da ABRACE-UNESP, São Paulo, 2010. Disponível em <<http://portalabrace.org>>. Acesso em 12 de fevereiro de 2015.

CAMPOS, Fernanda Nogueira. **Trabalhadores de Saúde Mental: incoerências, conflitos e alternativas no âmbito da Reforma Psiquiátrica no Brasil**. Tese. Programa de Pós-Graduação em Enfermagem Psiquiátrica da Escola de Enfermagem de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo. Ribeirão Preto, 2008.

CANCLINI, Néstor García. **La Sociedad Sin Relato: Antropología Y Estética de La Inminencia**. 1. Ed. Conocimiento 3068. Buenos Aires: Katz, 2010.

_____. **Culturas Híbridas; estratégias para entrar y salir de la modernidade**. México: Editorial Grijalbo, 1990.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico dos gregos á atualidade**. São Paulo: UNESP, 1997.

_____. The Resistance to Theatricality. **Substance Special Issue: Theatricality**, 2002, pp. 238-250.

CARLSON, Marvin A, Thaís Flores Nogueira Diniz, and Maria Antonieta Pereira. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CASTRO-GOMÉZ, Santiago. **La Hybris Del Punto Cero: Ciencia, Raza E Ilustración Na La Nueva Granada (1750-1816)**. 1. Ed. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005

CASTELL, Cleusa Helena Guaita Peralta. **Metaforizando a vida na terra: um recorte sobre o caráter pedagógico do Teatro-Fórum e sua mediação nos processos de transição agroecológica e cooperação em Rio Grande- RS**. Tese. Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007.

CATELLI, Laura (org.). **Términos claves de la teoría pós-colonial latino-americana: despliegues, matices, definiciones**. Rosário: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosário, 2012.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1- Artes de Fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

CHESNEY-LAWRENCE, Luis. Las teorías dramáticas de Augusto Boal **Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies**: Número 26, 2013, pp. 25-55.

COHEN-CRUZ, Jan. **Engaging Performance: Theatre as Call and Response**. New York, NY: Routledge, 2010.

CORNAGO, Oscar. **Que es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad**. Agenda Cultural. Universidad de Antioquia n. 158, septiembre de 2009.

COSTA, Cláudia de Lima. Feminismo e tradução cultural: sobre a colonização de gênero e a descolonização do saber. **Portuguese Cultural Studies** 4, Fall 2012.

D'ÁVILA NETO, Maria Inácia e CAVAS, Cláudio. Diáspora Negra: Desigualdades de Gênero e Raça no Brasil. **Revista Latino-americana de Geografia e Gênero**. Ponta Grossa, v.2, n.1, p. 3-11, jan/jul, 2011.

D'ÁVILA NETO, Maria Inácia e NAZARETH, J.S.C.. Laboratório de Imagens: tecendo o desenvolvimento das comunidades e das possibilidades de utilização da imagem em pesquisas participativas. In GOUVÊA, A. (org) **Cine Imaginarium e estética: da arte de fazer psicologia, comunicação e cinema**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cia de Freud: Ed. PUC-Rio: FAPERJ, 2008, v.1, p.295-302.

D'AVILA NETO, M. I. ; NAZARETH, Juliana. . Oficinas de Cidadania da Mulher: Experiências do Laboratório de Imagens in **Participação e Desenvolvimento Sustentável, Novas Estratégias, Velhos desafios**.. Paris/ Rio de Janeiro: UNESCO PUBLISHING/ UFRJ, 2001 (Artigo em CD, integrando publicação e audiovisual, com distribuição pela UNESCO/SHS, Secteur des Sci).

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2000.

DEVEREUX, George, and Félix Blanco. **De las ciencias al método na las iências del iênciasento**. 3rd ed. México: Siglo Veintiuno, 1985.

DUBOST, Jean. **Notas sobre a origem e evolução de uma prática de intervenção psicossociológica**. In LEVY, Andre et al. **Psicossociologia, análise social e intervenção**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DUSSEL, Enrique. 1492, **El encubrimiento del Outro. Hacia el origen del "Mito de la Modernidad"**. Biblioteca Indígena; Coleccion: Pensamiento Crítico. La Paz, Bolívia, 2008.

ENRIQUEZ, Eugene. Da Formação e da Intervenção Psicossociológicas in LEVY, Andre et al. **Psicossociologia, análise social e intervenção**. Belo Horizonte. Autêntica, 2001.

ESCOBAR, Arturo. **Más ayer del tercer mundo: globalización y diferencia.** Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Universidad del Cauca, 2005.

_____. Worlds and knowledges otherwise; the Latin American modernity/coloniality research program. **Cultural Studies**, vol.21, n°2-3, março/maio 2007, pp. 179-210.

FÉRAL, Josette. Acerca de la teatralidade. **Cuadernos de Teatro XXI.** Facultad de Filosofía y letras; Universidad de Buenos Aires. GETEA. Buenos Aires: Ediciones Nueva Generacion, 2003.

FONTENLA, Manuel. **Três notas para escribir historias poscoloniales** in CATELLI, Laura (org.). Términos claves de la teoría pós-colonial latino-americana: despliegues, matices, definiciones. Rosário: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosário, 2012.

FORCADAS, Jordi. **Praxis del Teatro del oprimido in Barcelona.** Barcelona: Imprenta, 2012.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido.** 12º edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. **Ação cultural para a liberdade.** 5º edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981

GARRIDO, Margarida. Hacia una teoría de la teatralidade. El saber del hacer (est) ético em las dramaturgias de Neuquén. In TOSSI, Maurício. **La Quila: cuadernos de história del teatro.** No. 2 – 1ª. Ed – Viedma: Universidad Nacional de Rio Negro, 2012

GAY, Peter. **A Experiência Burguesa.** Vol 1. A Educação dos Sentidos. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GEERTZ, Clifford. **Negara. O estado Teatro do Século XIX.** Lisboa; Difel, 1992.

GLISSANT, Édouard. **Poetics of relation.** USA. Michigan Press: 1997

GOMEZ MORENO, Pedro Pablo. **Estéticas Decoloniales.** Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

GONÇALVES, Jean Carlos. Protocolos teatrais verbo-visuais: produção de sentido para a prática teatral universitária. **Bakhtiniana**, São Paulo, 8 (2), jul/dez 2013. P 106- 123

GROSGOUEL, Ramón. La descolonización de la economía política y los estudios poscoloniales: Transmodernidad, pensamento fronteirizo y colonialidad global. **Tábula Rasa.** Bogotá-Colômbia, n° 4: pp17-48, janeiro-junho de 2006

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais.** No. 80, 2008, p.115-147

_____. **Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de**

fronteira e colonialidade global. In SANTOS, Boaventura de Souza & MENESES, Paula (org). Epistemologias do Sul. Coimbra, Portugal: Edições Medina S.A. 2009.

_____. **Las implicaciones de las alteridades epistémicas em la redefinición del capitalismo global: transmodernidade, pensamento fronteirizo y colonialidade global.** In ZULETA, M et. Al. Uno solo o vários mundos? Diferencia, subjetividade y conocimientos em las ciências sociales contemporâneas. Bogotá: Universidad Central y Siglo de Hombre Editores, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **Cuándo fue lo “postcolonial”? Pensando em el limite.** In Hall, Stuart. Sin Garantias: Trayectorias y problemáticas em estúdios culturales. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Victor Vich (eds) Instituto de estúdios sociales y culturales Pensar. Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador, Enviñon Editores, 2010.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu** (5) 1995. PP 07- 41. Disponível em <www.ifch.unicamp.br/pagu/sites>. Data de acesso 10 de março de 2012.

HESS, Rémi. **Instituição.** In BARUS-MICHEL, Jacqueline, ENRIQUEZ, Eugène and LEVY, André. Dicionário de Psicossociologia. Portugal: CLIMEPSI, 2005.

HUBERT, Marie-Claude. **As grandes teorias do teatro.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

LAGE, Allene Carvalho. Da subversão dos lugares convencionais de produção do conhecimento à epistemologia de fronteira: Que metodologias podemos construir com os movimentos sociais? **E-cadernos ces** [Online], 02 | 2008. Disponível em <<http://eces.revues.org/1394>> Data de acesso a 27 de dezembro de 2015.

LAGES, Sônia Regina Corrêa. Metodologia de pesquisa em psicossociologia; Estudos sobre o campo religioso afro-brasileiro a partir dos estudos pós-coloniais. **Psicologia para América Latina**, 2013, 24, p.83-86.

LANDER, Edgardo. Ciências Sociales: saberes coloniales y eurocêntricos. In LANDER, Edgardo (comp.) **La colonialidade del saber: eurocentrismo y ciências sociales. Perspectivas latino-americanas**, CLACSO. CONSEJO Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina, 2000.

LE BRETON, David. **Antropologia do Corpo e Modernidade.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo.** Translated by Sonia M. S Fuhrmann. Petrópolis: Vozes, 2006.

LEVY, Andre et al. **Psicossociologia, análise social e intervenção.** Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LIGIÉRO, Zeca; TURLE, Liko e ANDRADE, Carla (orgs) **Augusto Boal: arte, pedagogia e política**. 1ª. ed. Rio de JANEIRO: Mauad X, 2013.

LINDS, Warren. Metaxis: Dancing (in) the in-between. In SCHUTZMAN, Mady e COHEN-CRUZ, Jan. **A Boal Companion. Dialogs on theatre and cultural politics**. . New York: Routledge, 2006, pp 114- 124.

LOPES, Patrícia Trujillo. **Investigacion, Género y Teatro del Oprimido**. Craetive Commons Attribution Non. COMMERCIAL. 2011.

LOPES JÚNIOR, José Maria. **Mito-drama: processos de ensino e aprendizagem de teatro com indígenas de Rondônia**. Tese. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

LOURAU, René. **El diario de investigación: materiales para una teoría de la implicación**. Universidad de Guadalupe, 1989.

LOURAU, René. **René Lourau na UERJ. Análise Institucional e Práticas de Pesquisa**. Rio de Janeiro: UERJ, 1993.

MACEDO, Roberto Sidnei. **A Etnopesquisa crítica e multirreferencial nas Ciências Humanas e na Educação**. 2a. ed. Salvador, BA: EDUFBA, 2005.

MAISONNEUVE, Jean. **Introdução à Psicossociologia**. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977.

MALZACHER, Florian (org) **Not just a mirror: looking for the political theatre of today**. Berlin: Alexander Verlag, 2015

MIES, Maria. Investigação Feminista: Ciência violência e responsabilidade. In MIES, Maria & SHIVA, Vandana. **Ecofeminismo**. Coleção Epistemologia e Sociedade. Lisboa: Instituto Piaget, 1993..

MIGNOLO, Walter **Historias locales/diseños globales : colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo**. Madrid: Ediciones Akal Date 2003

MIGNOLO, Walter. Aiesthesis decolonial. In. **CALLE14: revista de investigación na el campo del arte**, [S.l.], v. 4, n. 4, p. 10-25, may. 2011. Disponível em <<http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/1224>>. Data de acceso: 17 mai. 2014.

_____ **The darker side of Western Modernity**. Global Futures, Decolonial Options. Duke University Press. London, 2011

_____ Looking for the meaning of Decolonial Gesture. **EMISFERICA 11.1 Decolonial Gestur**. Vol11, Issue 1, 2014. Disponível em <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/na/emisferica-111-decolonial-gesture>> Data de acesso: 17 de maio de 2014

- MIGNOLO, Walter & TLOSTANOVA, Madina. Theorizing from the Borders: Shifting to Geo- and Body- Politics of Knowledge. **European Journal of Social Theory**, 2006; 9; 205
- MINAYO, Maria Cecília de Souza (org). **Pesquisa Social, teoria, método, criatividade**. Petrópolis, RJ. Vozes, 2009.
- MOSTAÇO, Edelcio. Teatro e História Cultural. **Baleia na Rede- Estudos em arte e sociedade**. Vol. 1; n.9, 2012
- NASCIUTTI, Jacyara C. Rochael. Reflexões sobre o Espaço da Psicossociologia. **Documenta**, nº 7: 51-58, 1996.
- NIRANJANA, Tejaswini. **Siting Translation – History, post-structuralism and the colonial context..** Bekerley: University of Califórnia Press, 1992
- OLIVEIRA, Érica Cecília Soares. O Teatro- Fórum pode auxiliar na discussão da violência contra a mulher dentro da Universidade ? In: LIGIÉRO, Zeca; TURLE, Liko e ANDRADE, Carla (orgs) **Augusto Boal: arte, pedagogia e política**. 1ª. Ed. Rio de JANEIRO: Mauad X, 2013. P.137- 158
- _____. **Gênero, violência contra a mulher e o Teatro do(a) Oprimido(a): Construindo novas possibilidades de pesquisa e intervenção social**. Tese; Faculdade de Ciências e Letras de Assis. UNESP- Universidade Estadual Paulista. Assis; São Paulo: 2013.
- OYÉWUMÍ, Oyèrónké. **The Invention of Women: Making na African Sense of Western Gender Discourses**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- PADILHA, Bruno da Graça Leite. **Teatro Participativo em projetos comunitários. Uma abordagem de Avaliação da Conscientização e das Emoções**. Tese. Programa de Psicologia Social. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2012.
- PATRIOTA, Rosângela. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. **História**, 2005, vol 24, n.2 p 79-110.
- PAVIS, Patrice. **Diccionario del teatro**. Barcelona: Paidós, 1998.
- PRATT, Mary Louise. **Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation**. 2nd ed. London : New York: Routledge, 2008.
- _____. **Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación**. México: Fondo de Cultura Econômica, 2011.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro em movimento: 1959-1984**. São Paulo: Editora Hucitec, Secretaria de Estado da Cultura, 1985.
- QUIJANO, Aníbal. Coloniality and Modernity/Rationality. **Cultural Studies**, vol 21, nº2-3, março/maio, 2007, pp.168-178.

_____. **Colonialidad del poder, eurocentrismo y America Latina.** In LANDER, Edgardo (comp.) La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latino-americanas, CLACSO. CONSEJO Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina, 2000.

RESTREPO, Eduardo & ROJAS, Axel. **Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos.** Colômbia: Editorial Universidad del Cauca, 2012.

RIBEIRO, Eliana et al. Emerging Powers – Dissidences, Temporality, and Plural Discourses: a postcolonial perspective. **Social Sciences and Humanities Journal**, v. 10, n.9, 2015.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no modern teatro brasileiro.** São Paulo: Perspectiva, 1992

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In _____ **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios.** São Paulo; Companhia das Letras. P. 46-60.

SANTOS, Bárbara. **Teatro do Oprimido para empresas privadas: incompatibilidades.** Disponível em www.ctorio.org.br/novosite/wp.content/upload/2009/08/TO-em_empresas-Incompatibilidades. Acesso em 12/04/2014>.

SANTOS, Bárbara. **O Teatro do Oprimido Africano.** In: LIGIÉRO, Zeca; TURLE, Liko e ANDRADE, Carla (orgs) Augusto Boal: arte, pedagogia e política. 1ª. ed. Rio de JANEIRO: Mauad X, 2013. p. 159 - 184

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Fim das descobertas imperiais”. In: : SANTOS, Boaventura de Souza. **A Gramática do Tempo: para uma nova cultura política.** São Paulo: Cortez, 2008:181–190.

_____. “Nuestra America: reinventando um paradigma”. In: SANTOS, Boaventura de Souza. **A Gramática do Tempo: para uma nova cultura política.** São Paulo: Cortez, 2008:191–223.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A Gramática do Tempo: para uma nova cultura política.** São Paulo: Cortez, 2008.

_____. **Conocer desde el Sur. Para una cultura política emancipatória.** Fondo Editorial da Faculdade de Ciencias Sociales. UNMSM. Lima, 2006.

SANTOS, Boaventura de Souza & MENESES, Paula (org). **Epistemologias do Sul.** Coimbra, Portugal: Edições Medina S.A. 2009.

SCHECHNER, Richard, and Sara Brady. **Performance Studies: An Introduction.** 3rd ed. London ; New York: Routledge, 2013.

SCHUTZMAN, Mady e COHEN-CRUZ, Jan. **Playing Boal: theatre, therapy, activism.** New York,: Routledge, 1994.

_____. **A Boal Companion. Dialogs on theatre and cultural politics.** . New York: Routledge, 2006.

SCHUTZMAN, Mady. Therapy or Nostalgia? Theatre of the Oppressed. **NYC. TDR**, vol 34. N.3, 1990. Pp 77- 83. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/1146071>>. Acesso em 12/10/2013>

SENNETT, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SILVA, Vagner Gonçalves. **O Antropólogo e sua Magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas de Antropologia sobre religiões Afro-brasileiras**. São Paulo: EDUSP, 2006.

STAMBAUG, Antonio Prieto. Lucha Libre! Actuaciones de teatralidade y performance. In ADAME, Domingo. **Actualidad de las artes escénicas: Perspectivas latino-americanas**. México: Universidad Veracruzana, 2009, p.116-143.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte, MG [Brazil]: Editora UFMG, 2013.

TAYLOR, Diana, and Hemispheric Institute of Performance and Politics. **Performance**. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012.

TAYLOR, Diana. Scenes of Cognition: Performance and Conquest. **Theatre Journal**, Vol. 56, No. 3, Latin American Theatre (Oct., 2004), pp. 353-372 <http://www.jstor.org/stable/25069464>

TAYLOR, Diana & VILLEGAS, Juan (eds). **Negotiating performance: gender, sexuality and theatricality in Latin/o America**. Durham, NC: Duke University Press, 1994.

TAVARES, Enéias Faria. Texto Trágico, imagem cênica, música ditirâmbica: uma proposta para a leitura da Tragédia ateniense. **Fragmentum**, n.38, Vol.1, Laboratório Corpus: UFSM, jul/set, 2013.

TEIXEIRA, Ubiratan. **Dicionário de Teatro**. São Luis: GEA, 2005.

TURLE, Licko. **Teatro Do Oprimido E Negritude: A Utilização Do Teatro-Fórum Na Questão Racial**. Rio de Janeiro: E-papers: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

TURNER, Victor W. **From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play**. Performance Studies Series, 1st v. New York City: Performing Arts Journal Publications, 1982.

WALSH, Catherine. **Proposta para el tratamiento de la interculturalidad em la educacion**. Documento base. Lima. Peru. Setembro, 2000. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/58983074/Catherine-Walsh>> . Acesso em 30 de abril de 2014.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. 6 ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

VILLAS BOAS, Rafael. **Teatro do oprimido: da relação com a estratégia política aos riscos da mercantilização**. Disponível em <www.institutoaugustoboal.org./page8>. Acesso em 20/12/2015.

VILLEGAS, Juan. **História multicultural del teatro e de la teatralidade em America Latina**. Buenos Aires Salerna, 2005

Sítios:

Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro: <www.ctorio.org.br/novosite>

Instituto Augusto Boal: <www.institutoaugustoboal.com.br>

International Theatre of the Oppressed Organization.
<www.theatreoftheoppressed.org>

Laboratório de Imagens EICOS
<<https://labimagenseicos.wordpress.com> >

MITRA
<<http://www.mitra.ifres.info/>>

Vídeo:

O Outro teatro- do ritual à performance. Vídeo parte do projeto Divulgação das Artes do Núcleo de Estudos da Performance Afro-Ameríndias.

Direção e fotografia: Zeca Ligiéro

Edição: Lê Pantoja

Rio de Janeiro, 2015..

ANEXO A

EXERCÍCIOS E JOGOS MENCIONADOS CLASSIFICADOS POR CATEGORIAS

1ª. CATEGORIA: SENTIR TUDO QUE SE TOCA

Hipnotismo colombiano

Um ator põe a mão a poucos centímetros do rosto de outro; este, como hipnotizado, deve manter o rosto sempre à mesma distância da mão do hipnotizador, os dedos e os cabelos, o queixo e o pulso. O líder inicia uma série de movimentos com as mãos, retos e circulares, para cima e para baixo, para os lados, fazendo com que o companheiro execute com o corpo todas as estruturas musculares possíveis, a fim de se equilibrar e manter a mesma distância entre o rosto e a mão. A mão hipnotizadora pode mudar, para fazer, por exemplo com que o ator hipnotizado seja forçado a passar por entre as pernas do hipnotizador. As mãos do hipnotizador não devem jamais fazer movimentos muito rápidos, que não possam ser seguidos. O hipnotizador deve ajudar seu parceiro a assumir todas as posições ridículas, grotescas, não usuais: são precisamente estas que ajudam o ator a ativar estruturas musculares pouco usadas e melhor sentir as mais usuais. O ator vai utilizar certos músculos esquecidos do seu corpo. Depois de alguns minutos, trocam-se o hipnotizador e o hipnotizado.

Aprofundamento: Os dois atores se hipnotizam um ao outro: ambos estendem a mão direita, e ambos obedecem à mão um do outro. (BOAL, 1998, p. 91)

Um, dois, três de Bradford

Em duplas, face a face.

1ª parte: os dois atores de cada dupla contam até três, alternadamente, em voz alta: O primeiro ator dirá “um”; o segundo, “dois”; o primeiro “três”; o segundo, “um”; o primeiro “dois”; o segundo “três”, e assim por diante. Devem tentar contar o mais rápido possível.

2ª parte: em vez de dizer “um”, o primeiro ator passará a fazer um som e um gesto rítmicos, e nenhum dos dois dirá mais a palavra “um”, que se transformará em um movimento rítmico e um som inventados pelo primeiro ator. O primeiro ator fará um som e um gesto, o segundo dirá “dois”, o primeiro dirá “três”, e assim por diante. O

som e a ação criados pelo primeiro no início dessa segunda sequência devem ser repetidos fielmente sempre no lugar do “um”.

3ª parte: agora, além de um som e de um movimento entrarem no lugar do “um”, o segundo ator inventará outro som e outro movimento para serem feitos toda vez que se for falar o “dois”. A dupla jogará por alguns minutos, tentando ser o mais dinâmica possível.

4ª parte: um dos dois atores substituirá o “três” por outro som e outro gesto. (BOAL, 1998, p.141)

(*) Pode-se fazer com mais atores, sempre em número ímpar.

Ninguém com ninguém (estilo Quebec)

Em duplas, com uma pessoa sempre ficando de fora. Essa pessoa, o líder, indicará, em voz alta, as partes do corpo com as quais os parceiros deverão se tocar. Os contatos corporais são cumulativos, não se desfazendo até que se torne impossível obedecer a novas instruções. Os atores podem fazer os contatos sentados, em pé, deitados etc. Quando for impossível continuar, o líder dirá *ninguém com ninguém*, e todos procurarão novas parcerias; e um novo líder (o que ficar sem parceiro) deverá dar prosseguimento ao jogo.

Variante EICOS→ Em duplas, o líder é um integrante de uma das duplas. Todos os participantes revezam-se na liderança. (BOAL, 1998, p.110)

Os três duelos irlandeses

Primeiro duelo – face a face, dois atores separam seus joelhos e se comportam como se tivessem sentados no ar; protegem cada joelho com uma das mãos, mas são obrigados a trocar de mãos com frequência; quando o fazem, tornam-se vulneráveis. O objetivo do companheiro em frente deve ser o de tocar-lhe os joelhos sem ter os seus próprios tocados pelo adversário.

Segundo duelo – os dois atores, face a face, devem se equilibrar em apenas um pé, mas podem trocá-lo com frequência; com o outro pé que está no ar, devem tentar tocar o com o qual se equilibra seu companheiro. A idéia é tocar sem ser tocado.

Terceiro duelo – face a face, cada ator tem o braço estendido e o indicador apontando o adversário, e cada um tem a outra mão atrás do corpo, às costas, com a palma aberta; devem lutar como se portassem espadas, tentando, com a mão

estendida, tocar a palma da mão do adversário que está atrás do corpo. (BOAL, 1998, p.116-117)

2ª. CATEGORIA- ESCUTAR TUDO QUE SE OUVE

Quantos “as” existem em um “a”

Em círculo. Um ator vai até o centro e exprime um sentimento, sensação, emoção ou idéia, usando somente um dos muitos sons da letra “a”, com todas as inflexões, movimentos ou gestos com que for capaz de se expressar. Todos os outros atores, no círculo, repetirão o som e a ação duas vezes, tentando sentir também aquela emoção, sensação, sentimento ou idéia que originou o movimento e o som. Outro ator vai para o centro do círculo e expressa outros sentimentos, sensações, idéias ou emoções, seguido novamente pelo grupo, duas vezes. (BOAL, 1998, p.141)

(*) Pode-se passar, depois, para as demais vogais, palavras e frases, utilizando a mesma dinamização.

Batizado mineiro

Atores em círculo: cada um, em sequência, dá dois passos à frente, diz seu nome, diz uma palavra que comece com a primeira letra do seu nome e que corresponda a uma característica que possui ou crê que possui, fazendo um movimento rítmico que corresponda a essa palavra. Os demais atores repetem duas vezes: nome, palavra e movimento. (BOAL, 1998, p.143)

(*) O exercício tem como continuidade: quando já tiverem passado todos, o primeiro volta, mas agora numa posição neutra, e são os demais que devem se lembrar da palavra, nome e gesto.

Fila de cinco atores

Formam-se filas de cinco atores. A primeira pessoa da fila faz um som e um gesto rítmicos, e os outros a imitam. A primeira pessoa vai para o fim da fila, e a que está em segundo lugar passa para o primeiro, devendo adicionar um som e um gesto rítmicos aos que já estão sendo feitos, assim por diante, até que todos tenham dado sua contribuição, tornando a sua execução cada vez mais complexa. (BOAL, 1998, p.138)

A orquestra e o regente

Cada ator emite um som rítmico ou melódico, que deve reproduzir, repetidamente, sempre que o regente acenar para ele. O regente os escuta e, com um gesto vai regendo o andamento, o volume. Dessa forma, o regente poderá construir sua música. Cada ator terá sua vez como regente e, com o mesmo material sonoro, organizar a sua própria música. (Boal, 1998, p. 137)

West Side Story

Formam-se dois grupos, em duas filas, frente a frente, com um líder no meio de cada grupo. O primeiro inventa um movimento rítmico com seu corpo andando para frente, acompanhado por um som rítmico e seu grupo junta-se a ele, indo para frente em fila atrás do líder. O grupo contrário deve recuar, mantendo a mesma distância.

Quando os grupos chegam ao fim da sala, o líder deixa a posição central e vai para um dos extremos da fila. Outro líder toma o seu lugar, vindo do extremo oposto, e encara o líder do grupo em frente, que responderá com outro movimento e som rítmicos, avançando, seguido pelo seu grupo que também avança, enquanto o primeiro time recua. E assim sucessivamente, alternando avançar e recuar, até que todos os componentes dos dois grupos tenham ocupado a liderança. (BOAL, 1998, p. 133)

Mimosas bolivianas

Em duplas: a *mimosa* (flor que se encolhe ao ser tocada) e o seu parceiro. O parceiro toca uma parte do corpo da mimosa, que deve iniciar um movimento rítmico, primeiro na parte tocada e depois estendendo-se ao corpo inteiro. (BOAL, 1998, p. 140)

A máquina de ritmos (*Escutar tudo que se ouve*)

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, com outro som e outro movimento que sejam complementares e não idênticos. 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 convida à variação do ritmo, acelerando e/ ou desacelerando os sons e gestos. (BOAL, 1998, p.129) Segundo Augusto Boal, este jogo

é particularmente útil quando se quer criar imagens de um tema para que este não permaneça abstrato: burocracia, futuro, infância, etc.

3ª. CATEGORIA: ATIVANDO OS VÁRIOS SENTIDOS

Floresta de sons

O grupo se divide em duplas: um parceiro será o cego, e o outro o guia. Este emite um som enquanto seu parceiro escuta com atenção. Então os *cegos* fecham os olhos e os guias, ao mesmo tempo, começam a fazer seus sons (diferentes para cada guia), para serem seguidos pelos cegos. O guia é responsável pela segurança do parceiro que estiver de olhos fechados e deve parar de fazer sons se este estiver prestes a esbarrar em outro ou em algum objeto. O guia deve mudar constantemente de posição e o *cego* deve se concentrar apenas no seu som. O exercício tem como objetivo despertar e estimular a função seletiva da audição. (BOAL, 1998, p.156)

Caminhar de olhos fechados fazendo um ‘oito’ ao redor de dois companheiros

Dois atores se posicionarão a uma distância de dois metros um do outro. Em fila, olhos fechados, os outros atores tentarão fazer um oito ao redor dos dois primeiros. (BOAL, 1998, p. 163)

4ª. CATEGORIA- VER TUDO QUE SE OLHA

Sequência do Espelho

1-Espelho simples: Duas filas de participantes, cada um olhando fixamente para a pessoa que está em frente, olho no olho. As pessoas da fila A são designadas como sujeitos, e as da fila B como imagens. Cada sujeito inicia uma série de movimentos e de expressões fisionômicas, em câmera lenta, que devem ser reproduzidos nos mínimos detalhes pela imagem que se tem em frente.

2-Sujeito e imagem trocam os papéis.

3-Ambos são sujeito e imagem: Os dois participante, face a face, têm o direito de originar qualquer movimento que desejem, e o dever de reproduzir os movimentos originados pelo companheiro. É importante que cada um se sinta livre para fazer os movimentos que desejar e, ao mesmo tempo, solidário para que os movimentos do companheiro sejam reproduzidos com o máximo de fidelidade.

4-Todos se dão as mãos: Duas filas, de mãos dadas, frente a frente, cada um olhando nos olhos do parceiro. Nesta etapa inclui-se um elemento novo: se até aqui a comunicação era exclusivamente visual, agora é também muscular - cada participante recebe estímulos visuais do companheiro em frente e musculares, dos companheiros à direita e à esquerda.

5-Grupos simétricos : Todos largam as mãos e continuam o movimento, mantendo o 'espelho' no meio dos dois grupos.

6-O espelho quebrado : voltam a se formar duplas, que olham-se face a face, sendo sujeito e espelho ao mesmo tempo, movimentando-se pelo espaço.(BOAL, 1998, p.173-177)

Um assusta e outro protege

Os participantes ficam espalhados pela sala. Sem dizer nada, cada um deverá escolher uma pessoa do grupo que amedronte e outra que proteja. Todos andarão pela sala ao mesmo tempo, tentando proteger-se, pondo a pessoa escolhida para dar proteção entre si e aquela que lhe faz medo. Como ninguém sabe quem protege ou quem intimida quem, a estrutura das pessoas na sala será sempre diferente, estará sempre em movimento. (BOAL, 1998, p.189)

Fotografar a imagem

Em duplas: um fecha os olhos, o outro produz uma imagem com o corpo; a um sinal, o *cego* abre os olhos por três segundos, como uma câmera e reproduz a imagem com o próprio corpo, de maneira especular

Em filas: duas filas, uma em frente a outra, uma fila fecha os olhos e a outra produz uma imagem complexa, utilizando o próprio corpo, o grupo de olhos fechados abre-os por três segundos. O grupo que formou a imagem fica de pé, em posição *neutra* enquanto o outro tenta reproduzir a imagem com o próprio corpo. (BOAL, 1998, p. 209)

Homenagem a Magrite

Começa-se com uma garrafa de plástico vazia, dizendo-se “Esta garrafa não é uma garrafa, então o que será ?”, e cada participante terá o direito de usar a garrafa em relação ao próprio corpo, fazendo a imagem que quiser, estática ou dinâmica, dando ao objeto *garrafa* o sentido que quiser: um bebê, uma bola, um violão, etc. (BOAL,1998, p. 216)

O grande jogo do poder (Ver tudo que se olha – a invenção do espaço e estruturas espaciais de poder)

Uma mesa, seis cadeiras colocadas lado a lado com a mesa e, em cima da mesa, uma garrafa. Os participantes são convidados para, um de cada vez, arranjar os objetos de maneira que uma das cadeiras ganhe uma posição superior, mais forte, de maior evidência ou maior poder, em relação às outras, à mesa e à garrafa. Escolhe-se depois uma estrutura determinada (no caso, foi escolhida uma cadeira) e pede-se aos atores que, uma a um, entrem nesse espaço estético e coloquem seu seu próprio corpo na posição onde poderá receber dessa estrutura o máximo de poder. Quando se chega à escolha de uma das posições, os demais atores são convidados, sempre um a um, a entrar na estrutura onde está o ator que fez a imagem mais poderosa e, colocando seus próprios corpos em algum lugar, tentar conquistar o poder para si. (BOAL, 1998, p. 217-218)

5ª. CATEGORIA- MEMÓRIA DOS SENTIDOS

As duas revelações de Santa Teresa (*Jogos introvertidos*)

O grupo decide qual o tipo de relação interpessoal deseja investigar (ex: marido/ mulher, professor/estudante, etc). Somente relações próximas, carregadas de sentido e de emoção podem ser selecionadas. Formam-se duplas e os parceiros decidirão quem interpreta qual papel. Os dois atores começam conversando um com o outro, em seus respectivos papéis. Depois de algum tempo, o diretor dirá: “Um dos dois pode fazer a primeira revelação.” Então um dos parceiros deverá revelar ao outro alguma coisa, de grande importância, que tenha o potencial de mudar a relação, para melhor ou para pior. Continuam o diálogo. Depois de alguns minutos, o diretor pedirá ao segundo parceiro que faça a sua revelação, que deve ser tão importante quanto a anterior. Continuam o diálogo.

Observação: Neste jogo, pode-se montar uma pequena cena, definindo-se antes do início do diálogo o local onde se dá o encontro dos personagens, as idades de ambos. Ao final das duas revelações, o diretor poderá dar um sinal que um dos dois deve partir, e se improvisará a separação. (BOAL, 1998, p. 225- 226)

TÉCNICAS DE TEATRO IMAGEM

Ilustrar um tema com o próprio corpo (variante EICOS) (Técnica de Teatro Imagem)

O grupo se divide em duas equipes: uma, observadora e a outra que produz o *modelo*. Cada equipe, alternadamente, sem trocar palavras entre si, forma uma cena, estática, com o tema/ conceito proposto. A um sinal, o grupo observador comenta a imagem e pode modificá-la, através da *modelagem*. O grupo observador comenta as transformações.

Inverte-se os papéis. O grupo que produziu o modelo torna-se o grupo observador e o grupo, inicialmente observador, produz um novo modelo para o tema. Segue-se a mesma dinamização. (BOAL, 1998, p. 234-235)

(*) Nas duas técnicas de Teatro Imagem, foi dinamizado o tema **FRONTEIRA**

Ilustrar um tema com o corpo (Técnica de Teatro Imagem)

Tema: CIDADANIA (ver p. 58)

Imagem da palavra

Os participantes formam um círculo, voltados para o lado de fora; o diretor diz a palavra ou tema a ser ilustrado e dá um sinal. Todos juntos viram-se para dentro do círculo e representam com seus corpos sua versão do tema. A imagem feita por cada participante deve ser uma imagem estática, mesmo que pressuponha movimento.

Dinamização: A um sinal do diretor, os participantes se aproximam por afinidade de imagens, formando grupos. Cada grupo apresenta, para os demais, seu conjunto de imagens. A plateia, comenta as imagens. A um sinal do diretor, cada integrante do grupo profere uma única palavra que traduza sua imagem. (Essa variante foi feita por Augusto Boal, em oficina)

Sequência do Escultor

1- Escultor toca o modelo

Em pares, um é o escultor e o outro, estátua. Cada escultor trabalha com a estátua que deseja, tocando o corpo da mesma, cuidando de produzir os efeitos que deseja nos seus mínimos detalhes.

2- O escultor não toca o modelo

O diretor dá um sinal e os escultores se afastam de seus modelos. As estátuas que antes viam e sentiam estes gestos, agora devem continuar a ver, mas sem sentir. Devem, no entanto, continuar a responder como se ainda os estivessem sentindo, como se os escultores continuassem a tocá-las.

Os escultores seguem a fazer os gestos realistas, isto é, os que seriam necessários para que as estátuas realizem os movimentos .

3- Os escultores se espalham na sala

Os escultores se afastam ainda mais de seus modelos, espalham-se pela sala, e continuam o processo de modelagem.

4- Os escultores fazem uma única escultura

Afastando-se o mais possível, os escultores tentam relacionar seus modelos uns com os outros, dentro de um só modelo multiforme, procurando dar-lhe um sentido, uma significação. (BOAL, 1998, p. 181-184)

Invertem-se os pares e se reinicia a sequência.

Completar o cenário (*Jogo realizado em uma oficina dinamizada por Augusto Boal*)

Cada integrante, por vez, diz uma ambientação. Os demais compõem o cenário, criando, com o próprio corpo, a imagem de um objeto relacionado ao ambiente

CAMINHAR

Caminhar de formas diferentes

Caminhar ocupando todos os espaços da sala.

Fonte: BOAL, AUGUSTO. **Jogos para atores e não atores** - 14ª ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

ANEXO B

Declaração de Princípios do Teatro do Oprimido Associação Internacional do Teatro do Oprimido (AITO)

1. O objetivo básico do Teatro do Oprimido é o de Humanizar a Humanidade.
2. O Teatro do Oprimido é um sistema de Exercícios, Jogos e Técnicas Especiais
3. baseadas no Teatro Essencial, que busca ajudar homens e mulheres a desenvolverem o que já trazem em si mesmos: o teatro.
4. Todo ser humano é teatro!
5. O teatro se define pela existência simultânea — dentro do mesmo espaço e no mesmo contexto — de espectadores e atores. Todo ser humano é capaz de ver a situação e de ver-se, a si mesmo, em situação.
- 6-O Teatro Essencial consiste em três elementos principais: Teatro Subjetivo, Teatro Objetivo e Linguagem Teatral.
- 7-Todo ser humano é capaz de atuar: para que sobreviva, deve produzir ações e observar o efeito de suas ações sobre o meio exterior. Ser humano é ser teatro: ator e espectador co-existem no mesmo indivíduo. Esta co-existência é o Teatro Subjetivo.
- 8-Quando um ser humano se limita a observar uma coisa, pessoa ou espaço, renunciando momentaneamente à sua capacidade e à sua necessidade de produzir ações, a energia e o seu desejo de agir são transferidos para essa coisa, pessoa ou espaço, criando, assim, um espaço dentro do espaço: o Espaço Estético. Este é o Teatro Objetivo.
- 9- Todos os seres humanos utilizam, na vida diária, a mesma linguagem que os atores usam no palco: suas vozes e seus corpos, movimentos e expressões físicas. Traduzem suas emoções, desejos e ideias em uma Linguagem Teatral.
10. O Teatro do Oprimido oferece aos cidadãos os meios estéticos de analisarem seu passado, no contexto do presente, para que possam inventar seu futuro, ao invés de esperar por ele. O Teatro do Oprimido ajuda os seres humanos a recuperarem uma linguagem artística que já possuem, e a aprender a viver em sociedade através do jogo teatral. Aprendemos a sentir, sentindo; a pensar, pensando; a agir, agindo. Teatro do Oprimido é um ensaio para a realidade.

11. Oprimidos são aqueles indivíduos ou grupos que são, social, cultural, política, econômica, racial ou sexualmente despossuídos do seu direito ao Diálogo ou, de qualquer forma, diminuídos no exercício desse direito.

12. Diálogo é definido como o livre intercâmbio com os Outros, individual ou coletivamente; como a livre participação na sociedade humana entre iguais; e pelo respeito às diferenças e pelo direito de ser respeitado.

13. O Teatro do Oprimido se baseia no Princípio de que todas as relações humanas deveriam ser de natureza dialógica: entre homens e mulheres, raças, famílias, grupos e nações, sempre o diálogo deveria prevalecer. Na realidade, os diálogos têm a tendência a se transformarem em monólogos que terminam por criarem a relação Opressores-Oprimidos. Reconhecendo esta realidade, o princípio fundamental do Teatro do Oprimido é o de ajudar e promover a restauração do Diálogo entre os seres humanos.

14. O Teatro do Oprimido é um movimento estético mundial, não-violento, que busca a paz, mas não a passividade.

15. O Teatro do Oprimido procura ativar os cidadãos na tarefa humanística expressa pelo seu próprio nome: teatro do, por e para o oprimido. Nele, os cidadãos agem na ficção do teatro para se tornarem, depois, protagonistas de suas próprias vidas.

16. O Teatro do Oprimido não é uma ideologia nem um partido político, não é dogmático nem coercitivo, e respeita todas as culturas. É um método de análise, e um meio de tornar as pessoas mais felizes. Por causa da sua natureza humanística e democrática, o TO está sendo amplamente usado em todo o mundo, em todos os campos da atividade social como, por exemplo, na educação, cultura, artes, política, trabalho social, psicoterapias, programas de alfabetização e na saúde. No Anexo desta Declaração de Princípios, alguns projetos exemplares são apresentados para ilustrar a natureza e o escopo deste Método teatral.

17. O Teatro do Oprimido está sendo usado em dezenas de países de todo o mundo, aqui relacionados em Anexos, como um instrumento poderoso para a descoberta de si mesmo e do Outro; para clarificar e expressar os desejos dos seus praticantes; como instrumento para modificar as causas que produzem infelicidade e dor; para desenvolver todas aquelas características que trazem a Paz; para respeitar as diferenças entre indivíduos e grupos; para a inclusão de todos os seres humanos no Diálogo necessário a uma sociedade harmoniosa; finalmente, também está sendo usado como instrumento para a obtenção da justiça econômica e social, que é o fundamento da verdadeira Democracia. Em resumo, o objetivo mais geral do Teatro do Oprimido é o desenvolvimento dos Direitos Humanos essenciais.

18. A AITO é uma organização que coordena e promove o desenvolvimento do Teatro do Oprimido em todo o mundo, de acordo com os princípios e os objetivos desta Declaração.

19. A AITO cumpre este objetivo inter-relacionando os praticantes do Teatro do Oprimido em uma rede mundial, promovendo a troca entre eles, e o seu desenvolvimento metodológico; facilitando o treinamento e a multiplicação das técnicas existentes; concebendo e executando projetos em escala mundial; estimulando a criação local de Centros do Teatro do Oprimido (CTOs); promovendo e criando condições de trabalho para os CTOs e os seus praticantes, e criando um ponto de encontro internacional na Internet.

20. A AITO tem os mesmos princípios e objetivos humanísticos e democráticos do Teatro do Oprimido, e vai incorporar todas as contribuições de todos aqueles que trabalharem dentro desta Declaração de Princípios.

21. A AITO entende que todos aqueles que trabalham usando as várias técnicas do Teatro do Oprimido, subscrevem esta mesma Declaração de Princípios.

FONTE: <http://www.theatreoftheoppressed.org/>