

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG
ESCOLA DE BELAS ARTES

Gabriela Serpa Chiari

O CORPO E SEUS SENTIDOS NO TEATRO DO OPRIMIDO:
Experiências contemporâneas em Arco-Íris do Desejo e Teatro Legislativo

Belo Horizonte
Fevereiro/2020

Gabriela Serpa Chiari

O CORPO E SEUS SENTIDOS NO TEATRO DO OPRIMIDO:

Experiências contemporâneas em Arco-Íris do Desejo e Teatro Legislativo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como pré-requisito para obtenção do Título de Doutora em Artes.

Área de concentração: Artes da Cena.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Beatriz Braga Mendonça (Bya Braga)

Coorientador: Prof. Dr. Noeli Turle da Silva (Licko Turle)

Belo Horizonte

Fevereiro/2020

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Chiari, Gabriela, 1979-

O corpo e seus sentidos no teatro do oprimido: [manuscrito] :
experiências contemporâneas em Arco-Íris do Desejo e Teatro
Legislativo / Gabriela Serpa Chiari. – 2020.

177 p. : il.

Orientadora: Maria Beatriz Braga Mendonça.

Coorientador: Noeli Turle da Silva.

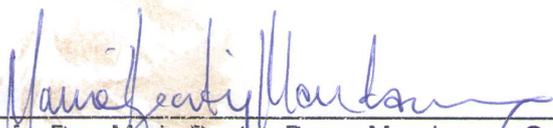
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.

1. Teatro do oprimido – Teses. 2. Teatro e sociedade – Teses. 3.
Expressão corporal – Teses. 4. Teatro – Teses. I. Braga, Bya, 1966-
II. Turle, Licko. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de
Belas Artes. IV. Título.

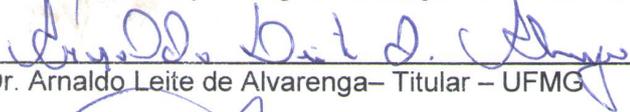
CDD 792.01

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa da tese da aluna
GABRIELA SERPA CHIARI - Número de Registro **2016658015**.

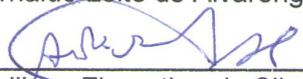
Título: "O Corpo e seus sentidos no Teatro do Oprimido: Experiências
contemporâneas em Arco - Íris do Desejo e Teatro Legislativo"



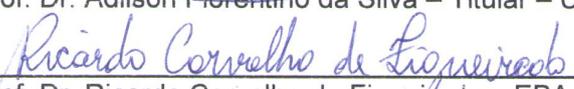
Prof. Dra. Maria Beatriz Braga Mendonça - Orientadora - EBA/UFMG



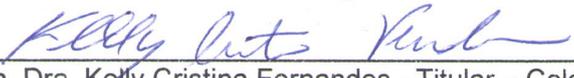
Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga - Titular - UFMG



Prof. Dr. Adilson Florentino da Silva - Titular - UNIRIO



Prof. Dr. Ricardo Carvalho de Figueiredo - EBA/UFMG



Prof. Dra. Kelly Cristina Fernandes - Titular - Coletivo Garoa

Belo Horizonte, 10 de fevereiro de 2020.

Para Bárbara.

AGRADECIMENTOS

É uma alegria desenvolver um estudo de doutoramento em Artes na Universidade onde há vinte anos, iniciei a minha graduação na primeira turma do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Agradeço aos professores do curso que me proporcionaram aprendizados sobre a profissão que exerço: o teatro com as suas fronteiras expandidas e que pretende contribuir com a construção de uma sociedade mais ética e solidária.

Aos colegas do curso de Artes Cênicas: fizemos parte dessa criação da melhor maneira, com zelo e ousadia. Estou certa de que foi uma boa base para todos nós. Meu agradecimento especial à colega e amiga Cecília Bizzotto, que já nos deixou, mas que ainda me inspira a fazer arte, muita arte! Seu sorriso aberto de artista e mulher inspiradora... fica a saudade e a gratidão por ter feito parte da sua trajetória artística e pessoal. Valeu, Ciça! Evoé!

Bya Braga, hoje orientadora desta investigação e durante o curso, nossa professora de interpretação e improvisação teatral, me indicou pela primeira vez o método do Teatro do Oprimido. Duas décadas mais tarde, Bya segue na parceria qualificada e estimulante me instigando a pesquisar, investigar, questionar e ousar nas práticas contemporâneas com o método do Teatro do Oprimido. A ela, o meu sincero agradecimento!

Desde o primeiro contato com o método, cada encontro, cada aluno, cada professor e cada uma das trocas fazem parte das páginas que se seguem. Trata-se de um caminho diverso e desafiador, que segue em construção.

Agradeço a Walmir José, coordenador da Equipe de Teatro e de Circo no Arena da Cultura. Um homem de teatro que admiro não só por sua trajetória como diretor, professor, dramaturgo e ator, mas pela sua serenidade em coordenar pessoas com afeto e precisão, talento e ternura. Walmir me estimulou a pôr em prática o Teatro do Oprimido no Arena por quatro anos, ocasião em que tive trocas muito enriquecedoras com atores e não-atores da cidade de Belo Horizonte. Essa experiência me instigou a seguir

investigando e praticando o Teatro do Oprimido. Um encontro de teatro e vida. Viva Walmir!

Aos encontros no Rio de Janeiro, na ocasião da realização da minha pesquisa de mestrado na UNIRIO, já sobre o Teatro do Oprimido, mais especificamente sobre o Laboratório Madalenas, Teatro das Oprimidas, sob a orientação de Adylson Florentino, conheci pessoas que me proporcionaram conhecimentos através de aulas, oficinas, informações, reflexões e práticas: o querido professor Zeca Ligiéro, Hélen Sarapecck, Flávio Sanctum, Cláudia Simone, Alessandro Conceição, Bárbara Santos, Licko Turle, Monique, Cachalotte, Olivar, Geo Britto e todos do Centro de Teatro do Oprimido (CTO- RIO) e do Grupo de Estudos Superiores em Teatro do Oprimido (GESTO), que me apresentaram a abrangência dessa prática artística, política, educativa que ressignifica as fronteiras da arte teatral.

Hélen, especialmente, me fez compreender a importância da disciplina e da responsabilidade ao praticar o método e Cláudia me apresentou a alegria e o brilho da presença de uma Curinga e multiplicadora do método.

Zeca Ligiéro é uma referência de conhecimento e gentileza. Um homem que estuda, pratica, o difunde o “outro teatro” em seu Núcleo de Estudos da Performance Afro Ameríndia (NEPAA). Um teatro que pulsa no coração e no corpo da gente.

Aos preciosos alunos! Pessoas que em momentos de encontro se entregaram e construíram cada descoberta e criação nessas experiências com o Teatro do Oprimido, juntos comigo. É a melhor parte. Cada um desses encontros é um presente de tamanhos e formatos diferentes. Cada talento, dificuldade, desejo, potencialidade são peculiares, particulares e impagáveis. Obrigada por estarem comigo em cada momento onde faço o que mais gosto de fazer na vida: encontrar com a arte e com as pessoas!

Agradeço, especialmente, a Maria Laura de Vilhena pelas tardes que estivemos juntas para desenvolver os quadros deste trabalho! Vida longa no teatro e na arquitetura!

Ao Nego Dê, Cristiano, Carlos, Flávia Aniceto pela escuta apurada e estímulo para continuar! Obrigada!

Agradeço também aos professores e professoras Leda Maria Martins, Arnaldo Alvarenga, Ernani Maletta, Silvana Lopes, Amir Haddad, Luís Otavio, Paulo César Bicalho, Adylson Florentino, Ana Maria Bulhões, Tatiana Motta Lima, Alessandra Vannucci, Mestre João e tantos outros que me apresentaram o teatro. Obrigada!

Agradeço a Cida Falabella, tão forte e tão sensível. É uma honra lutar ao seu lado. Fazer teatro e política com você é motivo de alegria e garra. Pensar caminhos de resistência e existência com a arte... outra política é possível! Vamos juntas! Sempre!

Agradeço aos meus amigos que me ouviram falar um bocado sobre Teatro do Oprimido e sempre me estimularam e me encheram de esperança, garra e amor: Flávia Andrade, Marina Poti, Tânia Moreira, Cibele Soares, Adriane Oliveira, Lúcia Cambraia, Helaine Albuquerque, Franklin Rodrigues, Daniela Silva, Rosângela Silva, Camila Farhat, Diego Magalhães, Danielle Jorge, Jozé Bizzotto, Diana Castilho, Claudinha Santos, Allan, Dona Lucy, Toddi Hellignton, Odair, Tatu, Dequinha, Jefferson, Daniela Silva, Nandão, Érica Lucas, Sandra, Hérlen Romão, Thamara, Gi, Lídia Quadros, Maíra Lana, David Mayo, Mônica Miranda, Hanna Cavalcanti, Ramon Miranda, Pollyana Horta, Leo Richard, Lúcia Ferreira, Gil Amâncio, Arlete, Neire Lopes, Rose, Charlene Silva, Avelin Buniacá, Áurea Carolina, Bella Gonçalves, Cristina Tolentino, Andreia de Jesus, Frederico César, Camila Farhat, Mariana Maioline e tantos outros queridos.

À Silvana Lopes, essa pessoa que reúne qualidades distintas: prima, professora, amiga, colega de trabalho, artista, bailarina, coreógrafa e professora de consciência corporal desde os quinze anos. Silvana foi quem me apresentou os palcos, e com seu talento e genialidade me mostrou, a partir do meu próprio corpo, que aquele era o caminho que eu ansiava seguir. Gratidão e admiração imensa a você, Silvana Lopes!

Agradeço a AzDiferentonas! Cristal Lopes, Ed Marte, Evandro Nunes e Gilmara Souza, pelo encontro que me ensina todos os dias. Gratidão por desenvolvermos juntas o nosso trabalho que une a arte à política institucional! Obrigada por me ensinarem tanto.

Ao Danilo Henrique Campazi Bergamo pela rica colaboração de transformar os pensamentos em imagens gráficas e desenvolver as ilustrações desta tese. Obrigada!!!

À Silvia Barbosa, revisora e parceira nessa trajetória!

À minha flor de maracujá Bárbara Chiari Aroeira Mendes, obrigada pela contribuição! Por me ouvir, pensar comigo e me ensinar sobre a vida e a contemporaneidade. Obrigada, minha filha! Amo você.

Obrigada à minha pequena e intensa família: pai, mãe, irmã, filha e sobrinho. Somos poucos e muitos. Meu amor e gratidão a vocês!

À Cecília Boal. Me encanta estar ao seu lado... A força de uma mulher do teatro. A altivez de uma mulher que tem muito o que nos contar. Seu olhar diz de um entendimento particular e peculiar sobre o mundo. Obrigada pela escuta e pela presença.

Obrigada Mônica Ribeiro, coordenadora do PPGARTES/UFMG, por sempre me estimular e ao PROEX/ CAPES pela colaboração a esta pesquisa.

Por fim, espero, com este trabalho, contribuir com os multiplicadores e praticantes de Teatro do Oprimido e fomentar o estudo e a prática do método nas universidades brasileiras, especialmente nas escolas de teatro.

*Abandonar a densidade do corpo
seria abandonar a carne do mundo,
perder o sabor das coisas.*
(LE BRETON, 2013, p. 221)

RESUMO

Esta tese consistiu na investigação do papel do corpo e do trabalho corporal no Teatro do Oprimido (TO), método criado por Augusto Boal (1931-2009) como base para superação das opressões sociais, políticas e subjetivas dos praticantes. Este objetivo é efetivado por meio de uma abordagem contemporânea crítica e experimental de duas modalidades de TO: Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia e Teatro Legislativo. Busca-se, com a presente investigação, incrementar a compreensão da experiência do corpo no Teatro do Oprimido, visando à conscientização e à desmecanização corporal – relacionando-as com as ações sociais concretas e continuadas, principal objetivo do criador do método. O intuito é analisar o percurso que parte do corpo – sua consciência, estímulo aos sentidos, potencialização da expressividade – até a realização de ações no âmbito subjetivo e no âmbito da política institucional, presentes nessas duas modalidades do Teatro do Oprimido e através das quais busca-se uma emancipação nesses dois aspectos.

Palavras-Chave: Teatro do Oprimido. Corpo. Arco-Íris do Desejo. Teatro Legislativo. Política Cultural. Improvisação.

ABSTRACT

This research consists of an investigation about the role of the body and the body work in the Theater of the Oppressed (TO), method created by Augusto Boal (1931-2009) as a starting point for overcoming the social, political and subjective oppressions of the practitioners. This objective is achieved through a contemporary critical and experimental approach to two modalities of TO: The Rainbow of Desire – Boal Theater and Therapy Method and Legislative Theater. This research seeks to increase the understanding of the body experience in the Theater of the Oppressed, aiming at body awareness and demechanization – relating them to concrete and continuous social actions, the main objective of the method's creator. The aim is to analyze the path that starts from the body – its consciousness, stimulus to the senses, enhancement of expressiveness – until the performance of actions in the subjective and institutional politics, which are present in these two modalities of the TO, through which an emancipation is sought in these two aspects.

Keywords: Theater of the Oppressed. Body. The Rainbow of Desire. Legislative Theater. Cultural Policy. Improvisation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Boal estudando Química.....	18
Figura 2 - Juca de Oliveira, Flávio Império, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri com o troféu do Prêmio Saci pela montagem do espetáculo Mandrágora, em 1962	19
Figura 3 - João do Vale e Maria Bethânia em cena no show Opinião, em 1965	20
Figura 4 - Cecília Thummin em cena na Primeira Feira Paulista de Opinião, em 1968 ..	21
Figura 5 - Capa do livro Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas em sua primeira edição de 1974.....	23
Figura 6 - Augusto Boal aos 78 anos	25
Figura 7 - Capa do Livro Azul	27
Figura 8 - A estrutura da tese e seus capítulos	32
Figura 9 - Árvore do Teatro do Oprimido.....	39
Figura 10 - As quatro etapas da Poética do Oprimido na relação com a corporeidade....	56
Figura 11 - As cinco categorias do Arsenal de Jogos do TO	61
Figura 12 - O que é o ser humano?	79
Figura 13 - O que é o ator?.....	81
Figura 14 - o Método Boal de Teatro e Terapia e suas técnicas.....	86
Figura 15 - Primeira improvisação	90
Figura 16 - O arco-íris.....	93
Figura 17 - A organização das imagens no espaço.....	94
Figura 18 - Imagem Real: imagens corporais que a oprimida acredita que o opressor percebe na situação.....	95
Figura 19 - Transição da Imagem Real para Imagem Ideal: como ela gostaria que o opressor percebesse a situação	96
Figura 20 - Combate simultâneo entre todos os desejos (imagens corporais) e o opressor	97
Figura 21 - Ágora dos Desejos: a oprimida ouve e vê todos os desejos (imagens corporais) em cena e falando simultaneamente (monólogo interior)	99
Figura 22 - A reimprovisação da cena inicial.....	100
Figura 23 - Primeira improvisação com “monólogos interiores”.....	103
Figura 24 - A criação das Imagens Corporais	105
Figura 25 - A organização das Imagens no espaço e o diálogo com cada uma	106

Figura 26 - Improvisação com os “tiras na cabeça” interferindo na ação; os “tiras” são afastados, mas retornam para a posição inicial	107
Figura 27 - As imagens dos “tiras na cabeça” e seus “anticorpos”	108
Figura 28 - Improvisação com a oprimida, a opressora, os “tiras na cabeça”, em que os “anticorpos” ficam fora do espaço cênico, interferindo apenas com palavras.....	109
Figura 29 - Cida Falabella em cena, em novembro de 2019, com seu Manifesto Desabafo de uma Mulher de Teatro	113
Figura 30 - Cida Falabella no exercício da função de vereatriz no ano de 2019	114
Figura 31 - AzDiferentonas! na Câmara Municipal de Belo Horizonte: Gabriela Chiari, Cristal Lopes, Ed Marte, Evandro Nunes e Gilmara Souza (da esquerda para a direita)	117
Figura 32 - Gilmara Souza preparando-se para a performance “Show do Mi-Mi-Mi”, em denúncia ao feminicídio, especialmente de mulheres negras, na Câmara Municipal de BH, em 2019	118
Figura 33 - Performance apresentada na ocasião da apresentação do Relatório do Genocídio da População Jovem e Negra de Belo Horizonte, na Câmara Municipal, em 2018.....	121
Figura 34 - Da esquerda para a direita: Hélen Sarapeck, Marielle Franco, Licko Turle, Gabriela Chiari, Leonardo Lessa, Evandro Nunes e Flávio Sanctum nas “V Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido”	124
Figura 35 - “Mar e Ela”, homenagem a Marielle Franco na Câmara Municipal de Belo Horizonte em 2018.....	125
Figura 36 - Cristal Lopes, Gabriela Chiai e Gilmara Souza (da esquerda para a direita) em “Chamaram-me Negra!”	126
Figura 37 - Da esquerda para a direita: Gilmara Santos, Evandro Nunes e Avelin Buniacá durante a primeira experiência da performance “O Corpo Político”	127
Figura 38 - Gabriela Chiari e Ed Marte durante a segunda experiência da performance “O Corpo Político”	129
Figura 39 - Ed Marte durante a segunda experiência da performance “O Corpo Político”	130
Figura 40 - Evandro Nunes, Gabriel Christian, Ed Marte (da esquerda para a direita) em “Até Quando?”	133
Figura 41 - Núcleo do “Projeto TO na Cidade!” em aula teórica sobre o Método.....	137
Figura 42 - Registros de exercícios e práticas corporais do primeiro núcleo do “Projeto TO na Cidade!”, realizados no Espaço Comum Luiz Estrela, em 2018	140

Figura 43 - Registros de exercícios e práticas corporais do segundo núcleo do “Projeto TO na Cidade!”, realizados no Teatro Espanca! em 2019	141
Figura 44 - Cena realizada pelo primeiro núcleo de multiplicadores do “ Projeto TO na Cidade!”, em 2018.....	142
Figura 45 - Ação performática do segundo núcleo do “Projeto TO na Cidade!”, realizada na entrada do Teatro Espanca!, em 2019.....	144
Figura 46 - Ação performática do segundo núcleo do “Projeto TO na Cidade!”, realizada na fachada do Teatro Espanca!, em 2019	145
Figura 47 - Cena de Teatro-Fórum sobre o Sistema Único de Saúde (SUS) realizada pelo segundo núcleo do “Projeto TO na Cidade!”, em 2019	146
Figura 48 - Intervenção de um espect-ator durante prática do Teatro-Fórum realizada pelo segundo núcleo do “Projeto TO na Cidade!”, em 2019.....	146
Figura 49 - Multiplicadora do segundo núcleo “Projeto TO na Cidade!”, em cena sobre a violência contra a mulher, no Teatro Espanca!, em 2019	148
Figura 50 - Multiplicadores do segundo núcleo do “Projeto TO na Cidade!” e, à direita, Ed Marte, em cena sobre a violência contra a mulher, no Teatro Espanca!, em 2019....	148
Figura 51 - Segundo Núcleo do “Projeto TO na Cidade!”, em ensaio de performance sobre a violência contra a mulher, no Teatro Espanca!, em 2019	149
Figura 52 - Prática de função de Curinga por multiplicadora do segundo núcleo do “Projeto TO na Cidade!” realizada no Teatro Espanca!, em 2019	149
Figura 53 - Percursos do Corpo no TO: O corpo como trânsito entre questões subjetivas e objetivas em busca da superação de relações opressoras.	165
Figura 54 - AzDiferentonas! com a Trupe Estrela e Julian Boal no Seminário LECA de Teatro, na UFMG, em 2018	175
Figura 55 - AzDiferentonas! e a vereatriz Cida Falabella em palestra sobre a metodologia do Teatro Legislativo desenvolvido na Gabinetona durante o VII JITOU, em 2019.....	175
Figura 56 - Julian Boal no lançamento do livro Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas na Zona de Confluência “Teatro no Legislativo”, em 2019.	176
Figura 57 - AzDiferentonas! e a estagiária do curso de teatro da UFMG, Sabrina Mellikech.....	176
Figura 58 - AZDiferentonas! e a assessora da Gabinetona, Avelin Buniacá, na Câmara Minicipal de BH	177

Figura 59 - AzDiferentonas! na Zona de Confluência “Teatro No Legislativo” e a Multiplicadora Suelen Sampaio, do segundo núcleo do “Projeto TO na Cidade!”, na ocasião do lançamento do livro com posfácio de Julian Boal “Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas” em 2019..... 177

LISTA DE ABREVIATURAS

CTO - Centro de Teatro do Oprimido.

GESTO - Grupo de Estudos Superiores em Teatro do Oprimido.

NEPAA - Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias.

TO - Teatro do Oprimido.

TU - Teatro Universitário da UFMG.

UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais.

UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

SMACON - Secretaria Municipal para Assuntos da Comunidade Negra.

PBH - Prefeitura de Belo Horizonte.

MST - Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra.

JITOU - Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
1.....PÉS: AS BASES FUNDADORAS E DE SUSTENTAÇÃO DO MÉTODO DE BOAL	37
1.1. Ética e Solidariedade: o melhor modo de se viver e de conviver em sociedades humanas e a busca por relações horizontais e pela articulação das lutas.....	40
1.2. Opressão: o desequilíbrio de poder	43
1.3. Oprimido: sujeito consciente da sua situação e disposto a lutar para transformar a realidade	44
1.4. Espect-ator: aquele que vê e age	45
1.5. Curinga: quem orchestra o jogo.....	46
2 O CORPO NO TO: A ESPINHA DORSAL DO MÉTODO DE BOAL	49
2.1 A Poética do Oprimido: as quatro etapas da conversão do espectador a ator na relação com a corporeidade	54
2.2. Arsenal de Jogos corporais do TO: as cinco categorias de ativação e potencialização dos sentidos.....	58
2.2 A Estética do Oprimido: a comunicação sensorial e o combate ao analfabetismo estético	64
3 BRAÇOS: PRÁTICAS EM ARCO-ÍRIS DO DESEJO – MÉTODO BOAL DE TEATRO E TERAPIA E EM TEATRO LEGISLATIVO	71
3.1 O Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia: teatralizando/corporificando pensamentos, sensações e emoções	72
<i>3.1.1 Arco-Íris do Desejo e Tiras na Cabeça e seus Anticorpos: considerações sobre as duas técnicas</i>	<i>85</i>
<i>3.1.2 Contextualizando experiências práticas com as técnicas do Arco-Íris do Desejo e Tiras na Cabeça e seus Anticorpos.....</i>	<i>87</i>
<i>3.1.3 A Arco-Íris do Desejo: a prática.....</i>	<i>88</i>
<i>3.1.3.1 A escolha da história</i>	<i>88</i>
<i>3.1.3.2 A construção das imagens corporais</i>	<i>90</i>
<i>3.1.3.3 A busca pela superação da opressão</i>	<i>99</i>
<i>3.1.4 Os Tiras na Cabeça e seus Anticorpos: a prática</i>	<i>102</i>
<i>3.1.4.1 A escolha da história</i>	<i>102</i>
<i>3.1.4.2 A construção das imagens corporais</i>	<i>103</i>
3.2 O Teatro Legislativo e AzDiferentonas!: a produção de uma estética própria e representativa na política institucional.....	111
<i>3.2.1 Práticas performativas d’AzDiferentonas!</i>	<i>120</i>
<i>3.2.2 Multiplicação do Método de Teatro do Oprimido: “Projeto TO na Cidade!”</i>	<i>136</i>

4 CABEÇA: REFLEXÕES, CRÍTICAS E SÍNTESES	151
4.1 Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia: riscos e potencialidades ..	152
4.2 O Teatro Legislativo ou o Teatro no legislativo: Pensamento Sensível na política institucional	159
4.3 Objetividade e subjetividade: o corpo como ponto de partida e de trânsito.....	163
4.4 Reflexões finais	167
REFERÊNCIAS	171
APÊNDICE	174

INTRODUÇÃO

Esta tese está integrada à minha prática com o Teatro do Oprimido, realizada, desde 1999, havendo aqui um recorte específico de experiências. A partir do ingresso no curso de Artes Cênicas da UFMG¹, onde tive o primeiro contato com o método, especialmente com os jogos do Arsenal, até os dias de hoje, são cerca de vinte anos de estudos e investigações com este modo de fazer teatral. Essa tese faz parte, portanto, dessa trajetória que certamente não se findará por aqui.

Este trabalho tem como objetivo apresentar multiplicações criativas com o Teatro do Oprimido, além de descrever, analisar, criticar e seguir atualizando parte desse instrumental artístico, político, terapêutico, que segue se reinventando.

Augusto Boal (1931-2009) é brasileiro, carioca do Bairro da Penha no Rio de Janeiro e criador do Teatro do Oprimido. Durante quarenta anos ele e seus (suas) colaboradores (as) criaram um método, uma forma de fazer teatro que é diverso na sua pluralidade de técnicas, sempre em diálogo com as conjunturas nas quais foram sendo criadas ao longo do tempo e com um objetivo em comum: ser uma prática que democratiza a arte teatral para que todos que desejarem possam dela lançar mão, a fim de transformar relações de opressão em âmbitos sociais, políticos e subjetivos.

O método criado por Boal questiona a produção de uma estética única instituída pelo mercado do entretenimento cultural e possibilita que muitos cidadãos ao redor do mundo descubram-se atores, artistas e produtores de cultura, ao invés de meros espectadores e consumidores. Com isso, o Teatro do Oprimido (TO) torna-se um instrumento estético, artístico e político em busca da diversidade de narrativas e da construção de uma sociedade mais ética e solidária.

Boal começou sua carreira acadêmica como estudante de Engenharia Química na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Em 1953 viaja a Nova York para especializar-se em plásticos e petróleo na Columbia University of New York. No entanto, além da Engenharia Química ele começa a frequentar as aulas de dramaturgia de John

¹ O curso hoje chama-se Graduação em Teatro.

Gassner² e é aceito como ouvinte em sessões da *Actor's Studio* de Lee Strasberg, escola na qual era transmitido o método de atuação de Constantin Stanislavski. Após a conclusão do curso de Química, ele passa a dedicar-se integralmente ao teatro e entra para o *Writer's Group* onde sua habilidade como dramaturgo começa a ser reconhecida e tem dois textos dramáticos de sua autoria encenados: *The house across the street* e *The horse and the saint*.

Figura 1 - Boal estudando Química



Fonte: Instituto Boal

² John Waldhorn Gassner foi um crítico e historiador do teatro norte-americano. Nascido em Marajozssziget, então território austro-húngaro, Gassner emigrou para os Estados Unidos em 1911. Foi editor textos teatrais e chefe do departamento de repertório do *Guild Theater* (1931-1944). Gassner ensinou crítica teatral e dramaturgia em várias instituições universitárias, como o Hunter College, a Universidade Columbia, a Universidade de Michigan, o Queens College e a New School for Social Research. Em 1956 passou a lecionar na Escola de Teatro de Yale como professor de redação de textos teatrais, posição que manteve até sua morte. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/John_Gassner

Ao voltar para o Brasil, Boal é convidado para trabalhar como diretor artístico do grupo Teatro de Arena em São Paulo, junto ao ator e diretor José Renato, onde aplica as técnicas de Stanislavski, que vivenciou no *Actor's Studio* e também realiza exercícios de sua autoria que anos mais tarde seriam sistematizados no “[...] Arsenal de Jogos para atores e não-atores” (BOAL, 2015) do Teatro do Oprimido.

Em 1958, o Teatro de Arena realiza o evento Seminário de Dramaturgia, o primeiro de vários, apenas com dramaturgos brasileiros e estrangeiros. Nas peças, o Brasil e seus cidadãos eram colocados em cena estimulando a produção de um teatro genuinamente brasileiro, com temas e personagens que retratavam e questionavam o Brasil e suas figuras. Uma das peças encenadas foi *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, com direção de José Renato. Em 1960, o Teatro de Arena realiza produções conjuntas com o grupo Teatro Oficina, no qual José Celso Martinez Correa é diretor, e Boal dirige a peça *A engrenagem*, de Jean Paul Sartre, em parceria com ele.

Figura 2 - Juca de Oliveira, Flávio Império, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri com o troféu do Prêmio Saci pela montagem do espetáculo *Mandrágora*, em 1962



Fonte: Instituto Boal

No trabalho com o Teatro de Arena de São Paulo, Boal dirigiu peças como *Arena conta Zumbi*, texto de Boal e Guarnieri, *Tartufo*, de Molière, *Arena conta Tiradentes* e o *Show Opinião*, com Maria Bethânia e João do Vale no elenco. Este show foi um importante musical político da história do teatro brasileiro, configurando-se como um espetáculo manifesto, de protesto contra a ditadura no país.

Figura 3 - João do Vale e Maria Bethânia em cena no show *Opinião*, em 1965



Fonte: Instituto Boal

Em 1968, a equipe do Teatro de Arena montou a *Feira Paulista de Opinião*, onde Cecília Thummin, atriz, psicanalista, e com quem Boal permaneceu casado por toda a vida, fez parte do elenco do espetáculo. Cecília Thummin Boal nasceu em Buenos Aires e trabalhou na década de 1960 também como diretora e roteirista de TV. Na década de 1980 ela finaliza seus estudos em Psicologia na *Université Paris Diderot (Paris VII)* Sorbonne, em Paris, na França, e atua ainda hoje, residindo no Rio de Janeiro, como psicanalista.

Figura 4 - Cecilia Thummin em cena na Primeira Feira Paulista de Opinião, em 1968



Fonte: Instituto Boal

Cecília é presidente do Instituto Augusto Boal, criado em 2010 no Brasil, no intuito de preservar e divulgar a obra de Augusto Boal. Ela tem participado de diversos seminários e encontros sobre teatro e, especificamente, sobre dramaturgia no Brasil e no mundo.

É importante salientar que uma das modalidades do Teatro do Oprimido que é apresentada neste trabalho foi elaborada por Cecília e Augusto Boal, o Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia. Criado por eles na França, na década de 80, o “Arco Íris”, assim comumente falado, é um método no qual se sobrepõem as duas áreas de atuação de seus criadores: o teatro e a psicologia. Independentemente desta co-criação, Cecília tem se mantido bastante participante e ativa junto às discussões teatrais que envolvem outras modalidades do Teatro do Oprimido.

Voltando aos anos 60 no Brasil, em 13 de dezembro de 1968 foi decretado no país o Ato Institucional nº 5. A equipe do Teatro de Arena, então, passou a apresentar espetáculos no México, Argentina, Peru e Estados Unidos. No entanto, ao retornar ao Brasil, em 1971, Boal é preso e torturado pela ditadura militar aqui instalada e parte para o exílio em Buenos Aires. Ali Boal residiu por cinco anos e formou uma família com Cecília Boal. Eles tiveram dois filhos e seguiram escrevendo, desenvolvendo e praticando o Teatro do Oprimido que estava em processo de criação.

Em 1973, Boal participa do Plano de Alfabetização Integral (ALFIN), no Peru, onde tem contato com o educador e maestro da educação brasileira Paulo Freire. Com este, conheceu a *Pedagogia do Oprimido* e, em 1974, lança, pela primeira vez, seu primeiro livro, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (1974), no qual apresenta a Poética do Oprimido, que já aponta o corpo e o trabalho corporal como base do trabalho para a criação de estéticas plurais, diversas. No livro, Boal aponta a produção de cultura e da arte teatral como direito e potencial de todos que queiram produzir cultura e produzir teatro.

Figura 5 - Capa do livro *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas* em sua primeira edição de 1974



Fonte: Acervo pessoal

Em 1976, Boal e sua família mudam-se para a Europa, mais especificamente para Lisboa, Portugal, onde Boal dirige o Grupo teatral recém-criado “A Barraca”. Neste continente, ele segue trabalhando por uma década ampliando suas atividades em países como Áustria, Alemanha e França, e já começa a difundir o método do Teatro do Oprimido.

Em 1979, Boal passa a lecionar na Université de la Sorbonne-Nouvelle e cria o Centro d'Étude et de Diffusion des Thecniques Actives d'Expression (CEDITADE), que veio a tornar-se o primeiro Centro de Teatro do Oprimido, criado por Boal, em Paris.

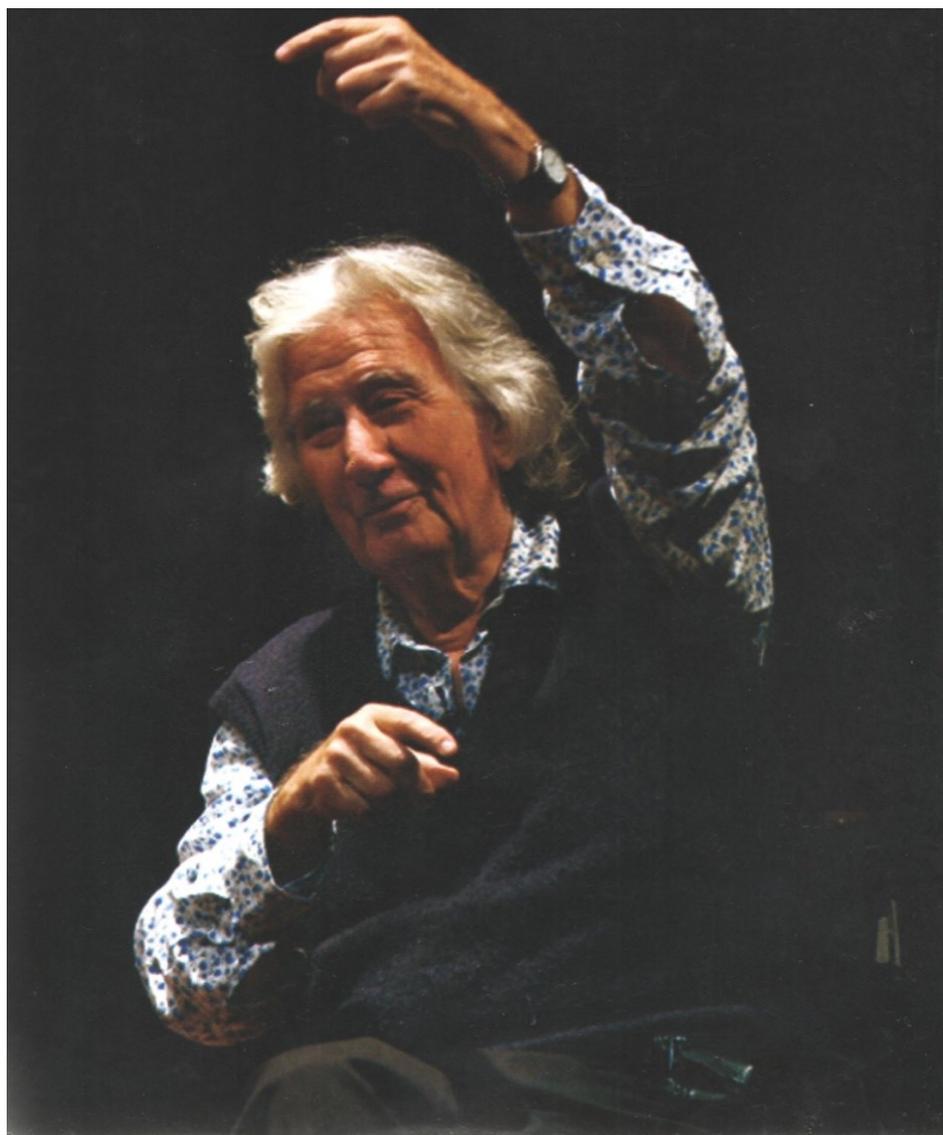
Em 1986, o teatrólogo retorna ao Brasil e passa a dirigir a convite do então Secretário de Educação do Estado do Rio de Janeiro, Darcy Ribeiro, a Fábrica do Teatro Popular e cria, no Rio de Janeiro, o Centro de Teatro do Oprimido (CTO), que segue até os dias de hoje,

trinta e quatro anos depois, difundindo as técnicas do Teatro do Oprimido para pessoas do Brasil e do mundo.

Em 1992, Boal experimenta uma nova forma de realizar a arte teatral, agora ainda mais próxima da Política Institucional. Ao ser eleito vereador pelo Partido dos Trabalhadores (1993-1996), ele e sua equipe criam o Teatro Legislativo. Essa experiência será apresentada neste trabalho a fim de descrever como foi realizada naquele contexto e como está sendo realizada hoje, em Belo Horizonte, por novos agentes políticos e artísticos na atual conjuntura do país.

Em 1994, Boal recebe o Prêmio Pablo Picasso pelo conjunto de sua obra e atuação com as Artes Cênicas e em 2009 é nomeado “Embaixador de Teatro” pela Unesco, no Rio de Janeiro.

Figura 6 - Augusto Boal aos 78 anos



Fonte: Santos, 2010, p. 85

O Teatro do Oprimido é praticado na atualidade nos cinco continentes e nas universidades brasileiras existem diversos trabalhos sobre o método, mas ainda poucos na área de Teatro e licenciatura teatral.

Segundo o levantamento realizado pelo pesquisador Antônio Luís de Quadros Altieri a respeito da produção de trabalhos acadêmicos relativos ao Teatro do Oprimido no Brasil, (ALTIERI, 2016), pode-se averiguar a diversidade de áreas de conhecimento que lançam mão dessa ferramenta e desenvolvem pesquisas e práticas com o método: Psicologia

Social, Filosofia, Psicologia Escolar, Letras, Enfermagem, Saúde Pública, Educação, História, Serviço Social, Enfermagem Psiquiátrica, Educação Ambiental, entre outros. O Teatro do Oprimido, portanto, extrapola a arte teatral e atinge as áreas das ciências humanas, da saúde, da educação e da saúde mental.

O presente trabalho busca contribuir com a produção acadêmica, especialmente na UFMG, através da reflexão e de práticas contemporâneas com o Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia e com o Teatro Legislativo, na busca de contribuir com a pesquisa sobre o método na área específica do teatro.

Boal falece em 02 de maio de 2019, em sua cidade natal, aos setenta e oito anos, e segue contribuindo com o teatro no Brasil e no mundo, mesmo depois de sua morte. Seu método reverbera-se pelas ações e reflexões de quem o multiplica ressignificando, fazendo questionamentos e releituras do Teatro do Oprimido, a fim de que ele siga se reinventando, sempre com as suas bases bastante firmes: a ética e a solidariedade.

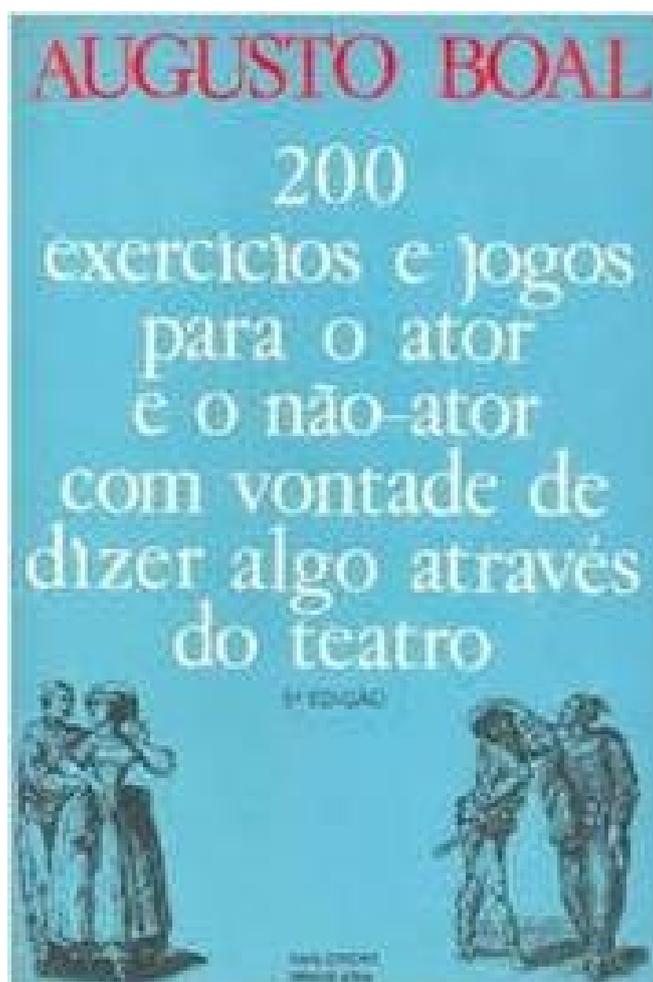
Os caminhos desta tese tem início na ocasião da realização do meu primeiro estágio na área de licenciatura teatral,³ durante a graduação, em que deparei-me com o desafio do ofício: dar aulas de teatro envolve e exige muitas outras coisas além do conteúdo... a forma, o ritmo, as técnicas, a comunicação com o coletivo, a objetividade, os desejos, os encaminhamentos, o aquecimento, a chegada, a saída, os acordos, as trocas e outras complexidades dessa confluência.

A partir desse desafio prático, passei a buscar bibliografias sobre a pedagogia teatral: ideias e caminhos sobre como dar aulas. Na biblioteca do velho prédio do Teatro Universitário da UFMG⁴ (TU) havia um livro fino, com a capa azul, que abriu a primeira janela e deu início a esses caminhos de prática e investigação com o TO. O livro era: *200 exercícios e jogos para o ator e não-ator com vontade de dizer algo através do teatro* (BOAL, 1995). A indicação foi da professora de interpretação e improvisação teatral do curso, Maria Beatriz Braga Mendonça (Bya Braga), hoje orientadora desta investigação.

³ Nessa ocasião, trabalhei como estagiária de teatro na Secretaria Municipal para Assuntos da Comunidade Negra (SMACON), na Prefeitura de Belo Horizonte, com um grupo de alunos do Bairro Cabana do Pai Tomás.

⁴ O Teatro Universitário iniciou suas atividades em 1952 e foi o espaço que acolheu o curso de Graduação em Artes Cênicas, na ocasião de sua criação e de seus dois primeiros anos de funcionamento.

Figura 7 - Capa do Livro Azul



Fonte: Acervo pessoal

Passei a utilizar os exercícios e jogos contidos no livro nas minhas aulas e percebi que a atmosfera lúdica e a expressividade era atingida de forma rápida a partir deles. Os jogos possibilitavam uma ideia de coletiva e certa superação da timidez e da individualidade. Gostei muito da indicação da Professora Bya. Mas não fazia ideia de que, além dos jogos, existia um método teatral bastante diverso em técnicas, objetivos, reflexões e ações.

Em 2011, fui para o Rio de Janeiro praticar Teatro de Rua com Amir Haddad junto ao grupo Tá na Rua.⁵ Durante essa experiência, conheci o professor Prof. Dr. Noeli Turle da Silva (Licko Turle), hoje co-orientador desta investigação. Licko me informou que

⁵ Sob a direção de Amir Haddad, o Tá na Rua leva aos locais públicos espetáculos que carregam a ideia de improviso e de simplicidade, em que a participação do público é parte da cena. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399345/ta-na-rua>

haveria uma formação de uma semana de duração em Teatro do Oprimido na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Fiquei surpresa em saber que os jogos contidos naquele livro azul tinham uma continuidade de estudos. E que o método é um conjunto de técnicas, pensamentos e atuações que não cabem em um livro...

Conheci os Curingas do CTO, que trabalharam com Boal durante a elaboração do método: Helen Sarapeck, Cláudia Simone e Flávio Sanctum. Eles me apresentaram um universo no qual teatro e vida se misturavam, no qual o que estava na vida entrava em cena, e o que fazíamos em cena entrava para a vida.

Essa formação foi parte do projeto Teatro Brasileiro em Conexão, realizado pelo Núcleo de Estudos da Performance Afro Ameríndia (NEPAA), dirigido pelo Prof. Dr. Zeca Ligiéro, que me apresentou a relação de Boal com a política, com a educação, com a performance e com a filosofia. O método com abordagem artística, pedagógica e política, era o caminho no qual eu gostaria de seguir me aprofundando, praticando e multiplicando.

Em 2011, ingressei no mestrado na UNIRIO com a investigação sobre o Laboratório Madalenas – Teatro das Oprimidas (CHIARI, 2013), uma prática voltada exclusivamente para mulheres e que investiga e problematiza o corpo feminino ao redor do mundo: seus desejos, obsessões, opressões, realidades. Uma prática que alia o Teatro do Oprimido ao gênero feminino em sua elaboração e prática.

Durante os estudos do Mestrado, fiz parte da criação do Grupo de Estudos Superiores em Teatro do Oprimido (GESTO), que tem o objetivo de levar o método para as universidades brasileiras, sistematizar o conhecimento das técnicas e difundir o método para os alunos da licenciatura em teatro em todo o Brasil. Começamos na UNIRIO com aulas de extensão, ocasião em que pude aprimorar bastante a minha prática de multiplicação do método, assim como conhecer as suas diversas modalidades.

O Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia (BOAL, 2002) foi uma modalidade do Teatro do Oprimido que me chamou muito a atenção por agregar o teatro e a terapia. Essa modalidade impulsionou esta investigação. Segui fazendo oficinas

específicas sobre o Arco-Íris e tentando entender melhor os seus objetivos e suas metodologias.

Ao finalizar o Mestrado, retornei em 2013 para Belo Horizonte e passei a integrar a equipe de professores de teatro da Escola Livre de Artes – Arena da Cultura, sob a coordenação de Walmir José. Permaneci na Escola por quatro anos e meio, até 2016. Lá tive a oportunidade de multiplicar o Teatro do Oprimido para atores, professores, e pessoas com a diversidade máxima de idades, de atuações profissionais, atores e não-atores e entrei em contato com os corpos diversos praticando o método coletivamente: verifiquei que o Teatro do Oprimido abraça e potencializa essa diversidade...

Em 2016, ingressei no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG (PPGARTES/UFMG), com o intuito de estudar o corpo e o trabalho corporal no Teatro do Oprimido, especialmente no Arco-Íris do Desejo, a fim de investigar como o trabalho corporal atua nessa técnica que busca a superação de opressões subjetivas. Pesquisei a teoria do método, fiz oficinas práticas com Curingas do CTO e lecionei para alunos da graduação em teatro da UFMG, durante o estágio de docência, em parceria e sob a orientação de Bya Braga.

Foi então que uma nova oportunidade se apresentou: o Teatro Legislativo. Em abril de 2017, a Gabinetona, (um mandato recém-criado e encabeçado por duas vereadoras do PSOL) realizou uma chamada pública para compor a sua equipe. Foram abertas seis vagas, uma delas para implementar no mandato coletivo, o Teatro Legislativo. A função desse (a) assessor (a) era a de recriar a experiência de Boal com o Teatro Legislativo realizada no Rio de Janeiro entre 1993 e 1996 e fazer a formação do Núcleo de Mobilizadores do mandato. Essa função teria a duração de um ano.

A chamada pública foi amplamente divulgada nas redes sociais e nos meios de comunicação da cidade. Cento e oitenta e oito pessoas se propuseram a exercer esse trabalho. Ao saber da iniciativa da Gabinetona, Bya Braga me estimulou fortemente a pleitear a vaga. Após envio de currículo, proposta de trabalho, entrevista e prova prática, fui selecionada para exercer essa função.

Esse fato acarretou na possibilidade de realizar uma pesquisa prática e artística abrindo uma frente inesperada de investigação do ponto de vista do papel do corpo no método: o de averiguar também o papel do corpo no Teatro Legislativo, que une o teatro e a política institucional.

Nesta tese será apresentado o trabalho relativo ao Teatro Legislativo na Gabinetona desenvolvido pelo Coletivo AzDiferentonas!, do qual faço parte como integrante e coordenadora. Trata-se de uma prática atravessada pela performance, pela arte contemporânea e que acredita na potencialização de corpos políticos, corpos diversos e a estética como ação política capaz de incidir nas atividades legislativas da política institucional. Portanto, além de investigar a experiência do corpo no Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia, também será descrita e analisada essa atividade de campo específica e como o corpo atua no Teatro Legislativo desenvolvido hoje em Belo Horizonte.

A investigação que aqui se apresenta indaga se, mesmo na diversidade de atuações por meio de variadas modalidades no Teatro do Oprimido, a base do trabalho dá-se sempre a partir de uma ênfase corporal, do trabalho do corpo em si, ou seja, a partir da desmecanização corporal e da potencialização da expressividade humana através do estímulo aos sentidos corporais.

Esta pesquisa analisa, ainda, a relação do trabalho corporal no Teatro Legislativo, que denuncia e sintetiza opressões sociais, políticas, de gênero, de raça, de representatividade, de lugar de enunciação, na superação de opressões objetivas, no campo da legislação da política institucional, a partir do trabalho do grupo AzDiferentonas! na Câmara Municipal de Belo Horizonte.

O corpo da tese

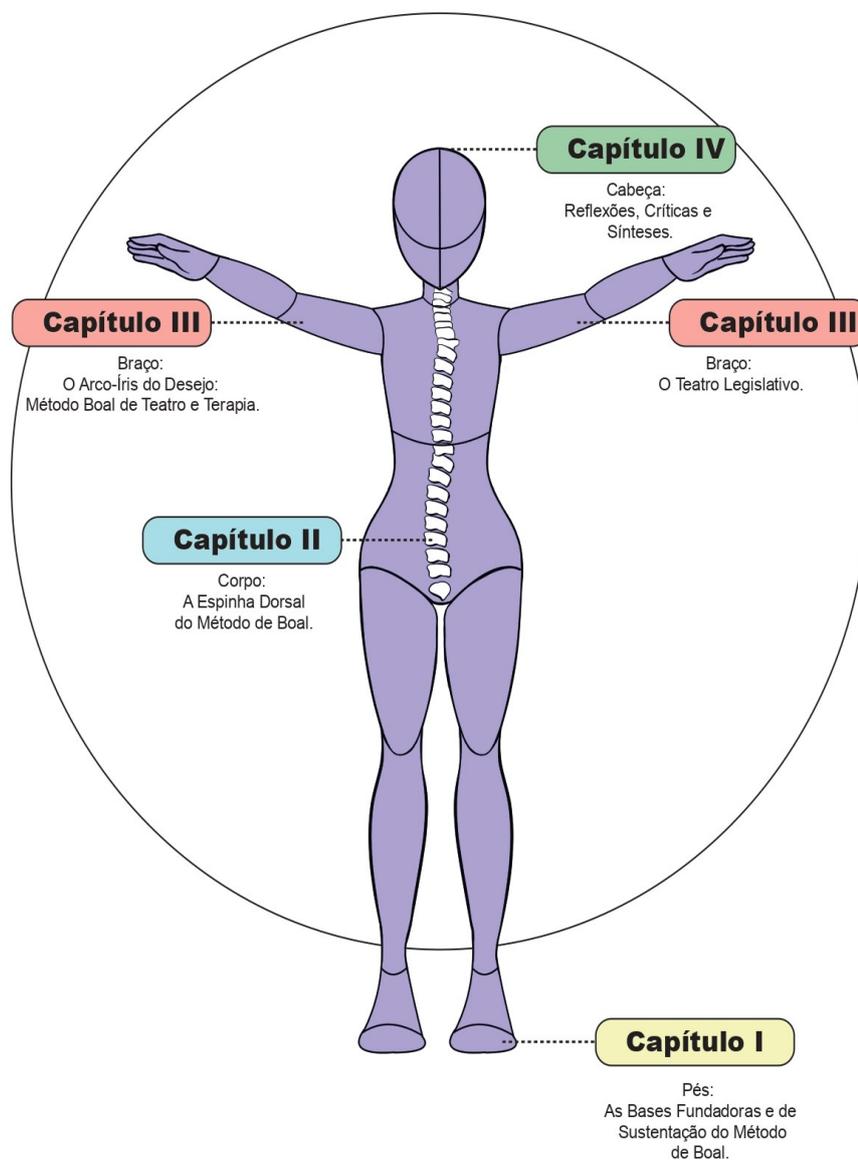
Esta pesquisa tem como objeto o corpo no Teatro do Oprimido e sua relação com a emancipação e superação de opressões sociais, políticas e também subjetivas dos sujeitos praticantes do método.

O objetivo é resgatar as bases teóricas do método, explicitando os conceitos e as reflexões desenvolvidos por Boal a respeito do corpo humano e de como esse corpo pode atuar como percurso para a emancipação de opressões subjetivas, sociais e políticas dos praticantes do método.

Considerando minhas experimentações específicas com as modalidades do Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia e do Teatro Legislativo, na qualidade de artista, discente e docente, tais vivências serão aqui enfatizadas, destacando, assim, um modo de investigação mais participativo. Nessas práticas, em especial, estão presentes aprendizagens específicas das referidas modalidades do Teatro do Oprimido, transmissão para outras pessoas, experimentações performativas e aplicações específicas.

Para organizar esse trabalho, do ponto de vista de forma e de estilo de estruturação, foi feita a proposta de entendê-lo como um corpo humano. Sendo o corpo no Teatro do Oprimido o fio condutor desta investigação, organizamos também os seus capítulos como partes componentes de um corpo: pés, espinha dorsal, braços e cabeça.

Figura 8 - A estrutura da tese e seus capítulos



Fonte: Elaboração própria.⁶

A sistematização desta pesquisa buscou confluir conceitos, práticas e reflexões sobre o método que são atravessadas pelo corpo. Daí a ideia de transformar todos esses elementos no próprio objeto deste trabalho: o corpo no Teatro do Oprimido.

⁶ Todas as ilustrações desta tese foram conceituadas e elaboradas pela autora, sendo executadas, no seu designer gráfico, por Danilo Henrique Campazi Bergamo, e serão designadas como “elaboração própria”.

Boal parte do corpo e do trabalho corporal para iniciar os seus trabalhos. O que essa investigação busca é elucidar e ampliar essa questão, através da pesquisa de sua obra e das práticas com o método que serão apresentadas e discutidas aqui.

O primeiro capítulo é nomeado como “Pés”. Nele serão apresentadas as bases de sustentação do método e os conceitos que irão perpassar a tese e servirão de base para o melhor entendimento das práticas relatadas aqui. Neste capítulo serão descritas, de forma sucinta, as bases filosóficas do método: a ética e a solidariedade; termos técnicos utilizados no método, como “curinga” e “espect-atores”, e conceitos fundadores como “opressão” e “oprimido”, a fim de que expressões específicas do método sejam entendidas pelos leitores durante o desenvolvimento das reflexões e da descrição das práticas. O intuito é o de que o trabalho apresentado seja acessível e compreensível para praticantes e não praticantes do método.

Para a discussão desses conceitos foram pesquisados artigos e livros de estudiosos (as) praticantes do Teatro do Oprimido, assim como a própria obra de Augusto Boal. Como recurso metodológico tais conceitos serão apresentados em forma de “verbetes”, que não serão analisados em profundidade, mas que poderão ser consultados pelos leitores, sempre que necessário para melhor entendimento das práticas apresentadas.

O segundo capítulo é denominado “Corpo: a espinha dorsal do método”. Nele serão apresentadas as referências sobre o corpo e o trabalho corporal na obra de Boal, fazendo uma relação do tema desde a *Poética do Oprimido* (BOAL, 1974) passando pelo Arsenal de Jogos, que busca potencializar os sentidos corporais, até a apresentação da *Estética do Oprimido* (BOAL, 2009a), último livro publicado pelo autor, onde ele apresenta conceitos e provocações sobre o corpo, suas potencialidades e seu funcionamento.

Para refletir sobre a noção de “corpo” na contemporaneidade e relacionar com o trabalho corporal desenvolvido por Boal no Teatro do Oprimido trazemos para o diálogo Curingas do Teatro do Oprimido, o educador Paulo Freire, o antropólogo francês David Le Breton, professor na Universidade Marc Bloch de Estrasburgo II, na França e membro do laboratório “Culturas e Sociedades na Europa”, entre outros autores.

Le Breton (2016) traz uma contextualização histórica sobre o corpo em seu livro *A antropologia do corpo* e problematiza a relação do homem contemporâneo com seu próprio corpo.

O isolamento do corpo no seio das sociedades ocidentais testemunha uma trama social no qual o homem é separado do cosmo, separado dos outros e separado de si mesmo. Fator de individuação no plano social, no plano das representações, o corpo é separado do sujeito e percebido como um de seus atributos. (LE BRETON, 2016, p. 27)

O autor reflete sobre a ambiguidade de “ser um corpo e ter um corpo”, o que traz força para a análise do trabalho corporal no método criado por Boal e seu intuito de resgatar o contato com o próprio corpo.

Assim como o nosso corpo, que é o que nos define como humanos, é tão complexo, estranho e distante de nós (LE BRETON, 2003), o Teatro do Oprimido também não é tão simples quanto possa parecer. O reencontro dos (das) praticantes do método com seus próprios corpos, através do estímulo aos sentidos corporais, é o que dá o início do processo para a realização das ações sociais concretas e continuadas do método, seu principal objetivo, ou seja, a transformação que vai além da sala de teatro. Como afirma Le Breton (2003, p. 11), “O corpo é uma espécie de escrita viva no qual as forças imprimem ‘vibrações’, ressonâncias e cavam ‘caminhos’. O sentido nele se desdobra e nele se perde como um labirinto onde o próprio corpo traça os caminhos”.

Assim como aponta Le Breton (2003) sobre o corpo traçar caminhos, é também a partir do corpo que o caminho para transformações em relação a opressões subjetivas e objetivas se dá no Teatro do Oprimido.

No terceiro capítulo, nomeado “Braços”, são apresentadas práticas e reflexões sobre como o corpo é origem e canal do processo de emancipação no Teatro do Oprimido, fazendo alusão às duas modalidades⁷ do método de Boal: o Arco-Íris do Desejo – Método

⁷ É importante salientar que chamaremos o Arco-Íris do Desejo e o Teatro Legislativo de “modalidades” do Teatro do Oprimido. Tomamos essa decisão para facilitar o entendimento e a diferenciação entre essas modalidades e as técnicas contidas nelas, para organização didática das práticas.

Boal de Teatro e Terapia e o Teatro Legislativo, desenvolvido na Gabinetona⁸, pelo Coletivo AzDiferentonas!⁹.

Essa pesquisa é, portanto, guiada pela prática do método de Boal apresentando os resultados dessas releituras contemporâneas do Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia e do Teatro Legislativo, configurando-se como uma pesquisa em artes da cena, e não sobre ela.

O foco da pesquisa é o corpo no que diz respeito ao trabalho corporal e as técnicas de imagens corporais presentes nas práticas com o Teatro do Oprimido apresentadas aqui e que estão presentes nas proposições de Boal, ainda que isso possa parecer oculto e não valorizado.

Como pesquisadora e multiplicadora do Teatro do Oprimido, percebo que muitas práticas com o método lançam mão do discurso, da palavra e da reflexão sobre temas de opressão objetivas e subjetivas, sem se dar conta de que o corpo, com seus sentidos ativados e expressividade potencializada, está envolvido no processo de forma definitiva para que as práticas alcancem o seu potencial de transformação do sujeito praticante e da sociedade como um todo, seu principal objetivo.

Este trabalho pretende, portanto, apresentar uma visão crítica abrigada em uma pesquisa universitária a fim de preencher uma possível lacuna no conhecimento do Teatro do Oprimido, no intuito de valorizar o estudo do corpo na relação com o método, contribuindo com seu aprimoramento e construção contínuos.

O quarto e último capítulo é nomeado “Cabeça”. Nele serão apresentadas reflexões, sínteses e críticas relativas às práticas descritas, além de apontamentos da relação entre a arte, a política e o papel do corpo em práticas contemporâneas com o método em busca de superação de opressões sociais e subjetivas.

⁸ A Gabinetona é um mandato político popular antirracista e feminista, que lança mão da arte teatral como ferramenta de mobilização social que será descrito no decorrer desta investigação.

⁹ Coletivo de teatro e performance criado no âmbito da Gabinetona que se baseia na experiência do Teatro Legislativo de Augusto Boal, apresentado uma releitura contemporânea dessa modalidade do Teatro do Oprimido. Essa experiência será apresentada neste trabalho.

A escolha dos caminhos no Teatro do Oprimido, das modalidades, das técnicas, dos temas, das abordagens e práticas é múltipla e diz muito sobre cada pesquisador, praticante e multiplicador. No meu caso, intriga-me o trânsito entre opressões subjetivas e objetivas e o como o trabalho corporal desenvolvido no método busca a superação de ambas.

1. PÉS: AS BASES FUNDADORAS E DE SUSTENTAÇÃO DO MÉTODO DE BOAL

*Nós, com a Estética do Oprimido,
buscamos a nossa verdade:
uma Arte Pedagógica,
inserida na realidade política e social,
e dela parte!
Onde estará, então,
o chão para nossos pés?
(BOAL, 2009a, p. 32)*

Para a multiplicação e experimentação das práticas de Teatro do Oprimido (TO) é importante que as bases do método estejam bem fundamentadas. Neste capítulo serão apresentadas algumas dessas bases, valores e objetivos, assim como termos técnicos específicos do método.

O TO é uma maneira de fazer teatro que busca a construção de uma sociedade mais ética e solidária. O método não tem por objetivo exclusivo a formação do ator. Para além disso, expande a ação cênica e a pedagogia teatral para a realização nos movimentos sociais, nas escolas, nas ruas, nas penitenciárias, nos hospitais psiquiátricos, na política institucional, entre outros espaços e quebra a barreira entre atores e não-atores, democratizando os meios de produção teatral para todos que queiram dele lançar mão.

Através de suas práticas, o TO busca desnaturalizar relações muitas vezes tidas como “naturais”, comportamentos da sociedade que apresentam preconceitos, explorações e injustiças são trazidos para a cena teatral, a fim de elaborar estratégias de superação dessas opressões na vida real e buscar alternativas para relações mais éticas e solidárias.

O objetivo do TO é que todos os praticantes se reconheçam como sujeitos produtores de cultura e não apenas receptores de informações. Ao se perceber criador, artista, criativo, a capacidade de propor formas de viver e conviver em sociedade com valores éticos torna-se mais possível. Ou seja, o objetivo é proporcionar aos praticantes que eles possam se

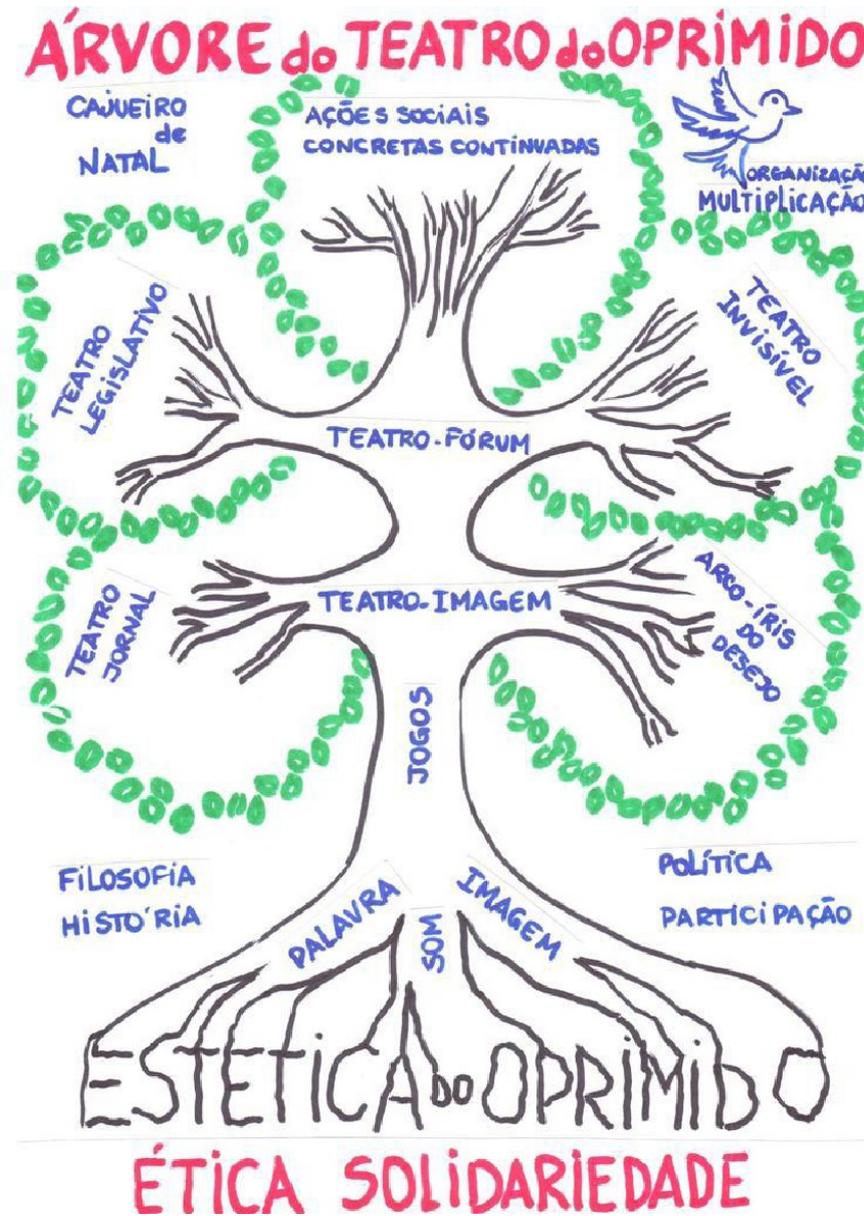
auto observar em cena e que se coloquem melhor na vida, tanto em aspectos sociais e políticos, quanto em aspectos subjetivos.

As práticas a serem apresentadas neste trabalho apontam para a busca por relações mais éticas e passma respectivamente pela superação de opressões subjetivas, a partir da modalidade Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia e a desnaturalização e combate de relações de opressão no campo da política institucional, através do Teatro Legislativo.

A fim de representar o método, suas bases, técnicas, diálogo com outras áreas de atuação e seus objetivos, o TO foi representado, por Boal e seus colaboradores, de maneira didática, pela figura de uma árvore: ela representa a estrutura pedagógica do método, com as ramificações coerentes e interdependentes.

Assim como uma árvore, o método está em constante transformação, mas tem raízes fortes e cresce dando origem a galhos, frutas e folhas. Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia e o Teatro Legislativo são duas dessas ramificações do TO.

Figura 9 - Árvore do Teatro do Oprimido



Fonte: Boal, 2009b, s/p

A partir da figura da árvore podemos perceber que existem ramificações do TO, além das duas já mencionadas anteriormente: Teatro Invisível, Teatro Jornal, Teatro- Fórum e Teatro Imagem.

A teatróloga Bárbara Santos,¹⁰ que coordenou o CTO por vinte anos e é hoje diretora artística do espaço de pesquisa e prática de TO denominado “Kuringa”, em Berlim, narra

¹⁰ Bárbara Santos trabalhou duas décadas com Augusto Boal como coordenadora do Centro de Teatro do Oprimido, na concepção e desenvolvimento do Teatro Legislativo e da Estética do Oprimido. Desde 2009, vive na Alemanha, onde é diretora artística de Kuringa, espaço para o Teatro do Oprimido em Berlim.

de forma precisa a construção da Árvore do TO, apresentando como as modalidades foram sendo criadas, a partir da interação com as conjunturas e com os objetivos que perpassam a sua criação:

O Teatro do Oprimido se constitui a partir de diálogos dinâmicos com uma realidade em constante movimento. Nasceu como Teatro-Jornal, resposta propositiva à censura imposta pela ditadura militar brasileira. A impossibilidade de comunicação através de um idioma comum produziu o Teatro-Imagem. A necessidade de ampliar o diálogo e de maior efetividade na busca de alternativas para a resolução de problemas reais, provocou o surgimento do Teatro-Fórum. Restrições políticas para as livres discussões sobre problemas cotidianos tiveram o Teatro Invisível como resposta. O desafio de lidar com opressões internalizadas deu forma ao Arco-Íris do Desejo. Para avançar na transformação da realidade foi preciso criar o Teatro Legislativo. Para lutar contra a invasão dos cérebros, que provoca o aprisionamento estético, foi necessário chegar à Estética do Oprimido, onde ainda há muito a ser investigado. (SANTOS, 2016, p. 149)

Neste capítulo, o objetivo não é descrever, pesquisar e apresentar todas essas ramificações do TO, e, sim, apresentar as bases e objetivos do método, assim como alguns termos técnicos que facilitam o entendimento das práticas apresentadas aqui. Os primeiros conceitos a serem abordados são a ética e a solidariedade, bases de todas as práticas com o método.

1.1. Ética e Solidariedade: o melhor modo de se viver e de conviver em sociedades humanas e a busca por relações horizontais e pela articulação das lutas.

*Sublime é a Ética,
organização suprema do caos.
Moral se obedece, Ética se inventa.*
(BOAL, 2009, p. 38)

A ética e a solidariedade estão na base da árvore que representa o TO e devem perpassar todas as suas práticas. A ética aqui é entendida como a busca do melhor modo de viver e de conviver em sociedades humanas. O que se busca é que as relações sejam justas, e não

Difusora do Teatro das Oprimidas, inovadora experiência estética sobre opressões enfrentadas por pessoas socializadas como mulheres, é diretora artística da Rede Ma(g)dalena Internacional. Disponível em: <https://www.travessa.com.br/teatro-do-oprimido-raizes-e-asas-uma-teoria-da-praxis/artigo/9c059fe8-322d-4353-a35c-60570a9b8835>.

adequadas para apenas algumas partes da sociedade: “Ética está relacionada ao caminho que desejamos construir na direção de um modo de viver e de conviver que promova o que entendemos como justiça e felicidade para todas e todos” (SANTOS, 2016, p. 153).

No TO, a ética é também a base fundadora para potencializar o melhor contido em cada praticante do método: apontar e estimular suas potencialidades, a fim de que cada praticante assuma o papel de protagonista e criador na ação cênica e que isso possa extrapolar para o pleno exercício de sua cidadania:

Ética é o caminho por onde se pretende chegar ao sonho de humanizar a Humanidade. A ética repugna a persistência do instinto predatório em sociedades humanas, cujos resíduos selvagens ainda existem em nós. Contra o aspecto predatório animal do ser humano, a ética busca criar relações solidárias. (BOAL, 2009, p. 39)

O conceito de solidariedade no TO relaciona-se a dois pontos: o primeiro é o respeito e a garantia do lugar de enunciação e o segundo é a relação horizontal entre quem facilita o processo e os praticantes do método:

Em tempos de individualismos e competição, a solidariedade tem sido praticada como forma de proteção de coletivos, proteção de “nossos grupos sociais”, em detrimento de outros que são “os de fora”, e, por si só, representam ameaça ao bem-estar e ao acesso aos recursos diversos. No TO, a solidariedade está relacionada à articulação de lutas diversas e estratégicas entre grupos de oprimidas e oprimidos, de modo que contribuir com a luta do outro signifique construir a própria luta. É baseada na relação horizontal entre sujeitos, todos detentores de saber, de capacidade e de direito a expressão, buscando os meios necessários de manter e ampliar a felicidade para todos e todas. (SANTOS, 2016, p. 159)

Uma das tarefas para aqueles que atuam na causa dos oprimidos está justamente na desnaturalização da atual forma social, as quais naturalizam as desigualdades. E acompanhando o efeito da ideologia dominante, esse discurso é interiorizado e propagado, inclusive por aqueles que sofrem opressão e exclusão.

Boal (1974) aponta, com a Poética do Oprimido e ao longo de sua obra, que o percurso em busca da emancipação na busca por uma sociedade mais ética e solidária dá-se a partir do próprio corpo: da consciência corporal, de tornar o corpo expressivo e, portanto, apto a utilizar a linguagem teatral e elaborar discursos específicos, estimulando práticas

libertadoras e emancipatórias, que escapam da suposta neutralidade que pode esconder e perpetuar muitas formas de dominação.

As práticas libertadoras vão além da transmissão de conteúdo, e focam prioritariamente na conscientização de seus agentes. Tais práticas, como o TO, estão comprometidas com o ensino de conteúdo, mas, prioritariamente, estão voltadas à conscientização de seus agentes. Segundo Paulo Freire:

A conscientização é nesse sentido, um teste de realidade e não pode existir fora da práxis, ou melhor, sem o ato ação-reflexão... é também consciência histórica: é inserção na história, implica que os homens assumam o papel de sujeitos que fazem e refazem o mundo. (FREIRE, 1989 apud RAMBO, 2017, p. 6)

As “ações sociais concretas e continuadas” representadas no topo da Árvore do TO representam o objetivo do método de Boal: o teatro transformador; que se relaciona com a vida, o teatro expandido, que está no trânsito entre áreas de conhecimento e que tem objetivos que extrapolam a arte teatral. Ou seja, o TO busca que teatro e vida se relacionem e que, a partir da prática teatral, torne-se mais possível a transformação de relações opressoras, na vida real.

A ética e a solidariedade são as bases do método, pois as suas práticas devem sempre buscar a construção de uma sociedade mais justa. Perseguindo o melhor jeito de se viver em sociedade, onde a união das lutas de todos os (as) oprimidos (as) sejam trazidas para a cena e de forma conjunta e coletiva sejam elaboradas estratégias de superação dessas relações opressoras, o método se abre a diversos temas e é criado com a participação dos praticantes que se colocam e se vêm em cena, ampliando o seu entendimento, sua consciência e conseqüentemente estando mais aptos para ensaiar no teatro, estratégias para a vida real.

Cada vez que um grupo de pessoas teatraliza seu cotidiano, suas limitações e seus desejos consegue entendê-los melhor porque o teatro amplia e redimensiona a realidade. Além disso, a partir do teatro, esses grupos constroem as suas próprias narrativas, apresentam a sua forma de se expressar, vivenciam novas potencialidades expressivas, aprimorando em cena a busca por estratégias de superação de relações opressoras na vida real.

Nas práticas do TO a busca pela justiça e pela felicidade para todos e a superação de relações de opressão é um norte a se seguir, e as bases para os trabalhos estão postas: a ética e a solidariedade.

1.2. Opressão: o desequilíbrio de poder

O conceito de “opressão” no TO está relacionado com contextos de desequilíbrio de poder e de oportunidades.

Essas relações de opressão podem naturalizar segregações e reforçar desigualdades como fatores naturalizados nas sociedades.

As práticas do TO, em todas as suas modalidades e técnicas, objetivam a superação de situações de opressão a partir da arte e da estética como meios de gerar reflexões e discussões coletivas para atingir esse objetivo. Opressão é aquilo que impede o sujeito de agir, de exercer os seus direitos de cidadão e de existir com autonomia.

É importante salientar que o objetivo do método é a superação de relações de opressão, e não a troca de papéis, que perpetuam a opressão:

Raros são os camponeses que, ao serem promovidos a capatazes, não se tornaram mais duros opressores de seus antigos companheiros do que o patrão mesmo. Poder-se-ia dizer - e com razão - que isso se deve ao fato de que a situação concreta de opressão, não foi transformada. E que, nessa hipótese, o capataz, para assegurar seu posto, tem de encarar, com mais dureza ainda, a dureza do patrão. (FREIRE, 1989 apud RAMBO, 2017, p. 7)

No TO, o objetivo é atingir práticas emancipatórias e libertadoras que têm por princípio básico a conscientização do reconhecimento da situação de oprimidos, ou seja, indivíduos que, a partir do reconhecimento da sua situação, desejam e elaboram estratégias para mudanças. Boal aponta para um pensamento similar ao de Freire (2002, p. 30), quando este educador afirma que “[...] só faz sentido se os oprimidos buscarem a reconstrução de sua humanidade e realizarem a grande tarefa humanística e histórica dos oprimidos – libertar-se a si e aos opressores”. Segundo Flávio Sanctum (2012, p. 75),

Para o teatrólogo, seu método não pode ser classificado como um teatro proletário ou de classes, pois mesmo dentro das classes oprimidas, há opressores. Um operário explorado por seu patrão, pode ser machista e, ao chegar em casa, oprimir sua esposa. Boal defende, assim, um teatro para e com as classes oprimidas, independente de classe social estabelecida.

Assim, o conceito de “opressão” se apresenta como relações em desequilíbrio de poder em vários campos: “Da mesma forma que o Teatro do Oprimido não é um teatro de classes, igualmente não é um teatro de sexo (feminista, por exemplo), ou nacional, ou de raça, etc. porque também nesses conjuntos existem opressões” (BOAL, 1980, p. 25 apud SANCTUM, 2012, p. 76).

Portanto, a opressão está presente em relações humanas de todas as nacionalidades, classes sociais, raças, gêneros, posições políticas, religiosas, educacionais, afetivas, familiares. Nenhum grupo ou indivíduo pode se definir ou ser definido como opressor ou oprimido em todas as circunstâncias. O poder e seu exercício são tratados em recortes específicos no TO, a fim de complexizar, analisar, desnaturalizar e buscar a superação de relações de opressão de ordens sociais e subjetivas.

1.3. Oprimido: sujeito consciente da sua situação e disposto a lutar para transformar a realidade

O oprimido é um lutador. Está consciente da sua condição de oprimido e busca caminhos e estratégias para superar essa opressão.

O oprimido não é um coitado, ou uma vítima. Para caracterizar-se como oprimido, o sujeito deve ter consciência de que está diante de uma situação de opressão, mesmo que não domine toda a complexidade de sua realidade, e deve principalmente estar disposto a lutar para transformar essa opressão.

Oprimido é aquele que tem alguma percepção (mesmo que intuitiva) da injustiça que enfrenta e, por isso, deseja e necessita transformar a realidade em que vive, estando disposto a lutar pelo que considera justo e a inventar o futuro que deseja. E a partir desse lugar, convida e estimula o público a auxiliá-lo nessa busca e nessa luta. (SANTOS, 2016, p. 136)

Apesar da palavra “oprimido” poder sugerir alguém frágil e vitimizado, o que se tem é o contrário: o oprimido está ativo, buscando estratégias de superação e convidando o público a fazer parte desta transformação individual e coletiva: “O próprio Boal diz que se arrepende do nome, uma vez que seu teatro promove a desopressão, a libertação, ao invés de ficar remoendo situações opressivas”(NUNES, 2004, p. 39).

Baseando-me, além disso, em minhas práticas com o TO, percebo que a impressão sobre a palavra “oprimido” está muitas vezes relacionada a uma pessoa ou a grupos de pessoas frágeis, exploradas, incapazes de lutar por sua emancipação. No entanto, é necessário frisar que oprimidos são sujeitos conscientes, ativos e determinados a elaborar estratégias de superação de relações opressoras de todas as ordens.

1.4. Espect-ator: aquele que vê e age

O TO tem como um de seus objetivos a democratização dos meios de se produzir teatro para uma grande abrangência de indivíduos que desejam lançar mão da linguagem teatral. Uma de suas ações transgressoras está na quebra da barreira entre atores e espectadores, ou seja, mais do que sugerir a participação do espectador, abre espaço e o torna “espect-ator”, levando-o a realizar a cena e passando à condição de protagonista da ação cênica.

Ao contrário do teatro convencional, no qual existe um código de não ingerência dos espectadores, o TO busca a intervenção do espectador: “[...] ser espectador quer dizer preparar-se para a ação e preparar-se já é, por si só, uma ação” (BOAL, 2002, p. 83).

O espectador é convidado a participar da ação cênica por meio do estímulo aos seus sentidos corporais, criatividade e expressividade através de jogos de aquecimento de plateia (BOAL, 2015) e outras técnicas que permitem a participação de todos: mais do que “assistir” ou “fruir” o espetáculo e as experiências de TO, o espect-ator entra na própria cena e pode modificá-la e expressar as suas ideias a partir da linguagem teatral democratizada e aberta à sua participação.

Convidado a usufruir da cena teatral, o espect-ator no TO tem a capacidade de expressar suas opiniões e criar suas próprias narrativas possibilitada. Portanto, o espect-ator no TO passa da passividade, ou do lugar “secundário” da arte teatral, para a situação de

protagonista da ação cênica. Richard Schechner¹¹ faz considerações sobre a figura do espect-ator no TO, confirmando o seu protagonismo no método:

Augusto acreditava que o espectador mobilizado era o participante mais importante no teatro. Ele trabalhava incessantemente para levar a ação teatral do palco para a plateia e da plateia para a comunidade onde quer que ela se encontre. Augusto fazia questão que o espectador fosse o centro da experiência. Ele expandiu radicalmente a noção do coro grego de forma que a platéia ativa – espect-ator – era o participante mais importante do evento. (SCHECHNER, 2013, p. 12 apud CONCEIÇÃO, 2018, p. 13)

O espect-ator no TO é participativo, ativo e protagonista. Mais do que fruir e refletir, ele age. O espect-ator é figura protagonista da Poética do Oprimido, que será apresentada no próximo capítulo deste trabalho.

1.5. Curinga: quem orchestra o jogo

“Curinga” é o nome dado ao multiplicador ou o facilitador de TO, que deve estar ciente dos fundamentos éticos, estéticos, técnicos e políticos do método.

As relações e práticas mediadas pelos (as) Curingas devem ser solidárias, éticas e não hierárquicas. Sua postura deve ser a de causar reflexões coletivas, e não a de levar respostas para aqueles que praticam o TO.

Os (as) Curingas de TO são envolvidos com as transformações de realidades opressoras e colocam em prática a solidariedade do método que busca a união das diversas lutas e a ética visando a melhor maneira para todos de conviverem em sociedade. Bárbara Santos descreve a figura do Curinga de TO como “Artista Ativista”:

A pessoa que assume a função Curinga e se predispõe a facilitar atividades de um método que é, ao mesmo tempo, uma expressão artística e um fazer político, deve assumir-se também como artista e ativista. Artista que facilite a investigação estética para a representação do problema que o grupo escolheu discutir com a sociedade. Ativista, que junto ao grupo, busque as alternativas

¹¹ Richard Schechner é professor de Estudos da Performance na Tisch School of the Arts da Universidade de Nova Iorque, editor da TDR: The Drama Review e diretor da East Coast Artists. Schechner é um dos iniciadores do programa de Estudos da Performance e fundador do The Performance Group, um grupo de teatro experimental. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Richard_Schechner. Acesso em 30/10/19.

para construir alianças capazes de impulsionar as ações concretas necessárias para a transformação desejada. Curinga é por definição artista-ativista. (SANTOS, 2016, p. 140)

Além de estimular e possibilitar o diálogo entre artistas e espect-atores, o Curinga deve estimular a observação crítica da realidade que será representada em cena, a fim de que os praticantes tenham mais consciência das situações opressoras nas quais estão inseridos e que elaborem estratégias para sua emancipação diante delas. Sua postura deve ser maiêutica, assumir o método subjuntivo:¹²

O método subjuntivo é a instauração da dúvida como semente da certeza. Antidogmatismo. Pedagogicamente, devemos ajudar cada participante a descobrir o que já sabe: trazer à sua consciência o seu próprio conhecimento. Não devemos dizer “façam isso ou aquilo, porque é assim que se faz!” Mas “Se fizéssemos isto ou aquilo, como seria?” (BOAL, 2009, p. 35)

O lugar de enunciação e o acontecimento teatral deve ser pautado por relações horizontais: o (a) Curinga não sabe mais do que os participantes da experiências de TO. Não devem haver, portanto, relações hierárquicas onde a figura do facilitador do processo saiba a solução para o problema do outro, por ser “estudado”, por ser diretor de teatro, por ser ator, ou por qualquer outro motivo.

No TO, e nas práticas em Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia e Teatro Legislativo a serem descritas e analisadas neste trabalho, os participantes são convidados a agir, a atuar, a mostrar e a realizar a ação cênica partindo de seu próprio corpo e expressividade, visando à descoberta de alternativas para a superação de opressões na vida real a partir da prática teatral: ao utilizarem a linguagem teatral, o objetivo é que os participantes das experiências descubram igualmente novos conteúdos. Essa busca dá-se a partir do estímulo da consciência e desmecanização corporal e está relacionada ao que está no topo da árvore que representa o método: “Ações Sociais Concretas e Continuadas” (ver Figura 2). Ou seja, o objetivo final das práticas de TO é a transformação de realidades opressoras, e o começo desse processo dá-se no próprio

¹² Maiêutica: processo socrático de auxiliar uma pessoa a expor conscientemente concepções latentes na sua mente através de perguntas e sem que o filósofo ofereça ou imponha conceitos preexistentes. Nesse sentido, o Teatro do Oprimido é maiêutico, porque é através de perguntas que se processa o aprendizado entre espectadores e atores (BOAL, 2007).

corpo de quem pratica o TO, sendo o Curinga o elemento que realiza a mediação desse processo.

No próximo capítulo serão apresentados trechos da obra de Boal que nos ajudam a compreender a importância e o protagonismo do corpo no método do TO assim como o trabalho é estruturado a partir da consciência, da desmecanização e da expressividade corporal, a fim de que a democratização dos meios de produção teatral seja, de fato, conquistada.

2. O CORPO NO TO: A ESPINHA DORSAL DO MÉTODO DE BOAL

*Um movimento corporal
é um pensamento.
Um pensamento também
se exprime corporalmente.*
(BOAL, 2007, p. 88)

Neste capítulo será abordado o papel do corpo no TO e a importância da experiência corporal no processo estético e artístico na busca pela emancipação ligada a opressões políticas, sociais e subjetivas dos praticantes do método.

O que buscamos frisar aqui é que os processos de transformação em busca de ações sociais concretas e continuadas na vida real, que buscam a superação de relações opressões sociais e subjetivas no TO passam pelo corpo: a partir da consciência de suas limitações e potencialidades, com o estímulo a sua expressividade, desmecanização e apropriação do arte teatral como linguagem acessível a todos que queiram dela fazer uso. A partir da pesquisa da obra de Boal, buscamos compilar como o teatrólogo aponta a importância do envolvimento do corpo no processo de emancipação e refletir sobre como o corpo tem sido abordado na contemporaneidade sendo ressignificado no que diz respeito à ambiguidade entre ter ou ser um corpo (LE BRETON, 2016), sobre a separação cartesiana entre corpo e mente e, ainda, refletindo sobre como o corpo tem sido mecanizado pelas relações sociais, de trabalho e no próprio sistema educacional. (FREIRE, 2018).

O corpo, com seus sentidos ativados, sua expressividade estimulada através de jogos e técnicas propostas pelo TO é o ponto de partida para uma nova percepção da realidade, a criação de novas narrativas a busca da superação de realidades opressoras. Freire reflete sobre o fazer artístico:

Ao jovem que se inicia na compreensão por meio do fazer artístico, quando tu pedes a ele que ande como normalmente caminha talvez a primeira descoberta dele seria a percepção de que ele não pode fazer isso. E por quê? Porque, o que ele produzir será um andar cotidiano produzido. Ora, quando descobriu que não pode caminhar como sempre o faz mas que, não obstante, pode e é capaz de criar... Certamente descobriu muitas

coisas aí. Descobriu uma série de reflexões sendo feitas. (FREIRE apud SPILOGON, 2018, p. 139)

A reflexão proposta aqui diz respeito ao corpo e a potencialidade do trabalho artístico e corporal para alcançar percepções distintas sobre a realidade. O corpo, ainda hoje, é tratado como inferior na própria existência humana e suas relações, como algo menor em relação à mente, ou a consciência, como se mente e consciência estivessem separados do corpo, e que o corpo não fosse capaz de produzir conhecimento.

Minha consciência não está no cérebro, nem ela está nos pulmões ou no coração. Minha consciência sou EU, corpo. E meu corpo se constitui corpo consciente na medida em que se relaciona com outros humanos e em espaços; ao constituir-se, utiliza linguagens e elabora “produtos” cujo suporte tem a cara e o jeito das relações que os elaborou. Às vezes, eu tenho a impressão de que, o assim chamado primeiro mundo, tem um certo remorso do corpo. Em algumas atitudes, em algumas situações e em certos gestos a cultura cotidiana do primeiro mundo é menos plena de corporalidade. Pessoas interagem com certa culpa, como se fosse vergonhoso ter corpo, culposo ser e expressar-se passando sempre e necessariamente pela corporalidade. As atividades declaradamente intelectuais expressam-se, como que, desvincilhando-se da corporalidade. Talvez se comportem como se houvesse uma alma humana danificada por habitar o corpo; influência talvez da dualidade cristã alma - corpo. (NOGUEIRA; LOPES; FREIRE, 2018, p. 144)

Essa consciência apontada como “EU, corpo” por Freire vai ao encontro do pensamento de Boal no sentido de que a consciência não está separada do corpo, mas está no corpo inteiro, não exclusivamente no cérebro, mas em todos os sentidos corporais, e que esses podem e devem ser estimulados a produzir novas formas de pensar.

Boal denomina essa forma de pensar como “Pensamento Sensível”. Em sua obra *A Estética do Oprimido* (2009a), o teatrólogo aponta que, além do Pensamento Simbólico – o da língua escrita, que envolve palavras – possuímos também o Pensamento Sensível, que diz respeito aos sentidos corporais e às sensações, ou seja, podemos também pensar e elaborar estratégias através dos nossos sentidos corporais, e não exclusivamente através da racionalidade e da linguagem escrita. Somos um corpo e ele produz pensamentos: “[...] temos que repudiar a ideia de que só com palavras se pensa, pois que pensamos também com imagens e sons, ainda que de forma subliminar, inconsciente, profunda!” (BOAL. 2009a, p. 16).

O contato com o próprio corpo, a descoberta de suas capacidades e a busca por sua desmecanização, no sentido de tomar consciência de posturas, gestos e comportamentos cotidianos e a partir de práticas artísticas, nesse caso específico o TO, buscando novas formas de pensar, perceber e agir no mundo é uma das propostas do método de Boal e dialoga com a reflexão de Breton de que:

“Espinosa propõe aos filósofos um novo modelo: o corpo [...] não sabemos o que pode o corpo’... [...] falamos de consciência e de seus decretos, da vontade de seus efeitos, dois mil meios de mover o corpo, de dominar o corpo e as paixões - mas nós sequer sabemos de que é capaz um corpo. Porque não o sabemos, tagarelamos. Como dirá Nietzsche, espantamo-nos diante da consciência, mas ‘o que surpreende, é acima de tudo o corpo’”. (LE BRETON, 2003, p. 11)

Diferentemente de quando agimos com a suposta cisão entre corpo e mente e acreditamos que apenas o Pensamento Simbólico existe, em detrimento de um entendimento mais amplo que envolve o Pensamento Sensível, a partir das práticas de TO percebe-se que os sentidos corporais fazem parte do raciocínio. Desmecanizar o corpo é também desmecanizar os pensamentos.

O método do TO propõe o estímulo aos sentidos corporais e à sensibilidade para que o praticante seja capaz de ver, ouvir, e compreender o mundo a partir do Pensamento Sensível, aliado ao Pensamento Simbólico. A partir dos sentidos corporais estimulados, torna-se possível criar sua própria arte, seus próprios discursos, produzir a própria estética e compreender o mundo de maneira mais abrangente.

Ao contrário da ideia cartesiana de que corpo e mente estão separados, em escala hierárquica que divide “aquele que sente” e “aquele que pensa”, para Boal o corpo não apenas “sente”, mas produz pensamentos, e seus sentidos e conscientização devem ser estimulados, ou seja, o corpo é capaz de produzir estratégias através dos sentidos corporais, de suas sensações e emoções.

Para Descartes, o corpo não está associado ao pensamento: quem “pensa” é a alma, ligada a Deus. Essa ideia sugere uma escala hierárquica entre corpo e mente, propondo que a mente é “aquela que pensa” e o corpo “aquele que sente”, sendo a mente, portanto mais confiável e menos suscetível a variações. Segundo Feitosa:

O filósofo francês René Descartes radicalizou a interpretação do corpo humano como um totalmente outro, que carregamos na existência. Descartes vê o homem como uma estrutura composta de corpo e mente. Ambos seriam coisas bem diferentes: respectivamente “a coisa que sente” e “a coisa que pensa”. (FEITOSA, 2004, p. 99 apud SARAPECK, 2016, p. 165).

Para Boal, os aparelhos físico e psíquico compreendem uma unidade indivisível e estão totalmente ligados. Para ele “um movimento corporal é um pensamento” (BOAL, 2015). Sendo assim, a relação com o corpo e o trabalho corporal no TO não objetiva a expressividade corporal ligada exclusivamente à própria atividade teatral, mas busca o resgate e potencialização dos sentidos corporais, para que os praticantes do método passem a reagir à realidade exterior de novas maneiras, apreendendo novas formas de pensamento:

Atualmente o Teatro do Oprimido é um conjunto de exercícios corporais bastante simples. Esses exercícios nos permitem conquistar certa harmonia corporal e sensorial para não usarmos sempre a mesma forma de fazer nem as mesmas formas de pensar. Fazemos esses exercícios para nos abrir a novos pensamentos e a novos movimentos, a uma maneira nova de reagir à realidade exterior. (BOAL apud PARDO, 2001, p. 235)

Portanto, a busca por novas formas de pensar está relacionada a novas formas de acessar o corpo e os sentidos corporais no TO. Para atingir o principal objetivo do método, que são as ações sociais concretas e continuadas, representadas no topo da árvore do TO (Figura 9), é importante essa compreensão para que o método atinja todas as suas potencialidades: o processo de emancipação de relações opressoras e a busca por uma sociedade mais ética e solidária parte do próprio corpo.

Em experiências com o TO, sejam em oficinas ou espetáculos, os praticantes podem não levar em consideração essa informação e lançam mão do método utilizando-o apenas como uma ferramenta para discutir sobre relações de opressão a partir do Pensamento Simbólico.

Essa forma de praticar o TO, abre mão da principal potencialidade do método, que é a de refletir sobre as questões abordadas a partir do corpo e dos sentidos corporais estimulados e potencializados, possibilitando formas estéticas e sensíveis de pensar, fazendo uso da linguagem teatral e a partir daí acessando outras formas de raciocínio, mais criativas e

transformadoras. Hélen Sarapecck reflete também sobre o “textocentrismo” presente em algumas práticas do TO:

Há anos somos testemunhas visuais de dezenas de cenas criadas onde a palavra impera de tal forma que os atores se resumem a sentar em cadeiras em torno de uma mesa para conversar, como se a ideia de debate proposta pelo Teatro-Fórum retirasse do mesmo a necessidade de ser esteticamente interessante. A proposta de debater um tema através do teatro, não deve tirar dele a própria teatralidade... (SARAPECK, 2016, p. 178)

Concordo com a Curinga e com o fato de que, muitas vezes, as experiências carecem de um modo de teatralidade que vá além de uma composição somente associada à elocução da palavra. Talvez esse seja um dos motivos pelos quais o TO pode ser confundido com dinâmicas de mediação de conflitos, ou um teatro de autoajuda, carecendo de uma expressividade estética maior com a ativação dos sentidos dos atuadores e participantes. Se o TO não lança mão do trabalho ligado ao corpo e ao estímulo aos seus sentidos, antes mesmo de acessar o Pensamento Simbólico, com o uso da palavra, ele será praticado de modo bastante restrito.

Ao investigar a obra de Boal em seus apontamentos em relação ao corpo e seus sentidos, na maneira como o teatrólogo sistematizou o estímulo à consciência e à desmecanização do corpo, na existência e o funcionamento do Pensamento Sensível e da comunicação estética, na reiteração de que todos temos a capacidade de produzir arte e lançar mão dela para transformar a sociedade, penso que refletir sobre o papel do corpo no TO e suas potencialidades pode possibilitar que os praticantes e multiplicadores do método, reflitam sobre suas próprias experiências e práticas e que possam, porventura, aprimorá-las.

Tendo como premissa o fato de que o corpo e seus sentidos ativados constituem a base do trabalho e o deflagrador primordial do processo proposto no TO, neste capítulo será traçado um percurso de investigação sobre o papel do corpo na obra de Boal a partir da Poética do Oprimido e sua ligação com a corporeidade, passando pelo Arsenal de Jogos do TO, que buscam estimular os sentidos corporais de forma sistematizada através de suas cinco categorias, até a apresentação de conceitos relativos ao corpo e seus sentidos e a possibilidade da produção de estéticas próprias sistematizados por Boal em sua última obra publicada, *A Estética do Oprimido*.

2.1. A Poética do Oprimido: as quatro etapas da conversão do espectador a ator na relação com a corporeidade

*O que a Poética do Oprimido propõe
é a própria ação!*
(BOAL, 2019, p. 130)

A proposta da Poética do Oprimido, apresentada na obra *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, lançado pela primeira vez em 1974,¹³ é que o espectador se lance na cena e seja protagonista de sua própria ação. Seu principal objetivo é transformar o espectador em ator, democratizando os meios de produção teatral. A Poética é o que traduz os papéis dos espetc-atores no TO, dos Curingas que orquestram o jogo, os objetivos do método e a instrumentalização desse processo.

A fim de explicar como a proposta se difere da poética aristotélica e da brechtiana, Boal faz um paralelo entre elas:

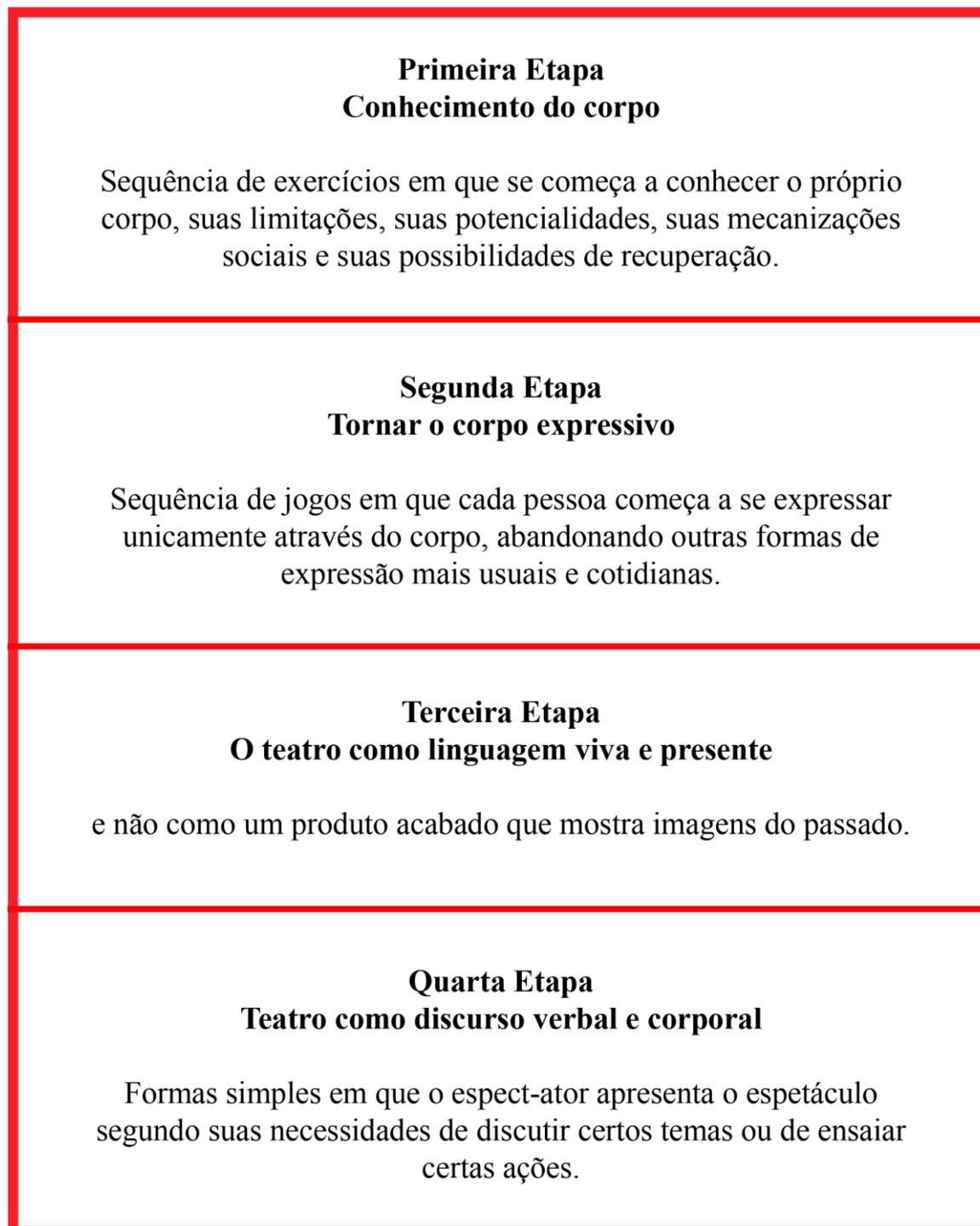
Aristóteles propõe uma Poética em que os espectadores delegam poderes ao personagem para que este atue e pense em seu lugar; Brecht propõe uma Poética em que o espectador delega poderes para ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserva o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem. No primeiro caso produz-se uma catarse, no segundo, uma conscientização. O que a Poética do Oprimido propõe é a própria ação! O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando - se para a ação real. Por isso, eu creio que o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente “ensaio” da revolução. (BOAL, 2019, p. 130)

A conversão do espectador em ator, dessa ação e protagonismo dos oprimidos – atores e não-atores –, tem como ponto de partida o corpo: seu conhecimento, o estímulo à sua expressividade, a apropriação do teatro como linguagem, para só então lançar mão do teatro como discurso. Essas são as quatro etapas da Poética do Oprimido. Ou seja, a

¹³ A obra teve sua mais nova edição publicada em Belo Horizonte em 2019, com posfácio de Julian Boal. O lançamento do livro ocorreu na Zona de Confluência “Teatro no Legislativo”, produzido pela Gabinetona, especialmente pelo Coletivo AzDiferentonas!

transferência dos meios de produção teatral aos praticantes de TO dá-se a partir do conhecimento do corpo e de técnicas, exercícios e jogos que auxiliam na sua expressividade. A partir desse processo espera-se que o sujeito possa criar seu próprio discurso e não apenas reproduzir discursos hegemônicos, dominantes e do senso comum. Para instrumentalizar a apropriação do meio de produção teatral e a conversão do espectador em ator, Boal sistematizou a Poética do Oprimido em quatro etapas, conforme quadro a seguir:

Figura 10 - As quatro etapas da Poética do Oprimido na relação com a corporeidade



Fonte: Elaboração própria.

Ao ver sistematizadas as etapas da Poética, podemos perceber o corpo como elemento primordial para a prática do TO. Ou seja, a transferência dos meios de produção teatral

aos praticantes de TO dá-se a partir do conhecimento do corpo e de técnicas, exercícios e jogos que auxiliam na sua expressividade.

Não convém que a aplicação de um sistema teatral comece por algo que seja estranho aos participantes (como por exemplo, certas técnicas teatrais dogmáticamente ensinadas ou impostas): deve, ao contrário, começar pelo próprio corpo das pessoas interessadas pela experiência. (BOAL, 1974, p. 133)

Boal aponta a dificuldade de apropriação do próprio corpo como meio de produção teatral, comparando o corpo humano a uma máquina fotográfica, o instrumento de produção da fotografia, discutindo a delicadeza de nos aproximarmos de algo tão concreto, e ao mesmo tempo tão desconhecido, o nosso próprio corpo:

É muito fácil dar uma máquina fotográfica a uma pessoa que jamais tirou uma foto, dizer-lhe por onde deve olhar para poder focar e que botão deve apertar. Basta isso e os meios de produção da fotografia estarão nas mãos desta pessoa. Mas como proceder no caso específico do teatro? Os meios de expressão da fotografia estão constituídos pela máquina fotográfica, que é relativamente fácil de manejar, mas os meios de produção do teatro estão constituídos pelo próprio homem, que já não é tão fácil de manejar. Por isso, para que se possa dominar os meios de produção teatral, deve-se, primeiramente, conhecer o próprio corpo, para poder depois torná-lo mais expressivo. Só depois de conhecer o próprio corpo e ser capaz de torná-lo mais expressivo, o “espectador” estará habilitado a praticar formas teatrais que, por etapas, ajudem-no a liberar-se de sua condição de “espectador” e assumir a de “ator”, deixando de ser objeto e passando a ser sujeito, convertendo-se de testemunha em protagonista”. (BOAL, 2019, p. 134).

As práticas de TO, portanto, propõem e estimulam o contato com o próprio corpo, suas potencialidades e limitações. A partir dessa consciência, busca-se a desmecanização corporal e o estímulo a novas formas de perceber a realidade em que estamos inseridos. O autor ressalta que, a partir da desmecanização do corpo, torna-se mais possível estabelecer outras formas de pensar, agir e reagir à realidade: o princípio da Poética do Oprimido é a quebra da barreira entre o participante e o seu corpo, estimulando a descoberta do seu próprio corpo e do corpo do outro.

O teatrólogo e seus (suas) colaboradores (as) criaram um Arsenal de Jogos e exercícios corporais para possibilitar esse reencontro e estimular a conscientização, a “desmecanização” e a expressividade corporal, a fim de que os participantes do método

possam - a partir do corpo - criar discursos e elaborar estratégias para a emancipação relativas a relações opressoras e buscar viver de forma mais ética e solidária.

2.2. Arsenal de Jogos corporais do TO: as cinco categorias de ativação e potencialização dos sentidos

A fim de pôr em prática e instrumentalizar a conversão do espectador em ator proposta na Poética do Oprimido, Boal e seus (suas) colaboradores (as) criaram exercícios, jogos teatrais e estéticos que ficaram conhecidos como o “Arsenal de Jogos do TO”, descritos no livro *Jogos para atores e não-atores* (BOAL, 2015).

Por exercício é entendido todo movimento físico, muscular, respiratório, vocal, motor que estimule o praticante a melhor conhecer seu próprio corpo: suas limitações e potencialidades, suas atrofias, suas dimensões, volumes, distâncias, pesos, sua capacidade de reestruturação, de desmecanização. Os exercícios são feitos num processo de investigação individual, uma investigação física sobre si mesmo.

Já os jogos são entendidos aqui como diálogos com emissão e recepção de mensagens, exigem um interlocutor e são, portanto, realizados em parceria durante as práticas de TO. Os exercícios, realizados individualmente e os jogos, realizados em duplas, trios ou coletivos maiores, estão interligados pois quando os participantes realizam jogos no coletivo também investigam seus próprios corpos e quando fazem exercícios sozinhos também estão em diálogo com o espaço e com as outras pessoas, sendo a diferença entre eles, portanto, didática.

O Arsenal de Jogos e exercícios partem do princípio de que o ser humano é indivisível, de que os aparelhos físicos e psíquico estão ligados, de que ideias, emoções e sensações são indissolúvelmente entrelaçadas e que um movimento corporal é um tipo de pensamento.

Esses jogos e exercícios, portanto, buscam estimular a desmecanização corporal, ou seja, a prática de gestos e movimentos extracotidianos, a descoberta de novas formas de acessar o corpo, para que, a partir de suas práticas, os praticantes possam tomar

consciência de suas limitações e potencialidades corporais e alcançar novas formas de pensar e de se colocar no mundo.

Outra “unidade” apontada para a criação do Arsenal é a de que os sentidos corporais estão todos ligados entre si e que as atividades corporais são realizadas com o corpo inteiro. Boal apresenta um exemplo sobre como se dá essa unidade em nossos corpos:

Nós respiramos com o corpo todo; com os braços, com as pernas, os pés, etc, mesmo que os pulmões e o aparelho respiratório tenham uma importância prioritária no processo. Nós cantamos com o corpo todo, não somente com as cordas vocais. Fazemos amor com o corpo inteiro, não somente com os órgãos genitais. (BOAL, 2015, p. 88)

A partir dessas premissas de unidades – entre o aparelho físico e psíquico e entre todos os sentidos corporais – podemos entender que mesmo em atividades intelectuais, como um jogo de xadrez, ou a escrita de uma tese, não é somente a atividade cerebral que está em jogo, e sim, o corpo inteiro, com suas sensações e emoções que interferem e produzem pensamentos e ideias. O corpo inteiro pensa e produz conhecimentos. Os nossos pensamentos estão em constante diálogo com as nossas sensações e emoções. Os sentidos corporais interferem no pensamento, assim como os pensamentos interferem nos nossos sentidos corporais, nossas emoções e sensações.

Sendo assim, Boal propõe jogos e exercícios corporais que estimulam os sentidos com o objetivo de potencializar os pensamentos e as percepções de mundo dos praticantes do método que podem apreender novas formas de pensar, a partir da desmecanização corporal, com o objetivo de que essas práticas extrapolem as salas de ensaio e atinjam transformações na vida real dos participantes.

O Arsenal de Jogos do TO é, portanto, um instrumental para a potencialização dos sentidos corporais, e o estímulo à sua expressividade e criatividade, em busca de novas formas de compreender o mundo e os diversos temas abordados em suas práticas. Esses jogos e exercícios devem ser realizados em práticas que estimulem a confiança e de preferência, que sejam experiências prazerosas:

O elemento mais importante do teatro é o corpo humano; é impossível fazer teatro sem o corpo humano. Nada deve ser feito com violência ou

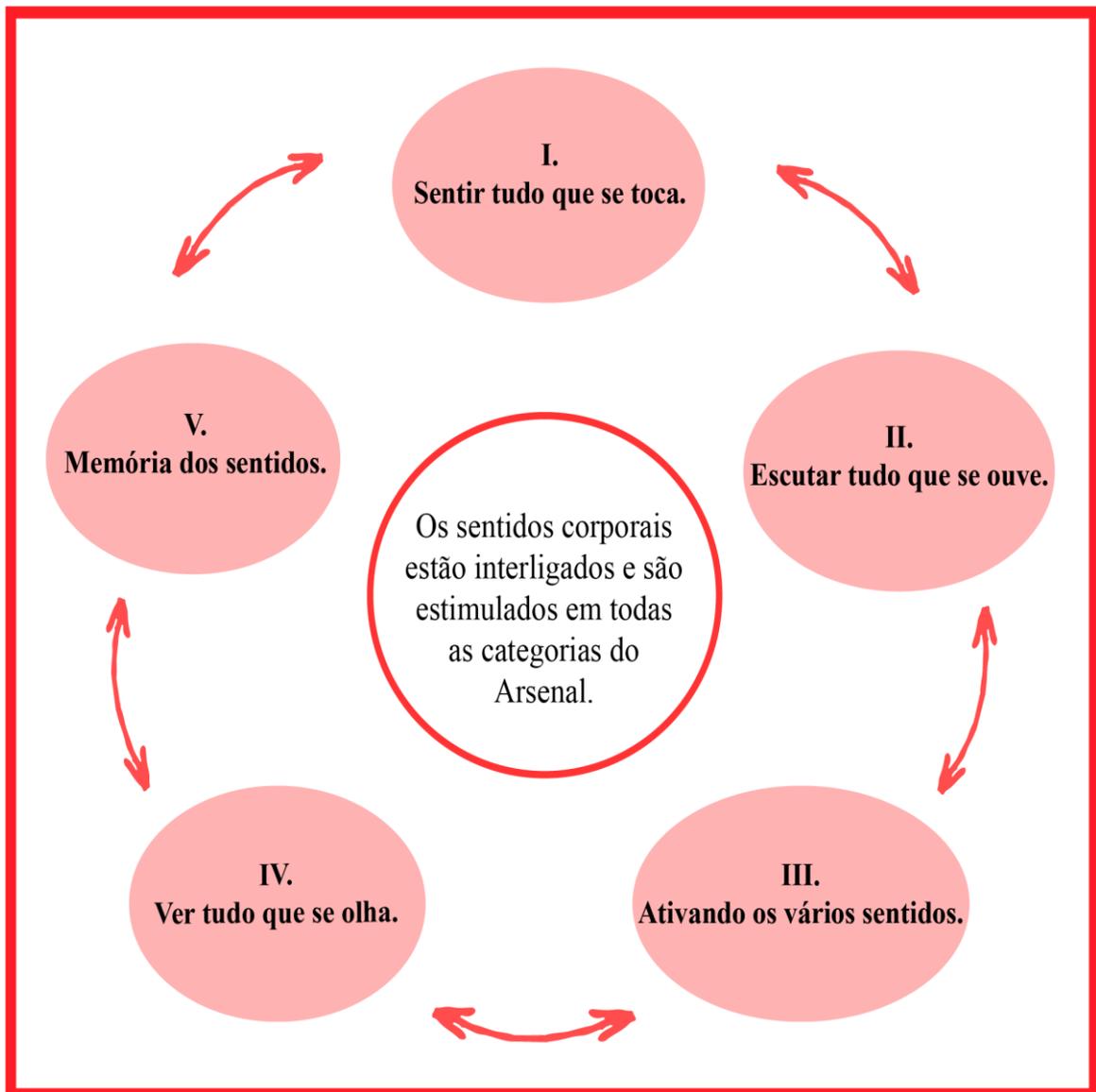
dor em um exercício ou jogo; ao contrário, devemos sempre sentir prazer e aumentar a nossa capacidade de compreender. (BOAL, 2015, p. 88)

Sendo o corpo muitas vezes adaptado para realizar tarefas cotidianas e repetitivas voltadas às diversas atividades profissionais exercidas, ou cumprir determinados papéis sociais, ou no caso de corpo feminino, especialmente, cumprir expectativas estéticas e de comportamento, a capacidade de compreender e agir também se atrofia.

A fim de ressignificar o corpo mecanizado e atrofiado, a fim de estimular novos movimentos e conseqüentemente novos pensamentos, o Arsenal foi criado, com cerca de quatrocentos jogos e exercícios que estimulam a desmecanização corporal e o estímulo aos sentidos corporais, a fim de, referenciando Le Breton (2003, p. 11), “[...] buscar um corpo que supera a tirania de uma estética do corpo contra o próprio corpo”.

Os jogos contidos no Arsenal diferenciam atos biológicos e automáticos de atos conscientes e foram separados em cinco categorias, a saber: “Sentir tudo que se toca”, “Escutar tudo que se ouve”, “Ativando os vários sentidos”, “Ver tudo que se olha” e “Memória dos sentidos”.

Figura 11 - As cinco categorias do Arsenal de Jogos do TO



Fonte: Elaboração própria.

Ainda que o Arsenal seja dividido em categorias específicas para ativar e potencializar sentidos corporais distintos, todo o corpo é ativado em todos os jogos e exercícios. Segundo Sarapecck (2016, p. 167):

O corpo é único, porém composto de diferentes partes, quando o indivíduo está dentro de um jogo, todas as partes dele e todos os sentidos estão atuantes. Boal costumava afirmar que o jogo era sistematizado na categoria mais apropriada ao objetivo do mesmo, mas nem por isso deixa de atuar nos demais sentidos das demais categorias.

Para fins de sistematizar os exercícios e jogos mais focados em sentidos específicos, as categorias foram definidas. A primeira categoria “Sentir o que se toca”, está relacionada à desmecanização e à conscientização corporal: “Os jogos ajudam na desmecanização do corpo e da mente alienados às tarefas repetitivas do dia a dia, especialmente as do trabalho e às condições econômicas, ambientais e sociais de quem os pratica” (BOAL, 2019, p. 15). Ainda segundo Boal (2019, p. 15):

O corpo, no trabalho, como no lazer, além de produzi-los, responde aos estímulos que recebe criando, em si mesmo, tanto uma *máscara muscular* como outra de *comportamento social* que atuam, ambas, diretamente sobre o pensamento e as emoções, que se tornam assim, estratificadas.

Existe uma diferença entre tocar (ato puramente corporal e biológico) e sentir (um ato de consciência). A partir de jogos que trazem a atenção para partes distintas do corpo, seus músculos, articulações, reflexões sobre equilíbrio e desequilíbrio, etc., essa primeira categoria busca estimular uma maior percepção do próprio corpo, suas limitações e potencialidades:

Sentimos o ar quando se torna muito frio ou muito quente; o aperto de mão quando caloroso; o beijo quando apaixonado; a dor, quando intensa. O sofrimento e o prazer, quando extremos. E, no entanto, continuamos tocando, e é como se nada sentíssemos. Porque uma coisa é TOCAR (um ato puramente corporal, biológico) e outra SENTIR (um ato de consciência). Assim para que o corpo humano livremente produza teatro é necessário estimulá-lo, desenvolvê-lo, exercitá-lo: exercícios que o ajudem a sentir o que se toca. (BOAL, 2002, p. 43).

A segunda categoria do Arsenal está relacionada ao sentido da audição, “Escutar tudo o que se ouve”, e propõe uma série de jogos e exercícios com ritmos, percepções sonoras e criação de ritmos coletivos que aguçam a atenção e a sensibilidade auditiva:

Temos os ouvidos e todos os sons que são produzidos na vizinhança do corpo humano, e mesmo em distâncias longínquas, são por esse corpo percebido. No entanto, apesar da habilidade de ESCUTAR (ato biológico) é necessário o desenvolvimento da habilidade de OUVIR (ato consciente). (BOAL, 2017, p. 127)

Nessa categoria ainda são realizados exercícios como a produção de sons com partes do corpo, jogos com perguntas e respostas sonoras, entre outros¹⁴.

¹⁴ Exemplos de exercícios e jogos de cada uma das categorias podem ser encontrados no livro *Jogos para atores e não-atores* (BOAL, 2015).

A terceira categoria, “Ativando os vários sentidos”, possui exercícios que estimulam os múltiplos sentidos. O sentido da visão é o mais monopolizador entre todos os sentidos corporais. O excesso de informações visuais tão intensa e variada pode fazer com que os outros sentidos se atrofiem.

Fechando os olhos, desenvolvemos todos os sentidos, harmoniosamente, dentro dos limites de cada qual. Como os cegos que, não vendo, desenvolvem os demais sentidos para que vejam. Quando vemos um cego veterano andando pelas ruas, desviando-se de perigos e acertando em cheio portas e caminhos, temos a tentação de pensar que se trata de um cego de cordel, desses que pedem esmola e conferem a caridade, incapazes de fazerem vista grossa à esmola pequena. E, no entanto, são cegos de verdade e de verdade não veem, MAS SENTEM. Os demais sentidos suprem a falta dos olhos. Por isso é necessário que o corpo do ator faça exercícios de cego, exercícios de múltiplos sentidos. (BOAL, 2002, p. 45)

Nessa categoria são propostos exercícios que são realizados com os olhos fechados, para que os outros sentidos sejam potencializados. Fechando os olhos desenvolvemos outros sentidos, dentro da capacidade de cada praticante do método.

A quarta categoria, “Ver o que se olha”, está relacionada ao sentido da visão e busca diferenciar o ato biológico de olhar do ato consciente de ver. Nosso corpo é capaz de olhar diversas cores, formas, traços, superfícies, distâncias, etc. Temos a capacidade de olhar (ato biológico) as coisas, mas essa categoria busca desenvolver a capacidade de ver (ato consciente, que implica seleção, hierarquia, organização do mundo, medos e desejos).

A quinta e última categoria do Arsenal de Jogos, “Memória dos sentidos”, tem como premissa que os sentidos corporais têm memória, que nos provocam emoções e que podem estimular a nossa imaginação. Nesta categoria há exercícios que estimulam o paladar, o cheiro, o sabor, o olfato, que ainda são pouco explorados pelo teatro. No entanto, Boal salienta que eles devem ser estimulados para que o praticante resgate memórias e estimule a sua criação e imaginação. Sentidos têm memória e devem ser estimulados (BOAL, 2009).

Essa é a sistematização das categorias de exercícios e jogos que buscam estimular os sentidos corporais no TO.

Ao propor, na Poética do Oprimido, que suas quatro etapas são conhecer o próprio corpo, torná-lo expressivo, apreender o teatro como linguagem e o teatro como discurso, os jogos são o instrumental para a realização dessas etapas.

A Poética do Oprimido parte do corpo e do trabalho corporal para a conversão do espectador em protagonista da ação. Os Jogos do Arsenal instrumentalizam os participantes e multiplicadores do método a colocar essas etapas em prática.

A última obra publicada de Boal, em 2009, a *Estética do Oprimido*, apresenta outros elementos relativos ao corpo, à comunicação pelos sentidos, em busca da produção de estéticas próprias e representativas.

2.2 A Estética do Oprimido: a comunicação sensorial e o combate ao analfabetismo estético

*A estética é a ciência da comunicação
sensorial e da sensibilidade.*

(BOAL, 2009, p. 31)

A estética no TO é compreendida como a comunicação através dos sentidos corporais e da sensibilidade. A obra *A Estética do Oprimido* (2009a) apresenta elementos que parecem aprimorar o método de Boal no que diz respeito ao corpo e sua capacidade de comunicação, produção de conhecimentos e emancipação relativa ao “analfabetismo estético”.

Boal propõe que o processo de opressão e alienação é provocado por um fator biológico: o cérebro se desenvolve associando mensagens subliminares e num determinado momento encontra-se desprovido de forças para analisar a realidade, tornando-se completamente “dominado” pelos meios de comunicação e incapaz de propor sua própria estética.

Além do analfabetismo propriamente dito, que, segundo Boal (2009a, p. 15), é usado pelas classes dominantes como “[...] severa arma de isolamento, repressão, opressão e exploração”, existe também o “analfabetismo estético”, que é aquele em que os cidadãos são privados da produção da sua própria arte e cultura e reduzidos à condição de espectadores passivos da estética dominante, difundida pelos grandes meios de comunicação.

O processo de opressão e alienação é provocado por um fator biológico de “invasão dos cérebros” a partir da propagação de uma única estética dominante. Segundo Boal, os cérebros são invadidos e manipulados, em favor do mercado, e contra a reflexão crítica. Mensagens sobre o consumo, sobre o colonialismo e imperialismo, sobre as grandes nações “salvadoras” do mundo, sobre como os homens brancos são inteligentes e competentes e os negros e indígenas são “engraçados” e fazem questão de servir aos homens brancos, as imagens de negros e negras repetidamente servindo, com docilidade, nas casas da classe média, as mulheres submissas e dependentes de seus parceiros, são alguns exemplos de como a grande mídia usa aos canais estéticos palavra, som e imagem, para “invadir os cérebros” dos cidadãos que aceitam como verdade aqueles padrões, muito bem pensados e elaborados esteticamente, que chegam como mensagens de aceitação do sistema opressor, como se não houvesse outra forma de pensar e agir.

Quando um ser humano é bombardeado diariamente com as mesmas informações dogmáticas repetitivas, - sejam elas de cunho religioso, político ou esportivo; belicista, sexista, racista ou de qualquer outra ordem -, essas informações, por absurdas que sejam, cravam-se em nossos cérebros, e formam impenetráveis e agressivas Coroas de Neurônios Fundamentalistas que rejeitam qualquer pensamento contraditório e transformam suas vítimas em seres sectários da religião, do esporte, da arte e da política. Transformam seres humanos em estações repetidoras de conceitos que não entendem, e de valores vazios. (BOAL, 2007, p. 08 apud SANCTUM, 2012, p. 139)

É também a partir do corpo que o TO busca reverter esse processo: a partir da consciência do próprio corpo, da potencialização dos seus sentidos, da utilização da linguagem teatral e do domínio dos canais estéticos – palavra, som e imagem – os praticantes do método tornam-se mais capazes de resistir à invasão do cérebro e de criar novas estéticas, mais plurais, onde outros corpos desempenhem os papéis de protagonismo.

O método busca estimular a produção de uma estética própria dos praticantes, democratizando esses principais canais estéticos - palavra, som e imagem. Segundo Boal (2009, p. 19), “A Estética do Oprimido acredita que todos e todas têm direito a uma estética própria que a inclua e representa. Arte e estética são elementos de libertação!”.

A partir do momento em que se passa a fazer uso desses canais estéticos nos tornamos mais conscientes de como eles estão sendo usados pela grande mídia e passamos a produzir nossas próprias estéticas diversas e plurais, combatendo o analfabetismo estético.

No entanto, para entendermos como o corpo pode ser transgressor, é necessário refletirmos sobre como ele é, propositalmente, dominado e limitado.

Sabemos que todo movimento é atraente por causa de sua imprevisibilidade - todo movimento cria suspense. A TV, aleivosa, utiliza esse fato biológico para confundir, fazendo com que suas imagens não demorem na tela, via de regra, mais que alguns segundos fugidios. Não permitir que os espectadores vejam as imagens que olham - esse é um princípio básico da hipnose televisiva: forçar o olhar sem ver. O olhar, sem passar pela consciência, transporta ao cérebro a ordem: compre! (BOAL, 2009, p. 151)

Nesse trecho, o analfabetismo estético é abordado indicando-se a diferença entre o ato biológico de olhar e o ato consciente de ver. Quem domina os meios de comunicação estética detêm o poder e é capaz de fabricar realidades e/ou manter padrões de exploração e funcionamento do mundo, a partir de cérebros cativos. Ou seja, essa forma de opressão da sensibilidade passa por um processo de controle e monopólio da criação estética.

Segundo Boal (2009, p. 116), existem em nossos cérebros os “neurônios estéticos”: [...] “neurônios são vivos, dinâmicos; sua capacidade de armazenar informações e processá-las não se esgota nem se repleta”. O teatrólogo propõe que esses neurônios são bloqueados pelos grandes meios de comunicação e por uma pedagogia conservadora, que inibe processos criativos, mas que, todavia, eles podem ser estimulados e potencializados, levando o indivíduo a perceber o mundo de forma sensível e crítica. Segundo ele,

Sobre esta Teoria dos Neurônios Estéticos, ousa pensar que não é uma hipótese: Existe: é necessário nomeá-la. Ela justifica uma nova concepção da Estética que surge e circula pelos sentidos, que são organizados e inteligentes, não pura epiderme. Sentidos são sociais e políticos, e compartilham tudo que envolva o pensamento e a ética. (BOAL, 2009, p. 114)

Os neurônios estéticos e a capacidade de produzir arte e cultura podem – e devem – ser estimulados. Independente da idade, do sexo, da condição social ou, ainda, da experiência anterior com a arte ou não, a partir de práticas com a dança, com o teatro, com o canto, com a pintura, com as potencialidades dos sentidos corporais em qualquer campo artístico, a capacidade de criação e percepção estética são estimuladas. O cérebro e seus neurônios estéticos podem ser potencializados e desmecanizados. Assim como o nosso corpo que ao ser estimulado a realizar novos movimentos produz novas formas de pensar e compreender o mundo, também o nosso cérebro é capaz de ser estimulado através da arte, combatendo o analfabetismo estético.

No livro *A Estética de Boal: odisseia pelos sentidos*, Flávio Sanctum (2012) reflete sobre a teoria dos neurônios estéticos:

Entendo o caminho que Boal faz tentando vincular esses neurônios ao campo cerebral responsável por essas especificidades mais sensíveis, porém ao mesmo tempo, creio que comprovar cientificamente a existência de tais células pode ser um processo desnecessário ou arriscado. Na minha compreensão a arte pode oportunizar o desenvolvimento de diversas faculdades do indivíduo, influenciando sua capacidade neuronal global. (SANCTUM, 2012, p. 135).

A partir da minha prática como multiplicadora do método pude averiguar a potencialização do processo de criação, expressividade, construção de metáforas e reflexão sobre diversos temas sob óticas mais abrangentes, mais complexizadas. O estímulo aos sentidos corporais, de fato, traz novas formas de compreender o mundo e buscar alternativas para a superação de relações de opressão de ordens subjetivas e objetivas. No entanto, concordo com Sanctum quando ele diz que não se pode comprovar a existência de neurônios especializados em fruir e produzir estética.

Desde a sistematização da Poética do Oprimido, no primeiro livro lançado por Boal em 1974, até a *Estética do Oprimido*, último livro escrito pelo teatrólogo em 2009, há um aprimoramento e uma apresentação de novos elementos que apontam o corpo como o elemento chave para a construção e perpetuação de relações de opressão, assim como também, para a superação dessas opressões.

Não se pode determinar que existam ou não neurônios especializados em criação e percepção estética, mas posso afirmar que o corpo com seus sentidos estimulados torna-se mais capaz de produzir arte e conseqüentemente novas narrativas, novas maneiras de compreender e se colocar no mundo.

Desde a primeira experiência como multiplicadora do método, com alunos que nunca haviam participado de nenhuma experiência teatral, me surpreendeu a criatividade e a capacidade de realizar cenas teatrais a partir dos jogos do Arsenal de forma rápida, lúdica e divertida. Hoje, começo a compreender o que há por trás de jogos aparentemente simples: o estímulo aos sentidos corporais: ao tomar contato com o próprio corpo a partir do estímulo aos sentidos corporais através dos exercícios e jogos do Arsenal do TO, atores e não-atores ampliam a sua capacidade de criar estéticas próprias, diversas e plurais criando novas formas de percepção.

A forma de dominação de quem detém os meios de comunicação estéticos é o analfabetismo estético, que busca limitar o entendimento e a percepção da realidade através de uma estética unívoca.

O TO é uma ferramenta de estímulo a construção de novas formas de reflexões mais abrangentes sobre temas diversos e de estímulo para que os indivíduos sejam conscientes de suas potencialidades e suas contradições e que criem suas próprias estéticas e narrativas.

A Estética do Oprimido propõe que, além da possibilidade da criação de estéticas plurais e de igual valor, o Pensamento Sensível está equiparado em escala hierárquica ao Pensamento Simbólico.

O Pensamento Sensível não é língua: é linguagem. Com ela, o sujeito expressa ideias e revela sentimentos, para si e para outros, decide ações e age sem usar palavras nem gestos simbólicos, apenas sinaléticos (onde significantes e significados são inseparáveis). Existem, portanto, duas formas de pensar: Pensamento Simbólico (noético, língua) e Pensamento Sensível (estético linguagem). (BOAL, 2009, p. 40)

O que a Estética do Oprimido propõe é o estímulo ao Pensamento Sensível, ou seja, é importante que outras formas de comunicação estéticas sejam potencializadas, além do

uso das palavras. É preciso que todo o corpo esteja envolvido na criação artística e na percepção da realidade, a fim de que todos possam e se percebam criadores de arte e cultura.

Os sentidos corporais participam da elaboração dos pensamentos e é também a partir do desenvolvimento do Pensamento Sensível que a superação de relações opressoras e a construção de uma sociedade mais justa e solidária pode se dar:

Há razões para que a comunicação estética, dos sentidos, seja cada vez mais reprimida na população, a ponto de só nos basearmos no concreto, no simbólico. Mas esse processo de degeneração sensível não é percebido por nós, pois somos encaminhados vagarosamente a um declínio perceptivo através de três vertentes estéticas utilizadas pelo opressor: Som, Imagem e Palavra. Esses elementos, antes utilizados pelo povo, hoje estão enclausurados nos jornais de ampla tiragem, nas grandes emissoras de televisão, nos museus e nos estúdios fonográficos. A população para ter acesso à produção de arte precisa de permissão dos artistas profissionais, criados pelos grandes patrocinadores e pela mídia. (SANCTUM, 2012, p. 97)

O Pensamento Sensível é disputado e monopolizado por quem detém o poder político e os meios de comunicação, pois interfere fortemente no funcionamento da vida social. Ao limitar a possibilidade de fruição e criação estética de grande parte da população que acredita não ser capaz de produzir arte, mas apenas de observar “os verdadeiros artistas”, retira-se também a força criadora e transformadora contida em cada um de nós.

A arte e a produção estética são meios de libertação e expansão do pensamento e da cidadania. O TO parte da consciência corporal, do estímulo aos sentidos corporais, da potencialização do Pensamento Sensível e da criação de estéticas plurais e representativas para questionar a estética unívoca e a partir do trabalho com os canais estéticos - palavra, som e imagem - tornar os praticantes do menos susceptíveis à invasão dos cérebros. Sempre em busca de uma sociedade mais ética e solidária.

Neste trabalho, a partir das experiências do coletivo AzDiferentonas!, serão apresentados exemplos práticos do uso dos canais estéticos para a criação de estéticas próprias e representativas da diversidade e pluralidade, neste caso específico, no âmbito da política institucional, no intuito de levar novas estéticas aos espaços de poder, além de uma prática com o Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia no intuito de refletirmos

sobre como os conceitos apresentados nesta investigação são colocados em prática nessas multiplicações criativas do método.

3 BRAÇOS: PRÁTICAS EM ARCO-ÍRIS DO DESEJO – MÉTODO BOAL DE TEATRO E TERAPIA E EM TEATRO LEGISLATIVO

*Seguimos com os pés bem fincados no
chão, com a cabeça nas alturas
e com mãos à obra!*
(BOAL, 2010)¹⁵

Neste capítulo serão apresentadas experiências contemporâneas com o Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia e com o Teatro Legislativo, sob a ótica do papel que o corpo desenvolve em cada uma delas.

A primeira experiência a ser descrita diz respeito ao Método Boal de Teatro e Terapia, com duas técnicas específicas: O Arco-Íris do Desejo e A Imagem dos Tiras na Cabeça e seus Anticorpos. A partir dessas técnicas, será descrito como o trabalho corporal se desenvolve na busca da superação de opressões subjetivas.

A segunda experiência é sobre o trabalho d’AzDiferentonas! e o Teatro Legislativo desenvolvido na Gabinetona, apresentando como o trabalho corporal do grupo atua na busca por uma nova forma de fazer política lançando mão da arte e da corporeidade no ambiente da política institucional.

A ligação entre a prática teatral e a transformação da realidade, entre teatro e vida real, será analisada aqui sob esses dois vieses do TO: o de transformações subjetivas dos praticantes e de transformações na política institucional na atual conjuntura brasileira, mais especificamente na cidade de Belo Horizonte no período entre 2017 e 2019.

Neste capítulo denominamos essas duas modalidades do TO de “braços”, a fim de representar que as bases do TO são comuns e sustentam todo o método (Capítulo 1 deste trabalho), que a espinha dorsal do trabalho é o corpo (Capítulo 2 deste trabalho) e essas duas modalidades do TO são braços do método que tem objetivos distintos e no entanto,

¹⁵ Esta frase é dita por Boal no documentário *Augusto Boal e o Teatro do Oprimido*, dirigido por Zelito Viana, lançado em 2010, aos 60’57”.

as mesmas bases e a mesma instrumentalização: a ativação e potencialização dos sentidos corporais em busca da superação de relações opressoras.

A partir de agora serão apresentadas o trabalho corporal nesses dois braços do método de Boal por meio de práticas contemporâneas, assim como reflexões sobre essas práticas.

3.1 O Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia: teatralizando/corporificando pensamentos, sensações e emoções

*Um corpo vem ao mundo, os sentidos são
o enlace entre corpo e subjetividade,
caminhos da interseção do indivíduo na
sociedade-primeiras fontes
de opressão e de libertação.*

(BOAL, 2009, p. 50)

O TO faz fronteiras com diversas áreas de conhecimento e atuação, como Educação, Ciências Políticas e Ciências Sociais, Filosofia, entre outras. No caso do Arco-Íris do Desejo, o TO expande a fronteira entre arte e terapia.

Essa prática teatral extrapola a construção de espetáculos e a formação de atores: no TO, teatro e vida se relacionam fortemente. As construções artísticas são sugeridas pelos participantes e tem relação direta com suas realidades, e nesse caso específico, com suas subjetividades.

Na conjuntura da criação do TO, na América Latina, antes do exílio de Boal em 1971, o teatrólogo tinha como foco as questões de opressões políticas. Já na Europa, no início dos anos 80, ele começa a se atentar para a investigação da subjetividade da figura do oprimido, especialmente em seu trabalho desenvolvido na França.

No continente europeu, o pensamento de Boal sobre as relações de opressão ganha novas dimensões: os relatos de opressão estariam mais situados no âmbito individual, psicológico e emocional, no âmbito existencial, afetivo e não eram, por isso, menos relevantes.

Boal havia sido perseguido, preso e exilado do Brasil devido à violência e à truculência daquele contexto histórico e a toda a conjuntura política da ditadura militar brasileira (que perdurou durante o período de 1964-1985).

Ao chegar à Europa, onde os cidadãos tinham seus direitos assegurados, como saúde, alimentação, moradia e segurança social e não havia tamanha brutalidade policial e política, Boal toma conhecimento de que o número de suicídios por lá era muito expressivo e significativo e ainda maior do que nos países de terceiro mundo.

Diante dessa nova realidade, de opressões que não partiam de ditaduras políticas explícitas e que por esse motivo pareciam mais superficiais, Boal começa a ter contato com opressões que eram desconhecidas para ele e passa a investigá-las sob uma nova ótica. As opressões internalizadas, subjetivas, em que o maior opressor estava localizado “dentro da cabeça” dos participantes de suas oficinas, eram opressões introjetadas.

Não se tratavam de opressores externos, como no Brasil, mas daqueles que estavam agindo dentro das cabeças dos participantes e os impedindo de agir. Com essa percepção, Augusto e Cecília Boal passaram a investigar essas opressões internalizadas e subjetivas e passaram a buscar formas e maneiras de identificá-las e superá-las: “Eu partia desta hipótese: o tira está na cabeça, mas os quartéis estão do lado de fora. Tratava-se de descobrir como lá penetraram e inventar meios de fazê-los sair. Era uma proposta audaciosa” (BOAL, 2002, p.23).

Como o próprio teatrólogo admite, era uma proposta audaciosa. Um desafio para a arte teatral. Com essa linha de raciocínio, no começo dos anos 80, em Paris, Augusto e Cecília Boal realizam um ateliê de dois anos intitulado *Le Flic dans la Tête* (“O Tira na Cabeça”), em dois hospitais psiquiátricos: Sartrouville e Fleury-les-Aubris. Era o início de uma nova etapa do TO. O combate pela liberdade e pela emancipação necessitava de novas técnicas. E, assim, o TO começa a estreitar as fronteiras com outro domínio não teatral, como menciona o professor Zeca Ligiero: a terapia.

Não bastava ao pedagogo do Teatro do Oprimido ser “consciente politicamente”, teria de abarcar as complexidades dos mecanismos da opressão com suas práticas não somente dentro do campo do teatro e da

política, mas, sobretudo se envolvendo com outras áreas afins como a das Artes Visuais, da Expressão Corporal, da Filosofia, da Psicologia, da Sociologia e principalmente, da Pedagogia, para não somente envolver o espectador com ideais libertários, mas por meio dos sentidos criar um processo artístico integral mais complexo e mais libertário que a simples arte a serviço da consciência da luta de classes. (LIGIÉRO; TURLE; ANDRADE, 2013, p. 17)

Expandindo a metodologia e a interdisciplinaridade de seu trabalho, estreitando a relação com a área da saúde emocional, é criada essa nova modalidade do TO, o Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia, na qual os opressores ou antagonistas estavam dentro da cabeça das pessoas. Esse método compreende várias técnicas. Aqui falaremos de duas delas, a técnica do Arco-Íris do Desejo e a técnica dos Tiras na Cabeça e seus Anticorpos.

É importante salientar que, para Boal, não existem fronteiras precisas entre o trabalho teatral com abordagem mais política e outro trabalho com abordagem mais psicológica. O social é construído por pessoas e essas são afetadas pelo social. Há, nesse trabalho, uma superposição de saberes, o que caracteriza o TO como um todo.

Em certos casos, este trabalho pode chegar ao limite do psicodrama, pode haver superposição. E nem por isso, o trabalho deixa de ser político: quando você fala de um problema chamado político, que é de todo mundo, não é um todo mundo abstrato: o problema é meu, é teu, de todas as pessoas que participam. Minha pesquisa atual procura verificar as relações entre o chamado social e o chamado psicológico - a partir do pressuposto de que a sociedade é feita de psicologias individuais e que a psicologia está inserida na sociedade. (BOAL, 1980, p. 10)

O Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia pretende identificar quais os princípios morais e culturais estão contidos nas opressões subjetivas, ou seja, essa abordagem do TO não descarta a conjuntura sócio-política em que os participantes estão inseridos, e sim, busca relacionar as consequências práticas em suas vidas para criar coletivamente e a partir da teatralidade, estratégias de enfrentamento dessas opressões.

Em entrevista à revista Caros Amigos (2001), Boal descreve a criação do laboratório em parceria com Cecília, esse que seria o embrião dessa nova etapa do TO:

[...] tem uma série que se chama o Arco-Íris do Desejo, que são onze técnicas para tentar teatralizar as opressões que a gente tem dentro da cabeça, internalizadas, não são visíveis externamente. Às vezes, você

olha a pessoa e ela não tem nenhuma razão para se sentir oprimida e ela se suicida. Por que ela se matou, se a gente não via nenhum problema? Porque na cabeça ela tinha opressões. Cecília, a minha mulher, é psicanalista, e quando morávamos em Paris, ainda no tempo do exílio, fizemos uma oficina que se chamava o Policial na Cabeça, *Le Flic dans la Tête*, que era justamente para analisar como você pode visualizar as opressões internalizadas. A Cecília me ajudava muito porque, como psicanalista, via o que estava acontecendo e dizia: “olha, marquei também isso, etc.” Co-dirigimos essa oficina e daí, apareceram onze técnicas para ajudar. (AMARAL; BRANCO; BARROS, 2001, p. 30)

Em 1988, Boal é convidado pela presidente da Associação Internacional de Psicoterapias de Grupo, Dra. Zerka Moreno, para fazer a conferência de abertura do X Congresso Internacional dessa organização, ocorrido em setembro de 1989, em Amsterdam. Essa data comemorava o centenário de nascimento de Jacob L. Moreno,¹⁶ fundador da Associação e criador do Psicodrama. Boal apresentou a metodologia que estava desenvolvendo. No artigo de Daniel Feldhendler (1994) localizamos uma referência sobre a participação de Boal no congresso:

Em resposta ao convite da Dra. Grete Leutz, Augusto Boal proferiu o discurso de abertura da décima convenção da IAGP (Associação Internacional de Psicoterapia de Grupo), realizada no verão de 1989 em Amsterdã. O tema da convenção era “Encontro ou Alienação? A Importância do Grupo na Sociedade Moderna”. Em seu discurso, intitulado. “Individual e Sociedade”, Boal descreve, de maneira gráfica e de tirar o fôlego, as origens de seu método de trabalho. Ele falou sobre os valores e funções sociais do teatro, comparando o palco do teatro a uma lente de aumento sobre a qual os impulsos, paixões e conflitos humanos são executados. Boal descreveu a dramaturgia como a origem da ação humana e do drama como o lugar onde os processos psicológicos profundos são expressos. (FELDHENDLER, 1994, p.87)¹⁷

A origem do teatro, o espaço estético e os elementos psíquicos que nele estão contidos, como a memória e a imaginação, questões filosóficas sobre o que é o ator, e, ainda, o que

¹⁶ O médico Jacob Levy Moreno, é pai do Psicodrama e do Sociodrama. Nasceu na Romênia em 1889, e morreu nos Estados Unidos em 1974. É reconhecido como um homem culto, inteligente, que se interessava por religião, filosofia, teatro e, em especial, por desvendar a estrutura subjetiva do ser humano <https://www.ibccoaching.com.br/portal/coaching-e-psicologia/jacob-levy-moreno-e-o-psicodrama>.

¹⁷ Tradução do original: “In response to the invitation of Dr Grete Leutz, Augusto Boal gave the keynote speech at the tenth convention of the IAGP (International Association of Group Psychotherapy), held in the summer of 1989 in Amsterdam. The convention’s theme was “Encounter or Alienation?: The Importance of the Group in Modern Society.” In his speech, entitled “Individual and Society,” Boal describe, in a graphic and breathtaking way the origins of his work method. He spoke about the values and social functions of theatre, comparing the theatre stage to a magnifying glass on which human impulses, passions, and conflicts are played out. Boal described dramaturgy as the origin of human action and drama as the place where deep psychological processes are expressed.” (FELDHENDLER, 1994, p.87).

é o ser humano, o seu entendimento sobre o corpo, sobre o cérebro, conceitos sobre “pessoa, personalidade e personagem”, são tratados na obra, (BOAL, 2002) além do relato de algumas práticas experimentais.

Essa modalidade do TO pretende trazer para a materialidade corporal e tornar visível os pensamentos e a subjetividade no intuito de superar opressões de âmbito subjetivo.

O corpo e as técnicas de imagem corporais no método do Arco-Íris do Desejo tiram da palavra o instrumento predominante de debate ou de reflexão sobre a situação abordada. Os praticantes “falam” através de imagens feitas pelos próprios corpos e dos demais atores: “O uso da linguagem corporal dos gestos e das imagens é a base das técnicas dessa porção introspectiva do método. A compreensão do corpo como fonte de expressão da psique é explorada por Boal no Arco-Íris do Desejo” (SARAPECK, 2016, p. 206).

Eliminando a palavra falada para representar uma dada situação, através de imagens corporais, os participantes “mostram” o que querem dizer sem as limitações ou ambiguidades das palavras.

O Arco-Íris do Desejo tem sua gênese ligada diretamente ao Teatro-Imagem.¹⁸ O Teatro-Imagem foi criado partir da necessidade de uma comunicação onde as palavras não fossem a chave mestra, já que as palavras e expressões podem ser interpretadas e entendidas de formas diferentes. Conforme Boal (2019, p. 149), “O Teatro-Imagem é, sem dúvida, uma das mais estimulantes, por ser tão fácil de praticar e por sua extraordinária capacidade de tornar visível o pensamento”.

A partir do conhecimento do próprio corpo e da potencialização da sua expressividade, a linguagem teatral poderá ser uma eficiente forma de comunicação e transformação nas relações sociais e subjetivas.

¹⁸ No Teatro-Imagem a encenação baseia-se nas linguagens não-verbais. Essa foi uma saída encontrada por Boal para trabalhar com indígenas, no Chile, de etnias distintas com línguas maternas diversas, que participavam de um programa de alfabetização e precisavam se comunicar entre si. Esta técnica teatral transforma questões, problemas e sentimentos em imagens concretas. A partir da leitura da linguagem corporal, busca-se a compreensão dos fatos representados na imagem, que é real enquanto imagem. A imagem é uma realidade existente sendo, ao mesmo tempo, a representação de uma realidade vivenciada. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_do_oprimido#Teatro_Imagem..

Ao demonstrar uma opressão que se sente através do corpo, em especial as opressões internalizadas e escondidas, conta-se o que a voz não pode falar. O corpo é capaz de expressar sentimentos que não se pode ou não se quer dizer. Sentimentos que por vezes o indivíduo não tem consciência da existência. Sentimentos que estão no subconsciente ou no inconsciente, mas transitando pelo cérebro e sendo deflagrados pelo corpo. (SARAPECK, 2016, p. 207)

É importante salientar que as técnicas dessa modalidade de TO não deixam de lançar mão da improvisação verbal, mas partem, em sua maioria, de exercícios e jogos de improvisação não-verbal, onde a expressão corporal é o principal canal de comunicação e expressividade e prescinde o uso das palavras.

A ideia de Boal com o Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia é de que o corpo é canal de expressão da psique e que mais precisamente é possível “ver” a psique através do corpo e que a psique também se pode “ver”, no próprio corpo, funcionando como uma espécie de “espelho”. Ao ver-se nesse espelho, o participante é capaz de elaborar estratégias para possíveis mudanças e emancipações. Boal esclarece:

É curioso observar que a palavra psique (psykhé em grego, como em francês e em inglês) que designa o conjunto dos fenômenos psíquicos que formam a unidade pessoal, designa também um objeto, um espelho, montado em molduras reclináveis, no qual uma pessoa em pé, pode ver-se por inteiro. Inteira. Na psique vê seu corpo e, no seu corpo, sua psique. (BOAL, 1996, p. 41 apud SARAPECK, 2016, p. 217).

Para buscar compreender como o corpo e o trabalho corporal atuam no Arco-Íris, é necessário o entendimento sobre alguns elementos que Boal sugere e conceitua na obra *O Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia*. Neste trabalho, serão apresentados alguns desses elementos, a saber: como Boal descreve as emoções e sensações presentes nos nossos corpos e como ele propõe a divisão hipotética do cérebro o que ele propõe como “pessoa”, “personagem” e “personalidade”.

O autor parte do pressuposto de que o corpo humano é sensível, e essa sensibilidade está apta a ser aperfeiçoada: “O corpo humano é sensível, registra sensações e reage em concordância. E essa sensibilidade pode se aperfeiçoar” (BOAL, 2002).

O corpo de cada um de nós é só um; e nele, todos os sentidos se inter-relacionam. Todos os sentidos são registrados no cérebro, e que como somos atores - e não cientistas - é importante entender que os cinco sentidos do corpo se encontram no cérebro e que todos devem ser estimulados para que o corpo do ator e do praticante resgate suas memórias e aumentem sua imaginação e sensibilidade. (BOAL, 2002, p. 45)

Para descrever onde as sensações, as emoções e a razão estariam localizadas no cérebro do corpo humano, Boal sugere uma divisão hipotética desse órgão em três regiões verticais. O teatrólogo afirma que é uma divisão “grosseira”, e que a constituição e localização dessas regiões não são a preocupação dominante nessa proposição, e, sim, o entendimento didático desses conceitos.

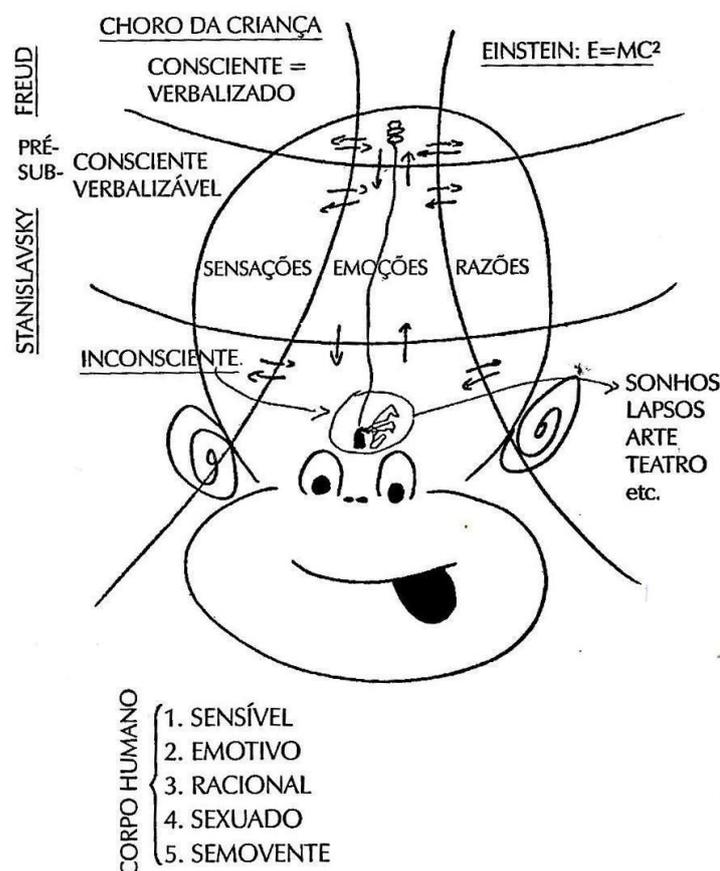
Fôssemos cientistas, teríamos a obrigação de aprofundar o estudo do nosso cérebro, do nosso sistema nervoso e de cada um dos seus elementos constitutivos; teríamos que nos concentrar no estudo de como se dá esse registro, no cérebro, de sensações sentidas em todo o corpo. Sendo artistas - e de teatro - é bastante constatar que em alguma região do cérebro esse processo se realiza. Todo o corpo aí vai ter, aí se coordena, aí se registra. (BOAL, 2002, p. 46)

Boal, em seu trabalho, usa metáforas para descrever elementos científicos e filosóficos. Segundo Flávio Sanctum, essas metáforas podem parecer demasiado simplistas, no entanto, existe uma proposta metodológica bastante concreta. Concordo com a afirmação de Sanctum, de que “Não podemos ser ingênuos ou simplistas ao estudarmos a teoria de Augusto Boal. Há sim uma leitura metaforizada dos elementos científicos, teatrais e filosóficos, mas existe uma proposta concreta em sua metodologia” (SANCTUM, 2012, p. 94)

Seguimos, portanto, com a busca do entendimento sobre a divisão hipotética do cérebro humano, proposta e desenhada por Boal:

Figura 12 - O que é o ser humano?

O Que É o Ser Humano?



Fonte: Boal, 2002, p. 44

Podemos perceber que Boal propõe a divisão do cérebro em três regiões horizontais: o inconsciente, o pré-consciente e o consciente. Para ele, a principal diferença entre essas áreas é a capacidade de verbalização, de pôr em palavras, de identificar e explicar o que nelas está contido e sugere ainda, que entre elas existe um trânsito contínuo e que pode ser estimulado.

De acordo com a figura, na região central do cérebro, abaixo do “consciente” e acima do “inconsciente”, estaria o que Stanislavsky chamava de “subconsciente” e o que Freud, em seus primeiros livros, chamava de “pré-consciente”. Boal apresenta essa área como uma região onde estão ideias, sensações e emoções que podem vir à luz através de estímulos sensoriais, corporais e artísticos.

Essa é a região do cérebro das ideias, das emoções e das sensações que não estão verbalizadas, mas que são verbalizáveis. Não estão fluando na memória, mas também não caíram totalmente no esquecimento. Estão escondidas ou esquecidas, mas podem vir à luz. (BOAL, 2002, p. 47)

Na região localizada na base do cérebro estaria localizado o “inconsciente”, o pedaço escondido, de difícil acesso, onde não chegamos pela palavra, mas apenas pelos sonhos, pelas alucinações, pelos lapsos.

Com as técnicas do Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia, o teatrólogo busca o trânsito, sobretudo da base para o topo do cérebro, fazendo emergir as informações contidas nessas regiões escondidas das subjetividades do praticante, com o objetivo de localizar, compreender e buscar alternativas de superar as opressões internas presentes ali:

Inexistindo fronteiras precisas, herméticas, comportamentais, o que era consciente pode tornar-se pré, ou inconsciente; e o que era inconsciente, pode subir à tona e transformar-se em palavra. São finas e tênues camadas, umas sobre as outras, que vão escurecendo para baixo e clareando para cima. Essas sensações, emoções e ideias, estão na luz, ou nas trevas, estão sempre vivas, ativas, e são quanto mais obscuras, mais terríveis; quanto mais na noite, mais incontroláveis. (BOAL, 2002, p. 47)

O corpo, por meio de seus sentidos e emoções é capaz de compreender, de raciocinar. Sensações se transformam em emoções e elas estão em trânsito contínuo. Para exemplificar esses trânsitos, Boal recorre à infância explicitando que as sensações e emoções levam à razão:

A criança sente fome (sensação) e chora de raiva (emoção), sorri quando vê a mãe que entra no quarto porque compreende que vai mamar (razão). Mamãe não estava e agora já está; é uma RAZÃO, um conhecimento, são ideias. Tinha raiva, ódio. Medo. Agora sorri feliz. A emoção de felicidade pelo seio reencontrado já promove sensações mais prazerosas. (BOAL, 2002, p. 46)

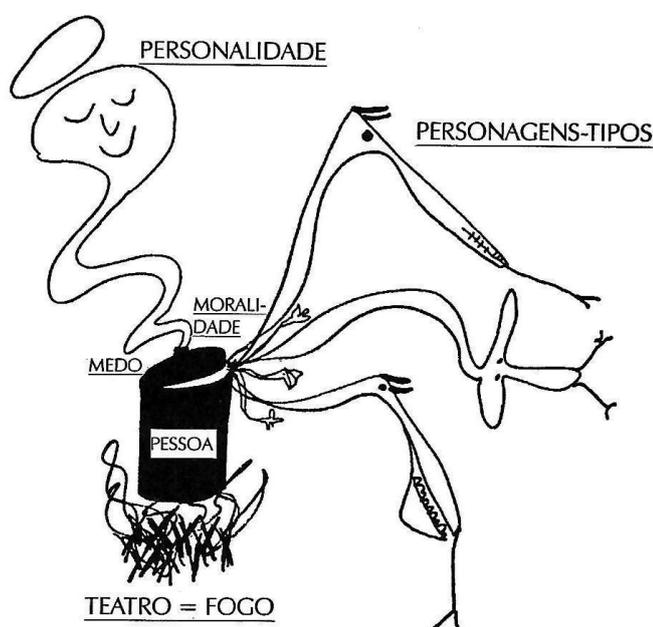
Apresentadas as propostas de Boal sobre como seria o cérebro humano, assim como o trânsito contínuo entre suas regiões, passamos a um novo conceito proposto pelo autor, agora sobre a figura do ator: o teatrólogo afirma que explicar o que é o ator é uma “tarefa hercúlea, quase impossível”. No entanto, ele recorre a uma nova ilustração esquemática,

na qual apresenta seus conceitos de “pessoa”, “personagem” e “personalidade”, todas, presentes na figura do ator.

Boal propõe que o teatro é o “fogo”, o “combustível”, que pretende, a partir da materialidade do corpo e do estímulo aos sentidos corporais, trazer à tona o que antes estava no campo das sensações e emoções.

Figura 13 - O que é o ator?

O Que É o Ator?



Aqui Boal mostra a panela de pressão da pessoa, estimulada pelo fogo do teatro, as válvulas/escapes sendo controladas pelo medo e pela moralidade. Vemos os anjos que emergem — a personalidade, a face contida que expomos ao mundo — e os demônios — a *dramatis personae*, as personagens que o teatro pode forjar.

Fonte: Boal, 2002, p. 44

O primeiro conceito a ser tratado aqui é o de “pessoa”, esta que na ilustração (Figura 13) está dentro da panela de pressão. Boal associa a “pessoa” ao “inconsciente”, ou seja, onde todos os vícios, virtudes e desejos estão presentes em potência, embora não se realizem, necessariamente, em ato.

A “pessoa” é boa, é má, é amorosa, é invejosa, é solidária, é paciente, é avarenta, é desejosa, é múltipla. No entanto, não nos é permitido, devido aos rituais sociais de coletividade, de convivência, de “civildade”, deixar que essa “pessoa”, com sua complexidade, seja exposta ou revelada. Boa parte da “pessoa” permanece oculta. Muitas vezes, inclusive, não só para o externo, mas para o próprio indivíduo.

Se tudo de nós é pura potência, impossível seria manifestá-la em todos os seus desejos. Dentro de nós temos tudo: somos uma PESSOA. Porém tão rica e multifacetada, tão violenta, torrencial, intensa e multiforme, que temos que coibi-la. E o cerceamento de nossa liberdade expressiva e REALIZADORA pode dar-se e se dá de duas formas: pela coação externa, social, ou pela escolha interna, moral. (BOAL, 2002, p. 49)

A “pessoa”, presente em cada um de nós segue oculta e cada vez menos acessível, pois não é interessante ou aceitável para a sociedade que ela se manifeste. E não podemos, mesmo que quiséssemos, manifestá-la com seus desejos, vícios e potência.

Em nossa sociedade, realizamos e deixamos de realizar várias ações coagidos por agentes externos e internos que nos coíbem. E assim, a parte permitida e aceitável da “pessoa” é eleita, social e individualmente, e é o que mostramos, ou seja, uma redução brutal da nossa “pessoa”, a essa redução, Boal chama de “personalidade”.

Temos uma personalidade que é sempre uma brutal redução de nossa PESSOA. Essa ferve na panela, aquela escapa pela válvula. E assim nos saímos todos bem. Parecemos ser apenas aquela parte de nós que é perdoável. O resto guardamos com cuidado, escondido. Nossos demônios e nossos santos, contudo continuam vivos, bem vivos, fervendo. E podem às vezes aparecer em sintomas, úlceras e eczemas, se não em coisa pior. (BOAL, 2002, p. 50)

Já a “personalidade” não é exclusivamente uma escolha individual: aceitamos grande parte do que nos é imposto pela mídia, pela família, pelas universidades, pelas relações afetivas, pelos coletivos aos quais estamos inseridos e assim vamos sendo moldados, e nos obrigamos a ser como devemos parecer e deixamos de fazer o que nos parece inadequado, apesar de nossos desejos.

Dizem-me o que se permite e o que se proíbe. Em boa parte, aceitamos. Existe uma moral externa e outro para uso interno. E aquela pessoa que somos, continuamos a ser, porém aquilo que realizamos em ATO, de

toda nossa potência é bem menor. A esta redução chamamos personalidade. (BOAL, 2002, p. 50)

A construção da nossa personalidade é social e não individual. Existem muitas ideias de comportamento e “moralidades” introjetadas e absorvidas em nossas cabeças que definem a nossa personalidade, segundo Boal.

As ideias e pensamentos “introjetados” nas cabeças dos praticantes do método é o que investiga o Arco-Íris do Desejo-Método Boal de Teatro e Terapia. Essa modalidade do TO busca entender o processo social daquilo que foi “introjetado” e absorvido nas cabeças dos praticantes gerando opressões subjetivas que impedem ou prejudicam o praticante de agir. A ideia é desnaturalizar esses comportamentos e pensamentos e torná-los visíveis através da materialidade corporal, e assim tornar mais possível a superação de opressões subjetivas.

Sobre a figura do ator, Boal apresenta também uma proposta sobre o que seriam as personagens teatrais. Para ele as personagens mostram e realizam em ato, o que as “pessoas”, socialmente, deixam de expressar.

Para interpretar essas “personagens”, os atores devem buscar em suas “pessoas” essas características, pois nelas estão tudo o que há de “humano”. Todas as características negativas e positivas estão presentes ali.

Digamos francamente: do ponto de vista médico, todos são neuróticos, psicóticos, paranoicos, melancólicos, esquizofrênicos; gente doente. São belos, enquanto literatura; mas como realidades, necessitam urgentes cuidados médicos. Personagem de teatro é doente: esta é uma afirmação que podemos generalizar sem grande medo de errar. E só por isso vamos ao teatro. (BOAL, 2002, p. 50)¹⁹

Com a prática do Arco-Íris do Desejo, os atores e não-atores são convidados a “despertar” o que há em suas pessoas, para trazer à luz, esses personagens a partir da materialidade corporal: “Os atores devem especular com a profundidade de suas ‘pessoas’. Devem deixar de lado as suas ‘personalidades’ sadias e esculpadas socialmente

¹⁹ A citação traz, logicamente, o ponto de vista de seu autor, e pode causar polêmicas dado o seu estilo. Ao ler a obra de Boal, porém, podemos perceber sua preocupação em tratar de “personagens” como a expressão de pessoas em máxima potência.

para entrar em contato com o que há de ‘enfermo’, em suas ‘pessoas’. Ali estão os ‘personagens’ teatrais” (BOAL, 1980, p. 51).

Boal sugere que as personagens não estão na dramaturgia prontos para serem trazidos à cena. Os atores não “encarnam” personagens. Eles buscam, nas profundezas das suas pessoas, o subsídio que possibilita trazer esses personagens à cena.

No ofício do ator, nos limites de tempo e espaço, tudo é permitido ser acessado e revelado: comportamentos proibidos, desejos inaceitáveis, sentimentos doentios, entre outras características humanas. A “pessoa” do ator tem no palco o lugar para existir e se revelar, sem amarras, sem medo e sem moralidades. E, depois, deve restaurar a “saúde” de suas personalidades.

A gente tem o que eu chamaria da pessoa que está dentro de nós, essa pessoa, essa pessoa é a panela de pressão, todos os diabos estão lá dentro, e todos os santos estão lá dentro, cada um de nós tem lá dentro todos os vícios possíveis ao ser humano. E todas as virtudes também. Então, isso é a pessoa que está borbulhando lá dentro. O que sai para fora é a personalidade, a personalidade é o resultado dessa fervura interna e aquilo que a gente permite que saia. E a gente permite porque tem duas censuras, a censura moral, que a gente escolhe, fala "eu não quero fazer isso", eu potencialmente tenho um assassino dentro de mim, posso matar, mas não quero matar e nunca matei ninguém. Então, é uma escolha moral, não é que eu não possa, sei dar tiro, então é fácil matar uma pessoa, não tem nenhum problema, se a pessoa estiver amarrada, mais fácil ainda (risos) como acontecia quando os policiais, às vezes, na época da ditadura, faziam isso. (AMARAL; BRANCO; BARROS, 2001, p. 30)

A hipótese dessa técnica é que seja possível que atores e praticantes “doentes” possam entrar em contato com personagens “sadios”, e não enviá-los de novo ao esquecimento, mas incorporá-los a suas personalidades. Ou seja, que os praticantes entrem em contato com partes saudáveis de suas pessoas e que acessem essas características na vida real, após a prática do Método Boal de Teatro e Terapia.

A construção de nossas “personalidades” está em constante processo de transformação. À medida que tomamos consciência sobre o que de social interfere em nossos pensamentos e comportamentos, podemos “vir a ser” e “deixar de ser”. A transformação e

a emancipação é um processo constante e contínuo e o Arco-Íris do Desejo busca potencializar esse processo.

Passa-se agora à abordagem das duas técnicas específicas do Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia.

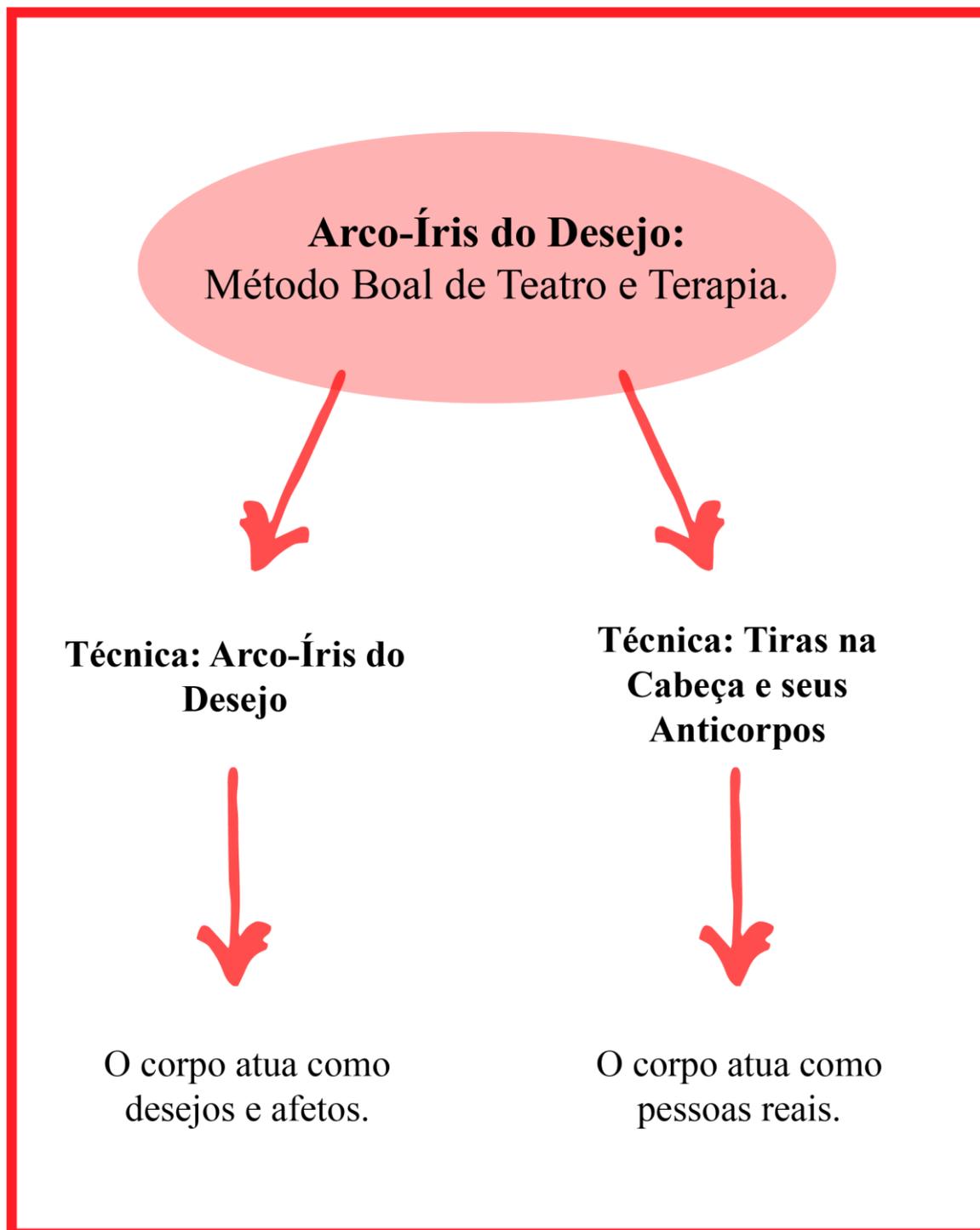
3.1.1 Arco-Íris do Desejo e Tiras na Cabeça e seus Anticorpos: considerações sobre as duas técnicas

A partir da materialidade do corpo, e com as técnicas e jogos propostos no Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia, o que se pretende é “teatralizar pensamentos”. O que antes era subjetivo e impreciso passa a ser visto. O que estava localizado na esfera do inconsciente e do pré-consciente, passa a situar-se na esfera do consciente, ou seja, passa a ser “verbalizável”.

Na técnica do Arco-Íris do Desejo, as imagens corporais representam “afetos”, “sentimentos”, presentes durante um acontecimento da vida real. Nela, os corpos atuam trazendo à materialidade a multiplicidade dos desejos do protagonista, ou seja, as variações e contradições envolvidas naqueles desejos: o corpo e as imagens corporais apontam para um percurso de conscientização dos desejos e possibilitam ao protagonista uma visão mais ampla sobre a sua subjetividade.

Já na técnica dos Tiras na Cabeça e seus Anticorpos, as imagens corporais atuam como pessoas reais que foram, de acordo com o (a) protagonista, responsáveis por pensamentos que a impedem ou prejudicam de agir.

Figura 14 - o Método Boal de Teatro e Terapia e suas técnicas



Fonte: Elaboração própria.

Essas técnicas possibilitam ao protagonista tomar consciência, a partir da materialidade do corpo, das variações e contradições de seus desejos e das pessoas do seu passado e presente que interferem na sua subjetividade a partir da materialidade das imagens corporais criadas durante as técnicas do método do Arco-Íris do Desejo.

3.1.2 Contextualizando experiências práticas com as técnicas do Arco-Íris do Desejo e Tiras na Cabeça e seus Anticorpos

Entre os dias 14 e 17 de novembro de 2018 foi realizado o IV Encontro da Rede sem Fronteiras de Teatro do Oprimido, na cidade de Campinas, São Paulo. O evento reuniu cerca de cento e quarenta pessoas entre pesquisadores, praticantes e grupos interessados em compartilhar experiências e desenvolver suas potencialidades por meio de oficinas, apresentações, relatos de experiências e vivências artísticas e culturais orientados pelos princípios do TO.

Uma das oficinas oferecidas no encontro, ministrada pelo Coletivo Garoa, de São Paulo – nesse caso específico representado por Daniela Garcia²⁰ – se baseou no Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia.

A oficina teve duração de nove horas, distribuídas em três manhãs, com encontros de três horas de duração, com cerca de vinte participantes. Durante a experiência foram realizadas a técnica do Arco-Íris do Desejo, em um dos dias, e a técnica dos Tiras na Cabeça e seus Anticorpos, em outro dia.

Em ambas as técnicas, as imagens corporais representam o subjetivo a ser “visualizado”, para que o (a) protagonista possa “tomar consciência”, do que está presente nas relações narradas e possa compreender como a subjetividade age durante as relações na vida real, para que a partir dessa prática, tenha mais capacidade de tomar consciência e superar as relações de opressão em que estão envolvidos.

²⁰ Daniela Garcia é educadora popular, psicóloga formada pela USP e facilitadora de processos restaurativos e atua com Teatro do Oprimido desde 2010. Também atuou como formadora em Economia Solidária e foi pesquisadora do projeto Creches em presídios: limites e possibilidades. Atualmente é professora na pós-graduação em Teatro do Oprimido e processos grupais na Psicologia Social.

A materialidade corporal dos espect-atores, nesse caso, os participantes da oficina, compunham a cenas improvisadas a partir de relatos dos (as) protagonistas sobre os fatos reais que serão teatralizados.

A fim de compreender como o trabalho corporal se desenvolve nessas técnicas, os procedimentos estabelecidos serão descritos à luz da minha própria experiência e investigações realizadas até aqui. É importante salientar que as etapas das técnicas descritas no livro *O Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia* não serão todas descritas aqui. Em vez disso, vou descrever, neste trabalho, as técnicas segundo a minha percepção do processo.

3.1.3 A Arco-Íris do Desejo: a prática

3.1.3.1 A escolha da história

Em roda, os participantes da oficina relatam histórias reais em que os seus desejos e ações foram ou ainda são contraditórios: situações em que o desejo está apontando para uma direção e as suas ações estão apontando para a direção oposta.

Essa técnica se baseia no fato de que nenhuma emoção, sensação, nenhuma vontade ou desejo, apresenta-se no ser humano em estado puro. Tudo é contraditório, complexo. Mesmo o amor mais puro de Romeu e Julieta não está isento de agressividade e ressentimento. Amor e ódio, tristeza e exaltação, covardia e coragem, tudo se mistura e se confunde, sempre em proporções diferentes e o que surge exteriormente, socialmente, a cada instante, nada mais é do que a dominante de todas as forças que pelem na alma humana. (BOAL, 2002, p. 185)

As narrativas são feitas de forma espontânea, assim, os participantes que se disponibilizam a dividir com a turma o seu relato têm seus espaços de fala, e quem não quer ter a sua história compartilhada faz a escuta dos relatos.

A confidencialidade é fundamental para que se estabeleça um ambiente de confiança e abertura, nas práticas de Arco-Íris do Desejo. Por esse motivo, não haverá neste trabalho nomes, imagens ou qualquer dado que identifique a pessoa protagonista. A opção para

realizar a descrição da técnica foi a de usar ilustrações que representem os corpos e as etapas das técnicas, com foco especial nas imagens corporais.

É importante salientar que a prática descrita não começa com os relatos, mas com aquecimento corporal e formação de coletivo, pautadas no Arsenal dos Jogos do TO, entre outros jogos propostas pela Curinga. Portanto, no momento dos relatos, os corpos já foram “ativados”, a partir de jogos e exercícios corporais.

Após cada relato, a Curinga busca sistematizar a temática principal contida ali, por exemplo: *“Esse é um relato que envolve relação de gênero”*, ou *“...relação familiar”*, ou *“...relação de opressão no ambiente de trabalho”*; *“Esse é um relato que envolve a homofobia”*; *“Esse é um relato que envolve relações ligadas à conjuntura atual do país”*.

A partir de votação, uma história é escolhida para que, a partir dela, a técnica seja desenvolvida. No caso a ser aqui apresentado, tratava-se de uma relação afetiva, em que a participante estava numa relação em que ela não desejava estar mais, mas da qual, no entanto, não conseguia sair. A história a ser trabalhada é escolhida por identificação da maioria da turma, que vota e elege coletivamente a história a ser teatralizada. Isso significa que elementos dessa história são comuns ou parecidos com as vivências de outras pessoas ali também presentes.

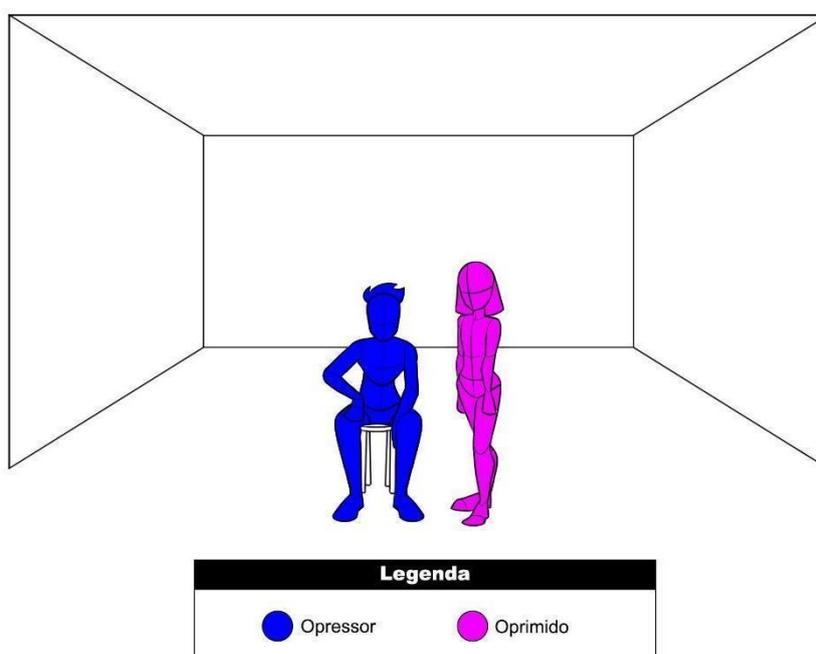
Podemos perceber aqui que, como dito anteriormente, o Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia não busca a solução para o problema de um indivíduo, mas de uma coletividade, ou ainda da sociedade. Busca-se, portanto, a partir do relato de uma pessoa, identificar quais relações de opressões existentes na sociedade estão interferindo na realidade e na subjetividade de quem torna-se protagonista da técnica.

A Curinga sintetizou a situação descrita, como opressão de “gênero”. No entanto, dentro dessa “opressão de gênero”, existiam diversas questões que estavam na cabeça da protagonista, que a estavam impedindo de agir. Essas questões e afetos seriam, posteriormente, materializadas a partir dos corpos presentes ali.

3.1.3.2 A criação das imagens corporais

A pessoa protagonista escolhe, entre os espect-atores, uma pessoa para representar o papel do opressor. Ela elege um momento específico da relação e relata para a turma. Nesse momento, o espect-ator que representará o opressor pode fazer perguntas para que ele entenda o máximo possível sobre as características do opressor da vida real, da situação narrada, da relação, etc. A personagem é criada, então, de acordo com relatos da vida real, e não a partir de dramaturgia. Após o relato da protagonista e as perguntas feitas pelo espect-ator que representa o opressor, é realizada a primeira improvisação entre oprimida e opressor.

Figura 15 - Primeira improvisação



Fonte: Elaboração própria.

Neste momento, os atores improvisam a cena, sozinhos, de acordo com o que foi relatado pela oprimida e com que o espect-ator que representa o opressor conseguiu entender sobre a situação narrada.

Após a realização da improvisação, a Curinga pergunta à protagonista quais são os “desejos” contidos naquela cena. No entanto, em vez de “falar”, a protagonista faz “imagens corporais”, quantas ela quiser.

Nesse caso específico, foram criadas imagens que faziam relações com alguns desejos e afetos: desejo de “cuidar”, de “socar”, de “sair correndo”, “repulsa em relação às relações sexuais”, “desejo de xingar”, e uma imagem que representava a “culpa”, ou seja, uma imagem que representava a “dó” daquele companheiro.

A diferença entre o desejo e a vontade, segundo Boal, é que a vontade é consciente e moral e o desejo, muitas vezes não está no consciente e não está ligado a moral: “A vontade é consciente e o desejo não, aquela é moral e esta, amorais” (BOAL, 2002, p. 189). Os desejos muitas vezes podem ser amorais, não cabendo nessa técnica nenhum tipo de julgamento de valor no que diz respeito à moralidade dos desejos dos protagonistas presentes ali.

O conceito de “afeto” para o filósofo Espinosa (1632-1677) está relacionado à capacidade de alterar um corpo. Não está relacionada ao carinho, ou relações afetuosas, como costumamos entender essa palavra.

A ideia de afeto de Espinosa chama atenção para o estado em que o corpo se encontra diante das afetações em relação à sua potência de ação. Para esse filósofo, a mente e o corpo são dois atributos de uma mesma substância, sem hierarquia entre razão e emoção; em outras palavras, a mente e o corpo são uma mesma coisa e o poder de afetar e ser afetado altera a potência de pensar e agir, ou seja, há passagem de um estado de potência a outro e essa transição modifica os corpos na experiência de afetar e ser afetado. (FERNANDES, 2019, p. 39)

Essa perspectiva de Espinosa está de acordo com o que a técnica do Arco-Íris do Desejo busca materializar através das imagens corporais: quais são os afetos que alteram a potência do protagonista, como eles interferem em suas ações e como eles agem simultaneamente em sua cabeça é o que investiga essa técnica.

Levando em consideração que o afeto é aquilo que nos move, que interfere na potência de pensar e agir, a técnica do Arco-Íris é um catalisador da identificação desses afetos, a partir da centralidade do corpo e das imagens corporais produzidas nela: “[...] por afeto

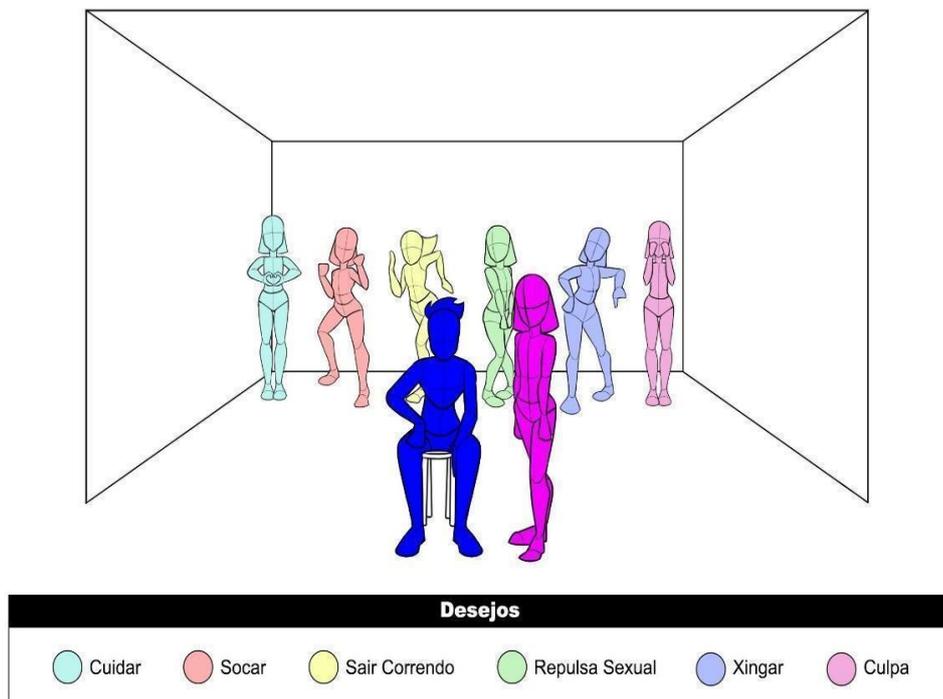
compreendo as afecções de um corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada” (FERNANDES, 2019, p. 39).

Trazendo da subjetividade dos pensamentos para a materialidade corporal, torna-se mais viável identificar quais são os afetos e como eles agem na cabeça do (a) protagonista: tornando assim mais viável identificar o que afeta o corpo e conseqüentemente as ações do (a) protagonista, tornar esses afetos conscientes, e elaborar estratégias de superação relativas aos afetos que impedem e dificultam a ação do (a) protagonista na vida real.

Com a representação da história abordada a partir da construção de imagens corporais, os afetos podem vir a ser ressignificados e transformadas pelo (a) protagonista, de acordo com seu desejo e necessidade.

Portanto, a partir da construção das imagens corporais, já podemos perceber alguns, ou os principais “afetos” contidos na relação narrada.

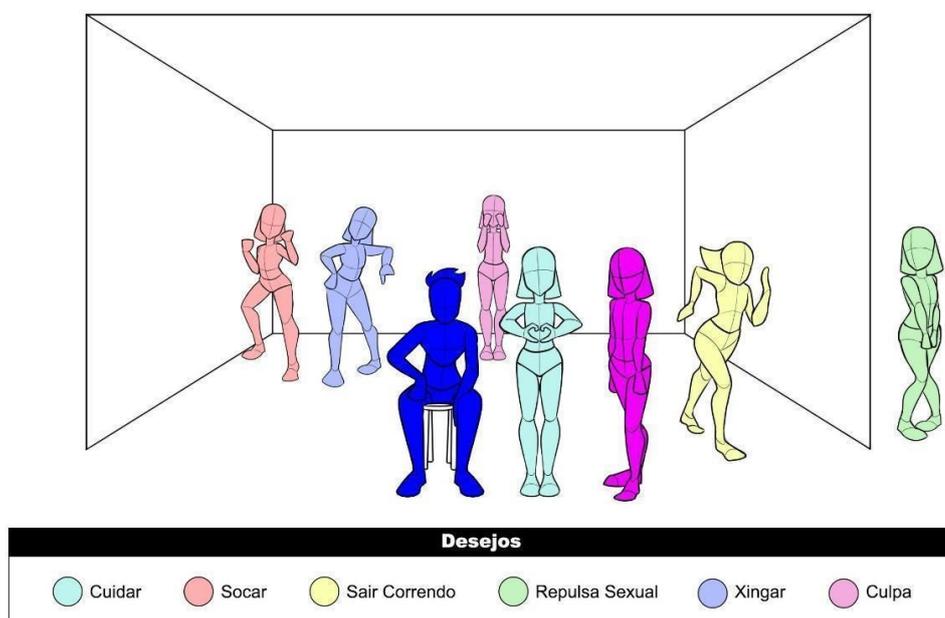
A cada imagem construída pela protagonista, um espectador que se identificasse com ela reproduzia aquela imagem e, a partir daí, iria representar esse afeto, a partir da materialidade dessa imagem, durante a realização de toda a técnica.

Figura 16 - O arco-íris

Fonte: Elaboração própria.

Quando as imagens já estão todas no espaço da representação, a protagonista remonta a cena da improvisação, agora distribuindo, no espaço, as imagens corporais. Ela deve localizá-las a partir de sua própria percepção sobre como ela acredita que cada um desses desejos, representados pelas imagens corporais, interferem na cena improvisada.

Figura 17 - A organização das imagens no espaço



Fonte: Elaboração própria.

A partir desse momento, os desejos, todos presentes simultaneamente na cabeça da protagonista, já estão ocupando a cena, através das imagens corporais, de modo que eles passam a ser visíveis, além de estarem distribuídos no espaço, de acordo com como ela percebe que eles interferem na cena real, narrada por ela.

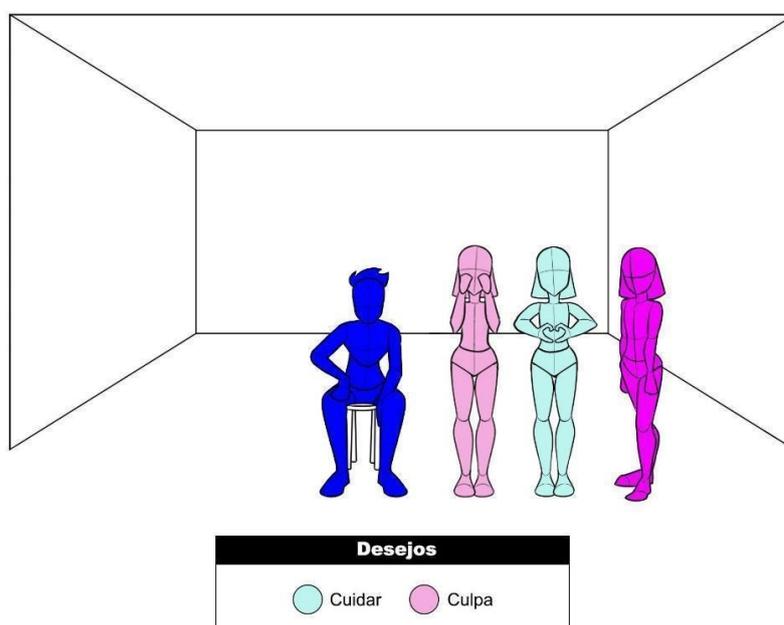
A utilidade dessa técnica reside em ajudar a clarificar esses desejos, vontades, emoções e sensações. Ela permite que o protagonista se veja a si mesmo, não uno, como sua imagem física no espelho físico, mas múltiplo; imagem refletida no caleidoscópio que são os participantes. (BOAL, 2002, p. 185)

Após ver a si mesma através do caleidoscópio de imagens criadas pelos outros participantes, a protagonista, conversa com cada uma das imagens. Ela as nomeia. Por exemplo, “culpa”: *“Apesar de saber que eu já fiz tudo por essa relação, eu sinto culpa, por que sei que ele também mudou sua vida para estar comigo”*. Ou, ainda, “vontade de sair correndo”: *“Eu desejo sair correndo, mas sair correndo para onde? Como? O que vai ser dele? Será que posso tomar essa atitude?”*.

A partir desses breves diálogos com cada uma das imagens, os atores que estão representando cada uma delas são informados sobre como aquele desejo afeta a protagonista.

Após os diálogos com todas as imagens, a protagonista deve organizar as imagens corporais, que representam os afetos, a partir de como ela acha que o seu opressor, na vida real, as percebe.

Figura 18 - Imagem Real: imagens corporais que a oprimida acredita que o opressor percebe na situação



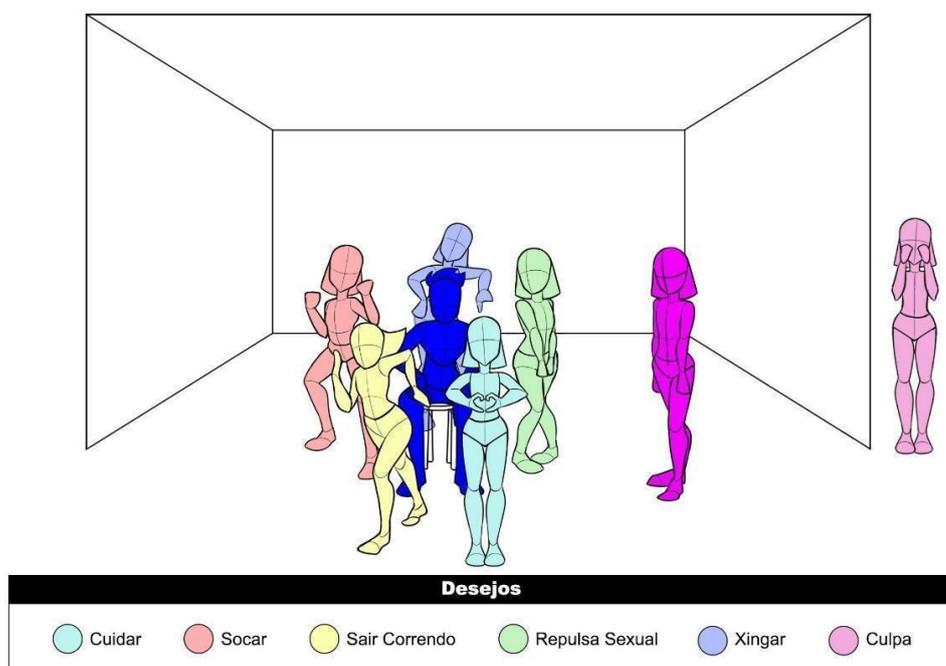
Fonte: Elaboração própria.

Nesse momento, a protagonista representa a Imagem Real, ou seja, apesar de todos esses afetos estarem presentes na relação na sua percepção, o que ela acredita que o seu opressor pode perceber deles.

A Curinga pede, então, para que os espect-atores descrevam e verbalizem tudo que podem perceber a partir da materialidade corporal dos afetos ali representados com a constituição dessa Imagem Real.

A protagonista escuta todas as percepções e constrói então a Imagem Ideal, ou seja, como ela gostaria que o seu opressor percebesse seus afetos representados ali pelas imagens corporais.

Figura 19 - Transição da Imagem Real para Imagem Ideal: como ela gostaria que o opressor percebesse a situação



Fonte: Elaboração própria.

Dá-se, nessa etapa, a transição da Imagem Real para a Imagem Ideal. Essa dinamização é realizada em câmera lenta duas vezes para que a protagonista possa ver como as imagens corporais se deslocam no espaço ao fazerem a transição da “Imagem Real” para a “Imagem Ideal”.

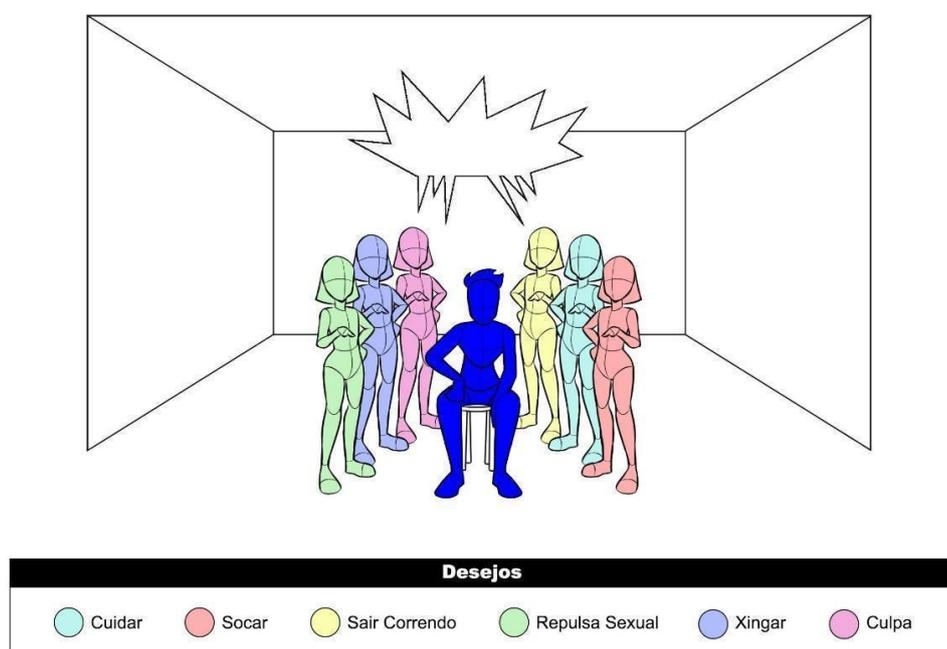
O título O Arco-Íris do Desejo é também o nome de uma das técnicas aqui apresentadas. Na verdade, todas as técnicas têm alguma coisa a ver com o “Arco-Íris do Desejo”: todas tentam ajudar a analisar-lhes as cores para recombiná-las noutras proporções, noutras formas, noutras quadros que se desejam. (BOAL, 2002, p. 29)

Nesta etapa da técnica, é possível que a protagonista comece a tomar consciência com o apoio da materialidade das imagens corporais e no seu deslocamento no espaço das contradições dos seus desejos. Ou seja, quais são as emoções e sensações envolvidas

naquela relação e como ela pode reorganizar os seu Arco-Íris em busca da superação da opressão subjetiva.

A próxima etapa dá-se com a retirada da protagonista da cena e com o embate das imagens corporais com o opressor. Cada uma delas vai dialogar com ele. Os espect-atores atores que representam as imagens já incluem elementos diferentes em suas falas, pois incluem argumentações próprias, que podem contribuir com as estratégias da pessoa que protagoniza, de acordo com seus entendimentos sobre aquela situação, para a possível superação da opressão subjetiva da protagonista.

Figura 20 - Combate simultâneo entre todos os desejos (imagens corporais) e o opressor



Fonte: Elaboração própria.

Nesse contexto, a oprimida é representada pelos espect-atores que, além de manterem as imagens corporais criadas pela protagonista, usam argumentos próprios para “tornarem verbalizáveis” as sensações e emoções contidas em cada uma das imagens. O opressor participa do diálogo também com suas argumentações, defendendo sempre o seu ponto de vista.

A próxima etapa da técnica é chamada de “Ágora dos Desejos”. O modo de exercitar ou experimentar a Ágora, o “modo²¹ Ágora” procura verificar os conflitos e contradições que ocorrem dentro da cabeça da protagonista quando ela está sozinha, ou seja, quais são os desejos conflitantes e simultâneos consigo mesma.

O modo ágora verifica as forças que agem dentro do protagonista, durante seus momentos de repouso; não as forças que agem durante a própria ação - ação de conflito em relação a outros personagens - mas as que agem quando ele está em conflito consigo mesmo, quando ele se opõe a si mesmo. (BOAL, 2002, p. 76)

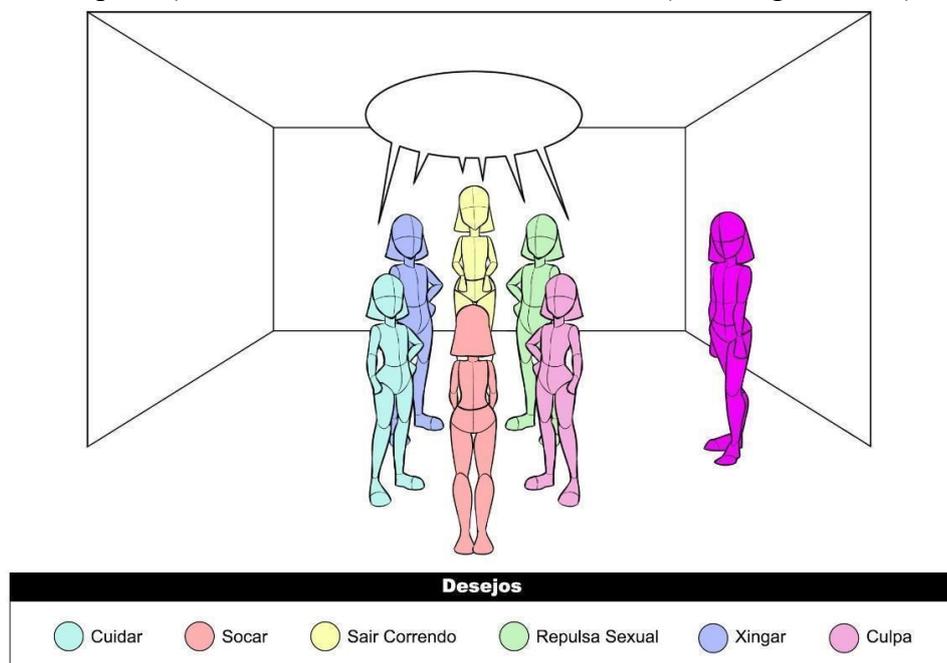
Todos os desejos, materializados pelas imagens corporais, vão se agrupar em círculo no espaço e realizar o “monólogo interior”: todos falam ao mesmo tempo, como se fosse a cabeça da oprimida, funcionando de forma simultânea, agora com o uso da palavra. Boal esclarece como são realizados os monólogos internos, ou monólogos interiores, suas dificuldades e suas potencialidades:

Os atores, imóveis, dirão tudo o que lhes vem à cabeça, não enquanto atores, mas enquanto personagens que eles animam e não a situação teatral que eles – atores - estão vivendo. Esse falar ininterruptamente pode ser extremamente difícil. É preciso avisar aos atores dessa dificuldade para que ela mesma os estimule. Em geral, depois de um começo difícil, os atores se habitam e acontece que, os três minutos tendo sido esgotados, muito deles ainda tem vontade de continuar. Essa etapa alimenta enormemente as imagens. (BOAL, 2002, p. 89)

Como espect-atriz da técnica essa foi uma etapa bastante angustiante de observar. Ao ver e ouvir todos os desejos e contradições da protagonista agindo simultaneamente, pude perceber a angústia e confusão interna com que ela estava lidando em relação a aquela situação. Todos os desejos agindo simultaneamente, de fato, pode tornar-se bastante ruidoso e angustiante.

²¹ O Modo constitui uma técnica auxiliar e pode ser utilizada de forma complementar a outra técnica, para aprofundar uma busca que está sendo realizada e facilitará a descoberta e a compreensão de uma cena, bem como das relações que se estabelecem entre as personagens. Uma mesma técnica pode ser aplicada em modos distintos e variados, sendo que cada um deles conservará sua utilidade e suas propriedades peculiares. (BOAL, 2002).

Figura 21 - Ágora dos Desejos: a oprimida ouve e vê todos os desejos (imagens corporais) em cena e falando simultaneamente (monólogo interior)



Fonte: Elaboração própria.

Apesar da aparente confusão penso que essa etapa da técnica é um importante instrumental no auxílio da visualização e conscientização do que está na subjetividade dos praticantes do método e que as técnicas de imagens corporais trazem uma percepção diferente e ampliada da situação e que pode contribuir com o rearranjo da percepção, dos pensamentos e das ações na vida real.

Nessa etapa, a protagonista ouve o que todas as imagens têm a dizer, com seus monólogos interiores, mas agora sem a presença do opressor: os desejos defendem os motivos pelos quais estão certos. Por exemplo, a espect-atriz que representa a “culpa” diz: *“Você tem que sentir culpa mesmo, já que ele é muito bom para você! Você jamais vai conseguir um parceiro melhor! Se você o deixar estará sendo uma pessoa ingrata!”*. A oprimida anda pelo espaço, sem se manifestar, e apenas ouve todos os desejos.

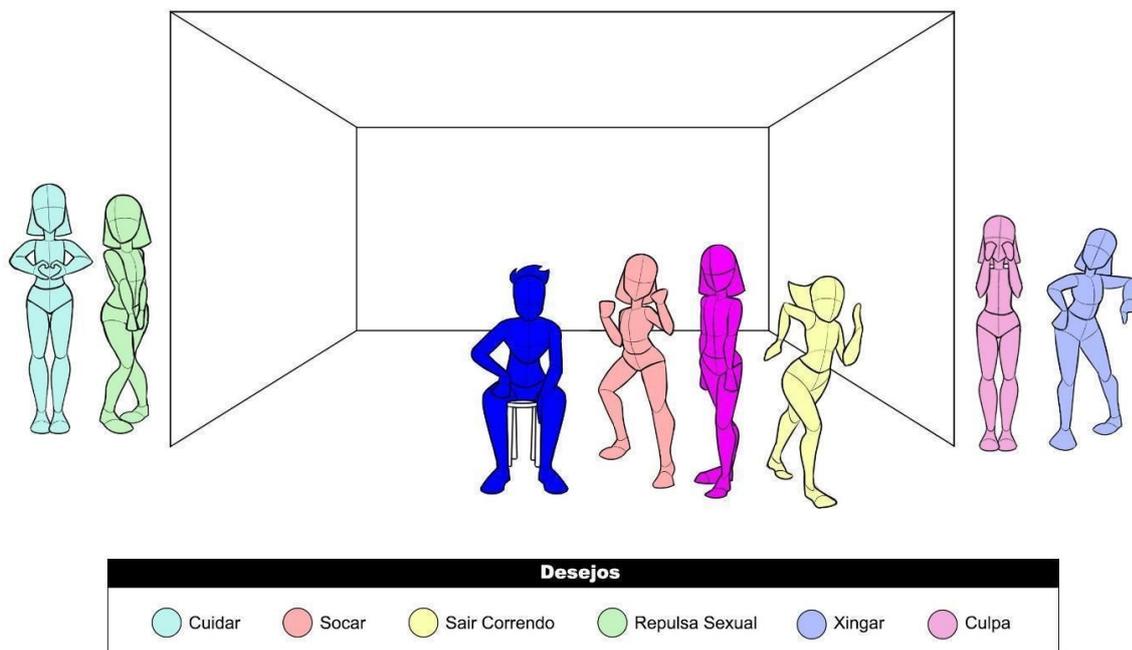
3.1.3.3 A busca pela superação da opressão

Após todas as etapas da técnica, através das quais a oprimida teve a oportunidade de ver os seus desejos materializados a partir de imagens corporais e ouvir a verbalização a partir de cada um deles, as imagens corporais, que representam os desejos da protagonista, fazem uma fila – agora, sem o uso das palavras.

A protagonista escolhe quais dessas imagens ela quer que permaneçam na cena para a improvisação final e as imagens que ela quer que saiam da cena, ou seja, as imagens, ou desejos, que ela acredita que não cabem mais na cena, após a realização das etapas da técnica.

Nesse caso específico, a protagonista escolheu a “vontade de socar” e a “vontade de sair correndo” para permanecerem em cena durante a improvisação final. Todas as outras imagens ficaram fora do espaço cênico.

Figura 22 - A reimprovisação da cena inicial



Fonte: Elaboração própria.

A cena inicial é improvisada novamente e agora a protagonista tem todas as informações adicionais e estratégias obtidas durante a técnica para usar a seu favor. Nesse momento, foi possível perceber como a materialidade corporal e todo o desenvolvimento da técnica

pôde “organizar” e tornar “verbalizável”, o que antes estava apenas “introjetado”, na cabeça da protagonista.

Ao observar-se a si mesma através dos seus desejos materializados a protagonista passa a elaborar estratégias de superação das situações de opressão subjetiva por meio de argumentos verbais de maneira mais precisa, mais palpável.

Do ponto de vista teatral, a protagonista apresentava uma postura diferente na segunda improvisação da cena inicial: a sua coluna estava mais ereta e ela não se deslocava tanto no espaço. Suas falas eram pausadas, ela escutava o opressor com mais calma e respondia com mais propriedade cada uma de suas acusações. Ela apresentou argumentos muito distintos e conseguiu verbalizar sobre o que, de fato, gostaria de mudar naquela relação, ao invés de falar descontroladamente e com o tom de voz alto como na primeira improvisação.

Essa técnica, que também dá nome ao livro, busca possibilitar uma nova forma de pensar e agir sobre situações subjetivas que até então estavam confusas na cabeça de seus praticantes.

Uma ação iniciada por uma técnica não verbal a partir de técnicas de imagens corporais na esfera teatral pode estimular a expansão da fronteira da arte teatral para a vida real, proporcionando bases para possíveis transformações e superação de situações de opressão na vida real.

Percebe-se, então, que o teatro e a vida estão fortemente relacionados no TO como um todo e, também, nessa modalidade específica que pretende buscar a superação de opressões em busca de uma sociedade mais ética – com mais justiça e felicidade para todos – e mais solidária, na qual os coletivos trabalham em busca da superação de opressões para todos os indivíduos e para a sociedade.

Seguimos, então, para a técnica Tiras na Cabeça e seus Anticorpos, que tem o mesmo objetivo – a superação de opressões subjetivas – mas que, no entanto, tem outras etapas, a fim de teatralizar as pessoas e suas respectivas ações e falas que estão dentro das cabeças dos oprimidos, dificultando suas ações.

3.1.4 Os Tiras na Cabeça e seus Anticorpos: a prática

A técnica dos Tiras na Cabeça e seus Anticorpos é outro exemplo do trabalho corporal a serviço da emancipação de opressões subjetivas. Nela, as imagens corporais são baseadas em “pessoas” que foram, segundo o protagonista, responsáveis por pensamentos que a impedem ou prejudicam em agir. O objetivo dessa técnica é teatralizar/corporificar opressores internalizados e combatê-los a partir da materialidade corporal.

Imagens de pessoas concretas, reais, conhecidas, familiares. Nada de abstrações do tipo família (mas pai, mãe ou tia...), sociedade (mas tira, patrão, advogado...), igreja (mas aquele padre) e assim por diante. Personagens invisíveis para nós, mas presentes na cabeça do protagonista, personagens que o provocam, ou estão na origem de seus medos, desejos, fobias, contrariedades. Personagens dos quais se lembram mais ou menos intensamente no momento da improvisação. (BOAL, 2002, p. 172)

Nessa técnica, os corpos materializam, através de imagens corporais, pessoas concretas que estão na memória do protagonista e que ainda interferem em suas ações cotidianas.

A personalidade da protagonista age como se eles não estivessem presentes nas ações na vida real e na realização da técnica, no entanto, eles estão bastante vivos e ativos, impedindo o protagonista de agir. Ao materializá-los e colocá-los no espaço cênico, durante a cena, o protagonista é capaz de visualizar o quanto, como e onde, esses “tiras na cabeça” estão presentes e atuantes em suas ações: “O protagonista criaria imagens de sua realidade, devendo, ao mesmo tempo, jogar com a realidade dessas imagens através da sua incorporação artística, vivenciando, simultaneamente, a passagem entre os dois mundos: Um real e outro fictício” (SOARES; ARAÚJO, 2012, p. 343).

3.1.4.1 A escolha da história

Em roda, os participantes contam histórias em que, por algum motivo, não conseguiram reagir diante uma opressão. São histórias em que, no momento específico da opressão narrada, os “tiras na cabeça”, ainda não identificados, os impossibilitaram de agir e reagir e essas situações se tornam um “arrependimento”, ou um “transtorno contínuo”.

A protagonista deve materializar essas pessoas reais através das imagens corporais que serão realizadas pelos espect-atores, nesse caso, os outros participantes da oficina.

A história a ser trabalhada é escolhida por voto. Nesse caso específico a história escolhida estava relacionada ao ambiente educacional e envolvia a relação de aluno (a) e professor (a).

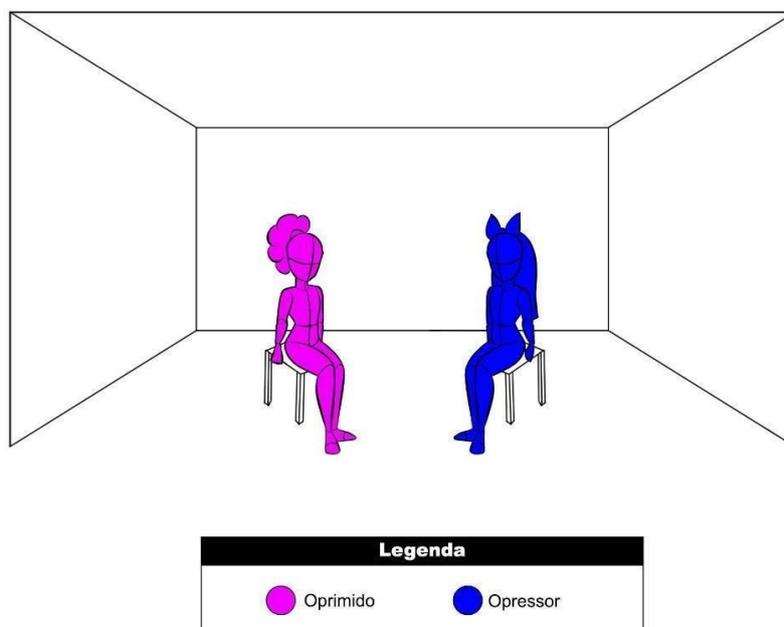
3.1.4.2 A criação das imagens corporais

A pessoa oprimida escolhe um espect-ator para representar o opressor.

O espect-ator (spect.-atriz) escolhido (a) faz perguntas que ajudam no entendimento da situação.

Dá-se, então, a primeira improvisação: oprimida e opressora realizam a cena com “monólogos interiores²²” simultâneos.

Figura 23 - Primeira improvisação com “monólogos interiores”



Fonte: Elaboração própria.

²² O monólogo interior já foi descrito anteriormente, na técnica do Arco-Íris do Desejo.

Após a primeira improvisação, a Curinga pergunta à oprimida quem são as pessoas do seu passado que interferem na sua falta de reação naquele momento. Ou seja, quem são as pessoas que a oprimida acredita estarem “presentes” em sua memória naquele momento encenado.

A oprimida cria Imagens Tela desses “tiras”, sem explicar a quem essas imagens se referem. Sobre as Imagens Tela, Boal (2002, p. 200) afirma que:

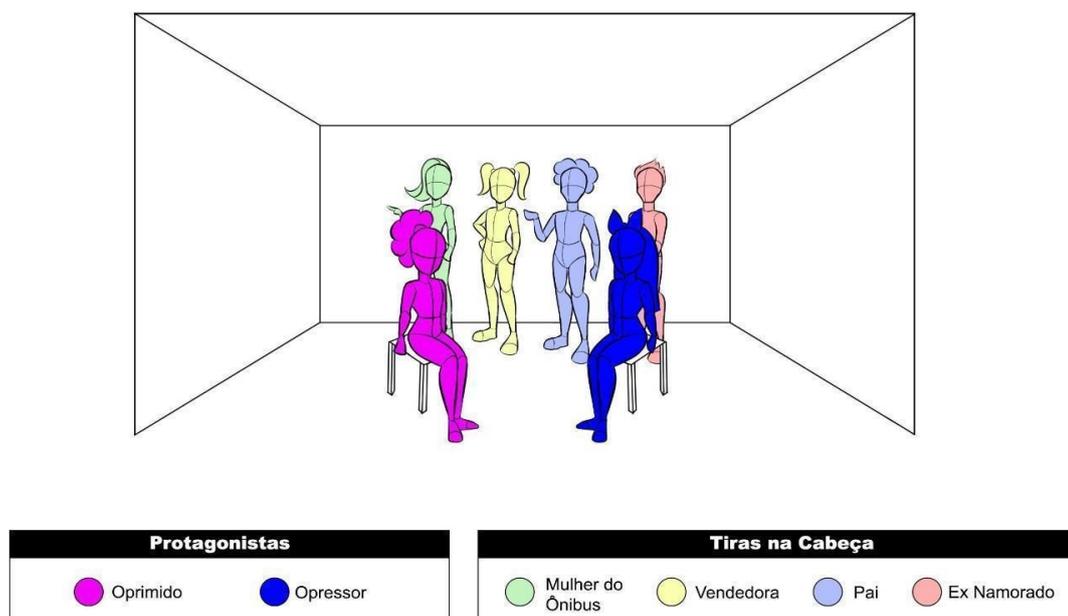
Essa técnica é especialmente indicada para o estudo entre a relação de duas pessoas. Ela se baseia no fato de que quando nos relacionamos com alguém, inevitavelmente projetamos sobre esse alguém uma imagem que não lhe é igual e às vezes, nem sequer parecida. É como se entre duas pessoas existisse uma tela sobre a qual cada uma projeta a sua imagem da outra.

Nessa etapa da técnica as imagens são estáticas. Os espect-atores reproduzem as imagens apresentadas pela protagonista, uma a uma. A Curinga não interfere na proposição dessa expressividade.

Foi possível perceber com a representação das imagens corporais, a partir das Imagens Tela, que as pessoas retratadas não se pareciam com seres humanos na vida cotidiana. As imagens eram deformadas, exageradas e assustadoras. Por exemplo: “a mulher do ônibus” foi representada com os olhos muito arregalados e a boca bastante aberta, como se estivesse constantemente gritando, apontando para a oprimida. Não é possível visualizar sua expressão na ilustração abaixo, até porque não foram utilizadas expressões faciais para a sua feitura, mas durante a prática as imagens são bastante impactantes.

Daí é possível perceber as projeções feitas pela oprimida em relação aos seus “tiras”, essas pessoas são, para ela, imbatíveis, assustadoras e paralisantes. Assim, ao ver a imagem corporal materializando aquela projeção sobre aqueles “tiras”, a oprimida começa a tomar consciência de qual característica daqueles “tiras” a paralisam tanto e quais são as estratégias de combate e superação dessas opressões..

Figura 24 - A criação das Imagens Corporais

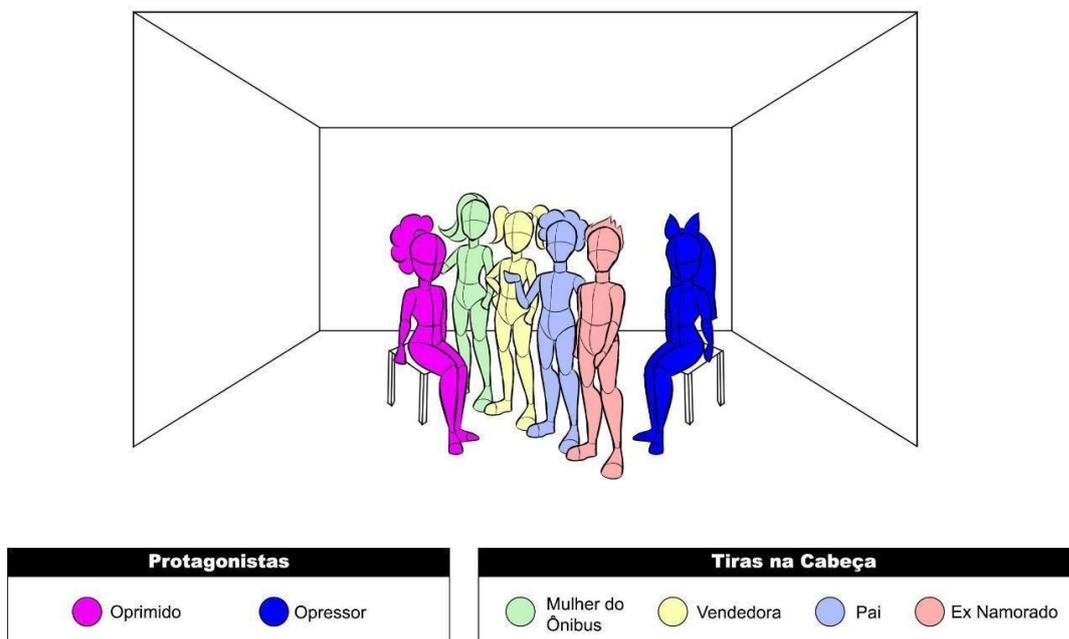


Fonte: Elaboração própria.

Os espectadores que se identificam com essas imagens, substituem a oprimida, e passam a representar essas imagens, ou “tiras na cabeça”, durante a aplicação da técnica.

Nesse caso, as imagens estão circundando a cadeira na qual a oprimida está sentada. São imagens que representam pessoas reais que interferem na situação: o ex-namorado, o pai, uma vendedora de cursos profissionalizantes e uma passageira num ônibus, todos questionando a sua atividade profissional e suas qualidades físicas e intelectuais para desenvolvê-la

Figura 25 - A organização das Imagens no espaço e o diálogo com cada uma



Fonte: Elaboração própria.

A oprimida organiza os “tiras na cabeça” no espaço e conversa com cada uma das imagens, nomeando a pessoa de quem se trata e dizendo o porquê aquela ação ou fala delas, a afetam durante a situação narrada.

Nesse momento, os espect-atores que representam os “tiras na cabeça” vão se inteirando das situações onde a oprimida encontrou esses “tiras” e o que eles falaram ou fizeram que ainda a afetam. E assim vão ganhando mais informações para representarem esses personagens.

A improvisação da situação inicial é realizada novamente, mas agora com todos os “tiras na cabeça” fazendo monólogos interiores simultaneamente, enquanto a oprimida e a opressora tentam realizar a improvisação.

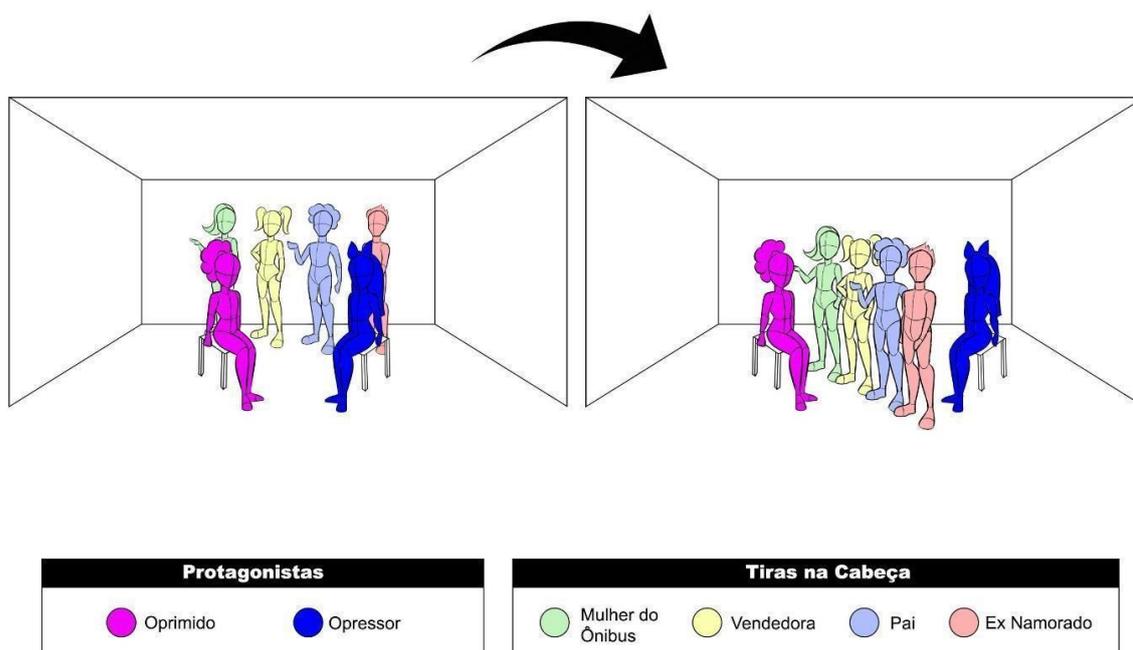
Nesse momento, pude perceber o quanto os “tiras na cabeça” deixam a cabeça da oprimida confusa, tirando dela a capacidade de raciocinar adequadamente. A oprimida não consegue evoluir na improvisação, devido aos vários corpos ruidosos que ocupam o lugar dos pensamentos. São várias informações simultâneas. De fato, quando elas são

materializadas pelos corpos e pelas vozes fica visível a dificuldade de reação, e da própria ação da oprimida.

Nessa etapa, a oprimida pode afastar, fisicamente, os “tiras na cabeça”. Ela pode empurrá-los para longe, fisicamente, enquanto tenta realizar a improvisação.

No entanto, os “tiras”, representados pelas imagens corporais, sempre voltam à posição inicial.

Figura 26 - Improvisação com os “tiras na cabeça” interferindo na ação; os “tiras” são afastados, mas retornam para a posição inicial

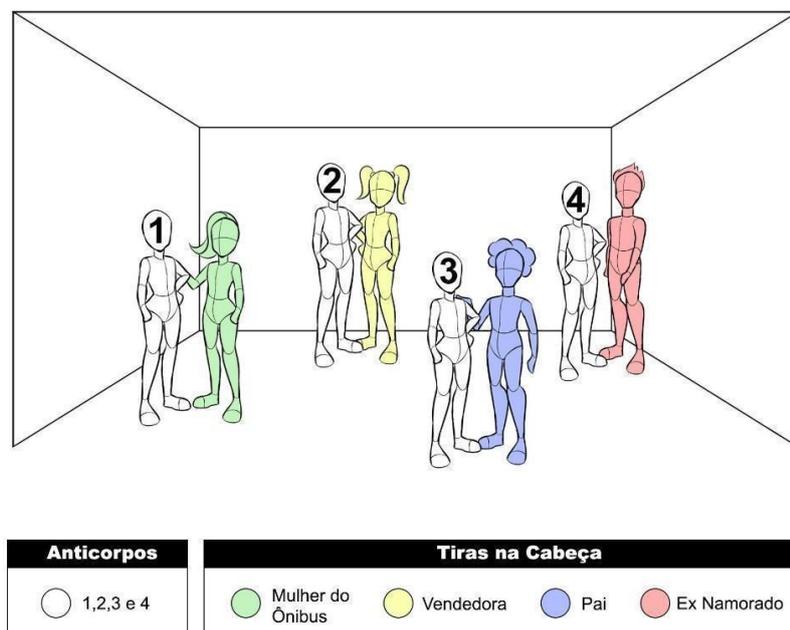


Fonte: Elaboração própria.

Nessa etapa da técnica, alguns espect-atores são convidados a substituir a oprimida na cena improvisada. Eles buscam realizar a improvisação, de maneiras diferentes, apesar da presença dos “tiras”. São apresentadas, então, ideias e alternativas de combate pelos espect-atores que substituem a protagonista, que assiste a todas as improvisações.

Após as alternativas encenadas, a Curinga pede para que os espect-atores criem imagens corporais que possam ser “anticorpos” para esses “tiras na cabeça”. Nesse caso, quatro imagens são criadas. Os espect-atores entram em cena e ocupam o espaço junto ao “tira” que pretende combater.

Figura 27 - As imagens dos “tiras na cabeça” e seus “anticorpos”



Fonte: Elaboração própria.

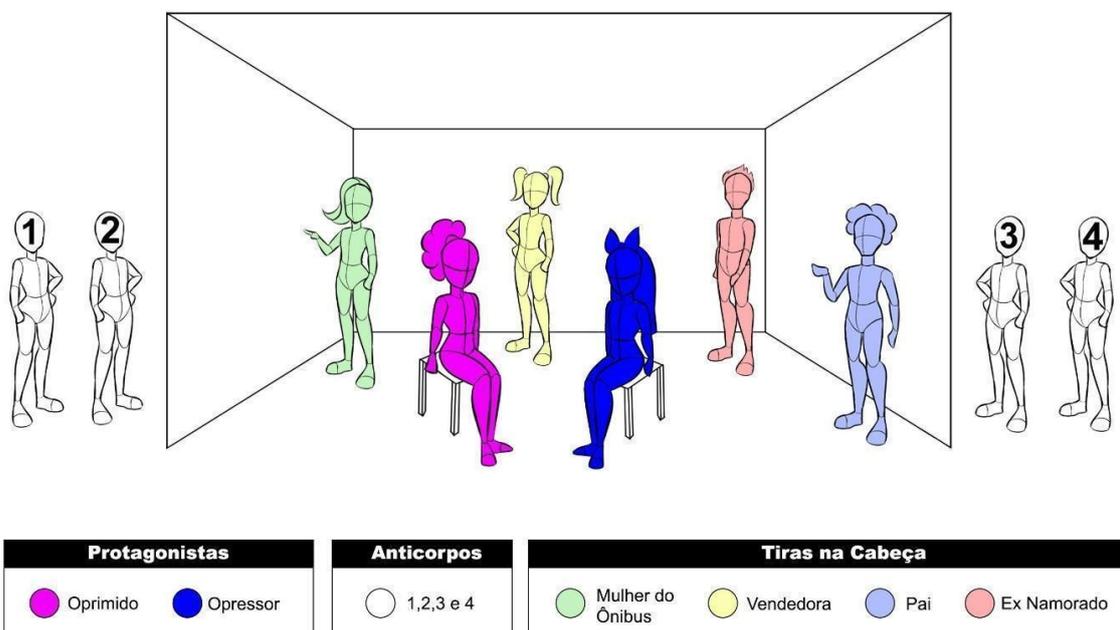
As quatro duplas dialogam entre si, simultaneamente, distribuídas no espaço. Cada dupla é composta de um “tira na cabeça” e um “anticorpo”. A oprimida observa toda a improvisação. Essa etapa da técnica dá-se em “modo feira”: “[...] várias improvisações são apresentadas simultaneamente, permitindo assim aos atores concentrarem-se exclusivamente naquela da qual participam. A confusão reinante em uma sala possui efeitos estimulantes e exacerba a criatividade de cada ator” (BOAL, 2002, p. 76).

Depois de assistir ao combate entre os “tiras” e seus “anticorpos”, a oprimida volta para cena.

A cena inicial é improvisada novamente.

No entanto, nessa etapa, os “anticorpos” ficam fora da cena, ao lado do espaço cênico e podem contribuir apenas com palavras, dando sugestões para a oprimida, de estratégias para ela combater a opressora e os “tiras na cabeça”.

Figura 28 - Improvisação com a oprimida, a opressora, os “tiras na cabeça”, em que os “anticorpos” ficam fora do espaço cênico, interferindo apenas com palavras



Fonte: Elaboração própria.

Nesta etapa a oprimida já se apresenta menos submissa na situação. Ela já tem mais argumentos e consegue reagir com mais habilidade durante a improvisação. Os “tiras” continuam interferindo na cena, mas não a paralisam tanto quanto na primeira improvisação.

Dá-se, então, a avaliação e reflexão coletiva: escutamos as impressões da oprimida e cada um dos espectadores falam sobre o que puderam perceber na cena, a partir da materialidade corporal e do desenvolver das improvisações.

Essa etapa da técnica é um exemplo de como as imagens corporais são um canal de potencialização da forma de entendimento de uma situação. As imagens fictícias possibilitam que a protagonista tome consciência do que se passa em sua vida real.

O ato de visualizar e especialmente de transformar as imagens é transformador para a protagonista, pois essa passa a ter mais consciência sobre sua subjetividade: a partir das imagens corporais e das transformações dessas imagens, é possível que a protagonista avalie com mais dados materiais – a partir da materialidade das imagens – as suas sensações e emoções provocadas pelos “tiras na cabeça”.

As observações feitas pelos espect-atores e pela Curinga devem ser objetivas, focadas no que pôde ser visto e ouvido durante as etapas da técnica, como por exemplo: “*Sua coluna estava mais ereta na última improvisação*”, “*Você não estava olhando tanto para o chão*”, “*Você conseguiu verbalizar mais durante a última improvisação*”, ou, ainda, “*Pude perceber uma mudança no volume da sua voz*”, por exemplo.

É importante salientar que não devem ser feitas observações relativas a direcionamentos na vida real da protagonista, como “*Acho que você deveria fazer isso, ou aquilo*”, mas, sim que contribuam para as suas reflexões a partir do que se pode perceber com a materialidade corporal durante a realização da técnica.

A construção das imagens que atuam como “anticorpos” é mais uma etapa para a busca da superação da opressão subjetiva, pois a protagonista tem a possibilidade de ver e ouvir os espect-atores combatendo os seus “tiras” em seu lugar.

Mais uma vez, as imagens são fictícias, mas os “tiras” são reais, essa técnica traz materialidade para as questões subjetivas, a partir de técnicas de imagens corporais, trazendo a possibilidade de maior compreensão e entendimento da protagonista em relação a sua subjetividade, aumentando a possibilidade de superação dessas opressões subjetivas, indo ao encontro da proposta da técnica, no meu entendimento.

Partimos agora para a segunda modalidade do TO, a ser apresentada neste trabalho e na sua relação com o trabalho corporal: o Teatro Legislativo.

3.2 O Teatro Legislativo e AzDiferentonas!: a produção de uma estética própria e representativa na política institucional

Só com cidadãos que, por todos os meios simbólicos (palavras) e sensíveis (som e imagem), se tornam conscientes da realidade em que vivem e das formas possíveis de transformá-la, só assim surgirá, um dia, uma real democracia.

(BOAL, 2009, p. 16)

O Teatro Legislativo é o segundo braço do TO a ser apresentado neste trabalho. A partir da prática desenvolvida na Gabinetona pelo coletivo AzDiferentonas!, será apresentado como o corpo atua ligado a atividades legislativas e a política institucional nessa experiência.

Essa prática contemporânea busca fazer uma releitura do Teatro Legislativo e liga o teatro à política institucional, na atual conjuntura do país, a partir da centralidade dos corpos como veículos de expressão, sensibilização e atuação política.

O coletivo AzDiferentonas! atua como o elo poético e artístico entre, por um lado, o mandato coletivo e feminista denominado Gabinetona, e, por outro lado, a cidade de Belo Horizonte, através da performatização da política institucional e da prática de multiplicação do TO para atores e não-atores, ativistas e integrantes de movimentos sociais que buscam fortalecer a expressão crítica sobre o que desejam para si, para sua localidade e para a cidade em geral e participar da política institucional, através dessa prática do Teatro Legislativo.

Em outubro de 2016, Cida Falabella²³ e Áurea Carolina²⁴ foram eleitas vereadoras pelo Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), junto à “Movimentação Muitas pela Cidade que

²³ Cida Falabella, nome artístico de Maria Aparecida Vilhena Falabella Rocha, é atriz, diretora teatral e ativista do movimento artístico e cultural na cidade de Belo Horizonte. Formada em História e Mestre em Artes pela UFMG, em 2011 criou a Cia ZAP 18 (Zona de Arte Periférica). Foi eleita vereadora em 2016, pelo PSOL

Queremos”, em uma campanha coletiva, aberta e que se propunha a construir outras formas de fazer política em Belo Horizonte. A esse mandato coletivo, democrático e popular deu-se o nome de “Gabinetona”.²⁵

Uma das propostas da Gabinetona foi resgatar a ligação da arte com a política de forma definitiva e integrada às ações legislativas. Cida Falabella, muito antes de ser eleita vereadora, já desenvolvia o teatro como atriz, diretora e ativista da arte na periferia de Belo Horizonte, ao se valer da arte teatral como prática de afirmação democrática, desenvolvendo com seu grupo ZAP 18 (Zona de Arte Periférica) desde 2002, trabalhos teatrais e artísticos que buscam resgatar o elo entre política e arte, política e teatro, política e estética. Cida é chamada carinhosamente de “vereatriz” e segue atuando com a arte e com a cultura na cidade, agora aliada a seu mandato na Gabinetona.

²⁴ Áurea Carolina de Freitas e Silva é uma socióloga, cientista política e marxista brasileira, eleita para a Câmara Municipal de Belo Horizonte pelo PSOL em 2016. É ativista das lutas pela inclusão das mulheres, da juventude e da população negra. Foi eleita deputada federal nas eleições gerais de 2018.

²⁵ Com as eleições de 2018, a configuração das Parlamentares da Gabinetona teve seu quadro expandido para as três esferas do Poder Legislativo: Áurea Carolina exerce o mandato de Deputada Federal, a então assessora Andréia de Jesus foi eleita Deputada Estadual em Minas Gerais e Bella Gonçalves assumiu o mandato de vereadora junto a Cida Falabella na Câmara Municipal de Belo Horizonte.

Figura 29 - Cida Falabella em cena, em novembro de 2019, com seu *Manifesto Desabafo de uma Mulher de Teatro*²⁶



Fonte: Foto de Athos Souza

²⁶ O “Manifesto” foi uma ação performativa realizada no espaço 104, na região central de Belo Horizonte, junto com um grupo de outras atrizes homenageando mulheres de teatro.

Figura 30 - Cida Falabella no exercício da função de vereatriz no ano de 2019



Fonte: Equipe de Comunicação da Gabinetona

O coletivo AzDiferentonas! nasce do desejo e da iniciativa da vereatriz de implementar o Teatro Legislativo em seu mandato. Desejo este que foi abraçado pela recém-eleita deputada federal Áurea Carolina. Ambas desejaram ter, em seus mandatos, o TO como forma de participação e mobilização popular por meio dessa prática que alia o teatro e a política, no ambiente institucional.

Essa iniciativa tem como base o Teatro Legislativo, criado por Augusto Boal e seus assessores, na ocasião em que foi eleito vereador no Rio de Janeiro, pelo Partido dos Trabalhadores (PT), entre 1993 e 1996. No entanto, a experiência não pretende ser uma cópia da metodologia criada pelo teatrólogo, e sim, fazer uma releitura do trabalho, na atual conjuntura do país, no âmbito da Gabinetona, em Belo Horizonte e região metropolitana com formas específicas de atuação.

Na ocasião do mandato de Boal, núcleos de TO foram formados em diversas regiões do Rio de Janeiro, e, a partir de cenas de Teatro-Fórum,²⁷ a população apresentava alternativas de soluções sobre temas relevantes. O mandato, então, levava à Câmara Municipal tais sugestões elaboradas juridicamente pela equipe do então vereador, em forma de Emendas Parlamentares e Projetos de Leis. Treze leis foram aprovadas nesse período, através dessa técnica específica do TO (BOAL, 1996). Boal relata a experiência em entrevista à Revista Palavra:

No começo a gente não sabia como seria. Formamos mais de 50 grupos; 19 permanentes. Grupos de comunidades, grupos temáticos, de igrejas, de universitários negros, homossexuais, mulheres da Penha. Eles faziam as peças. Nós os ajudávamos sem meter ideias nas cabeças deles. Alguém fazia a súmula das intervenções: o que eles mostraram, o que discutiram, o que queriam. As súmulas vinham para o Gabinete, que tomava as providências que podiam até ser um projeto de lei. Nós preparamos 33; promulgamos 13. (ARAÚJO, 2000, p. 101)

Vinte anos após essa experiência, em numa nova conjuntura política a que está submetido o país, sobretudo em ocasião dos anos recentes que sucedem o golpe político e midiático que levou ao *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, a prática do mandato de Boal é retomada em um mandato legislativo na cidade de Belo Horizonte.

Para implementar a prática do Teatro Legislativo na Gabinetona, foi realizada uma chamada pública²⁸ para os interessados que praticassem o TO e que se disponibilizassem

²⁷ O Teatro-Fórum é uma técnica do TO na qual se produz uma encenação baseada em fatos reais, em que personagens oprimidos e opressores entram em conflito, de forma clara e objetiva, na defesa de seus desejos e interesses. No confronto, o oprimido fracassa e o público é estimulado pelo multiplicador do Teatro do Oprimido a entrar em cena, substituir o protagonista (o oprimido) e buscar alternativas para o problema encenado.

²⁸ O documento, intitulado “Chamada Pública: Seleção de pessoas para compor a Gabinetona, a equipe parlamentar do mandato coletivo das vereadoras Áurea Carolina e Cida Falabella”, pode ser conferido, na íntegra em: <<https://drive.google.com/file/d/0B69612xmec2aOGJncUFFS2s1aE0/view>>.

a promover essa ação na cidade de Belo Horizonte. A partir de currículo, carta de intenção e proposta de ação, além de vivência prática do método e entrevista, fui selecionada para assumir essa função. O objetivo inicial da chamada pública era o de realizar a formação em TO junto ao Núcleo de Mobilizadores e Educadores Populares do mandato e teria a duração de um ano.

No entanto, com o encontro entre os artistas que integravam o Núcleo de Mobilizadores, houve, dinamicamente, uma mudança de rumos da proposta: alguns dos mobilizadores são atores, *performers*, dançarinos, e, acima de tudo, ativistas que desenvolvem em consonância aos seus trabalhos artísticos, lutas em diversas frentes como, por exemplo, a diversidade de gênero, representatividade da negritude, direitos humanos, população indígena, direito à moradia e ocupações urbanas, direito das mulheres, entre outros.

Desse encontro foi fundado o Coletivo AzDiferentonas!, em novembro de 2017. O grupo é formado por Cristal Lopes, Ed Marte, Gilmara Souza, atuando como *performers*, e por mim e Evandro Nunes,²⁹ que, além de atores, assumimos também a tarefa de coordenadores do coletivo. Levamos ao extremo a presença de relações horizontalizadas no coletivo e na criação das atividades performáticas que apresentamos. Portanto, não existe no grupo a figura de um(a) diretor(a).

²⁹ Evandro Nunes é ator, poeta, diretor em teatro, educador social, pedagogo, brincador, pesquisador da cultura negra, da arte e de suas contribuições para o processo de ensino aprendizagem. Atualmente, cursa Mestrado em Educação pela UFMG.

Figura 31 - AzDiferentonas! na Câmara Municipal de Belo Horizonte: Gabriela Chiari, Cristal Lopes, Ed Marte, Evandro Nunes e Gilmara Souza (da esquerda para a direita)



Fonte: Foto de Evandro Nunes

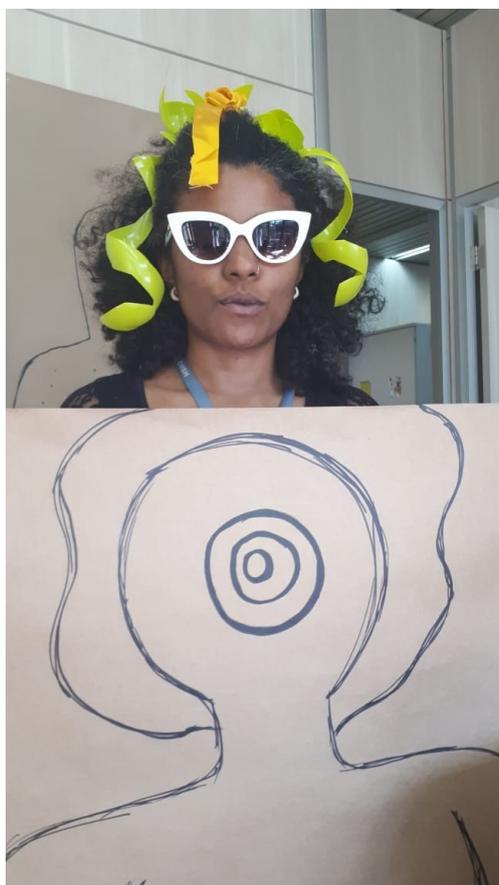
O trabalho d’AzDiferentonas! busca maneiras de contaminar suas práticas com problemáticas colocadas contemporaneamente pela arte e pela conjuntura ao qual atravessamos, além das experiências anteriores de seus integrantes. Eles trazem consigo experiências artísticas e performáticas bastante distintas, o que torna o trabalho com o TO “poroso”, no que diz respeito às formas de atividades artísticas. Algumas dessas experiências serão relatadas aqui, a fim de exemplificar a nossa maneira de trabalhar coletivamente. Acreditamos ser possível interpenetrar as práticas do TO com outros universos de criação.

No sentido de criar a sua própria estética e levá-la ao encontro da política institucional, dá-se o trabalho do coletivo. O próprio nome, AzDiferentonas!, veio num momento de descontração mas tem, de fato, muito a dizer. São corpos que não são representados nos veículos de comunicação como deveriam. São corpos femininos, trans, negros, *queers*.

Corpos que em matéria de percentual não são representativos na política e nos ambientes de poder.³⁰

Nessa perspectiva, são desenvolvidos os trabalhos performativos na Gabinetona, dentro e fora da Câmara dos Vereadores de Belo Horizonte, com o objetivo de combater, através da arte teatral e performática, as ideias reacionárias, de radicalização política contra corpos e conjuntos de pessoas apartadas das decisões políticas, e que, infelizmente, na atual conjuntura do país, estão ameaçadas no sentido, inclusive, da manutenção de suas próprias vidas.

Figura 32 - Gilmara Souza preparando-se para a performance “Show do Mi-Mi-Mi”, em denúncia ao feminicídio, especialmente de mulheres negras, na Câmara Municipal de BH, em 2019



Fonte: Foto de Evandro Nunes

³⁰ Dos quarenta e um vereadores eleitos que cumprem mandatos na Câmara Municipal de Belo Horizonte desde 2017, apenas quatro são mulheres e, entre elas, uma única mulher negra, que foi eleita como a vereadora mais votada, com 17.420 votos: Áurea Carolina, do PSOL. Hoje ela exerce mandato como Deputada Federal, na Câmara dos Deputados em Brasília.

O papel do corpo no Teatro Legislativo aponta para algumas questões: a percepção corporal e o contato com as potencialidades dos sentidos, a expressividade relativa à participação na política institucional e especialmente sobre a representatividade nos espaços de poder do “corpo diverso”. O que chamamos de “corpo diverso”, aqui, diz respeito ao que transgride o que é comum, especialmente no ambiente da política institucional brasileira, e, no caso específico, da Câmara Municipal dos Vereadores de Belo Horizonte, onde a maioria dos representantes do povo são homens, brancos, heteronormativos.

No ambiente legislativo impera o uso da linguagem simbólica – das palavras – dissociada do Pensamento Sensível. O trabalho d’AzDiferentonas! encontra-se numa outra via: o de performatizar a política institucional e levar o Pensamento Sensível e a estética – comunicação pelos sentidos – para esse ambiente, a fim de provocar outras formas de conhecimento e percepção da realidade.

A diversidade, aqui, está relacionada com um conjunto variado de multiplicidade em desacordo com a tradição, que traz a pluralidade da representatividade por meio da presença e da performatividade do corpo que está em oposição à homogeneidade dos corpos que habitualmente ocupam os lugares de poder na política institucional no nosso país.

A ideia de performatizar a política aponta, nesta pesquisa, para a centralidade do corpo como o próprio processo inicial de luta. Nossos corpos trazem consigo suas histórias, memórias e também transcrições, ora em si mesmos, ora na relação com um outro. Seu protagonismo na luta é pelo direito de existir e por uma sociedade menos excludente, preconceituosa, que banaliza a existência da multiplicidade dos seres.

Nosso objetivo é atuar politicamente, performativamente, de maneira a ultrapassar o uso da palavra, já tão desgastada no ambiente da política institucional, suprimindo a comunicação estética. A partir da centralidade do corpo, somos capazes de expressar ideias e tornar consciente o que não fora revelado, ou seja, não é apenas o discurso de que a realidade deve ser transformada, mas a apresentação da realidade através da

materialidade corporal, que traz junto consigo, um discurso, não só simbólico, mas também sensível e estético.

Ao retomarmos o contato com o nosso corpo, seguindo as etapas sugeridas por Boal, na Poética do Oprimido (BOAL, 1974), passamos a potencializar os nossos sentidos e enxergar o mundo e a realidade política de outras maneiras, mais abrangentes e perceptivas.

A presença da performance na política, dentro e fora dos ambientes da política institucional, como Câmaras de Vereadores, por exemplo, apresenta a conjuntura numa nova linguagem onde a comunicação se dá através dos sentidos, ou seja, propomos a estética como forma de comunicação sensorial, reflexão e ação política. O TO sai do palco e da rua, ganhando outra localidade, podendo depois voltar aos espaços de fruição estética, porém, ressignificados e potencializados em seus temas e modos de expressão.

Neste trabalho serão apresentadas as duas principais formas de atuação d’AzDiferentonas! e como desenvolvemos na contemporaneidade o Teatro Legislativo: através de atividades performáticas do coletivo e da multiplicação do TO para movimentos sociais e artistas e não-artistas de Belo Horizonte e da região metropolitana com o “Projeto TO na Cidade!”.

3.2.1 Práticas performativas d’AzDiferentonas!

A apologia à violência difundida esteticamente, tanto na ocasião da campanha eleitoral do atual presidente da República Federativa do Brasil, Jair Messias Bolsonaro (PSL), quanto em suas comunicações e atuação, faz alusão a tempos de intolerância, armamento da população, extinção de Direitos Humanos, fomento ao ódio, extermínio acirrado da população jovem e negra, desrespeito às mulheres e a população LGBT e ataque direto à cultura ilustrado pela Extinção do Ministério da Cultura (MINC) como uma de suas primeiras ações do mandato.

Nesse contexto, a luta das artes e dos artistas faz-se urgente e necessária. No entanto, as palavras não são mais suficientes para esse combate. A centralidade do corpo e da arte

teatral é uma forma potente de dar visibilidade às lutas de determinados grupos sociais tradicionalmente oprimidos. No livro *A Estética do Oprimido* (2009), Boal sugere que estamos na terceira guerra mundial definida pela invasão dos cérebros, pela alienação e da criação de estéticas unívocas e manipuladoras:

Sem exageros catastrofistas, estamos mergulhados na Grande Guerra Mundial da Desinformação, insidiosa e sub-reptícia. O objetivo claro dessa nova modalidade de guerra é o domínio, não de territórios geográficos, mas de cérebros. É nesse campo de batalha que se deve colocar a arte popular. Temos que ser aliados nessa guerra contra o eixo do discurso unívoco. (BOAL, 2009, p. 153)

O trabalho performático com o Teatro Legislativo apresentado nesta investigação busca trazer para a cena estéticas plurais e representativas no âmbito da política institucional, que envolvam os corpos diversos que historicamente não são representados nos espaços de poder. Remetendo a Paulo Freire, “O projeto emancipatório defendido por Freire também chama a atenção para o multiculturalismo, clareando que o direito de ser diferente, significa sociedade democrática” (RAMBO, 2017, p. 2).

Figura 33 - Performance apresentada na ocasião da apresentação do Relatório do Genocídio da População Jovem e Negra de Belo Horizonte, na Câmara Municipal, em 2018



Fonte: Equipe de Comunicação da Gabinetona

Neste trabalho, serão apresentadas algumas das performances desenvolvidas pelo coletivo ligadas ao Teatro Legislativo. Duas delas dizem respeito ao assassinato de repercussão internacional da vereadora Marielle Franco, eleita para a gestão de 2016-2019 pelo do PSOL/RJ e símbolo da conjuntura política em que nos encontramos. Marielle Franco também possuía direta relação de apoio ao movimento do TO no Rio de Janeiro, mais especificamente na favela da Maré.

Performances em Homenagem a Marielle Franco: “Mar e Ela” e “Chamaram-me Negra!”

Marielle Franco era uma mulher negra, lésbica, defensora de direitos humanos e autora de uma Dissertação de Mestrado, intitulada *UPP – A redução da favela a três letras*,³¹ cujo tema se refere à Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro e à vida nas favelas. O extermínio de Marielle é uma eliminação concreta de uma corporeidade que atuava em múltiplos sentidos e significados, fortalecendo corpos e presenças.

AzDiferentonas! e Marielle Franco estiveram juntas nas “V Jornadas Internacionais de TO”, na UNIRIO, em 2017. Nessa ocasião, Marielle apresentou o “Projeto Direito à Favela”, por meio do qual uma das principais ações de formação humana se baseava no fortalecimento e empoderamento dos atos artísticos e culturais realizados pela própria comunidade da Maré.

³¹ A dissertação completa de Marielle Franco está disponível neste endereço eletrônico: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/2166/1/Marielle%20Franco.pdf>. Acesso em 05/01/2020.

Figura 34 - Da esquerda para a direita: Hélien Sarapeck, Marielle Franco, Licko Turle, Gabriela Chiari, Leonardo Lessa, Evandro Nunes e Flávio Sanctum nas “V Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido”



Fonte: Equipe de Comunicação da Gabinetona

No intuito de combater e expressar a nosso repúdio a esse tipo de prática que extermina o ser diferente, o corpo antagonista, foram realizadas duas performances no âmbito do Teatro Legislativo na Gabinetona.

A primeira, “Mar e Ela”, ocorreu na Câmara Municipal de Belo Horizonte, com a presença dos Parlamentares e de diversas representações religiosas, num ato transdisciplinar, ou seja, no qual a religião, a arte e a política se conectam para juntos reivindicarem o fim dessas práticas obsoletas em nosso país.

Na criação e na atuação performática, o Coletivo lançou mão dos canais estéticos palavra, som e imagem, que serviram de armas para uma resposta a essa brutalidade. Abaixo segue uma foto da entrada d’AzDiferentonas! no Plenário Principal da Câmara de Vereadores de Belo Horizonte.

Figura 35 - “Mar e Ela”, homenagem a Marielle Franco na Câmara Municipal de Belo Horizonte em 2018



Fonte: Equipe de Comunicação da Gabetona

O intuito foi o de tratar essa brutalidade por outras óticas, pelo estímulo ao Pensamento Sensível nesse ambiente da política institucional carente de sensibilidade.

Em 14/03/2019, um ano após o assassinato de Marielle Franco foi realizada uma nova performance, “Chamaram-me Negra!”, apresentada no Viaduto Santa Teresa, região central de BH, na qual lançamos mão do Teatro-Imagem, além de canções e trechos de textos de Victoria Eugenia Santa Cruz Gamarra, Anielli (poeta de Volta Redonda/RJ), Marcelino Freire e Leandro Vieira, que discutem a questão da negritude e a banalidade do assassinado e extermínio desses corpos.

O evento contou com a presença de movimentos sociais e de lutas da cidade, além da população em geral que teve acesso a essa ação performática que propôs, mais do que um discurso sobre o assunto, mas um convite a abordar o tema a partir do Pensamento Sensível, através da arte teatral.

Figura 36 - Cristal Lopes, Gabriela Chiai e Gilmara Souza (da esquerda para a direita) em “Chamaram-me Negra!”



Fonte: Foto de Evandro Nunes

Esse é um exemplo de como experiências estético-políticas deslocam o lugar social do teatro, que sai das salas de teatro e do convívio com os seus pares e ocupam as ruas, dialogando com movimentos sociais e com o momento atual do país. Um teatro que se abre para questões reais e urgentes.

Performance: “O Corpo Político”

Para nos aprofundarmos sobre a representatividade dos corpos diversos na política, criamos a performance “O Corpo Político”. O estímulo para essa experimentação veio de nossa reflexão, inclusive em relação a nós mesmos, de qual seria a ideia da construção e da identidade de um corpo político.

Da primeira vez, a intervenção ocorreu durante o evento “Zona Megafônica: Arte, Cultura e Território”, promovido pela Gabinetona e que reuniu atores da cultura do Brasil. Entre

eles, estavam presentes Cecília Boal e Bárbara Santos representando o TO e contribuindo com as nossas ações junto à construção da prática de Teatro Legislativo da Gabinetona. A experiência estética materializou justamente a construção de um corpo político, buscando uma metáfora que dialogasse com a ancestralidade e com a busca da representatividade diversidade dos corpos na política e nos ambientes de poder. As nossas principais reflexões para sua criação foram: como se constrói um corpo político, representado e democrático? Mais uma vez, nos referenciamos aos corpos diversos a que o mandato da Gabinetona busca representar.

Figura 37 - Da esquerda para a direita: Gilmara Santos, Evandro Nunes e Avelin Buniacá durante a primeira experiência da performance “O Corpo Político”



Fonte: Equipe de Comunicação da Gabinetona

Neste ato performativo, esculpimos um “corpo de barro”, masculino, sendo entalhado por três mulheres: uma negra, uma indígena e uma branca, representando a diversidade e a força criadora das mulheres. O corpo a ser esculpido foi o de Evandro Nunes e o público presente também fez parte dessa ação performática que buscou trazer a atenção para o corpo como instrumento de transformação e ação política.

A segunda experiência relativa à construção de um corpo político aconteceu na Ocupação Urbana Quilombo Paraíso, na região metropolitana de Salvador/BA, em agosto de 2019, durante as “VII Jornadas Internacionais de TO e Universidade – JITOU”. Nesse experimento, convidamos os moradores da Ocupação e os participantes do encontro a construir um corpo político.

A reflexão sobre como seria um corpo político e de como ele pode ser construído foi o que impulsionou a criação. Nossa prática com o Teatro Legislativo busca envolver a população na política institucional a partir do reconhecimento do próprio corpo como agente político, desnaturalizando a ideia de que apenas corpos masculinos, brancos, cisgênero e heteronormativos podem ocupar os espaços de poder.

O corpo a ser moldado dessa vez era o do integrante d’AzDiferentonas!, Ed Marte. Ed ficou deitado numa lona no chão e os espect-atores podiam interagir com esse corpo, construindo o que seria, para cada um deles, um corpo político, de acordo com suas percepções, utilizando os canais estéticos – palavra, som e imagem.

Figura 38 - Gabriela Chiari e Ed Marte durante a segunda experiência da performance “O Corpo Político”



Fonte: Equipe de Comunicação da Gabinetona

A experiência foi bastante potente por envolver toda a coletividade, que compôs a letra de uma canção, criou um ritmo, dançou em volta do corpo político e moldou a postura corporal de Ed no espaço, desconstruindo a ideia de um corpo padronizado como ocupante dos espaços de poder – da política institucional – e chamando a atenção para o fato de que todos os corpos são políticos, que já trazem sua história, sua memória e expressividade por si só e que a política é feita por pessoas. Por todas as pessoas, com seus corpos diversos e políticos³².

³² Essa experiência pode ser vista por vídeo nesse endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=4kgpQ7gllKY&fbclid=IwAR3pAHMfyh6VfxMpJdxuRzdxKF5uc5kvcYk4uoV777zcJbSDeuQUZzH4COU>

Figura 39 - Ed Marte durante a segunda experiência da performance “O Corpo Político”



Fonte: Equipe de Comunicação da Gabetona

Ed Marte lançou “Corpo Político” pouco depois dessa experiência, traduzindo em poesia a sua percepção sobre o tema. O poema foi publicado na obra *Coletiva Academia Transliterária*, em Belo Horizonte. Ei-lo:

Corpo de luta
 Dissidente da norma de gênero
 De sexo da normatividade
 Corpo que dança
 Circular no universo
 Move sua luta
 Suas próprias senhas
 Seu olhar de lugar no mundo
 Envolvendo como polvo lula
 Outras corpos aliadas de resistência
 Com amor, alegria e humor
 Esse corpo outre somos nós
 Entrelaçades nos caminhos desse mundão.
 (MARTE, 2019, p. 39)

O ato de criar estéticas próprias e representativas, a partir do contato com o próprio corpo, de torná-lo expressivo, de produzir discursos, e se apropriar de linguagens artísticas, torna os indivíduos produtores de arte e de conteúdos e não apenas repetidores, e depositários passivos de ideias e conceitos produzidos e difundidos pelos veículos de comunicação e poder.

Somos todos artistas, mas poucos exercem suas capacidades. Há que fazê-lo! Não podemos ser apenas consumidores de obras alheias porque elas nos trazem seus pensamentos, não os nossos; suas formas de compreender o mundo, não a nossa. Seus desejos, não os nossos. Elas podem nos enriquecer; mais ricos seremos produzindo, nós também, a nossa arte, estabelecendo assim, o diálogo. (BOAL, 2009, p. 119)

O corpo político no trabalho d’AzDiferentonas! não se apresenta como uma fronteira de delimitação, mas como uma potencialização da diversidade. A desnaturalização de relações de opressão na sociedade é um dos objetivos do TO. Em nossa atuação com o Teatro Legislativo, a busca pela representatividade da diversidade dos corpos na política e nos espaços de poder é um assunto mobilizador. Não é possível que os corpos diversos, femininos, trans, negros, indígenas, *queers* e com necessidades especiais permaneçam nas margens das decisões políticas, perpetuando relações de opressão.

Nesse sentido, o teatro atua como forma de sensibilização e mobilização social, por meio da comunicação estética buscando novas formas de provocação no intuito de elaborar estratégias para a construção de uma sociedade mais ética e solidária.

Nosso desejo, aliado à nossa prática cotidiana, é que as Artes da Cena estejam cada vez mais ativas e presentes na política institucional, apresentando outras estéticas, outros corpos, novas reflexões e que cada vez mais políticos profissionais tenham, em seus planos de governo, a arte teatral como protagonista na mobilização e transformação social.

Cena de Teatro-Fórum: “Até Quando?”

Uma experiência relevante com o Teatro Legislativo na Gabinetona se deu a partir de uma prática de Teatro-Fórum no “Seminário de Segurança Pública e Cidadã”, realizado

pela Comissão Especial de Estudos do Genocídio da Juventude Negra, dentro da Câmara Municipal de BH em setembro de 2017.

A cena “Até Quando?” foi uma intervenção construída para o evento que teve, como objetivo, discutir alternativas para transformar a realidade de extermínio da população jovem e negra das grandes cidades. Estavam presentes os vereadores da casa, jovens moradores das periferias da cidade de Belo Horizonte e a Guarda Municipal.

Para essa criação foram realizadas reuniões e encontros com os jovens para que eles narrassem situações vivenciadas em seus cotidianos, que envolvessem a segurança cidadã.

Levando em consideração a postura maiêutica do TO, ouvimos dos jovens relatos sobre as abordagens policiais. Após essa escuta ativa, escolhemos um relato que pudesse retratar, de forma mais representativa para os jovens, essas situações. E, mais do que isso, que pudesse, também, gerar o diálogo e a busca de alternativas para refletir, de forma ativa, sobre essas questões.

A cena aborda uma situação em que mãe e filho estão em um ponto de ônibus e ocorre uma abordagem policial truculenta. Dois atores foram convidados a participar do elenco com o grupo: Hérlen Romão e Gabriel Christian. As personagens da peça eram: a Mãe, o De Menor, o Sistema e o Poder. Nessa atividade, fiz o papel de Curinga.

A cena desenvolveu-se até o ponto em que o De Menor, um jovem negro, era conduzido (violentamente) pela Guarda Municipal até a delegacia e a mãe não consegue evitar a situação, apesar de argumentar que o filho estava com ela, que não era infrator e que não havia cometido o furto pelo qual os guardas o acusavam.

Figura 40 - Evandro Nunes, Gabriel Christian, Ed Marte (da esquerda para a direita) em “Até Quando?”



Fonte: Equipe de Comunicação da Gabinetona

Após a apresentação era perceptível a sensação de desconforto no plenário da Câmara Municipal, possivelmente pelo fato do texto e da cena trazerem elementos com os quais tanto os jovens quanto os policiais ali presentes se identificaram.

Na primeira intervenção, a partir das técnicas do Teatro-Fórum, em que os espectadores substituem o oprimido em busca de estratégias de superação da situação encenada, o espectador que substituiu o oprimido disse para a polícia não bater tanto assim, pois ele também queria se tornar um policial. Essa estratégia fez com que as personagens O Sistema e O Poder tivessem, em seguida, atitudes um pouco mais respeitadas com o jovem abordado.

Outras intervenções ocorreram até que aconteceu o inesperado: A Guarda Municipal presente pediu para entrar na cena. Uma das regras do TO é que os opressores não podem ser substituídos, mas os oprimidos o podem. No entanto, após um rápido diálogo

com Cida Falabella, permitimos que a Guarda Municipal entrasse em cena. Afinal, o método pode, sim, ser experimentado e reinventado, ampliando as suas formas de desenvolvimento, sem perder o foco em suas bases: a ética e a solidariedade.

Os guardas municipais substituíram as personagens “opressores”, no caso O Poder e O Sistema. Eles mostraram como é uma abordagem “correta”. No entanto, a abordagem encenada pareceu bastante irreal para a plateia, que reagiu aos gritos: “*Não é assim que acontece nos becos, às três horas da manhã!*”.

Depois, algo ainda mais inesperado aconteceu: outro guarda municipal substituiu o “oprimido” e foi revistado pela personagem O Sistema e humilhado pela personagem O Poder, respectivamente. O guarda municipal comportou-se “adequadamente”, segundo eles, não apresentando nenhuma resistência durante a abordagem.

Nessa intervenção o Teatro Legislativo, aproximou atores envolvidos em situações muito complexas, através de uma abordagem que vai além das palavras e do Pensamento Simbólico.

O TO não precisa, necessariamente, “resolver” uma situação, mas problematizá-la, apontar as suas contradições a partir da teatralidade, convidando os atores, não-atores e espect-atores a refletir sobre os temas abordados a partir do Pensamento Sensível proporcionando outras formas de entendimento sobre a situação abordada.

Shakespeare dizia que o teatro é um espelho que nos mostra nossos vícios e virtudes. O teatro do Oprimido quer ser um espelho mágico onde possamos, de forma solidária e organizada – politizada - penetrar e transformar nossa imagem e todas as imagens de opressão que no espelho nos surjam. A imagem no espelho é ficção, mas quem a transforma, não. Penetrando nesse espelho, o ato de transformar transforma aquele ou aquela que o pratica. (BOAL, 2009b, p. 5)

No sentido de transformar imagens de opressão e fomentar a criação de estéticas próprias, o Teatro Legislativo desenvolvido na Gabinetona busca resgatar o Pensamento Sensível no ambiente da política institucional a fim de realizar ações sociais concretas e continuadas que transcendem a ação teatral e alcancem a vida legislativa.

Ainda que tenhamos a legislatura de Augusto Boal como principal influência do nosso trabalho, estamos cientes de que não iremos reproduzir o que foi o Teatro Legislativo em seu mandato.

O Teatro Legislativo desenvolvido na Gabinetona difere da prática de Boal e seus assessores em algumas questões a começar pela própria equipe. O mandato de Boal foi um mandato teatral, ou seja, a maioria da equipe, além dos juristas, advogados e funcionários administrativos era composta por Curingas de TO, com larga experiência prática com o método. Seu mandato era dividido em dois setores “o gabinete interno” e o “gabinete externo” que era o setor artístico pautado na atuação dos Curingas com as práticas de TO.

De acordo com Turlle (2017), no setor artístico atuavam vinte e cinco pessoas que atuavam como atores, cenógrafos, figurinistas, bailarinos, pintores e músicos. Eles dividiam-se em grupos de cinco pessoas e atuavam em núcleos de Teatro Legislativo onde eram promovidas oficinas, espetáculos de Teatro-Fórum, comícios festivos e encontro entre os núcleos da cidade do Rio de Janeiro. Esses grupos de trabalho eram coordenados pelos curingas do CTO.

Essa era a forma de promover a participação da população através do Teatro Legislativo em debates públicos e em proposições políticas no âmbito legislativo: com a participação da equipe jurídica do mandato, as propostas sugeridas pela população durante a realização das cenas de Teatro- Fórum eram transformadas em ações políticas e parlamentares no formato de projetos de lei e emendas parlamentares que eram apresentados para a votação na Câmara dos Vereadores. A equipe de Boal também prestava orientação jurídica para os casos em que já houvesse legislação sobre o assunto abordado pelo público ou pelos integrantes dos dezenove núcleos de Teatro Legislativo que foram formados até o final do mandato.

Na equipe da Gabinetona também há assessores ligados ao teatro, especialmente pelo fato de que a vereatriz Cida Falabella tem vasta experiência na atuação com a cultura e com a arte na cidade e essa ser uma de suas linhas de trabalho em seu mandato, no entanto, a

equipe não atua diretamente com o Teatro Legislativo e sim com outras funções específicas ligadas a arte e a cultura na cidade.

O intuito da Gabinetona é aliar a arte à política de maneira definitiva. Por política cultural entende-se a arte e a cultura como ferramentas de mobilização e transformação social a partir do estímulo a produção de estéticas próprias e representativas e a construção de novas narrativas possíveis.

A vertente criadora e expansiva do TO aponta para a possibilidade de construirmos as nossas práticas com os nossos corpos, nossas conjunturas sociais e políticas e a nossa equipe, além de entendermos que, assim como o próprio TO nosso trabalho é, também, um processo em construção e criação contínuos.

Para que o TO e especialmente as ações com o Teatro Legislativo atingisse o máximo de pessoas no maior número de regiões da cidade de Belo Horizonte, realizamos a formação de núcleos de TO, na região central da cidade, para atores e não-atores que atuassem em diversas lutas e que pudessem multiplicar o método nas suas áreas e localidades de atuação.

3.2.2 Multiplicação do Método de Teatro do Oprimido: “Projeto TO na Cidade!”

Não basta consumir cultura, é necessário produzi-la.

Não basta gozar arte: necessário é ser artista!

Não basta produzir ideias,

necessário é transformá-las em

ações sociais concretas e continuadas.

(BOAL, 2019, p. 19)

Nas práticas de multiplicação do TO, como parte da estratégia da releitura do Teatro Legislativo praticado na Gabinetona, entende-se que a ética é a busca e a reflexão sobre qual deve ser o melhor modo de se viver e de conviver em sociedades humanas, de forma a promover o que pode ser compreendido, de maneira coletiva, como felicidade para todos e todas, ainda que a solidariedade esteja relacionada à articulação de lutas diversas

e estratégias entre grupos de pessoas, de modo que contribuir com a luta do outro signifique construir também a sua própria luta.

A partir dessas bases, além da realização de performances sobre temas que dialogam com a atuação da Gabinetona, o coletivo AzDiferentonas! atua na formação de multiplicadores de TO, através do “Projeto TO na Cidade!”.

O projeto consiste na formação de núcleos de multiplicadores de TO, com abordagem prática e teórica. Os multiplicadores têm acesso à bibliografia sobre o método e a prática dos Jogos do Arsenal, dentre outros estímulos estéticos e artísticos, que tem a centralidade do corpo como base do trabalho.

Figura 41 - Núcleo do “Projeto TO na Cidade!” em aula teórica sobre o Método



Fonte: Equipe de Comunicação da Gabinetona

A divulgação do projeto dá-se através de chamamento público para a cidade e região metropolitana de BH, através de vídeos e materiais gráficos divulgados pelas redes

sociais da Gabinetona, para atores e não-atores interessados em participar da formação/sensibilização em TO.³³

O TO tem o potencial de fortalecer a expressão crítica das pessoas sobre suas vidas, sobre o que desejam para si e para sua localidade e sobre o que querem para a cidade em geral. Essa é um das bases para a prática do Teatro Legislativo na Gabinetona, que busca fortalecer e estimular ações emancipatórias em diversas frentes na cidade, através da formação e sensibilização desses agentes.

Até o presente momento da escrita deste trabalho foram formados dois núcleos de multiplicadores em duas edições do projeto, em 2018 e 2019. Para o primeiro núcleo de formação, recebemos trezentas e cinquenta e nove inscrições e, para o segundo núcleo, duzentos e cinquenta e uma. Esses números mostram que o interesse das pessoas pelo TO é expressivo na cidade e que muitos querem conhecer e utilizar o método para potencialização de seus trabalhos em diversas áreas de atuação, através da arte teatral.

A metodologia abordada no “Projeto TO na Cidade!” busca dar ênfase às bases do método, apresentar vasta bibliografia teórica através de livros, revistas, filmes e aulas expositivas, a realização de leituras e reflexões coletivas, além da prática de multiplicação dos jogos com o objetivo de que os participantes possam lançar mão do TO em suas práticas com o máximo de conhecimento teórico e prático possível sobre o método.

O processo seletivo baseou-se nas referências dos inscritos no que diz respeito à correspondência e à pluralidade das lutas por eles empreendidas em suas atuações cotidianas e que, ainda, fossem consonantes com as questões inerentes ao mandato da Gabinetona, que são: o compromisso com os direitos humanos, com a arte e a cultura, com o direito à cidade, à diversidade de gênero, igualdade racial, movimentos sociais, entre outros. Além disso, agregamos agentes de ocupações urbanas, integrantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), grupos de teatro das periferias de Belo Horizonte, entre outras lutas. Os multiplicadores selecionados passaram por

³³ As inscrições para a formação foram amplamente divulgadas na cidade, através do link: <https://culturadoria.com.br/teatro-do-oprimido/>.

formações/sensibilizações em TO que se deram em doze encontros semanais de três horas cada, em ambos os núcleos.

Durante o processo de formação, os multiplicadores criam cenas sobre temas sugeridos por eles e participam de performances em conjunto com AzDiferentonas! Alguns deles estão multiplicando o método em escolas, movimentos sociais, quilombos, ocupações, entre outros, transformando o Teatro Legislativo num aliado de suas ações e lutas, conectadas às práticas do mandato.

Além do conteúdo teórico sobre o método, são realizadas práticas tendo como princípio do trabalho o aspecto corporal: a partir da consciência e desmecanização corporal e do estímulo aos sentidos.

Isso se dá pelo fato de concordarmos que parte do corpo a expressividade, a elaboração de novas narrativas, a construções de estéticas próprias e representativas e é também a partir dele que torna-se possível a construção de ações sociais concretas e continuadas oriundas das práticas do TO, especialmente do Teatro Legislativo, nessa ação específica.

Partimos do corpo e de bases do trabalho corporal para a construção de nossas práticas performativas, especificamente de práticas de alongamento e flexibilidade. Os exercícios realizados como forma de entrada corporal nos trabalhos performativos dos núcleos de multiplicadores do projeto TO na cidade, se inspiram em uma sistematização prática aprendida por mim, de modo experimental, com a professora artista Silvana Lopes (Belo Horizonte), desde meus 15 anos de idade.³⁴ A partir de aprendizados corporais artísticos com ela, proponho vivências de roteiros variáveis de exercícios experimentais corporais que contemplam a atenção para o próprio corpo: respiração, postura, base corporal, equilíbrio, entre outros. Assim, para o início das atividades com os núcleos, busca-se a desmecanização corporal dos participantes, a fim de se conseguir outros gestos, posturas e movimentos expressivos para além dos experimentados no padrão diário de cada um.

³⁴ A professora artista Silvana possui o Studio Silvana Lopes. Conferir em: @studiosilvanalopes. Referências técnicas que apoiam seu trabalho se encontram em práticas de respiração, yoga, fortalecimento muscular, alongamentos e tem como objetivo ampliar a consciência corporal e psíquica. Possui formação em dança clássica e contemporânea. Estudou com Angel Vianna, entre outros professores e tem vasta experiência artística com a dança e com o teatro. Participou das companhias Meia Ponta e Benvinda Cia de Dança em Belo Horizonte e em 2003 foi vencedora do Prêmio SESC/ SATED (MG) de melhor bailarina.

Além disso, são também utilizados os exercícios do Arsenal de Jogos do TO, especialmente os da primeira categoria (“Sentir Tudo que se Toca”) e os da Série de Massagens (BOAL, 2015) que têm o objetivo de buscar diferentes maneiras de acessar o corpo, visando novas formas de percepção e a criação de novas narrativas. Afinal, lembrando Boal, a desmecanização do corpo impacta de modo direto na desmecanização dos pensamentos.

A seguir, seguem alguns registros das práticas corporais desenvolvidas com os núcleos de multiplicadores do “Projeto TO na Cidade!”.

Figura 42 - Registros de exercícios e práticas corporais do primeiro núcleo do “Projeto TO na Cidade!”, realizados no Espaço Comum Luiz Estrela, em 2018



Fonte: Equipe de Comunicação da Gabinetona

Figura 43 - Registros de exercícios e práticas corporais do segundo núcleo do “Projeto TO na Cidade!”, realizados no Teatro Espanca! em 2019



Fonte: Equipe de Comunicação da Gabinetona

Os encontros de formação no “Projeto TO na Cidade!” iniciam-se, portanto, com o estímulo aos sentidos e a desmecanização corporal, a fim de acessar o Pensamento Sensível e envolver o corpo com seus sentidos potencializados na construção de estéticas próprias e representativas dos participantes dos núcleos.

Além disso, as experiências anteriores dos multiplicadores somaram e enriqueceram as nossas as práticas do “Projeto TO na Cidade!” com diversas formas de atuação com a arte e com a cultura, como a música, a poesia, a dança, a capoeira, entre outros, que possibilitaram a construção das ações performáticas.

É importante que os praticantes do método sejam sujeitos em todas as etapas do processo de criação artística e no próprio processo de multiplicação ou estaremos correndo o risco de reproduzir exatamente o que o TO combate: a noção de que apenas algumas pessoas e

iniciados têm a capacidade de produzir arte e cultura e a grande maioria é apenas consumidora disso.

Para Boal (2009, p. 166),

O TO não leva a cultura ao povo, mas oferece meios estéticos necessários para o desenvolvimento de sua própria cultura, com seus próprios meios e metas. Não apenas educa nos elementos essenciais de como se pode fazer, mas, pedagogicamente, estimula os participantes a buscarem seus caminhos.

Figura 44 - Cena realizada pelo primeiro núcleo de multiplicadores do “Projeto TO na Cidade!”, em 2018



Fonte: Equipe de Comunicação da Gabinetona

Essa ação do Teatro Legislativo da Gabinetona tem o objetivo de estimular a produção de estéticas plurais, a fim de dar visibilidade a temas apresentados pelos multiplicadores que devem ser abordados no âmbito da política institucional no intuito de gerar transformações necessárias e urgentes na sociedade, como por exemplo, o genocídio da população jovem e negra no nosso país.

Buscamos, através dessas práticas de multiplicação do método, construir ensaios para a revolução através da participação na política institucional de forma efetiva e transformadora. Ao trazer a vida real para o espaço estético e ver a realidade ampliada a

partir da materialidade corporal e da comunicação estética, os praticantes do método podem se afastar da realidade para analisá-la com distanciamento e elaborar estratégias de superação de opressões na vida real, e nesse caso específico, vinculado ao mandato institucional da Gabinetona.

No processo de construção coletiva os participantes são estimulados a criar imagens, palavras e sons, e assim representar a realidade segundo o seu ponto de vista, desconstruindo uma leitura pré-estabelecida que possa reforçar as relações opressoras.

A partir da desmecanização corporal, do uso da sinestesia³⁵ e do estímulo a utilização do teatro como linguagem viva e presente, (apontada na terceira etapa da Poética do Oprimido), buscamos caminhar para um TO provocativo, sem a obrigação de “resolver” e “explicar” e mais aberto à estética e ao Pensamento Sensível, que propõe outras formas de percepção da realidade.

A forma de realização cênica com o TO, especialmente em projetos sociais pode apresentar-se demasiadamente verborrágica e com pouca teatralidade e geram críticas e reflexões para alguns pesquisadores e praticantes do método.

No meu entendimento, isso pode se dar por que em determinadas práticas de TO o Pensamento Simbólico, com o uso das palavras é a principal ferramenta metodológica com o TO, não levando em consideração que o trabalho de conscientização e desmecanização corporal e o estímulo aos sentidos corporais é a base e o diferencial do método para a discussão e reflexão sobre os temas de opressão abordados em suas práticas. Nunes (2004, p. 18), em sua tese sobre o TO, reflete sobre esse risco:

Ainda será preciso ficar muito tempo remoendo o que se pode chamar de “teatro em projetos sociais”, que, mais do que expressar uma vontade cristã de “ajudar o próximo”, expressa também um certo fastio com um tipo de teatro arrumadinho e previsível, ou com um discurso afetado de quem se acha vanguarda. Que teatro pode surgir daí?

³⁵ No Teatro do Oprimido, “sinestesia” designa os cruzamentos produtivos entre palavra, som e imagem. São exercícios de desdobramentos que têm o objetivo de ativar e estimular os canais criativos, demonstrando as infinitas possibilidades da criatividade (SANTOS, 2016, p. 322).

Esse tipo de “teatro arrumadinho e previsível” em práticas de TO pode se dar pela falta de conexão entre os jogos de aquecimento, desmecanização corporal e estímulo aos sentidos e as práticas cênicas realizadas a partir do método, especialmente o Teatro-Fórum.

O intuito do trabalho d’AzDiferentonas! é o de aliar o teatro e os movimentos sociais com práticas estéticas contemporâneas e tirar o TO e especificamente o Teatro Legislativo desenvolvido na Gabinetona desse “lugar arrumadinho”, a que Nunes se referiu, a partir do estímulo da criação de uma estética própria que tenha contato e seja atravessada por outras formas de atuar e realizar a arte performativa, especialmente partindo do corpo e seus sentidos estimulados.

Figura 45 - Ação performática do segundo núcleo do “Projeto TO na Cidade!”, realizada na entrada do Teatro Espanca!, em 2019



Fonte: Equipe de Comunicação da Gabinetona

Figura 46 - Ação performática do segundo núcleo do “Projeto TO na Cidade!”, realizada na fachada do Teatro Espanca!, em 2019



Fonte: Equipe de Comunicação da Gabinetona

Podemos dizer que um princípio pedagógico importante para os núcleos, para sedimentar a prática do TO, seria a maiêutica de Boal, abrindo espaço para que as questões e temas apresentados pelos próprios multiplicadores sejam trazidos para as ações performáticas dos núcleos e o estímulo a desmecanização corporal e potencialização dos sentidos corporais em busca de um Teatro Legislativo numa ordem vibracional, que lança mão do Pensamento Sensível ao abordar temas relevantes da atual conjuntura política do país, em busca da construção de uma sociedade mais ética e solidária.

Figura 47 - Cena de Teatro-Fórum sobre o Sistema Único de Saúde (SUS) realizada pelo segundo núcleo do “Projeto TO na Cidade!”, em 2019



Fonte: Equipe de Comunicação da Gabinetona

Figura 48 - Intervenção de um espect-ator durante prática do Teatro-Fórum realizada pelo segundo núcleo do “Projeto TO na Cidade!”, em 2019



Fonte: Equipe de Comunicação da Gabinetona

Essa é a nossa busca, nossa tentativa e funda as nossas experimentações. Assim, tiramos a dualidade maniqueísta entre opressores e oprimidos e passamos a ver as situações de opressões abordadas de maneira mais complexa, mais contraditória, sem a obrigação de achar alternativas durante as práticas de Teatro-Fórum, mas com a certeza de atingir uma outra esfera de entendimento e representação.

Ainda citando Nunes (2014, p. 18):

Inquieta-me a ausência de uma experiência da ordem da vibração, mais caótica e menos obviamente inteligível, em geral nas oficinas de TO, evitam-se intensidades e mergulhos que remetem às multiplicidades... Parece que tudo tem que ser apreensível no TO, não deve haver lugar para a dúvida ou para o inexplicado..

As práticas de TO podem ser transformadoras a partir do estímulo ao Pensamento Sensível sobre temas relevantes e que se comunicam com a conjuntura contemporânea que atravessamos e concordando com Nunes, não precisam ser necessariamente apreensíveis e inteligíveis. Seu poder de transformação pode estar justamente nessa provocação de novas percepções da realidade para desconstruir relações de opressão da sociedade a partir da comunicação estética.

Figura 49 - Multiplicadora do segundo núcleo “Projeto TO na Cidade!”, em cena sobre a violência contra a mulher, no Teatro Espanca!, em 2019³⁶



Fonte: Equipe de Comunicação da Gabinetona

Figura 50 - Multiplicadores do segundo núcleo do “Projeto TO na Cidade!” e, à direita, Ed Marte, em cena sobre a violência contra a mulher, no Teatro Espanca!, em 2019



Fonte: Equipe de Comunicação da Gabinetona

³⁶ A escolha desta foto nos fez também lembrar da imagem histórica de Helene Weigel atuando em “Mãe Coragem e seus filhos”, de Bertolt Brecht, entre 1949 e 1961.

Figura 51 - Segundo Núcleo do “Projeto TO na Cidade!”, em ensaio de performance sobre a violência contra a mulher, no Teatro Espanca!, em 2019



Fonte: Equipe de Comunicação da Gabetona

Figura 52 - Prática de função de Curinga por multiplicadora do segundo núcleo do “Projeto TO na Cidade!” realizada no Teatro Espanca!, em 2019



Fonte: Equipe de Comunicação da Gabetona

A imagem anterior mostra a prática de curingagem dos multiplicadores do “Projeto TO na Cidade!” do segundo núcleo do “Projeto TO na Cidade!”. Lembrando as palavras de Boal (2009, p. 190),

Um poeta se faz poetando, um escritor escrevendo, um compositor compondo, um professor ensinando e aprendendo, um Curinga curingando – um cidadão se faz agindo, social, política e responsabilmente.

O objetivo é que, mesmo após o encerramento do mandato da Gabinetona, as ações com o TO sigam multiplicando-se em diversas lutas na cidade. O intuito é a realização de ações sociais concretas e continuadas a partir dessa prática de Teatro Legislativo.

Até esse momento nossas práticas não atingiram a construção de Projetos de Leis a partir do TO como na experiência realizada por Boal e seus assessores no Rio de Janeiro (1993-1996). O trabalho, ainda em construção, busca formas de atuar fortalecendo ações emancipatórias a partir da multiplicação do método e da performatização da política institucional, unindo o teatro a política institucional a partir dessas práticas desenvolvidas pela Gabinetona.

No que diz respeito ao trabalho com o Teatro Legislativo, seguimos com a proposta de que intervenções dos grupos oriundos desse trabalho possam ser apresentadas ao Legislativo, através do mandato, e que, por outro lado, possa incitar que o eleitor torne-se, de fato, legislador e que tenha participação efetiva na ação política da cidade através da arte.

4 CABEÇA: REFLEXÕES, CRÍTICAS E SÍNTESES

Este capítulo é nominado “Cabeça” mais pela proposta de transformar este trabalho num corpo na estrutura dos seus capítulos – com Pés, Tronco, Braços e Cabeça – do que por se acreditar que o pensamento e as reflexões se dão exclusivamente na cabeça. Sabemos que todo o corpo pensa, com seus sentidos, suas sensações, emoções, com o Pensamento Simbólico e com o Pensamento Sensível.

Escrever uma tese sobre o corpo no TO, sendo atravessada pelas duas modalidades do método de formas distintas e cotidianamente refletindo e agindo sobre elas, levou-me a fazer algumas sínteses e conexões e, num sentido mais amplo, a refletir sobre a prática, as formas de fazer, os objetivos, os caminhos do TO, as possibilidades de atuação com o método e sobre quais das copas da árvore do TO interessam a cada multiplicador, pesquisador e praticante. É um caminho de múltiplas alternativas e com reflexões que impactam muito na responsabilidade de quem o aplica.

O que pude perceber de comum entre o Arco-Íris do Desejo e o Teatro Legislativo é que ambas as modalidades estão relacionados à vida real e buscam a emancipação em relação a situações de opressão subjetivas e objetivas, ou seja, o TO atua na busca por uma sociedade mais ética e solidária, de formas distintas.

Ambas buscam a conscientização da situação presente e oferecem subsídios para a possível transformação de realidades opressoras e não desejáveis através da capacidade de “ver-se em ação”, a partir da materialidade corporal e da utilização do teatro como linguagem. Segundo Julian Boal (2019, p. 221).

No sentido mais arcaico do termo, o teatro é a capacidade que têm os seres humanos - e não os animais! - de observar a si mesmos em ação. Os humanos são capazes de se ver no ato da visão, capazes de pensar suas emoções, de se emocionar com seus pensamentos. Podem ver-se aqui e imaginar-se lá; ver-se como são hoje e imaginar-se como serão amanhã. Todos os seres humanos são atores (eles agem!) e espectadores (eles observam!). Somos todos espect-atores.

A ligação que une vida real e teatro no TO transcende o teatro propriamente dito e apresenta-se como um instrumental de emancipação: o praticante do método se vê em

ação, toma contato com seu próprio corpo e suas potencialidades e descobre-se capaz de produzir a sua própria estética, elaborar seu próprio discurso, além de poder redesenhar o seu Arco-Íris do Desejo.

“Ver-se aqui e imaginar-se lá”, tomar consciência da atual situação de opressão, subjetiva e/ou social, e ensaiar um novo futuro, torna-se mais possível. No entanto, o TO não emancipa pela sua prática em si, mas, sim, potencializa outras formas de representação e percepção sobre os temas abordados: ao construir metáforas sobre uma determinada situação, ao agir e refletir com os sentidos corporais ativados, novas percepções são ativadas.

Neste capítulo de reflexões e sínteses, as duas práticas serão analisadas separadamente. Em seguida, serão apresentadas algumas conexões entre elas, especialmente a respeito do papel do corpo em ambas.

4.1 Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia: riscos e potencialidades

O trabalho de Boal desenvolve-se no sentido de aproximar o sujeito praticante do seu próprio corpo, a partir da consciência e da desmecanização corporal e estímulo à sua expressividade, para que ele se perceba capaz de produzir cultura, produzir discursos, e não apenas aceitar as narrativas e estéticas dominantes.

No caso do Arco-Íris do Desejo, o corpo, com seus sentidos ativados e expressividade estimulada através de técnicas de imagens, torna possível a teatralização de pensamentos, sensações e emoções e aumenta a possibilidade de visualização de opressores internalizados e a reavaliação dos próprios desejos.

Ao teatralizar pensamentos, desejos e emoções, tendo como base a materialidade do corpo e a criação de imagens corporais, o sujeito passa a ver-se de maneira mais objetiva e toma consciência de novos elementos de sua subjetividade.

O objetivo dessa modalidade, no entanto, apesar de investigar situações da vida de indivíduos, não se contenta a buscar alternativas e soluções individuais. Esse seria o

campo da terapia propriamente dita. O TO busca, a partir de relatos e reflexões individuais, a desnaturalização e a transformação de relações de opressão na sociedade como um todo: “Observando o indivíduo e refletindo sobre as opressões que sofre, particularmente, encontramos estratégias de combate à opressão sofrida individualmente por um grande número de pessoas” (SANCTUM, 2012. p. 46).

Essa é uma das diferenças entre o teatro e a terapia: na terapia busca-se uma compreensão maior do indivíduo, para que ele resolva uma dada situação; já na experiência do TO, o que se busca é, a partir do indivíduo, desnaturalizar as opressões que acontecem socialmente com grande parte do coletivo.

Não é necessário que o Curinga que se disponibiliza a multiplicar o Arco - Íris do Desejo seja terapeuta ou psicólogo. Essa não é uma exigência para a *práxis* do Arco-Íris:

A sensibilidade necessária para um Curinga poder ser capaz de criar uma atmosfera adequada para a análise coletiva de opressões internalizadas não a transforma em um terapeuta profissional. O conjunto de técnicas do Arco-Íris do Desejo se define como teatro e, como bom teatro, seu desenvolvimento tende a ser terapêutico, no sentido de ampliar as possibilidades de compreensão das variáveis e das implicações envolvidas na situação analisada. (SANTOS, 2016, p. 94)

A partir dessas informações de Bárbara Santos (2016), tocamos num ponto muitas vezes abordado por praticantes, pesquisadores e interessados nas técnicas do Arco-Íris do Desejo: a necessidade de ser terapeuta para multiplicar as técnicas, ou ainda a necessidade de ter um psicólogo, ou terapeuta presente, durante as suas práticas.

Considera-se que não seja necessário ser terapeuta e nem ter um terapeuta presente para praticar o Arco-Íris, já que a meta não é aprofundar na direção do indivíduo, mas multiplicar as possibilidades de compreensão do mecanismo de opressão com as distintas perspectivas do coletivo, com base na prática teatral desenvolvida durante a experiência.

A prática de Arco-Íris descrita neste trabalho foi ministrada por Daniela Garcia, que, além de Curinga de TO, também possui formação em Psicologia. Penso que isso é um ponto positivo e bem vindo, por ser uma prática interdisciplinar e pelo fato de Daniela ter

apresentado uma escuta apurada, sensível e acolhedora, o que contribuiu com o processo de entrega e confiança durante a oficina.

Portanto, apesar de não ser necessária a formação em psicologia ou que o Curinga seja um profissional de terapia, pois este teria que estar regido pelo Conselho Federal de Psicologia, é bem vinda essa formação pois essa modalidade do TO atua num território de aproximações com o processo terapêutico.

É importante a criação de uma atmosfera de confiança e é importante também que o multiplicador pesquise, com responsabilidade e assiduidade as técnicas, suas etapas e seus objetivos, e que reconheça que não pode “orientar” o (a) protagonista, ou nenhum dos praticantes, sobre quais caminhos deveriam seguir diante da situação abordada, até porque, não temos essas respostas, não queremos ter, e não estamos aptos a atuar no campo específico da psicologia pois essa não é a nossa formação. Trata-se, portanto, de uma prática terapêutica aliada a arte teatral e não de terapia, propriamente dita.

A postura do Curinga deve ser maiêutica, como em toda prática do TO e evitar a singularidade e sim, deve apontar o que pode-se ver a partir da materialidade corporal, fazer leituras coletivas da situação abordada e das improvisações realizadas:

É preciso que todos os elementos singulares do relato individual adquiram um caráter simbólico e perca as restrições de sua singularidade, de sua unicidade, assim, através de generalização, e não por meio da singularização, abandonamos um terreno mais propício a ser estudado por psicoterapeutas e nos limitamos a nos ocuparmos daquilo que é a nossa área e nosso privilégio: a arte teatral. (BOAL, 2002, p. 54)

Não podemos negar, no entanto, o fato de que a Arco-Íris do Desejo é uma criação conjunta entre Augusto e Cecília Boal, ele teatrólogo e ela graduada e pós-graduada em Psicologia, e que essas duas áreas de conhecimento se uniram a fim de elaborar estratégias de combate às opressões subjetivas, o que resultou na elaboração no método.

Na introdução do livro *O Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia*, Boal já sinaliza para a expansão das fronteiras entre o teatro e os domínios não teatrais: “Esse livro inclui, uma parte teórica onde procuro explicar a razão do extraordinário poder do

fato teatral, essa intensa energia tão eficaz em outros domínios não teatrais: a política, a educação e a psicoterapia” (BOAL, 2002, p. 24).

Com esta pesquisa buscou-se pistas e informações na obra de Boal sobre as possíveis semelhanças e diferenças entre teatro e a terapia, segundo o teatrólogo.³⁷ Em entrevista a Alcione Araújo publicada na Revista Palavra, de 2000, Boal faz um paralelo sobre a terapia, o teatro e a psicanálise, nos trazendo elementos que contribuem para o melhor entendimento sobre como essas áreas se aproximam, se sobrepõem, mas mantém-se em áreas distintas de conhecimento e prática:

Há uma distinção do método psicanalítico. A psicanálise busca o inconsciente por meio da palavra, por meio do discurso e das fraturas do discurso. O processo é o de descobrir o que não foi dito, a palavra que falta. A gente faz o oposto, pelo processo estético, sensorial. Tenta entender através dos sentidos, e não pelo raciocínio, não através da palavra, mas do desejo. Tem a técnica do Tira na Cabeça. Eu estou falando com você, aparentemente sozinho. Mas na minha cabeça tem meu pai, minha mãe, minha tia, minha avó, mil pessoas que me dizem “Vá por aqui, não vá por ali”. A técnica é teatralizar o que vai na cabeça das pessoas numa cena concreta e objetiva, o que existe de subjetividade naquela ação. É terapia, mas é teatro. (ARAÚJO, 2000, p. 98)

Boal aponta que “[...] a psicanálise busca o inconsciente por meio da palavra, do discurso e das fraturas do discurso”. Ou seja, o campo de trabalho e atuação da psicanálise é a palavra, o Pensamento Simbólico.

Já no teatro, essa investigação dá-se pelo caminho dos sentidos corporais ativados e da estética, da comunicação pelos sentidos, e não exclusivamente pela palavra. O objetivo é “dar corpo”, teatralizar, materializar através do corpo o que está na esfera do subjetivo: lançando mão da potencialização dos sentidos corporais, busca-se que os praticantes do Arco-Íris sejam capazes de ver e de tornar consciente o que antes estava disperso no âmbito dos pensamentos, emoções e sensações.

³⁷ É importante salientar que nesta investigação não nos aprofundamos nos conceitos da psicanálise e da psicoterapia por não ser esse o foco da pesquisa, nos atendo a encontrar informações sobre isso na própria obra de Boal. Essas são áreas de conhecimento que me instigam e me interessam bastante e que podem apontar para pesquisas futuras, mas, nesse momento, o foco é a prática que une teatro e terapia, do ponto de vista teatral e do trabalho corporal desenvolvido nela.

O que é possível compreender do estreitamento das fronteiras entre teatro e Psicologia na elaboração e prática desse método é que as duas áreas de conhecimento se somam e se alimentam mutuamente. A busca pelo inconsciente para a conscientização e emancipação de situações de opressão subjetivas é comum entre elas; no entanto, a prática do método lança mão de estratégias que vão além da palavra e está baseada prioritariamente no corpo: no trabalho corporal, em sua expressividade e no que ele nos revela.³⁸

O trabalho na psicanálise é realizado por profissionais da área aptos a investigar o discurso e fazer apontamentos específicos em casos individuais. Já no Arco-Íris do Desejo, o que se busca é proporcionar formas de representação através de técnicas de Imagens corporais, do estímulo à comunicação pelos sentidos, que pode levar o praticante a tomar consciência da situação de opressão subjetiva: Aí reside a função terapêutica específica do teatro: ver e ouvir. Vendo e ouvindo – e ao ver-se e ao ouvir-se – o protagonista adquire conhecimento sobre si mesmo” (BOAL, 2002, p. 41).

E, ainda, o principal objetivo do método é fazer a relação entre a situação vivida pelo oprimido com as relações de opressão da sociedade como um todo. Ou seja, parte da situação vivida pelo indivíduo, para a reflexão das situações de opressão da sociedade, a fim de desnaturalizá-las e transformá-las. Ou seja, o objetivo do Arco-Íris do Desejo é fazer com que o indivíduo tome consciência de que as situações de opressões subjetivas que ele está vivendo é ocasionado por opressões construídas e perpetuadas na sociedade e que outros indivíduos também são afetados por elas, por exemplo, o machismo, a homofobia, o racismo e preconceitos de todas as ordens.

Seguimos com as reflexões sobre os possíveis riscos na aplicação da técnica do Arco-Íris do Desejo. Em artigo publicado no livro *Boal, embaixador do Teatro Brasileiro*, de 2017, Cecilia Thummin Boal aponta sua preocupação com a multiplicação do método:

O problema é que o livro está publicado e as pessoas começam a fazer terapia de uma forma completamente selvagem e irresponsável. Esse livro realmente apresenta esse risco. Mas é assim com tudo, também no caso de Freud, você pode ler um livro dele e dizer que é psicanalista. É

³⁸ Sabemos que existem terapias corporais, alternativas, artísticas, etc. No entanto, aqui se busca elucidar a diferença entre a terapia baseada na fala, na linguagem, no discurso e na palavra e essa prática teatral que trabalha essencialmente com a materialidade corporal a partir de técnicas de imagens.

impossível ter esse controle. (THUMMIN apud ZANNETTI; ALMADA, 2017, p. 116)

As práticas de TO são realizadas hoje em mais de setenta países das maneiras mais variadas possíveis, de acordo com os objetivos, interesses e experiências dos multiplicadores do método.

Cada multiplicador identifica as técnicas e modalidades que lhe interessam desenvolver e cria seu jeito de trabalhar, a sua própria metodologia, compatível com seus objetivos e interesses no método.

Portanto, sim, há o risco de serem feitas práticas de Arco-Íris de maneiras que não sejam bem fundamentadas especialmente no que diz respeito à maiêutica e as bases do método: a ética e a solidariedade. Há que se compreender a preocupação de Cecília Thummin, pelos riscos inerentes a essa prática, que envolve a subjetividade dos praticantes.

No entanto, como participante do Método Boal de Teatro e Terapia, pude averiguar, através do atravessamento do meu próprio corpo durante a realização dessas práticas que o aumento da percepção e conscientização das opressões subjetivas é facilitado, através, especialmente das técnicas de imagens corporais desenvolvidas nessa modalidade do TO.

A partir das práticas do Arco-Íris do Desejo torna-se possível acessar partes da subjetividade que são materializadas através de imagens corporais tornando as opressões subjetivas mais conscientes e passíveis de superação.

A perspectiva desta tese foi a de tornar mais possível o entendimento das etapas de duas das técnicas do Arco-Íris do Desejo, a partir de ilustrações, e trazer à luz uma forma de praticá-las, no intuito de contribuir com o seu entendimento e multiplicação.

A sinestesia, presente no TO como um todo, reflete sobre um tema de opressão (objetiva ou subjetiva) através de diferentes canais estéticos: imagem corporal, fala, música, poesia, reflexões, aumentando a percepção e a forma de entendimento e percepção sobre esse tema, ativando o Pensamento Sensível.

No entanto, em algumas ocasiões, o TO é entendido como uma ferramenta para “achar soluções” para determinada situação de opressão e essa não é a proposta do método.

Ao contrário, o que ocorre no TO é a complexificação da questão, é a busca das contradições dos elementos envolvidos, do que há de dialético na situação em questão, e assim expandir as formas de pensar sobre alternativas de superação daquela situação específica e não a obrigatoriedade de resolver de forma definitiva ou sanar situações de opressão de qualquer ordem.

Reafirmo o meu entendimento de que o TO não emancipa pela sua prática por si só, mas apresenta e estimula outras formas de representação e percepção sobre temas complexos: a partir do ato de representar uma situação através de canais estéticos diferentes como a imagem, o som, a palavra, a música, a poesia, o desenho, o Teatro-Imagem e a reflexão coletiva sobre determinada situação é possível entender de maneira mais ampla a opressão que se pretende superar. Isso é o que se pode esperar do método, desconstruindo a ideia de que a partir dele, opressões serão sanadas, e a emancipação será atingida.

Como participante na Oficina de Introdução ao Arco-Íris do Desejo, ministrada por Alessandro Conceição e Monique Rodrigues, no CTO, em 2015, ao ser protagonista de uma das técnicas, foi possível tornar conscientes algumas questões subjetivas e a prática foi uma experiência positiva, que me possibilitou fazer mudanças na vida real.

Com o estímulo aos sentidos corporais e técnicas de imagens corporais, fui capaz de visualizar o que estava me impedindo e dificultando de agir na situação abordada. Com as reflexões coletivas, como, por exemplo, “*Pudemos ver que seu corpo estava assim e que você ocupou o espaço dessa maneira*”, pude perceber como era vista naquela ação. Foi descrito aquilo que se podia ver, a partir da materialidade corporal e isso me trouxe dados que até então eram desconhecidos pra mim. A minha percepção sobre a opressão subjetiva foi transformada a partir da experiência, no sentido de aumentar a minha percepção sobre ela.

Como multiplicadora do Método do Arco-Íris do Desejo durante o Estágio Docência na UFMG para alunos da Graduação em Teatro, durante o desenvolvimento desta investigação, pude perceber que quem facilita suas técnicas pode ter também a sua

sensibilidade envolvida e que deve procurar manter o distanciamento necessário para facilitar as etapas sem interferir com apontamentos ou sugestões pessoais.

Manter a concentração e a sensibilidade para determinar o tempo dos diálogos foi também um desafio prático.

Não houve dificuldade em mediar as reflexões coletivas, já tenho clareza de que o objetivo das reflexões e apontamentos é o de fazer com que os praticantes percebam como são vistos nas improvisações, a partir da materialidade corporal para que sigam potencializando a sua percepção sobre a situação de opressão subjetiva abordada.

Essa modalidade do TO que expande as fronteiras teatrais é uma ferramenta potente e peculiar na busca de superação de opressões subjetivas: “Problemas individuais não abrangem a totalidade de uma classe, mas abrangem a totalidade de uma vida, e nem por isso são menos importantes” (BOAL, 2002, p.23). Além disso, a partir da desnaturalização e análise da situação vivida por um indivíduo específico torna-se mais possível identificar, combater e superar relações de opressão da sociedade como um todo. É uma multiplicação desafiadora que desejo seguir aprimorando.

4.2 O Teatro Legislativo ou o Teatro no legislativo: Pensamento Sensível na política institucional

O TO apresenta-se como expressão artística que deve se constituir e se desdobrar em um fazer político, que engloba a transformação de realidades opressoras, nos âmbitos sociais e subjetivos, buscando a emancipação do sujeito praticante, ator e não-ator: “Política é a ciência da vida em sociedade. No confronto entre pensamento único, temos que ter claro que a política não é ‘a arte de fazer o que é possível fazer’, como é de costume dizer, e sim a arte de tornar possível o que é necessário fazer” (BOAL, 2009, p. 22).

Acreditamos que a arte teatral, especialmente as técnicas do TO, tem papel fundamental nesse momento de radicalização política instituída no país, pois aguçam a nossa sensibilidade e a possibilidade de produção de imagens, metáforas, discursos, potencializando assim a nossa capacidade de reflexão e atuação.

A atuação do Coletivo AzDiferentonas!, ligado à política institucional por intermédio da Gabinetona, no âmbito do Teatro Legislativo é uma ação performativa por tender a sair do naturalismo e do realismo na atuação teatral e incluir aspectos mais corporais, incluindo canções, um tipo de presença distinta na imagem estética produzida a partir dos corpos diversos dos integrantes do coletivo.

Trata-se de trazer para a política institucional a comunicação pelos sentidos, a estética e o Pensamento Sensível. Ou seja, em nossa atuação, há o destaque da abordagem corporal, que provoca os sentidos corporais de quem participa das nossas experiências enquanto espect-atores e enquanto os próprios atores e performers do coletivo.

O que o trabalho do coletivo busca é uma nova forma de comunicação para a transformação social e atuação política, baseada no estímulo aos sentidos corporais e a comunicação pelos sentidos, ou seja, a estética, além de implementar na política institucional o Pensamento Sensível, a fim de performatizar a política e alcançar novas formas de fazer política que sejam inclusivas, democráticas e atentas à diversidade dos cidadãos, que, mais do que tidos como minoria que deve ser respeitada, apresentam-se através de seu próprio corpo e sua própria voz, criando sua própria estética e apresentando-se por si só.

Isso está de acordo com a própria estrutura de atuação maiêutica do TO que, ao invés de levar respostas e falar a respeito dos oprimidos, potencializa e democratiza a linguagem teatral para que cada um fale por si, com seus sentidos ativados e sua expressividade estimulada.

O TO se coloca politicamente de um lado: o dos oprimidos. O trabalho d'AzDiferentonas! está relacionado à construção de uma estética própria e representativa da diversidade dentro do ambiente de poder, ou seja, no ambiente da política institucional, associado a prática do Teatro Legislativo, a fim de apresentar novas narrativas, novas formas de ver a realidade, buscando exatamente questionar o discurso unívoco, a estética do homem branco nos espaços do poder, da docilidade dos corpos diversos, de sua colocação à margem desses espaços.

É precisamente sobre o combate ao discurso unívoco nos espaços de poder que o trabalho do Coletivo se baseia para suas produções estéticas, a partir da performance, do trabalho corporal, da comunicação pelos sentidos corporais, buscando uma nova forma de comunicação e representatividade e quiçá, a ressignificação do próprio poder.

Além do trabalho performático do Coletivo, o que acontece na formação de multiplicadores de TO, no âmbito da Gabinetona, é o empoderamento de pessoas a quem foi dado apenas o direito, teoricamente, de consumir cultura, através da democratização dos meios de produção teatral.

Boal refuta as hierarquias estabelecidas entre aqueles que podem produzir cultura e aqueles a quem é dada a “oportunidade” de consumi-la. Ao quebrar essa barreira quebra também o monopólio dos profissionais que separa agentes ativos e passivos no da intervenção política. (BARBOSA; FERREIRA, 2017, p. 6)

Ao desmecanizar os corpos, ao tomar consciência dos papéis sociais que eles ocupam e da possibilidade de produzir uma estética própria através da potencialização dos sentidos corporais, dá-se também uma inversão dos papéis de consumidores para produtores de cultura, o que interfere nas ações sociais concretas e continuadas desses multiplicadores que atuam em diversas frentes, especialmente nas regiões periféricas da cidade de Belo Horizonte.

Esse projeto, dentro do âmbito da política institucional, traz a possibilidade do diálogo horizontal entre parlamentares e os multiplicadores de TO, que podem criar coletivamente o mandato, com suas ideias e corpos desmecanizados, que geram diálogos através da arte e que se comunicam através da estética, do Pensamento Sensível, além do Pensamento Simbólico.

A crítica a esse projeto é a necessidade da representatividade, ou seja, é necessário que sejam eleitas pessoas comprometidas, de fato, com a transformação social brasileira e que tenham a sensibilidade e a certeza de que a arte é um instrumento de potencialização humana e de transformação das relações opressoras no âmbito da política institucional.

O quadro de representantes, ou seja, a grande maioria dos políticos brasileiros, está a serviço das grandes empresas detentoras e geradoras de lucros para um grupo definido de pessoas. E esses agentes sabem lidar de maneira muito satisfatória com os canais estéticos – palavra, som e imagem –, dominando os veículos de comunicação de massa e produzindo, a partir desses elementos estéticos, uma realidade distorcida.

A forma de combate, de acordo com meu entendimento, é a democratização da produção estética dos oprimidos, que a partir da consciência corporal e da potencialização dos sentidos corporais tornam-se mais capacitados para fazer a leitura da realidade e de propor, mesmo que para pequenos grupos, outras comunicações estéticas que torne expressivo o que é e foi sistematicamente negado e privado de representatividade na política institucional brasileira, como mulheres, indígenas, negros, população LGBTQI+, portadores de deficiência e agentes culturais periféricos.

A escolha dos multiplicadores parte desse princípio. Nas duas edições do “Projeto TO na Cidade!” recebemos ao todo cerca de quinhentas inscrições de atores e não-atores que gostariam de passar pela formação/ sensibilização em TO. Uma das principais motivações relatadas pelos inscritos e pelos participantes selecionados é que eles entendiam que o TO pode ser uma ferramenta de articulação social que pode fortalecer suas ações nos movimentos sociais, culturais, educacionais e outras áreas de atuação.

A partir da materialidade corporal, da ocupação do espaço estético, do corpo em cena com os sentidos ativados, começa um processo de reflexão, de expressão em busca da transformação social em contato direto com a política institucional, para que o eleitor não participe da política apenas na hora do voto, mas que seja parceiro durante todo o mandato, tendo como elo de atuação a arte teatral, conforme Boal propôs durante a criação do Teatro Legislativo.

A atual conjuntura política brasileira é um exemplo forte de como as verdades são fabricadas e os canais de comunicação estética – palavra, som e imagem – podem ser usados para invadir cérebros e criar realidades de modo a dividir, literalmente, um país entre os que refletem sobre o que ouvem e veem e entre os que aceitam e passam essa realidade construída adiante.

A ideia de performatizar a política é uma ação “descolonizadora” de cérebros que busca – a partir do Pensamento Sensível e da estética – trazer novas formas de pensar e agir frente a essa dominação. Desmecanizar o corpo e os sentidos é também desmecanizar a forma de pensar.

Segundo Barbosa e Ferreira (2017), existem três transgressões principais no TO: palco e plateia; espetáculo teatral e vida real; artistas e não-artistas. No meu entendimento, o Teatro Legislativo é uma modalidade do método que retrata e põe em prática essas três transgressões de forma clara, especialmente a que trata de espetáculo teatral e vida real, pois é capaz de atuar no espaço de tomada de decisões, do poder legislativo, da política institucional, a partir da comunicação através dos sentidos corporais, criando estéticas próprias e representativas.

O teatro na política institucional deve ativar os sentidos corporais dos espect-atores, entre eles os (as) próprios (as) parlamentares, para lançar mão do Pensamento Sensível e da potência estética para contribuir com a construção de uma sociedade mais ética e solidária.

O corpo no TO é o canal dessa transgressão, e, para isso, deve ser estimulado, desmecanizado e reconhecido como um canal para a emancipação relativa à estéticas uníssonas e opressoras.

4.3 Objetividade e subjetividade: o corpo como ponto de partida e de trânsito

Um dos objetivos dessa investigação foi analisar como o corpo e seus sentidos atuam como canal de emancipação no TO.

No Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia, a potencialidade do corpo dá-se no trânsito da abstração das opressões internalizadas para a materialidade corporal e da representação de questões não visíveis ou palpáveis por canais estéticos que contribuem com a visualização, verbalização, novas percepções e um entendimento mais amplo sobre o tema.

No Teatro Legislativo, o corpo é potente por problematizar, desnaturalizar, provocar e discutir a partir da estética e do Pensamento Sensível temas sociais urgentes, abordados pelos praticantes do “Projeto TO na Cidade!” e pelos integrantes d’AzDiferentonas!, buscando novas formas de entendimento e ação na política institucional. Ou seja, o corpo parte da estética e do próprio ato performativo, buscando dar a ver uma dada situação de opressão e, conseqüentemente, ativando outro modo de perceber a realidade, potencializando o Pensamento Sensível na política institucional.

Nas duas modalidades, o corpo é o canal de compreensão e ação, e é a partir dele que se dá a possível superação de opressões de todas as naturezas: O Teatro Legislativo e o Arco-Íris do Desejo são atravessados e realizados a partir do corpo.

No quadro a seguir, é apresentada uma síntese do trabalho corporal nas duas modalidades abordadas, a fim de sistematizar as reflexões desta pesquisa.

Figura 53 - Percursos do Corpo no TO: O corpo como trânsito entre questões subjetivas e objetivas em busca da superação de relações opressoras.



Fonte: Elaboração própria

O Arco-Íris do Desejo traz a materialidade para questões subjetivas através do Teatro - Imagem e da sinestesia – ato de representar a questão abordada por canais estéticos diferentes –, além de potencializar o Pensamento Simbólico. Ou seja, essa modalidade do TO traz a materialidade para questões subjetivas através do corpo.

No Arco-Íris do Desejo – Método Boal de Teatro e Terapia o corpo parte da subjetividade do sujeito, atuando como a materialização de suas expressões subjetivas. Traz a materialidade para questões subjetivas.

No Teatro Legislativo, o corpo atua como gerador de sensibilidade – estimulando o Pensamento Sensível – num espaço onde impera a palavra, já tão desgastada na política institucional, trazendo para o espaço de poder, outras formas de percepção, expressão e propostas de ação.

Em um sistema opressor, não é estimulada, ou mesmo permitida aos corpos, a criação de suas próprias narrativas. O corpo oprimido deve ser mecanizado. O que importa é realizar tarefas apenas, sem a possibilidade de acesso a novas formas de percepção. Um corpo “analfabeto estético” é inviabilizado de criar narrativas e outras possibilidades de existência.

Faz parte da estratégia de relações opressoras colocar os corpos produzindo constantemente em busca de sua subsistência e não ter tempo e oportunidade de tomar contato consigo mesmo, de tomar consciência de seus sentidos, de se desmecanizar, de usar o teatro como linguagem e de usar o teatro como discurso.

Com o exercício dessas práticas, podemos perceber que os sentidos corporais fazem parte do raciocínio humano e devem ser estimulados e potencializados a fim de construir uma sociedade mais ética e solidária para todos. A arte e a cultura são importantes ferramentas nesse processo de transformação.

4.4 Reflexões finais

Através desta tese buscou-se explicitar que a experiência corporal está profundamente presente no método de Boal, sendo uma base fundamental em todas as suas modalidades de aplicação/ experiências. Isso é importante para que o método atinja toda a sua potencialidade proposta, seja na relação do indivíduo com a sociedade, seja na relação dele consigo mesmo.

Além disso, buscou-se apontar como a experiência da percepção e prática corporal se liga às ações sociais, concretas e continuadas propostas pelo método, especificamente, praticando e refletindo sobre aplicações, hoje, do Arco-Íris do Desejo e do Teatro Legislativo.

O objetivo, no geral, foi criar um conjunto de informações sobre o corpo do TO, por meio de pesquisa bibliográfica nos variados materiais escritos pelo próprio Boal, bem como de seus multiplicadores e pesquisadores. Com isso, foi gerada, também, uma reflexão sobre a própria noção de corpo presente no método de Boal, bem como um diálogo sobre suas práticas, seja com especialistas, seja com autores que entendemos ter afinidades com as proposições gerais de Boal.

Para apresentar algumas respostas sobre como a experiência corporal se desenvolve no TO, foram apresentadas duas práticas contemporâneas com o Método Boal de Teatro e Terapia: Arco-Íris do Desejo e Teatro Legislativo, desenvolvido pelas AzDiferentonas! junto à Gabinetona em Belo Horizonte a partir de 2017.

Em ambas as experiências foram feitas releituras e desdobramentos do trabalho de Boal. Penso que é responsabilidade de quem pesquisa, pratica e multiplica o método hoje, atualizar o trabalho de modo a dialogar com a atual conjuntura em que estamos inseridos, com os novos desafios e potencialidades, sem perder as bases do método – a ética e a solidariedade: “Fala-se muito de heresias na prática de nosso método e, por isso, precisamos ter presente que o TO não é uma religião portadora da Palavra revelada. Pode e deve crescer, e crescer é modificar-se... porém... não em sua essência” (BOAL, 2002, p. 10 apud SARAPECK, 2016, p. 169).

Ao apresentar as duas práticas de multiplicação do método neste trabalho o intuito foi o de estimular que o TO siga se reconstruindo, se questionando, e criando novas formas de práticas e multiplicações criativas.

Ao descrever e sistematizar duas técnicas do Método Boal de Teatro e Terapia, o objetivo foi o de apresentar uma nova forma de sistematizar as suas etapas, ou seja, fazer releituras do método, sem perder a sua essência e seus objetivos, mas pensando e agindo sobre ele. Já com o Teatro Legislativo, o intuito é o mesmo: fazer releituras e atualizações do método, de acordo com nossas possibilidades, contando com os corpos e dialogando com a atual conjuntura do país.

O método criado por Augusto Boal e seus (suas) colaboradores (as) é um instrumental potente e relevante na busca pela emancipação dos sujeitos praticantes e na luta pela construção de um mundo menos bárbaro, desigual, e carente de criatividade e esperança.

Nas duas práticas apresentadas neste trabalho, a busca pela emancipação dá-se a partir do diálogo da arte teatral com outras duas áreas de atuação: a terapia e a política institucional.

Essa forma de fazer teatro ultrapassa as fronteiras da arte teatral, seja tornando o espectador um ator, seja criando um exercício concreto, ao modo de um “ensaio para a revolução”, de uma emancipação para o sujeito.

A passagem do espectador depositário passivo da ação teatral para protagonista, levando-o a ocupar uma posição mais ativa no espetáculo teatral e a construção de um “modelo de ação futura”, que reflete não apenas o passado, mas que também prepara o sujeito para o futuro. (SOARES; ARAÚJO, 2012, p. 342)

Através da possível elaboração desse “modelo de ação futura”, o teatro aponta para uma esperança de transformação dos indivíduos, de coletivos e da sociedade.

No entanto, o TO não leva o indivíduo à emancipação pelo fato isolado de participar de uma experiência artística e teatral, mas, sim, potencializa a sua percepção no caminho

para uma maior conscientização p o que é necessário ser transformado em âmbitos políticos e subjetivos na relação com a sociedade e consigo mesmo. Isso começa, no exercício do método, com a consciência da presença do indivíduo no mundo, partindo-se de uma experiência sobre si, com seu próprio corpo.

O TO é uma prática artística que estimula a transformação política, cultural, artística, humana e social; mas não se finaliza em sua prática isolada e exige ações emancipatórias transformadoras, constantes e contínuas na para além da prática teatral. É necessária a continuidade do trabalho para fora da sala de teatro. O TO é um ensaio para a vida real e deve ultrapassar a prática teatral para atingir ações concretas e continuadas na vida real.

O Teatro do Oprimido não nasceu de um processo de criação cênica. Foi se alargando como um leque, mas é, antes de tudo, teatro. É um conjunto de exercícios, de jogos, de técnicas, que ajudam a desenvolver aquilo que a gente já é. Quer dizer, o Teatro do Oprimido não dá nada a ninguém, traz para fora aquilo que está na pessoa. (ARAÚJO, 2000, p. 98)

Os exercícios, jogos e técnicas do TO estão intimamente ligados à desmecanização corporal e ao estímulo dos sentidos corporais dos praticantes do método. Portanto, estou de acordo com o fato de que o TO “não dá nada a ninguém”, mas penso que ele faz a ponte entre o sujeito praticante e seu próprio corpo, o que possibilita novas formas de percepção de si, da realidade e potencializa o exercício da cidadania. “Cidadão não é aquele que vive em sociedade – é aquele que a transforma” (BOAL, 2009, p. 22).

As práticas de TO, tal como as que aqui foram apresentadas, acontecem isoladamente ao redor do mundo. Acredito que essas ações artísticas, políticas e terapêuticas, ainda que pontuais, representam um potente caminho de resistência. Não haverá uma solução definitiva para qualquer tipo de problema, social, político ou individual a partir das técnicas do TO. Mas haverá o movimento, a reflexão e a transformação crítica.

A emancipação é um processo contínuo e diário: quando atingimos certo tipo de emancipação já temos que buscar outro tipo de emancipação, relativa a outro tema ou assunto.

Cabe a nós, multiplicadores e praticantes do TO, colocar o método a serviço do combate das nossas lutas contemporâneas. Cabe a nós, a releitura, a inventividade, a criatividade, o aprimoramento do método. Estou certa de que novas experiências virão.

Em entrevista a Alcione Araújo, Boal afirmou ser um “lavrador do mar”; e mais, afirmou sermos, os praticantes de TO, “um bando de lavradores do mar”:

Não tenho a menor pretensão de parecer com Símon Bolívar, mas numa coisa eu pareço. Ele falou que era um lavrador do mar. Lava-se uma onda, mas tem sempre outra se aproximando. Estou chegando à conclusão de que a vida é mais ou menos por aí. Eu sou um lavrador do mar. Moro em cima do mar. Quando olho, vejo que vou ter que lavar tudo de novo... Mas, tem tanto lavrador do mar no Brasil, gente tão boa, maravilhosa, fazendo coisas. Nós somos um bando de lavradores do mar. (ARAÚJO, 2000, p. 101)

A emancipação se dá ao tornar cotidiana a revolução e ao revolucionar o cotidiano, em um processo contínuo de recomeços permanentes. Continuaremos o trabalho com a arte, com a política, com o autoconhecimento, revendo as nossas subjetividades e, principalmente, reconhecendo nossas potencialidades com trabalhos teatrais em diversas frentes, com grupos diferentes.

O Teatro do Oprimido é uma das muitas práticas emancipatórias que seguem sendo desenvolvidas ao redor do mundo e segue se reinventando, se atualizando e se recriando em diálogo com a contemporaneidade. É um orgulho que esta prática se dê no campo dos estudos teatrais e seja originária de nosso país.

Conclui-se esta investigação com a certeza de que as relações de opressão não irão se findar e que o Teatro do Oprimido seguirá se atualizando com práticas artísticas que querem colaborar com a construção de uma sociedade mais ética e solidária. O trabalho buscou cooperar com reflexões e práticas contemporâneas com o Teatro do Oprimido, através de multiplicações criativas do método.

Sim. Somos lavradores do mar. E seguiremos. Sempre.

REFERÊNCIAS

ALTIERI, Antônio Luís. *Cultura de Augusto Boal: processos constitutivos de teatro e educação*. Paco Editorial: Jundiaí, 2016.

AMARAL, Marina; BRANCO, Carlos Castello; BARROS, João de. Exilado: Augusto Boal. *Caros Amigos*, São Paulo, n. 48, p. 28-33, 2001.

ARAÚJO, Alcione. O lavrador do mar. *Palavra*, v. 1, n. 11, p. 96-101, 2000.

AUGUSTO Boal e o Teatro do Oprimido. Direção de Zelito Viana. Música: Francis Hime. Rio de Janeiro: Patrícia Chamon, 2010. (62 min.), son., color. Legendado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IL3-Wc305Gg>>. Acesso em: 05 jan. 2020.

BARBOSA, Inês; FERREIRA, Fernando Ilídio. Teatro do Oprimido e projeto emancipatório: mutações, fragilidades e combates. *Sociedade e Estado*, v. 32, n. 2, p.439-463, ago. 2017.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 1.ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1974.

BOAL, Augusto. *Stop: C'est Magique*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos: para o ator e não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

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

BOAL, Augusto. *O Arco-Íris do Desejo: método Boal de teatro e terapia*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2002.

BOAL, Augusto. *O Teatro Como Arte Marcial*. 1.ed. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2003.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. 10. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2007.

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

BOAL, Augusto. A árvore do Teatro do Oprimido. *Camarim*, São Paulo, v. 12, n. 44, p. 4-5, 2009b.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2019.

CHIARI, Gabriela Serpa. AzDiferentonas! experiências contemporâneas do Teatro Legislativo. Teatro do Oprimido: práticas políticas-pedagógicas – “Ensaio para Revolução”, *Cadernos GIPE CIT*. Salvador, v. 22, n. 40, p.141-154, 2018.

CHIARI, Gabriela Serpa. *Laboratório Madalenas: Teatro das Oprimidas – Inovação Pedagógica para o Gênero Feminino*. 2013. 134 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Unirio, Rio de Janeiro, 2013.

CHIARI, Gabriela; BRAGA, Bya. A performatização da política institucional: Teatro do Oprimido e resistência estética hoje. *Sala Preta*, v. 19, n. 1, 2019.

CONCEIÇÃO, Flávio. Do Teatro Engajado ao Teatro do Oprimido: avanços da metodologia boaleana. *Cadernos GIPE CIT*, v. 22, n. 40, p. 8-27, 2018.

FELDHENDLER, Daniel. Augusto Boal and Jacob L. Moreno: Theater and therapy. In: SCHUTZMAN, Mady; COHEN-CRUZ, Jan (Ed.). *Playing Boal: theater therapy, activism*. London: Routledge, 1994. p. 87-109. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=9NqKAgAAQBAJ&pg=PA87&lpg=PA87&dq=iagp+1989+amsterd%C3%A3&source=bl&ots=fGpgNmd275&sig=ACfU3U1ENjt4mlsq-Yg96cYRtEl4qpQi-g&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwiaira92e3mAhUDElKGHswfBaQQ6AEwAnoECAkQAQ#v=onepage&q=iagp%201989%20amsterd%C3%A3&f=false>>. Acesso em: 05 jan. 2020.

FERNANDES, Kelly Cristina. *Teatro Social dos Afetos*. Tese (Doutorado em Psicologia Social), Departamento de Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

FRANCO, Marielle. *UPP – A redução da favela a três letras: uma análise da política de segurança pública do Estado do Rio de Janeiro*. 2014. Dissertação (Mestrado) - Curso de Faculdade de Administração de Ciências Contábeis, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Editora UFMG: Belo Horizonte: 2013.

LIGIÉRO, Zeca; TURLE, Licko; ANDRADE, Clara. *Augusto Boal: arte, pedagogia e política*. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2013.

LE BRETON, David. *Adeus ao Corpo: antropologia e sociedade*. 6. ed. Campinas, SP: Papirus, 2013.

LE BRETON, David. *Antropologia do corpo*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2016.

MARTE, Ed. Corpo político. In: JOMAKA (Org.). *Coletânea Transliterária*. Belo Horizonte. Editora Marginália, 2019..

NOGUEIRA, Adriano S.; LOPES, Joana; FREIRE, Paulo. Pedagogia do Corpo: reencontrar o Corpo. In: SPIGOLON, Nima; NOGUEIRA, Adriano (Org.). *Oprimido (s) da Pedagogia ao Teatro: Paulo Freire e Augusto Boal*. São Paulo: Cartago, 2018. p. 133-145.

NUNES, Silvia Balestreri. *Boal e Bene: contaminações para um teatro menor*. Tese (Doutorado) - Curso de Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2004.

- PARDO, Ana Lúcia. *A teatralidade do humano*. São Paulo: Edições SESC SP, 2011.
- RAMBO, Ricardo Albino. Emancipação na perspectiva de Paulo Freire. *Revista Ibc*, Rio Grande do Sul, p. 1-9, 2017.
- SANCTUM, Flávio. *A estética de Boal: odisseia pelos sentidos*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012.
- SANTOS, Bárbara. Meu caro amigo. *Metaxis: informativo do Centro de Teatro do Oprimido*, n. 5, 2010.
- SANTOS, Bárbara. *Teatro do Oprimido: raízes e asas – Uma teoria da práxis*. Rio de Janeiro: Editora Ibis Libris, 2016.
- SARAPECK, Helen. Minha casa na árvore: um memorial de experiências com o Teatro do Oprimido. MATTOS, Cachalote et al. (Orgs.). *Teatro do Oprimido e Universidade: experimentos, ensaios e investigações*. Editora Metanóia: Rio de Janeiro, 2016.
- SOARES, Érika Cecília Oliveira; ARAÚJO, Maria de Fátima. Aproximações do Teatro do Oprimido com a Psicologia e o Psicodrama. *Psicologia: Ciência e Profissão*, n. 31, p. 340-355, 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pcp/v32n2/v32n2a06>>. Acesso em: 05 jan. 2020.
- TÓFANO, Deiverson Jésus Abreu. Uma intervenção junto ao grupo de convivência de mulheres da cidade de Dom Cavati por meio de técnicas do Arco-Íris do Desejo: o encontro do professor de teatro e do psicólogo na função de curinga.. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Cênicas) - Curso de Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Ipatinga, 2014.
- SILVA, Noeli Turle da (Licko Turle). Teatro Legislativo e racismo: arte, política e militância. *Repertório*, Salvador, ano 20, n. 29, p. 160-176, 2017.
- ZANETTI, Anderson. *A Estética da Subjetividade na Poética Teatral do Oprimido*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Curso de Artes Cênicas, Universidade Estadual Paulista Julho de Mesquita Filho, São Paulo, 2008.
- ZANNETTI, Anderson; ALMADA, Izaías. *Augusto Boal: Embaixador do Teatro Brasileiro*. Editora Mundo Contemporâneo: Rio de Janeiro, 2017.

APÊNDICE

O Coletivo AzDiferentonas! tem realizado encontros e palestras no país sobre o Teatro Legislativo desenvolvido na Gabinetona, além de confluências com grupos e multiplicadores de TO em Belo Horizonte.

Neste apêndice, seguem registros de experiências e trocas com grupos de Belo Horizonte que desenvolvem trabalhos e pesquisas com o método: Trupe Estrela e Grupo LECA da UFMG; registros do lançamento do livro *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, escrito por Julian Boal, na Zona de Confluência “Teatro no Legislativo”, realizada no encerramento do segundo Núcleo de Multiplicadores do TO na Cidade!, 2019; a participação no VII JITOU (Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade), em Salvador; registro do processo de criação junto à estagiária do Programa *Stage Monde* (Estágio Mundo) da UFMG, Sabrina Mellikeche; além de encontros e do Coletivo com assessores da Gabinetona que atuam em outras áreas do mandato, mas que contribuem com letramento e informações para as nossas ações performáticas com o Teatro Legislativo.

Figura 54 - AzDiferentonas! com a Trupe Estrela e Julian Boal no Seminário LECA de Teatro, na UFMG, em 2018



Fonte: Foto de Evandro Nunes

Figura 55 - AzDiferentonas! e a vereatriz Cida Falabella em palestra sobre a metodologia do Teatro Legislativo desenvolvido na Gabinetona durante o VII JITU, em 2019.



Fonte: Equipe de Comunicação da Gabinetona

Figura 56 - Julian Boal no lançamento do livro *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas* na Zona de Confluência “Teatro no Legislativo”, em 2019.



Fonte: Equipe de Comunicação da Gabinetona

Figura 57 - AzDiferentonas! e a estagiária do curso de teatro da UFMG, Sabrina Mellikech



Fonte: Equipe de Comunicação da Gabinetona

Figura 58- AZDiferentonas! e a assessora da Gabinetona, Avelin Buniacá, na Câmara Municipal de BH



Fonte: Equipe de Comunicação da Gabinetona

Figura 59 - AzDiferentonas! na Zona de Confluência “Teatro No Legislativo” e a Multiplicadora Suelen Sampaio, do segundo núcleo do “Projeto TO na Cidade!”, na ocasião do lançamento do livro “Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas”, com posfácio de Julian Boal, em 2019



Fonte: Equipe de Comunicação da Gabinetona