

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo

Maria Laura de Vilhena Dias e Silva

Teatro do Oprimido como interface

Belo Horizonte

2023

Maria Laura de Vilhena Dias e Silva

Teatro do Oprimido como interface

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Teoria, Produção e Experiência do Espaço

Orientadora: Ana Paula Baltazar dos Santos

Belo Horizonte

2023

FICHA CATALOGRÁFICA

S586t	<p>Silva, Maria Laura de Vilhena Dias e. Teatro do Oprimido como interface [manuscrito] / Teatro do Oprimido como interface. - 2023. 205 f. : il.</p> <p>Orientadora: Ana Paula Baltazar dos Santos.</p> <p>Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.</p> <p>1. Espaço (Arquitetura) - Teses. 2. Percepção espacial - Teses. 3. Teatro - Teses. I. Santos, Ana Paula Baltazar dos. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.</p>
-------	--

CDD 711.13



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO



FOLHA DE APROVAÇÃO

Teatro do Oprimido como interface

MARIA LAURA DE VILHENA DIAS E SILVA

Dissertação submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG como requisito para obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço.

Aprovada em 25 de outubro de 2023, pela Comissão constituída pelos membros:

Profa. Dra. Ana Paula Baltazar dos Santos - Orientadora
EA-UFMG

Profa. Dra. Silke Kapp
EA-UFMG

Prof. Dr. Ricardo Carvalho de Figueiredo
EBA-UFMG

Belo Horizonte, 25 de outubro de 2023.

AGRADECIMENTOS

Numa entrevista ao jornal CNRS, o filósofo Edgar Morin disse que viver é “navegar um mar de incertezas, entre ilhas e arquipélagos de certeza onde nos reabastecemos”. Esse é um **muito obrigada** às ilhas e arquipélagos fundamentais ao processo:

À Ana Baltazar por tanto... por tudo! Por me desafiar continuamente no ser-mais. Por me apresentar na práxis uma pedagogia transformadora! Por tanta generosidade nos momentos mais angustiantes! Não tem palavras para expressar o quanto te admiro.

À Silke Kapp e Ricardo Figueiredo, preciosidades na arquitetura e no teatro! Obrigada pelo cuidado em ler minhas palavras (muitas vezes alongadas), pela parceria, aprendizados e toques tão necessários!

À Ciça, minha metade na arquitetura. Pelo carinho e pelas trocas (de ideias e de ansiedades). Esse mestrado só faz sentido compartilhado com você.

Ao Cabral com quem tanto aprendo desde o primeiro dia na Escola de Arquitetura e que me abrigou no LAGEAR e na Casa Flusser diversas vezes com enorme carinho!

Ao Emídio, Flávio, Nicole, Olívia, Victor e Ynaiá pelo processo, pelo entusiasmo e por tanta generosidade nessa troca de conhecimentos!

À Tereza e Cris por me apresentarem ao universo do teatro, à Gabriela pelo amor contagiante pelo TO, aos amigos do Teatro Universitário, CEFART e Galpão Cine Horto pelas aprendizagens, descontrações e por tanto amor por teatro! Aos grupos Flor de Maio e Maria na Fulô pelo acolhimento e trocas tão especiais!

Ao pessoal da Vila das Antenas e da Gabinetona por me transformarem nos nossos encontros pré-mestrado, essa dissertação não existiria sem Horácio, Mary, Gabi e Evandro! Aos moradores do Baçã, em especial ao Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçã, por me acolherem de forma tão generosa, pelo aprendizado contínuo, pela paixão compartilhada pelo teatro em meio às lutas sócio-espaciais! Salve Mauro, Marilene, Robinho, Vânia, Regina (*in memoriam*), Juliana, Jaber, Clarisse, Claudinho, Aloísio, Ana Liz, Ramon, crianças escoteiras e Trupe Apocalíptica! Salve!!!

Aos amigos e parentes que estiveram presentes nesse momento louco, principalmente: Carol, Bela, Malu, Ana, Maria Clara, Raquel, Roberta, Julia, Melch, Núria, Jana, Thais, Bernardo, Dorcas, à família Silva... Muito obrigada!

À Rita que me acompanha desde meus sete anos em todas as marés. Não tenho palavras pra medir sua importância na minha vida e nesse mestrado!

À Ivana que tanto me ensina e inspira. Obrigada por ser a melhor irmã que eu poderia ter. Eu sou quem sou por ter você comigo.

Aos meus pais pelo apoio e ensinamento nesse processo. Por toda confiança e por aguentarem minhas crises.

Às minhas cachorras pela alegria e leveza! Principalmente à Nikita que precisou partir na metade do caminho.

Ao Rubens, minha metade na vida. Obrigada por ser uma âncora quando eu estou perdida, por me ensinar tanto em nossas diferenças, por todo o companheirismo nos nossos sete anos.

Aos que deixaram saudades: vovó Eugênia, vô Noel, madrinha e tio Irineu.

Ao NPGAU e à Capes pela bolsa de estudos e ao governo Lula pelo aumento tão necessário!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Em defesa da arte e da estética, em tempos de crise e de paz.

Arte não é adorno,
Palavra não é absoluta,
Som não é ruído,
e as Imagens falam.

(BOAL, A., 2009, p. 5)

La vida carece de sentido dramático. No conoce el sí o no, el blanco o negro, el todo o nada.

(BRECHT, B., [s.d.] 2006, p.53)

RESUMO

A proposta do trabalho é investigar o Teatro do Oprimido (TO) — seus exercícios, jogos e práticas — como interface em atuações críticas de arquitetura e urbanismo. Sistematizado pelo teatrólogo brasileiro Augusto Boal, o TO parte da crítica do teatro convencional que serve para manter os espectadores passivos e contribui para sua adaptação à sociedade capitalista. Por sua vez, Boal entende o teatro como uma linguagem capaz de ser utilizada por qualquer pessoa pela mobilização do corpo para percepção, expressão e diálogo. Diferente de apresentar uma proposta acabada (projeto ou espetáculo), refletindo os interesses e visão de mundo das classes dominantes, Boal defende a tomada dos meios de produção teatral pelas pessoas. Nesse sentido, sistematiza uma série de jogos, exercícios e práticas teatrais para engajar as pessoas na crítica da própria realidade. Embora seja um meio de envolvimento e de consciencialização inicial sobre as relações sociais de opressão e a dimensão corporal da alienação, o TO não avança num questionamento de como o espaço serve para produzir e reproduzir essas relações sociais. Tomando-o como ponto de partida, proponho investigá-lo como interface para problematizar o espaço cotidiano e as relações sócio-espaciais por ele (re)produzidas. A pesquisa aqui apresentada parte, portanto, da interseção entre os estudos sócio-espaciais e teatrais, por meio da crítica dos próprios campos de conhecimento e da sociedade capitalista em que são constituídos. Inicialmente, proponho uma discussão sobre a produção teatral desde o século XX, buscando analisar como as relações sociais de dominação também são produzidas e reproduzidas espacialmente no campo teatral. Em seguida, discuto o TO a partir de suas premissas críticas e apresento as práticas e estrutura do método (Árvore do TO), levantando alguns de seus limites e possibilidades de transformação para que as pessoas se engajem em discussões sócio-espaciais a partir do corpo. Deslocando para a práxis, apresento criticamente minhas primeiras experiências com o método do TO para mobilização sócio-espacial, revelando nuances e avaliando algumas de suas fragilidades e potências. Por fim, apresento o trabalho em desenvolvimento com moradores de São Gonçalo do Baçõ (sobretudo com o Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçõ e Grupo de Escoteiros), em que, a partir da análise crítica do TO, busco elaborar uma prática própria que associa seus elementos (especialmente as propostas de desmecanização e pensamento sensível via corpo) com outras interfaces de levantamento de informações sócio-espaciais, tendo a desalienação e transformação sócio-espacial como horizonte.

Palavras-chave: teatro do oprimido; interfaces; emancipação; cotidiano; transformação sócio-espacial; pensamento sensível.

ABSTRACT

This work aims to investigate Theatre of the Oppressed (TO) — its exercises, games and practices — as an interface in critical performances in architecture. Systematized by Brazilian theatrical theorist Augusto Boal, TO is rooted in a critique of conventional forms of theater that serve to keep spectators passive and contribute to their adaptation to capitalist society. Boal sees theater as a language that can be employed by anyone by using the body for perception, expression and dialogue. Rather than presenting a finished proposal (project or spectacle), reflecting the interests and worldview of the ruling classes, Boal advocates for people's ownership of the means of theatrical production. In this sense, he systematizes a series of games, exercises and theatrical practices to engage people in criticizing their own reality. Although it is a means of involvement and initial awareness of the social relations of oppression and the bodily dimension of alienation, TO doesn't go any further in questioning how space serves to produce and reproduce these social relations. Taking TO as a starting point, I intend to investigate it as an interface for problematizing everyday space and the socio-spatial relations it (re)produces. The research presented here is therefore based on the intersection between socio-spatial and theater studies, through a critique of the fields of knowledge themselves and the capitalist society in which they are constituted. Initially, I discuss the theatrical production since the 20th century, seeking to analyze how the social relations of domination are also produced and reproduced spatially within the theatrical field. Next, I discuss TO from its critical premises and present the practices and structure of the method ("The TO Tree"), highlighting some of its limits and possibilities for transformation so that people can engage in socio-spatial discussions from a corporal perspective. Moving on to praxis, I critically present my first experiences with the TO method for socio-spatial mobilization, disclosing nuances and evaluating some of its weaknesses and strengths. Finally, I present the work in progress with the residents of São Gonçalo do Baçõ (mainly with the São Gonçalo do Baçõ Theatre Group and the Scouts Group), in which, based on a critical analysis of the TO, I try to develop my own practice that associates elements of the method (especially the proposals for demechanization and thinking through the senses using the body), with disalienation and socio-spatial transformation as the horizon.

Keyword: theatre of the oppressed; interfaces; emancipation; everyday life; social-spatial transformation; *signalétique* language of the senses.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — A Village Fair. Pintura, óleo sobre tela.	27
Figura 2 — Actors from the <i>Commedia dell'Arte</i> on a Wagon in a Town Square. Pintura, óleo sobre tela.	27
Figura 3 — Esquema de diferenciação das formas dramática e épica.	30
Figura 4 — Estreia de "A ópera dos três vinténs"	32
Figura 5 — Perspectiva do projeto do Teatro Total.	32
Figura 6 — Trem de Agit-prop.	36
Figura 7 — Apresentação da comédia de Augusto Boal "Marido magro, mulher chata" na sede do Teatro de Arena.	37
Figura 8 — Encenação do "A mais-valia vai acabar, Seu Edgar!" pelo CPC da UNE.	40
Figura 9 — Ensaios de "Bacantes" pelo Teatro Oficina.	42
Figura 10 — A procissão dos olhos vendados na favela do Buraco Quente pelo Living Theatre.	45
Figura 11 — Árvore do Teatro do Oprimido: primeira versão.	66
Figura 12 — Árvore do Teatro do Oprimido: versão de Helen Sarapeck.	67
Figura 13 — Diferença entre estruturas em semi-treliça [a] e em árvore [b].	69
Figura 14 — Croquis diagramático com a localização das minhas experiências com o Teatro do Oprimido.	71
Figura 15 — Croquis de localização da Vila das Antenas em Belo Horizonte.	73
Figura 16 — Croquis de localização do espaço indicado pela moradora da Vila das Antenas.	74
Figura 17 — Desenho esquemático de <i>Hipnotismo Colombiano</i>	76
Figura 18 — Desenho esquemático de <i>Fila de cegos</i>	76
Figura 19 — Desenho esquemático de <i>Jogo das profissões</i>	78
Figura 20 — Compilado de fotos do processo de elaboração de cenas reais, ideais e transições pelo primeiro grupo do ProJovem, Vila das Antenas.	80
Figura 21 — Compilado de fotos do processo de elaboração de cenas reais, ideais e transições pelo segundo grupo do ProJovem, Vila das Antenas.	80
Figura 22 — Desenho esquemático das imagens de transição desenvolvidas no ProJovem, Vila das Antenas.	81
Figura 23 — Croquis do trajeto percorrido durante oficina de fotografia com adolescentes do FJU na Vila das Antenas.	86
Figura 24 — Compilado de fotos dos adolescentes do FJU na Vila das Antenas.	87
Figura 25 — Foto da remoção na Vila das Antenas por um dos adolescentes do FJU.	87
Figura 26 — Desenho esquemático de <i>O Batizado Mineiro</i>	89
Figura 27 — Desenho esquemático de <i>A cruz e o círculo</i>	90
Figura 28 — Desenho esquemático de <i>Dividir o movimento</i>	91
Figura 29 — Desenho esquemático de <i>Corrida em câmera lenta</i>	91
Figura 30 — Desenho esquemático de <i>Caminhada como quiserdes</i>	92
Figura 31 — Desenho esquemático de <i>Morto-vivo das opiniões</i>	93
Figura 32 — Croquis de localização do Teatro Espanca em Belo Horizonte.	96
Figura 33 — Performances e exercícios de preparação para teatro-fórum na experiência do <i>TO na Cidade!</i>	97
Figura 34 — Esquema da dramaturgia do teatro-fórum.	98
Figura 35 — Foto de divulgação do teatro-fórum "Luftal", na experiência do <i>TO na Cidade!</i>	99
Figura 36 — Croquis de localização de São Gonçalo do Baçõ, em Itabirito/MG.	104
Figura 37 — Desenho esquemático de <i>Sentindo a sala às cegas</i>	107
Figura 38 — Desenho esquemático dos gestos propostos pelo grupo <i>memória</i> , em São Gonçalo do Baçõ.	109
Figura 39 — Desenho esquemático dos gestos propostos pelo grupo <i>progresso</i> , em São Gonçalo do Baçõ.	109
Figura 40 — Compilado de fotos da cena do trem, realizada pelos adolescentes do Grupo de Teatro de São Gonçalo do Baçõ.	112
Figura 41 — Desenho esquemático de <i>Sequência do espelho</i>	113

Figura 42 — Colagem física sobre o turismo em São Gonçalo do Baçõ a partir das cenas criadas pelos adolescentes do Grupo de Teatro.....	114
Figura 43 — Croquis de localização da Escola de Arquitetura em Belo Horizonte.....	117
Figura 44 — Desenho esquemático de <i>Quantos 'as' existem em 'a'?</i>	119
Figura 45 — Desenho esquemático de <i>Há muitos objetos em um só objeto</i>	120
Figura 46 — Desenho esquemático da dinâmica de apresentação e nuvem de palavras realizada na disciplina Pensar centelhas.....	120
Figura 47 — Desenho esquemático da elaboração da cena real pelos estudantes da disciplina Pensar centelhas.....	121
Figura 48 — Desenho esquemático da cena absurda a pelos estudantes da disciplina Pensar centelhas.....	122
Figura 49 — Desenho esquemático da cena absurda b pelos estudantes da disciplina Pensar centelhas.....	122
Figura 50 — Desenho esquemático da união das cenas absurdas pelos estudantes da disciplina Pensar centelhas.....	123
Figura 51 — Colagens elaboradas e apresentadas aos estudantes da disciplina Pensar centelhas.....	124
Figura 52 — Desenho esquemático de <i>Exercício dos Pulinhos</i>	126
Figura 53 — Desenho esquemático de <i>O demônio</i>	126
Figura 54 — Desenho esquemático de <i>Bons-dias</i>	127
Figura 55 — Desenho esquemático de <i>João-bobo ou João-teimoso</i>	128
Figura 56 — Desenho esquemático de <i>Os guarda-costas do presidente</i>	128
Figura 57 — Desenho esquemático de <i>Caminhada-cega</i>	129
Figura 58 — Frames do vídeo em que um aluno examina o espaço da rampa com os pés, na Escola de Arquitetura.....	129
Figura 59 — Fotos de algumas das imagens elaboradas pela turma de AIA em 2022/2, na Escola de Arquitetura.....	130
Figura 60 — Fotos de algumas das imagens elaboradas pela turma de AIA em 2023/1, na Escola de Arquitetura.....	131
Figura 61 — Colagem de jogos e apropriações do espaço nas performances das turmas de AIA em 2022/2 e 2023/1, na Escola de Arquitetura da UFMG.....	133
Figura 62 — Croquis do trajeto percorrido durante entrevista caminhada com Mauro em São Gonçalo do Baçõ.....	140
Figura 63 — Apresentação da peça "Aredes" pelo Grupo de Teatro no adro da igreja de São Gonçalo do Baçõ em 22 de julho de 2023.....	141
Figura 64 — Localização da antiga casa dos fogueteiros em São Gonçalo do Baçõ.....	142
Figura 65 — Chafariz da Rua do Areal em São Gonçalo do Baçõ.....	143
Figura 66 — Muro de pedra em São Gonçalo do Baçõ.....	144
Figura 67 — Soleira 'feita pra sentar' em São Gonçalo do Baçõ.....	144
Figura 68 — Rede inicial de São Gonçalo do Baçõ, elaborada a partir da entrevista caminhada com Mauro.....	146
Figura 69 — Voçoroca ao lado da casa de Marilene em São Gonçalo do Baçõ.....	148
Figura 70 — Primeira reformulação da rede, acrescida das informações na conversa com Marilene, Robinho e Jaber.....	149
Figura 71 — Muro de contenção em São Gonçalo do Baçõ, Itabirito/MG.....	150
Figura 72 — Segunda reformulação da rede, acrescida das informações da reunião sobre tombamento.....	152
Figura 73 — Foto do jogo <i>Embaraçõ</i>	153
Figura 74 — Desenho esquemático de <i>Ninguém com ninguém</i>	153
Figura 75 — Desenho esquemático de <i>Marionete sem fios</i>	154
Figura 76 — Desenho esquemático de <i>Mosquito africano</i>	155
Figura 77 — Desenho esquemático de <i>Espada de pau parisiense</i>	155
Figura 78 — Primeira colagem produzida para o jogo com adolescentes do Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçõ.....	157
Figura 79 — Segunda colagem produzida para o jogo com adolescentes do Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçõ.....	158
Figura 80 — Protocolo elaborado e fragmento da colagem que representaram durante o jogo dos detetives e escultores de São Gonçalo do Baçõ.....	159
Figura 81 — Protocolo elaborado sobre a mudança do posto de saúde durante o jogo dos detetives e escultores de São Gonçalo do Baçõ.....	159
Figura 82 — Kits com molduras e câmeras para oficina de fotografia em São Gonçalo do Baçõ.....	160

Figura 83 — Convite para oficina de fotografia em São Gonçalo do Baçõo.	161
Figura 84 — Foto do corredor dos fundos da Escola de Arquitetura com moldura “tem problemas”.	162
Figura 85 — Foto do corredor dos fundos da Escola de Arquitetura com moldura “[nãõ] é de ninguém”.	162
Figura 86 — Uso da foto como cenãrio para a elaboraçãõ das imagens corporais pelos bolsistas do LAGEAR durante oficina de fotografia na Escola de Arquitetura da UFMG.	163
Figura 87 — Outro uso da foto como cenãrio para a elaboraçãõ das imagens corporais pelos bolsistas do LAGEAR durante oficina de fotografia na Escola de Arquitetura da UFMG.	163
Figura 88 — Grupo de Escoteiros de São Gonçalo do Baçõo ‘desfraldando’ a bandeira.	164
Figura 89 — Croquis do trajeto percorrido durante oficina de fotografia no Baçõo.	165
Figura 90 — Grupo de fotos com a moldura “tem qualidades” na oficina de fotografia no Baçõo.	166
Figura 91 — Grupo de fotos com a moldura “é de todo mundo” na oficina de fotografia no Baçõo.	166
Figura 92 — Lixeiras enquadradas com a moldura “é de todo mundo”.	167
Figura 93 — Centro de São Gonçalo do Baçõo enquadrado com a moldura “é de todo mundo”.	167
Figura 94 — Grupo de fotos com a moldura “tem problemas” na oficina de fotografia no Baçõo.	168
Figura 95 — Cavalos enquadrados com a moldura “tem problemas”.	168
Figura 96 — Menino empinando a bicicleta com a moldura “tem problemas”.	169
Figura 97 — Grupo de fotos com a moldura “[nãõ] é de ninguém” na oficina de fotografia no Baçõo.	170
Figura 98 — Grupo de fotos com a moldura “aconteceu por conta da mineraçãõ” na oficina de fotografia no Baçõo.	170
Figura 99 — Imagem elaborada a partir da fala “‘Aconteceu por conta da mineraçãõ’, ali ó, aquele condomínio” por uma das criançãs do Grupo de Escoteiros de São Gonçalo do Baçõo.	171
Figura 100 — Organizaçãõ da sala no casarãõ da Dona Divina para projeçãõ das imagens da oficina de fotografia em São Gonçalo do Baçõo.	172
Figura 101 — Preparaçãõ dos escoteiros para o evento da “Promessa” no gramado do casarãõ da Dona Divina em São Gonçalo do Baçõo.	172
Figura 102 — <i>Caminhada como quiserdes</i> com desafios de velocidade no gramado do casarãõ de Dona Divina em São Gonçalo do Baçõo.	173
Figura 103 — <i>Sentindo o espaço às cegas</i> no gramado do casarãõ de Dona Divina em São Gonçalo do Baçõo.	174
Figura 104 — <i>Sequência do espelho</i> no gramado do casarãõ de Dona Divina em São Gonçalo do Baçõo.	175
Figura 105 — <i>Jogo dos toques</i> no gramado do casarãõ de Dona Divina em São Gonçalo do Baçõo.	175
Figura 106 — Escoteiros modelando a partir de imagem da oficina de fotografia no Baçõo.	176
Figura 107 — Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçõo a caminho da apresentaçãõ de “Aredes” no ônibus disponibilizado pela SAFM.	177
Figura 108 — Apresentaçãõ de “Aredes” pelo Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçõo no Marzagãõ.	178
Figura 109 — Apresentaçãõ de “Aredes” pelo Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçõo para os trabalhadores da SAFM.	179
Figura 110 — Vista da mineraçãõ na SAFM em Itabirito/MG.	179
Figura 111 — Compilado de frames de vídios do complexo da Vale em Itabirito/MG.	180
Figura 112 — Manifestaçãõ a favor do terminal por moradores do Mangue Seco na ALMG.	180
Figura 113 — Fotos das faixas instaladas na Feira Baçõo Cultural do dia 10 de junho.	182
Figura 114 — Alongamento inicial durante aula com o Grupo Flor de Maio no Baçõo.	183
Figura 115 — Desenho esquemãtico de <i>Bala argentina</i> ou <i>jogo dos torpedos</i>	184
Figura 116 — Desenho esquemãtico de <i>Jogo das palmas</i> ou <i>Série das palmas (os Claps)</i>	184
Figura 117 — Cena inicial sobre Festa Junina durante aula com o Grupo Flor de Maio no Baçõo.	185
Figura 118 — Cena do dia seguinte à Festa Junina na aula com o Grupo Flor de Maio em São Gonçalo do Baçõo.	186
Figura 119 — Fotos aéreas do local escolhido para implantaçãõ do TFB em 2017 e 2021.	188
Figura 120 — Quadrilha improvisada em São Gonçalo do Baçõo.	189
Figura 121 — Fotos da escola com as molduras “aqui se faz festa” e “tem problemas”, durante oficina de fotografia com os adolescentes do Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçõo.	190
Figura 122 — Brincadeiras na rua dos adolescentes do Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçõo.	190
Figura 123 — Casa de Marilene emoldurada com “aqui se faz festa”, durante oficina de fotografia com os adolescentes do Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçõo.	191
Figura 124 — Tropa (ou trupe?) apocalíptica brincando pelas ruas do Baçõo, durante oficina de fotografia.	192
Figura 125 — Fotos da sede do Grupo de Teatro com as molduras “é de todo mundo” e “aqui se faz festa”, durante oficina de fotografia com os adolescentes do Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçõo.	192

Figura 126 — Fotos do Bar Casa Velha (Bar da Marilene) e do casarão da Dona Divina, durante oficina de fotografia com os adolescentes do Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçãõ.	193
Figura 127 — Desenho esquemático de <i>Estátua de sal</i>	194
Figura 128 — Desenho esquemático de <i>Jogo do lenço</i>	194
Figura 129 — Fotos dos muros de pedra registradas com as molduras “tem qualidades” e “tem problemas” durante oficina de fotografia com o grupo de escoteiros em São Gonçalo do Baçãõ.	195
Figura 130 — Fotos de cavalos e vacas registradas com as molduras “tem problemas” e “tem qualidades” durante oficina de fotografia com o grupo de escoteiros em São Gonçalo do Baçãõ.	196
Figura 131 — Fotos de árvores diversas registradas com as molduras “é de todo mundo”, “tem qualidades” e “tem problemas” durante oficina de fotografia com o grupo de escoteiros em São Gonçalo do Baçãõ.	196
Figura 132 — Fotos da lixeira da SAFM registradas com as molduras “é de todo mundo” e “aconteceu por conta da mineração” durante oficina de fotografia com o grupo de escoteiros em São Gonçalo do Baçãõ. .	197

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 — Ficha de perguntas e respostas para o jogo Morto-vivo das opiniões, realizado com adolescentes do FJU, Vila das Antenas.....	94
Tabela 2 — Registro das fichas para criação de cenas dos adolescentes do Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçõ.....	183
Tabela 3 — Registro das fichas para criação de cenas pelos adolescentes do Grupo de Teatro de São Gonçalo do Baçõ com acréscimo de festas, lugares e situações pelo grupo.....	185

LISTA DE SIGLAS

Agit-Prop: Agitação e propaganda

AIA: Ateliê Integrado de Arquitetura

Alfin: Programa de Alfabetização Integral

ALMG: Assembleia Legislativa de Minas Gerais

CONPATRI: Conselho Consultivo e Deliberativo do Patrimônio Cultural e Natural do Município de Itabirito

CPC: Centro Popular de Cultura

CRAS: Centro de Referência de Assistência Social

CTO: Centro de Teatro do Oprimido

FJU: Força Jovem Universal

LAGEAR: Laboratório Gráfico para a Experimentação Arquitetônica

MOM: Morar de Outras Maneiras

ProJovem: Programa Nacional de Inclusão de Jovens

PT: Partido dos Trabalhadores

SAFM: South American Ferro Metals

SUS: Sistema Único de Saúde

TBC: Teatro Brasileiro de Comédia

TEN: Teatro Experimental do Negro

TFB: Terminal Ferroviário do Baçõ

TO: Teatro do Oprimido

UFMG: Universidade Federal de Minas Gerais

Unesco: Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

USP: Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1. Uma série de incômodos e como lidar com eles.....	17
2. Sobre teatro e espaço	24
2.1 O teatro dramático burguês e a espacialidade do palco italiano	25
2.2 As experiências europeias como balizas críticas primárias	29
2.3 Arena, CPC, Oficina e Living Theatre: quatro abordagens sobre teatro, espaço e participação no contexto brasileiro de 1960–1970	36
2.4 Para além do teatro de vanguarda: um olhar para as experiências de teatro anarquista no Brasil	46
2.5 Limitações dessas experiências: o problema do mero acesso e participação no teatro	49
3. Raízes teóricas do Teatro do Oprimido	53
3.1 Teatro como linguagem.....	54
3.2 Tomada dos meios de produção teatral	56
3.3 Revolução copernicana ao contrário: crítica da separação ator e espectador.....	57
3.4 Teatro como ensaio da revolução	60
3.5 Das premissas críticas às principais práticas.....	61
3.6 Críticas à Árvore do Teatro do Oprimido	63
4. Experimentando o Teatro do Oprimido para mobilização	71
4.1 Teatro do Oprimido na Vila das Antenas: ProJovem.....	72
Qual o contexto para a apropriação do TO?	72
Como foi a experiência?	75
4.2 Teatro do Oprimido na Vila das Antenas: Força Jovem Universal (FJU).....	85
Qual o contexto para a apropriação do TO?	85
Como foi a experiência?	88
4.3 <i>TO na Cidade!</i> e experiência de teatro-fórum: Gabinetona	95
Qual o contexto para a apropriação do TO?	95
Como foi a experiência?	96
4.4 Teatro do Oprimido no Baçõ: o primeiro contato com o Grupo de Teatro de São Gonçalo do Baçõ	103
Qual o contexto para a apropriação do TO?	103
Como foi a experiência?	107
4.5 Teatro do Oprimido em sala de aula: Pensar centelhas.....	117
Qual o contexto para a apropriação do TO?	117
Como foi a experiência?	118
4.6 Teatro do Oprimido em sala de aula: desmecanização corporal em AIA	125
Qual o contexto para a apropriação do TO?	125
Como foi a experiência?	125

4.7	Sobre as experiências até aqui.....	133
5.	Por uma apropriação não-fidedigna do Teatro do Oprimido: o caso de São Gonçalo do Baçã	138
	Referências	200

1. UMA SÉRIE DE INCÔMODOS E COMO LIDAR COM ELES

Gostaria de começar esta dissertação pelos incômodos que me motivam e dizer que ela é parte de um processo contínuo de investigação e proposição de interfaces que visa avançar na direção da transformação sócio-espacial, tendo o Teatro do Oprimido (TO) como ponto de partida. A proposta deste texto é levantar pistas e não se tornar um modelo a ser seguido. Que este registro seja um convite para que qualquer pessoa que queira relacionar o pensamento sensível via corpo com pesquisas sócio-espaciais consiga avançar a discussão ou a própria prática a partir dos meus erros e acertos.

A motivação inicial para o desenvolvimento deste estudo nasce de uma série de incômodos com o campo arquitetônico (e com as atuações convencionais de arquitetos e urbanistas) que surgiram principalmente durante minha graduação em Arquitetura e Urbanismo. A graduação foi, para mim, ela e seu avesso. Por um lado, e na maior parte das vezes, ela serviu para validar a diferença entre o que é reconhecido como Arquitetura — um suposto 'jeito certo' de se projetar espaços extraordinários legitimados pelo campo — de todas suas outras formas possíveis, perdendo de vista a noção de arquitetura como "transformação do espaço pelo trabalho humano".¹ Por outro, foi na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) que pude ter contato com as perspectivas críticas dos grupos Morar de Outras Maneiras (MOM) e Laboratório Gráfico para a Experimentação Arquitetônica (LAGEAR) e, assim, questionar o campo e o papel do arquiteto como profissional supostamente capaz de determinar qualquer solução espacial, ainda que desconheça as vontades, costumes e opiniões das pessoas com quem trabalha.

Esse incômodo com a distinção entre Arquitetura e arquitetura (ou não-Arquitetura) é discutido inicialmente pelo crítico Reyner Banham.² Banham argumenta que não há uma qualidade excepcional nos projetos produzidos por arquitetos que sustente o valor que lhes é dado. Discute, portanto, a existência e reprodução do *modo architectorum*, isto é, um sistema secreto de valores estabelecido e socializado por arquitetos que, como uma caixa-preta, é reconhecido pelo output (como um projeto "desenhado no estilo certo"³), mas não pelo conteúdo. Enquanto arquitetos, aprendemos a seguir convenções — a adequar, definir ou (talvez com menos frequência) transgredir certo estilo, método ou técnica —, elaborando projetos que reduzem a arquitetura a "manifestações de verdades"⁴ e prescrevem eventos e ações das pessoas nos espaços que ocupam. Tais projetos, como produtos acabados, fixam-se como normas ou modelos a serem seguidos, apresentando uma perspectiva particular como absoluta ou universal.

O problema é que, mesmo que possamos adaptar tais convenções às imposições externas ao longo do tempo, há pouco questionamento ou tentativa de rompimento com a lógica de concepção e produção dos

¹ Em alusão ao artigo "arquitetura ou Arquitetura" de Lina Bo Bardi [1958], opto pela distinção neste texto entre Arquitetura (com A maiúsculo) como referente aos espaços extraordinários, legitimados e projetados segundo convenções e normas espaciais pré-estabelecidas, e arquitetura (com A minúsculo) como referente à definição proposta pelo grupo MOM de "transformação do espaço pelo trabalho humano" (KAPP et al., *Arquitetura como exercício crítico*, [2008] 2021, p. 41).

² BANHAM, A black box: the secret profession of architecture, [1990] 1999.

³ Ibidem, p. 295.

⁴ TILL, *Too many ideas*, 2001, p. 20.

espaços estabelecida pelo campo. A perpetuação do *modo architectorum* implica atuações que reproduzem métodos impositivos e privilegiam modos de projetar típicos de espaços extraordinários em que o que escapa ao padrão é inferiorizado e/ou excluído. Nesse sentido, mesmo trabalhando com espaços ordinários, reforçamos uma suposta neutralidade ou lógica inerente e essencial à concepção e produção dos espaços que serve principalmente para adequá-los à ordem sócio-espacial capitalista prescrita e determinada pelas classes dominantes.

Essa situação fica evidente nas atuações extensionistas e assistencialistas de arquitetos e urbanistas (entre outros profissionais) em contextos periféricos, por exemplo. Por pressupor o dever de oferecer ao grupo assistido serviços e produtos similares aos das classes dominantes (como se a produção e os saberes locais fossem “subprodutos precários ou subnormais”⁵), tais atuações tendem a focar na adequação e suprimento de necessidades aparentemente universais. Para Ivan Illich as necessidades são criadas por uma “política mais ocupada com a provisão de requerimentos definidos profissionalmente para a sobrevivência do que com reivindicações pessoais de liberdade que estimulariam ações autônomas”.⁶ Portanto, não são desejos ou condições de sobrevivência, mas uma aceitação generalizada da “condição humana como uma condição de dependência de bens e serviços” de modo que os grupos que não se enquadram no padrão de consumo prescritos tendem a ser considerados miseráveis.⁷

Legitimando-se por uma suposta superioridade do conhecimento técnico, arquitetos e urbanistas seriam ‘responsáveis’ por conhecer e determinar tanto os problemas, carências e necessidades quanto suas soluções. Para tal, delimitam o problema de forma clara e precisa a partir de um ponto de vista específico, isolando-o “da vida real e da complexidade de suas contingências”.⁸ Os problemas que abordam são normalmente os aparentes, os evidentes, e tanto as pessoas como as relações que os produzem tendem a ser negligenciadas, permanecendo intactas as estruturas de poder de determinada realidade sócio-espacial.⁹ Assim, até mesmo atuações participativas vão servir para perpetuar e mascarar relações de poder, pois ainda que tentem incluir outras pessoas e seus pontos de vista no processo de projeto, os modos de trabalho seguem dominados por decisões técnicas e direcionados à solução de problemas.

De certa forma, essa lógica de solução de problemas nos ‘enfeitiça’ e nos impede de perceber as relações para além da forma como aparecem e da circunstância imediata. A crítica, quando restrita ao campo, não dá conta de lidar com uma problematização estrutural. O olhar limitado ao espaço ignora que tanto espaço como relações sociais são esferas “inseparáveis, mesmo que não se confundam”.¹⁰ Daí a importância da dialética sociedade-espaço, ou seja, de reconhecer que o espaço tanto é produzido e transformado pelas relações sociais que abriga, como produz e transforma as relações sociais em diferentes medidas.¹¹ Esse olhar para as relações sócio-espaciais, incorporado nas atuações dos grupos MOM e LAGEAR, desloca a discussão para

⁵ BALTAZAR & KAPP, Assessoria técnica com interfaces, [2016] 2021, p. 128.

⁶ ILLICH, Necessidades, [1990], p. 4.

⁷ Ibidem, p. 2.

⁸ KAPP et al., Arquitetura como exercício crítico, [2008] 2021, p. 64.

⁹ BALTAZAR, *Cyberarchitecture*, 2009.

¹⁰ SOUZA, Marcelo. *Conceitos fundamentais para a pesquisa sócio-espacial*, 2013, p. 16.

¹¹ Por isso também a adoção do termo *sócio-espacial* (com hífen), como proposto por Marcelo Lopes de Souza (2013), em contraponto à grafia da norma culta *socioespacial* que sugere um *continuum* no qual o social apenas qualifica o espacial. O termo *sócio-espacial*, por sua vez, indica uma interdependência, um movimento dialético de produção do espaço pelas relações sociais e vice-versa.

compreender a crítica da sociedade capitalista em que o campo se constitui.¹² Dessa forma, não se limitando a olhar para as relações de arquitetos e urbanistas com o grupo assistido, soluções ou problematizações de aspectos imediatos do cotidiano, o trabalho passa a focar também (e principalmente) na crítica do próprio capitalismo e sua produção sócio-espacial.

O capitalismo não é um grupo de pessoas ou de instituições, mas um modo de produção historicamente definido. Além disso, esse modo de produção não pode ser resumido à simples troca de mercadorias, seu objetivo é a acumulação de capital pela exploração do trabalho. A forma como o modo de produção capitalista se apresenta é muitas vezes ilusória. Tendemos a tomá-lo como inevitável ou como uma evolução natural das relações sociais de produção, tanto que muitas vezes temos a sensação de que o fim do mundo é mais plausível do que o fim do capitalismo.¹³ Apesar de suas aparências, a realidade é permeada por contradições. Contradições são quando duas forças, aparentemente opostas, estão presentes ao mesmo tempo em determinada situação. Essa relação configura o modo de produção capitalista que “se condena a si mesmo pela força da contradição que o move e, ao mesmo tempo, o corrói e destrói”.¹⁴

Mais do que produzir apenas mercadorias, o capitalismo produz e reproduz as relações sociais que vão servir para mantê-lo. Uma dessas relações é a alienação. Para Marx a alienação surge com a divisão social do trabalho pela separação entre os que executam o processo de trabalho e os que o exploram. Essa alienação pelo trabalho tem várias dimensões no pensamento marxista:

Primeiro, que o trabalho é externo (*äusserlich*) ao trabalhador, isto é, não pertence ao seu ser, que ele não se afirma, portanto, em seu trabalho, mas nega-se nele, que não se sente bem, mas infeliz, que não desenvolve nenhuma energia física e espiritual livre, mas mortifica sua *physis* e arruina o seu espírito. [...] O trabalho externo, o trabalho no qual o homem se exterioriza, é um trabalho de autossacrifício, de mortificação. Finalmente, a externalidade (*Äusserlichkeit*) do trabalho aparece para o trabalhador como se [o trabalho] não fosse seu próprio, mas de um outro, como se [o trabalho] não lhe pertencesse, como se ele no trabalho não pertencesse a si mesmo, mas a um outro.¹⁵

Não reconhecendo o produto de seu trabalho nem a própria atividade produtiva, esse processo de alienação pelo trabalho faz com a própria essência humana seja estranhada. Nas palavras de Marx: “estranha do homem o seu próprio corpo, assim como a natureza fora dele, tal como a sua essência espiritual, a sua essência *humana*”.¹⁶ E, como consequência, tem-se o “*estranhamento do homem pelo [próprio] homem*”.¹⁷ Mas, a alienação não se restringe à esfera do trabalho, ela “ultrapassa o marco do trabalho produtivo e hoje atinge todas as instâncias da vida social”,¹⁸ separando e desarticulando as esferas da vida entre si. Resta a estranheza de um “mundo dominado por um poder social sobre o qual os indivíduos perderam qualquer controle”,¹⁹ cuja superação só é possível com a superação do próprio modo de produção capitalista.

A complexidade do projeto de superação do modo de produção capitalista é evidenciada por Henri Lefebvre. Em *A re-produção das relações de produção*, o autor discute como as relações capitalistas de produção,

¹² KAPP & BALTAZAR, Apresentação ou por que este livro, 2021, p.17.

¹³ SOEIRO, Um ensaio da revolução – Teatro do Oprimido, teoria crítica e transformação social, 2012.

¹⁴ GRESPAN, *Marx: uma introdução*, 2021, p.48.

¹⁵ MARX, Trabalho estranhado e propriedade privada, [1844] 2004, pp. 82–83.

¹⁶ *Ibidem*, p. 85.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ VIANA, A alienação como relação social, 2012, p. 32.

¹⁹ GRESPAN, *Marx: uma introdução*, 2021, p. 27.

apesar das crises, se mantêm e se reproduzem geração após geração. A partir do entendimento de que o capitalismo não está consolidado (como um sistema), mas em constante transformação, o autor argumenta que o modo de produção capitalista não apenas reproduz os meios de produção e as relações sociais, mas produz espaços de acordo com a própria lógica, isto é, espacializa as relações sociais que institui.²⁰ Essa reprodução das relações sociais no espaço implica uma produção, não se tratando de uma mera repetição, em consonância com as contradições do próprio capitalismo pela manutenção, alteração ou criação de novas relações de dominação e exploração.

Para Lefebvre, a única possibilidade de superar o modo de produção capitalista é por meio de mudanças no processo de reprodução das relações sociais de produção, para que proponha “expressa e deliberadamente uma outra maneira de viver, uma maneira radicalmente diferente”.²¹ Tal defesa aproxima-se, da noção de ‘transformação social ampla emancipadora’, que para Emir Sader, é “o objetivo dos que lutam contra a exploração, a opressão, a dominação e a alienação — isto é, contra o domínio do capital”.²² Retomando a relação dialética entre sociedade e espaço, pode-se inferir que a “mudança da sociedade concreta não há de ser apenas uma mudança das relações sociais, mas também uma mudança do espaço social”.²³ Assim, mais do que uma transformação social, é importante mover-se em direção à “uma transformação política do espaço que tem como horizonte a emancipação social, reconhecendo que o espaço é um produto social e que a sociedade é formada e transformada pelo espaço que forja”.²⁴ Numa perspectiva emancipatória, significa reconhecer que os próprios grupos sócio-espaciais²⁵ possam transformar seus espaços e relações sociais.

Assim, uma possível transformação sócio-espacial estaria fortemente ligada à autonomia individual e coletiva, isto é, à capacidade e direito das pessoas de definirem as normas que regem a produção do próprio espaço.²⁶ Agir a partir de suas próprias leis (e não sob as leis dos outros) requer que as pessoas tenham consciência crítica e informada sobre a própria realidade. Ao conhecer e problematizar os espaços e relações sociais, as pessoas podem não apenas questionar o que lhes é apresentado, mas articular os próprios incômodos e desejos para transformação. Essa perspectiva se distancia do que o campo tende a reproduzir acriticamente, pois, no lugar de reproduzir um ‘jeito certo’ definido de antemão por um projeto (que, por sua vez, é elaborado por um grupo de especialistas), a proposta é estimular um olhar crítico e problematizador das pessoas quanto ao próprio espaço cotidiano. Dessa forma, se antes a produção do espaço e da sociedade aparecia como algo externo, estranho às pessoas, o trabalho passa a ser orientado para a autonomia e consciência crítica na produção do espaço pelas pessoas, incentivando-as a identificar como as relações de dominação próprias do modo de produção capitalista são reproduzidas nos espaços do dia a dia.

²⁰ “Não é apenas toda a sociedade que se torna o lugar da reprodução (das relações de produção e não apenas dos meios de produção): é *toda o espaço*. Ocupado pelo neo-capitalismo, sectorizado, reduzido a um meio homogêneo e contudo fragmentado, reduzido a pedaços (só se vendem pedaços de espaço às ‘clientelas’, o espaço transforma-se nos paços do poder”. LEFEBVRE, *A re-produção das relações de produção*, 1973, 95–96.

²¹ LEFEBVRE, *A re-produção das relações de produção*, 1973, p.37.

²² SADER, Prefácio [do livro *A educação para além do capital*], 2008, p. 18.

²³ SOUZA, *Com o Estado, apesar do Estado, contra o Estado*, 2010, p. 22.

²⁴ Do original “a political transformation of space having social emancipation at the horizon, acknowledging that space is a social product and that society is formed and transformed by the space it forges” (BALTAZAR et al, *Dialogue with interfaces: Beyond the Visual Towards Socio-Spatial Engagement*, 2019, p.148).

²⁵ Partindo do conceito de grupo sócio-espacial proposto por Silke Kapp como “um grupo de pessoas que se relacionam entre si num espaço, sendo esse espaço constitutivo do grupo e inversamente constituído por ele” KAPP, *Grupos sócio-espaciais*, [2018] 2021, p. 154

²⁶ SOUZA, *A prisão e a ágora*, 2006, p. 70; KAPP, *Moradias e contradições do projeto moderno*, [2005] 2021, p. 189.

Portanto, no lugar de produzir projetos e produtos prescritivos, o grupo MOM tem focado sua atuação crítica na investigação de interfaces. Entendidas como instrumentos de mediação, as interfaces podem ampliar as possibilidades de interação das pessoas entre si, com os objetos e espaços sem que a natureza dessa mediação seja predefinida. Interfaces podem assumir formas distintas, “podem ser concretas ou abstratas, já existentes ou inventadas, informacionais ou operacionais, físicas ou digitais, ou qualquer combinação híbrida dessas possibilidades”,²⁷ mas visam promover a problematização contínua da realidade sócio-espacial pelas próprias pessoas. Como “elementos constitutivos de um processo contextual amplo e indeterminado”,²⁸ as interfaces não são autossuficientes. Assim, apesar de atuarem no engajamento e estímulo de centelhas críticas, é necessário articular interfaces com finalidades distintas num processo contínuo de alimentação, engajamento e atualização pelas pessoas para avançar na direção de promover diálogos problematizadores,²⁹ afastando-se da lógica de solução de problemas.

Como dito anteriormente, foi no ambiente universitário com os grupos MOM e LAGEAR, que pude articular esses incômodos com o campo e com a sociedade, além de desenvolver interfaces e ensaiar práticas para engajar grupos sócio-espaciais na conscientização e problematização de suas realidades. Durante esse período, enquanto atuava como bolsista de extensão, comecei a me aproximar do campo teatral, pesquisando inicialmente o TO (em especial a técnica de teatro-imagem) como possível instrumento para a discussão sócio-espacial. O interesse pelo teatro, especialmente pelo TO, também me levou a trabalhar como cenógrafa e assistente de cenografia no Teatro Universitário da UFMG, onde pude ter contato com outras práticas teatrais e ampliar meu repertório sobre teatros políticos e populares. Além disso, pude participar do projeto *T.O. na Cidade!* que visava formar multiplicadores do método do TO em Belo Horizonte. Sistematizado pelo teatrólogo brasileiro Augusto Boal,³⁰ o método é marcado por críticas à especialização, à suposta superioridade do ator-especialista em relação ao espectador-leigo, à separação entre corpo e mente (que desvincula o corpo do processo de reflexão), à imutabilidade e ao determinismo histórico. Essas premissas críticas pautaram o trabalho de Boal e do Centro de Teatro do Oprimido (CTO) desde a década de 1970 (e ainda pautam o CTO). Em contrapartida, empenharam-se em pesquisar e praticar outras técnicas teatrais, ainda que com algumas fragilidades, defendendo a apropriação dos meios de produção teatral pelos espect-atores e distanciando-se do teatro convencional de caráter autoritário e manipulador, que acaba por impor uma visão de mundo pré-determinada para o consumo do espectador.

Na ocasião do meu trabalho de conclusão de curso, pude realizar (entre outras dinâmicas) oficinas de TO com dois diferentes grupos de jovens moradores da Vila das Antenas em Belo Horizonte, mobilizando jogos, exercícios e a primeira técnica de teatro-imagem conhecida como “imagem de transição”. Nessas primeiras oficinas, que serão abordadas com mais profundidade no quarto capítulo deste trabalho, o TO foi mobilizado como interface para engajar os grupos num processo inicial de conscientização e problematização sócio-espacial. Apesar do caráter introdutório dessas experiências, elas fornecem pistas para vislumbrar práticas em que

²⁷ KAPP et al., *Arquitetura como exercício crítico*, [2008] 2021, p. 54.

²⁸ ARRUDA, *Pedagogia sócio-espacial para democracia radical: uma experiência mediada por interfaces em Glaura*, 2021, p. 36.

²⁹ FREIRE, *Extensão ou Comunicação?*, [1970] 1975.

³⁰ Augusto Boal [1931–2009] foi um teatrólogo brasileiro cujo trabalho, essencialmente político, focou tanto no desenvolvimento de um teatro brasileiro junto ao Teatro de Arena – capaz de traduzir a realidade do seu país e não apenas reproduzir cegamente os padrões impostos pelo teatro ocidental eurocêntrico – quanto na sistematização de uma gramática teatral que pudesse ser apropriada por todos, fossem eles atores ou não-atores: o método teatral conhecido como Teatro do Oprimido. Em 2008, Boal foi indicado ao prêmio Nobel da Paz por seu trabalho com o Teatro do Oprimido e em 2009, pouco antes de falecer, foi nomeado embaixador mundial do teatro pela Unesco.

o teatro é utilizado para além de uma reflexão coletiva sobre os usos e vivências no espaço, movendo-se para um questionamento também de sua produção.

Não é fácil falar de Teatro do Oprimido. Por um lado, há aqueles que julgam o método como ultrapassado, como se suas premissas críticas não fossem relevantes para o contexto atual. Mas há também aqueles que tratam o trabalho de Boal como uma estrutura intocável que deve ser reproduzida massivamente e em qualquer contexto sócio-espacial. Contudo, como nos alerta Julian Boal, utilizar o método sistematizado por Augusto Boal sem criticá-lo é uma forma de traição.³¹ Sendo assim, não acredito que o trabalho de Boal deva ser tomado como linha de chegada e sim como ponto de partida para atuações cada vez mais críticas. Por esse motivo, a teoria e a prática do TO são abordadas neste trabalho por uma leitura crítica que busca entender as potencialidades e fragilidades que ali se encontram para elaborar uma prática própria a partir de elementos do método (como a proposta de desmecanizar e instigar o pensamento sensível via construção de imagens com o corpo). Não se trata de pensar o TO como ferramenta mágica ou receita,³² mas parte de um processo contínuo de pesquisa, análise e busca. Assim, o trabalho deixa de ser uma reprodução fidedigna do método para tornar-se uma tentativa de apropriar-se dele (como mobilização consciente e crítica) e de informá-lo com outras práticas teatrais e interfaces que avancem na problematização sócio-espacial pelos grupos, tendo a desalienação e, em última instância, a transformação sócio-espacial como horizonte.

O trabalho é dividido em quatro capítulos, além desta introdução e das considerações finais. No segundo capítulo, intitulado “Sobre teatro e espaço”, proponho uma discussão em cinco itens sobre a produção teatral ocidental a partir da relação entre teatro e espaço. Primeiramente, apresento uma breve discussão sobre a forma burguesa de teatro, destacando como as classes burguesas se apropriam dele para expressão de sua hegemonia, reproduzindo as relações de dominação teatral e espacialmente. Em seguida, discuto três experiências de vanguardas teatrais europeias no início do século XX que vão, a seus modos, propor alterações na forma teatral e na relação espacial como tentativas de superação da hegemonia do teatro burguês. No terceiro item, apresento três experiências teatrais brasileiras que, balizadas pelas vanguardas europeias e pelo contexto social e político do Brasil na época, propõem mudanças ao teatro brasileiro pensando-o como um agente para a transformação da sociedade em que está inserido. O quarto item é dedicado à análise do teatro anarquista brasileiro do início do século XX, buscando, por um lado, deslocar o olhar para além das vanguardas teatrais (em direção a um teatro feito por e para operários) e, por outro, discutir como as relações hegemônicas teatrais e espaciais também são reproduzidas nesse contexto. Por fim, abordo algumas das limitações dessas experiências, apresentando a perspectiva de tomada dos meios de produção teatral para mobilização social apontada pelo TO.

No terceiro capítulo, intitulado “Raízes teóricas do Teatro do Oprimido”, apresento o método teatral do TO a partir das quatro premissas que o estruturam: a ideia de teatro como linguagem, a defesa da tomada dos meios de produção teatral, a crítica da separação entre ator e espectador e a ideia do teatro como ensaio da revolução, delimitando teoricamente o que se entende por TO a partir da crítica do campo teatral e da sociedade. Nesse capítulo, também apresento as principais práticas e a estrutura proposta por Boal e integrantes do CTO — a “Árvore do Teatro do Oprimido” — como forma de organização do método.

³¹ “Utilizar Brecht sem criticá-lo é traí-lo” escreveu Heiner Müller. O legado de A. Boal nos parece de demasiada importância para fazê-lo sofrer tamanha traição”. BOAL, J., *Sobre antigas formas em novos tempos: o Teatro do Oprimido hoje entre “ensaio da revolução” e técnica interativa de domesticação das vítimas*, [2017] 2022, p. 25.

³² BARBOSA & FERREIRA, *Teatro do Oprimido e projeto emancipatório: mutações, fragilidades e combates*, 2017.

No quarto capítulo, “Experimentando o Teatro do Oprimido para mobilização”, apresento minhas primeiras experiências com o método para mobilização sócio-espacial. Narradas cronologicamente, apresento apropriações com diferentes grupos para conscientização e problematização da própria realidade, mostrando as discussões levantadas em cada contexto, revelando nuances e avaliando algumas de suas fragilidades e possibilidades de aperfeiçoamento. São apresentadas cinco experiências com o Teatro do Oprimido: duas na Vila das Antenas (com jovens participantes do ProJovem e do Força Jovem Universal); uma no centro de Belo Horizonte junto ao núcleo do projeto *TO na Cidade!* (da Gabinetona); uma junto ao Grupo de Teatro de São Gonçalo do Bação e duas experiências em sala de aula (uma como parte de uma disciplina de Formação Transversal da UFMG com alunos da graduação e da pós-graduação, e outra como participação na disciplina introdutória do curso de Arquitetura e Urbanismo da UFMG). Por fim, reflito sobre algumas das limitações do TO como interface na práxis de problematização sócio-espacial e apresento alguns apontamentos para uma apropriação não fidedigna do método, articulando aspectos dele com outras experiências teatrais e outras interfaces de levantamento de informações sócio-espaciais.

O quinto capítulo, “Vislumbrar uma apropriação não-fidedigna do Teatro do Oprimido”, tem como objetivo apresentar o trabalho em desenvolvimento com os moradores de São Gonçalo do Bação. Discuto o processo de aproximação dos moradores e as experiências com o Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação e com o Grupo de Escoteiros em que proponho o uso do corpo para pensamento, expressão e comunicação, partindo principalmente das propostas do TO de desmecanização e de investigação do pensamento sensível pela construção de imagens com o corpo, associadas a outras interfaces. Essa narrativa traz indícios para a possibilidade de usar o corpo para pensar sensivelmente e desencadear problematizações da realidade sócio-espacial que avançam na direção da desalienação.

2. SOBRE TEATRO E ESPAÇO

Ao longo do século XX, a historiografia do teatro ocidental passa a ser marcada por diversas experiências que tensionam profundamente as relações entre teatro e espaço. O espetáculo em palco italiano³³ — forma consolidada pela classe burguesa que preconiza a separação entre palco e plateia, espacializando também sua ideologia³⁴ ao pressupor uma hierarquia entre atores e espectadores (produtores e consumidores) — passa a ser questionado parcial ou totalmente. Nesse sentido, novas práticas teatrais na Europa e no Brasil ensaiam meios de romper com a tradição burguesa, seja pela negação do edifício teatral convencional (com críticas ao seu caráter monumental), pela rejeição à encenação em palco italiano ou pelo questionamento sobre outras relações possíveis entre atores e espectadores. Contra a relação distante, frontal e estática que reforça a passividade do espectador frente à cena e ao mundo, as vanguardas teatrais do século XX orientam-se para a democratização do teatro, caracterizando um movimento que Lídia Kosovski entende como “poéticas de autoexílio”³⁵ ou “fuga da ‘casa burguesa’”³⁶ em seus sentidos simbólico, estético e político. No plano simbólico essa ‘fuga’ é caracterizada pelo distanciamento e negação dos valores e rituais burgueses nas práticas teatrais. Já no plano estético, buscava-se fugir dos simulacros, “irrealidades pictóricas” e do ilusionismo. Por fim, a fuga política partia da negação da privatização e do público seletivo.³⁷

Apesar dos ensaios elaborados pelas vanguardas teatrais,³⁸ é possível dizer que essa ‘fuga’ não foi plenamente incorporada. Não apenas o teatro como espetáculo-produto apresentado no palco italiano continua sendo a forma mais difundida no Brasil e no mundo, como prepondera a reprodução espacial das relações de passividade entre atores e espectadores. Contudo, os ensaios e questionamentos feitos permanecem relevantes para pensar práticas teatrais que têm a transformação social (e no caso dessa pesquisa, sócio-espacial) como horizonte. Nesse sentido, o presente capítulo tem como objetivo traçar um breve panorama da discussão no campo teatral sobre teatro, espaço e participação popular ao apresentar tanto o teatro burguês — especialmente como a classe burguesa se apropria do teatro para a reprodução do

³³ Palco italiano é o nome que se dá à estrutura de palco convencional que estabelece uma relação frontal com o público. O palco italiano é concebido como um espaço retangular, delimitado por três paredes fechadas (laterais e fundo) e uma abertura para o público, normalmente separada por uma cortina.

³⁴ Entendendo, numa perspectiva marxista, que a ideologia se refere em primeiro lugar “à invenção de ideias que tomam a parte pelo todo, ideias que, por exemplo, generalizam a perspectiva de uma classe para todas as demais classes da sociedade. Em segundo lugar, designa o processo de inversão dos fenômenos sociais que vê os meios como os fins, como no caso em que o objetivo de lucrar é obscurecido pela alegação de que a finalidade do capitalismo é atender a necessidades sociais. Em terceiro lugar, corresponde à fantasia intelectual de que existe um movimento puro das ideias, que gerariam umas às outras sem relação com as condições da vida material efetiva” (GRESPLAN, *Marx: uma introdução*, 2021, p. 54).

³⁵ KOSOVSKI, *Do cubo Teatral à cidade escavada*, 2000, p. 77. Gosto particularmente da utilização do termo ‘autoexílio’ porque, de certa forma, Lídia Kosovski deixa evidente que essa tentativa de fuga está no berço do campo teatral hegemônico, ainda que o critique.

³⁶ *Ibidem*, p. 83; KOSOVSKI, *A casa e a barraca*, 2005, p. 17.

³⁷ *Ibidem*, p. 83; *Ibidem*, pp. 17–18.

³⁸ Que, vale destacar, continuam sendo legitimadas pelo campo teatral apesar de tentar romper com algumas de suas tradições e estilos.

pensamento hegemônico, impondo sua liderança intelectual e moral sobre o resto da sociedade³⁹ —, quanto algumas experiências teatrais de vanguarda que questionam tal teatro nos contextos europeu e brasileiro, chegando ao Teatro do Oprimido (TO).

2.1 O teatro dramático burguês e a espacialidade do palco italiano

No princípio, o teatro era o canto ditirâmico: o povo livre cantando ao ar livre. O carnaval. A festa. Depois as classes dominantes se apropriaram do teatro e construíram muros divisórios. Primeiro, dividiram o povo, separando atores de espectadores: gente que faz e gente que observa. Terminou-se a festa! Segundo, entre os atores, separou o protagonista das massas: começa o doutrinamento coercitivo!⁴⁰

Para Gramsci, a hegemonia não é coerção pura e simples, mas se consolida tanto no plano econômico-político, quanto no plano ético-cultural (saberes, práticas, modos de representação, modelos de autoridade) pela legitimação e universalização das ideias das classes dominantes.⁴¹ Uma das formas pela qual a ideologia burguesa, enquanto expressão ideal das relações que constituem a classe dominante, manifesta-se será por meio do teatro, seja pela espacialização dessas relações (no palco e na cidade), ou pela teatralidade.⁴²

No que diz respeito à teatralidade, o teatro burguês consolida-se a partir da apropriação da forma dramática (ou Poética Aristotélica). Não se trata, contudo, de um retorno mimético ao teatro grego, seguindo rigorosamente seus princípios, mas a apropriação de elementos dessa poética que a transformam no “perfeito dispositivo para o funcionamento exemplar do teatro”.⁴³ A Poética Aristotélica pressupõe um mundo imutável, a-histórico, impossível de ser contestado ou alterado, funcionando como um instrumento potente para a classe burguesa “diminuir, aplacar, satisfazer e eliminar tudo o que possa romper o equilíbrio social; tudo inclusive os impulsos revolucionários, transformadores”.⁴⁴ Nela, os espectadores assistem ao personagem na resolução de seu problema individual e reconhecem a si mesmos e as próprias ‘falhas trágicas’ na representação, por um processo que chamaremos de empatia.⁴⁵ Ao observar as ações do personagem e suas correções em cena, os espectadores recebem a mensagem moral e purificam-se, num processo de transformação individual, repentino e inconsciente ao qual chamaremos de catarse.⁴⁶ Os ideais e valores discutidos em cena são impostos aos espectadores que, por sua vez, delegam aos personagens a tarefa de atuar e pensar em seus lugares, permitindo que a ação dramática substitua a ação real. O foco no herói trágico, seus conflitos

³⁹ COUTINHO, Apresentação, 2008; MORAES, Comunicação, hegemonia e contra-hegemonia: a contribuição teórica de Gramsci, 2010.

⁴⁰ BOAL, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, [1974] 2019, p. 127.

⁴¹ MORAES, Comunicação, hegemonia e contra-hegemonia: a contribuição teórica de Gramsci, 2010.

⁴² Entendida aqui como modo de expressão e percepção ou o conjunto de elementos e recursos mobilizados pelas atuações teatrais que podem ser decodificados ou não.

⁴³ BOAL, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, [1974] 2019, p. 76.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 68.

⁴⁵ Cabe destacar que, no caso da Poética Aristotélica, a empatia, enquanto relação emocional entre atores e espectadores, pode ser constituída pela piedade e ternura como também pelo terror, conforme argumenta Augusto Boal (*Ibidem*, p. 57).

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 58–60.

particulares e no seu desenvolvimento para alcançar um conjunto de valores e ideais, reforçam a intenção desse teatro na adequação dos espectadores às condições predeterminadas.

O sentido dessa estrutura rigorosa, em si fechada, é o de enredar o público no enredo, levando-o de roldão pela inexorabilidade do movimento que suscite, através da verossimilhança máxima e da lógica interna, a ilusão da realidade. Graças a isso, o público se identifica intensamente com as personagens e suas situações, vive intensamente as suas emoções.⁴⁷

São esses os principais aspectos apropriados pela classe burguesa no desenvolvimento do seu fazer teatral. À luz do caráter individual pressuposto pela poética aristotélica, os personagens (sobretudo o herói/protagonista) tornam-se os porta-vozes concretos dos valores morais abstratos burgueses.⁴⁸ Uma vez que o conflito é central na forma dramática, os personagens que “incorporam esses valores entram em choque com os personagens que incorporam as suas antíteses”,⁴⁹ culminando na tragédia (como pressupõe a Poética Aristotélica) ou no arrependimento (drama romântico ou social segundo o sistema hegeliano, para quem todas as ações exteriores tem origem no espírito livre do personagem⁵⁰). Sendo assim, não há espaço para reflexão ou crítica sobre o mundo, que por sua vez é apresentado de forma binária, e o espectador é reduzido a objeto e consumidor do espetáculo teatral.

Contudo, a sociedade burguesa não apenas produz um teatro que atue de forma a perpetuar e legitimar as relações de dominação, como também transforma o espaço do evento teatral (o espaço cênico) para reforçar a própria dominância. Em outros momentos da história os eventos teatrais não pressupunham necessariamente uma separação rígida entre o espaço cênico e a vida cotidiana. O *teatron* grego, por exemplo, era inicialmente um ‘lugar para ver’ (‘watching-place’) que podia servir tanto a procissões quanto às tragédias, tendo surgido na Ágora arcaica, mercado e centro cívico de Atenas. Para David Willis, a separação entre o teatro e a Ágora só torna-se uma prática padrão “nas cidades sofisticadas e planejadas do mundo helenístico” e, mesmo assim, não “parecia haver lógica na separação das funções de teatro e arena política”, portanto as construções de teatros nos declives das encostas para uma boa acústica significava que “um local para dançar e um local para falar podiam ser convenientemente um só, de modo que os teatros também eram locais de reunião”.⁵¹ Na Idade Média e no Renascimento, as práticas teatrais eram tanto realizadas em igrejas ou na rua, em procissões, festivais locais ou excepcionais, aproveitando-se das estruturas criadas para a ocasião (fig. 1).⁵² Por sua vez, as experiências de *Commedia dell’arte* (*all’improvviso*), populares na Europa entre os séculos XVI e XVII, partiam do trabalho coletivo de grupos de atores que, na maioria das vezes, interpretavam ao ar livre, seja apropriando-se de espaços públicos (como praças e ruas) e de suas construções, ou ainda atuando nas partes

⁴⁷ ROSENFELD, *Brecht e o teatro épico*, [1967] 2012, pp. 28–29.

⁴⁸ BOAL, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, [1974] 2019, p. 93.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ No original: “In the sophisticated and planned cities of the Hellenistic world the Athenian separation of theatre and agora became standard practice, but there seemed no long-term logic in separating the functions of theatre and political arena. Advances in acoustical design meant that a dancing place and a speaking place could conveniently be one and the same, so theatres doubled as places of assembly” (WILLIS, *A short history of western performance space*, 2003, p.97).

⁵² SONREL, *Traité de scénographie*, 1943.

de trás das carroças (numa espécie de teatro móvel — fig. 2), relação que possibilita ao evento teatral “os mais diversos, repentinos e inesperados encontros e as combinações mais extraordinárias”.⁵³

Figura 1 — A Village Fair. Pintura, óleo sobre tela.



Fonte: BRUEGHEL II, entre 1564 e 1638.⁵⁴

Figura 2 — Actors from the *Commedia dell'Arte* on a Wagon in a Town Square. Pintura, óleo sobre tela.



Fonte: MIEL, 1640.⁵⁵

⁵³ No original: “La rue, le carrefour public rend possibles les rencontres les plus divers, les plus soudaines et les plus innatendues et les combinaisons les plus extraordinaires”. Ibidem, p. 39.

⁵⁴ Disponível em Wikimedia Commons, 2023.

⁵⁵ Disponível em Wikimedia Commons, 2023.

Com a consolidação da classe burguesa, a prática teatral passa a se desenrolar nos marcos de uma espacialidade determinada. Externamente, o edifício teatral é elevado à condição de monumento, “assumindo no espaço da cidade, lugar privilegiado e permanente, já que se tornara uma expressão cívica culminante de bom gosto”.⁵⁶ Como espaço extraordinário, o edifício teatral é tanto produto de uma sociedade em que as classes dominantes, apropriando-se do teatro, passam a separá-lo de sua relação popular como perpetua essa exclusão sistemática pela construção de seus ‘muros divisórios’. Assim, se antes não havia separação rígida entre o espaço da diversão e prazer e o espaço da assembleia e política, com a consolidação da classe burguesa, essas relações passam a ser espacialmente distanciadas. Além disso, internamente, o teatro assume a forma do palco italiano pela criação da caixa cênica de forma que não apenas o espaço de diversão não se mistura com o espaço da política, como também os atores se separam das massas. Esse cubo sem uma de suas faces, que tinha como princípio fundante a “lógica racional de construção da perspectiva”,⁵⁷ permitiu a criação de ilusões cênicas e cenográficas que apresentam a ficção como realidade e o valor burguês como universal, servindo para “amortecer a consciência dos espectadores”⁵⁸ e impedir que as determinações sociais sejam percebidas. Quanto à face ausente (invisível) do cubo, comumente chamada de ‘quarta parede’, é possível argumentar que ela praticamente assume uma existência concreta ao estabelecer um limite, supostamente intransponível, entre o palco e o público (entre quem produz e quem consome o espetáculo teatral). O palco italiano produz e reproduz uma relação frontal, estática, passiva e alienante à qual o espectador é submetido na forma teatral burguesa.

Se Pierre Francastel fala que “a grande importância do teatro, na civilização ocidental, é precisamente a de ter dado uma forma física à ilusão”,⁵⁹ acrescento, em consonância com Jean-Jacques Roubine, que a segunda grande importância foi a instituição do edifício teatral e do palco italiano como “espécie de realização plena, uma fórmula sem dúvida suscetível de melhorias técnicas, mas perfeita quanto ao princípio, e como que inerente à própria natureza do teatro”.⁶⁰ Em outras palavras, o teatro burguês com sua perspectiva a-histórica do mundo e das relações sociais, naturaliza também sua prática teatral e espaço cênico como inevitáveis e ideais. Experiências como o *teatron* grego ou o teatro de rua do medievo passam a ser lidas pela historiografia convencional do teatro como menores e arcaicas quando comparadas ao ‘inevitável’ e ‘refinado’ teatro burguês, próprio do modo de produção capitalista.

No contexto brasileiro, até a década de 1960, a forma burguesa de teatro (tanto formal como espacialmente) era soberana.⁶¹ As peças, abundantemente patrocinadas pelas classes dominantes e na sua maioria importadas da Europa (sobretudo da Itália) ou dos Estados Unidos, traziam narrativas que mantinham o “microcosmo do teatro no âmbito menor de problemas individuais”.⁶² É o caso do Teatro Brasileiro de Comédia [TBC, 1948–1962] que, apesar das inovações artísticas, rigor estético e por ter sido pioneiro na constituição de

⁵⁶ KOSOVSKI, *Do cubo Teatral à cidade escavada*, 2000, p. 38.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 46.

⁵⁸ BRECHT, *Teatro dialético — ensaios*, 1967, p. 6.

⁵⁹ FRANCASTEL, O lugar do teatro na sociedade moderna, [1961] 1983, p. 192.

⁶⁰ ROUBINE, *A linguagem da encenação teatral*, [1980] 1998, p. 81.

⁶¹ O que não significa dizer que era a única forma de manifestação teatral no contexto brasileiro, mas que o que a escapava tinha a menos espaço e reconhecimento, sendo sistematicamente excluído ou inferiorizado. É inegável, contudo, a importância de experiências como a do Teatro Experimental do Negro (TEN), dirigido por Abdias do Nascimento em 1944, e de festas e performances operárias e populares desde o final do século XIX.

⁶² BOAL, *Técnicas latino-americanas de teatro popular: Uma revolução copernicana ao contrário*, [1977] 1984, p. 37.

um elenco estável, funcionou como “bastião da cena burguesa”.⁶³ Deslocando o “centro da criatividade dramática” do Rio de Janeiro para São Paulo,⁶⁴ o TBC buscava mostrar que era possível fazer “o bom teatro europeu”⁶⁵ em terras brasileiras, desenvolvendo e cristalizando o estilo dramático pré-determinado, seja com peças mais contemporâneas ou clássicas de encenadores europeus. Não se limitando aos espaços dos teatros existentes, o TBC adquiriu um casarão na Bela Vista, um dos bairros mais antigos e tradicionais de São Paulo onde até hoje concentra-se a maioria dos edifícios teatrais da cidade. Reformado com o apoio financeiro da burguesia paulista, a sede do TBC contava com uma estrutura de luxo, um teatro feito pela elite para a própria apreciação. Internamente, pouco alteraram o espaço cênico e, apesar do espaço reduzido quando comparado com os amplos edifícios do começo do século,⁶⁶ mantiveram a estrutura do edifício teatral e do palco italiano intacta, no máximo refinando-a tecnicamente. Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha) resume o momento teatral brasileiro ao dizer que:

O teatro sofreu mais o processo alienatório. E permanentemente recriamos um simulacro da realidade. Imitávamos uma imitação importada, trazida por uma classe alienada, desinteressada na verificação da realidade, que correspondia às suas exigências mais primárias de sobrevivência material.⁶⁷

2.2 As experiências europeias como balizas críticas primárias

Com a consciência do caráter histórico da chamada representação à italiana, o palco deixa de ser considerado uma estrutura “inexcedível e incontornável”, e passa a ser compreendido como “um sistema aberto suscetível de ser transformado e aperfeiçoado”.⁶⁸ Da mesma forma, a relação entre atores e espectadores, público e cena, é colocada em xeque. Buscam-se formas teatrais capazes de eliminar a estaticidade e passividade do espectador, assim como sua relação unilateral com o espetáculo. No início do século XX, a Europa torna-se o palco de experiências críticas ao teatro tradicional burguês. O Teatro Épico-Dialético de Erwin Piscator [1893–1966] e Bertolt Brecht [1898–1956] na Alemanha, o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud [1896–1948] na França e as experiências de agitação e propaganda (Agit-Prop) soviéticas [1917–1932] vão balizar as primeiras discussões sobre teatro, espaço e participação e inspirar práticas no contexto brasileiro desde a década de 1960 até os dias atuais. Pela importância histórica e forma como essas experiências influenciam o desenvolvimento do TO, sobretudo as experiências de Agit-Prop e do Teatro Épico-Dialético, proponho uma breve exposição do que criticam e seus apontamentos.

Uma das primeiras críticas à prática teatral burguesa e consolidação da forma dramática (Poética Aristotélica) é elaborada por Brecht ao rejeitar a imutabilidade, absolutização e dimensão a-histórica do mundo em que Aristóteles se baseia. Apoiado em Marx, o dramaturgo alemão entende o mundo como resultado de um processo histórico e, portanto, passível de transformação. Dessa forma, o teatro não deveria propor uma adaptação ao mundo ideal dos valores, mas despertar a consciência crítica dos espectadores, o entendimento de

⁶³ MOSTAÇO, *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*, [1982] 2016; COSTA, *A hora do teatro épico no Brasil*, [1996] 2016.

⁶⁴ PRADO, *O teatro brasileiro moderno*, 1988, p.43.

⁶⁵ BOAL, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, [1974] 2019, p. 176.

⁶⁶ PRADO, *O teatro brasileiro moderno*, 1988, p.46.

⁶⁷ VIANNA-FILHO, *Teatro de Arena: histórico e objetivo*, [1959] 2008, p. 34.

⁶⁸ ROUBINE, *A linguagem da encenação teatral*, [1980] 1998, p. 88.

que são seres em processo e, portanto, capazes de “se transformar e de transformar o mundo”.⁶⁹ Sem encerrar a conscientização em si mesma, o que se propõe é um movimento em direção à práxis, isto é, um teatro que, pela mobilização do conhecimento, busca incentivar os espectadores à ação, tendo a transformação social como horizonte.

O Teatro Épico-Dialético torna-se a contraposição direta à forma dramática (fig. 3), com peças de cunho político e social que tinham como objetivo envolver o público no aprendizado conjunto e análise do mundo. Contra a aproximação hipnótica que amortece a consciência dos espectadores, o Teatro Épico-Dialético utiliza diversos recursos que possibilitam ampliar o universo da cena para além do diálogo interpessoal.

Figura 3 — Esquema de diferenciação das formas dramática e épica.

<i>Forma dramática</i>	<i>Forma épica</i>
O palco encarna um fato envolve o espectador em uma ação	O palco narra um fato transforma o espectador em obser- vador do fato, mas
consome sua atividade proporciona-lhe sentimentos comunica-lhe vivências o espectador é envolvido em uma ação	desperta sua atividade obriga-o a tomar decisões comunica-lhe conhecimentos êle é colocado em face a essa ação
utiliza-se a sugestão as sensações são conservadas o homem é dado como conhecido o homem imutável	utilizam-se argumentos são levadas até o reconhecimento o homem é objeto de pesquisa o homem mutável e em transfor- mação
seus impulsos o homem imutável mente	seus motivos segundo curvas <i>irregulares</i>
<i>natura non facit saltus</i> o mundo como êle é	<i>facit saltus</i> o mundo como êle se torna

Fonte: BRECHT, 1967.⁷⁰

Seja por meio do distanciamento espacial-temporal, da narração e da interrupção do curso dos acontecimen-
tos em cena — com projeção de filmes, cartazes, músicas, coro, comentários etc. — o Teatro Épico-Dialético
busca desvelar a situação sob um ponto de vista histórico, de forma que o público não mais se identifique in-
tensamente com o mundo cênico, mas se esclareça sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la.⁷¹ O
interesse é “dotar o teatro de novas funções sociais, onde o público deveria ser envolvido em um aprendizado
conjunto das questões sobre uma politização da arte”.⁷²

Todos estes processos visam suscitar no público uma atitude crítica. A plateia deve começar a estra-
nhar aquilo que o hábito tornou-lhe familiar. As coisas que nos parecem muito familiares, e por isso
naturais e imutáveis, devem ser distanciadas, tornadas estranhas. O que há muito não muda, parece

⁶⁹ ROSENFELD, *Brecht e o teatro épico*, [1967] 2012, p. 32.

⁷⁰ Disponível em BRECHT, *Teatro dialético — ensaios*, 1967, pp. 96–97.

⁷¹ BENJAMIM, *Ensaio sobre Brecht*, [1966] 2017; ROSENFELD, *Brecht e o teatro épico*, [1967] 2012; CASTRO, *O épico como arte política em Walter Benjamin e Bertolt Brecht*, 2018.

⁷² CASTRO, *O épico como arte política em Walter Benjamin e Bertolt Brecht*, 2018, p. 19.

imutável. A peça deve, portanto, caracterizar determinada situação na sua relatividade histórica para demonstrar sua condição passageira e mutável.⁷³

Nesse sentido, a relação com o espectador muda profundamente. Primeiramente, não se trata de um teatro para apreciação burguesa e reprodução de seus valores (formal e espacialmente). Além disso, não mais se espera que o público saia hipnotizado, estático e passivo, em vez disso o teatro é imaginado como uma assembleia, na qual os espectadores tomariam consciência de sua situação e discutiriam seus interesses. Brecht sintetiza a diferença na participação entre as duas formas ao dizer que enquanto

O espectador do teatro dramático diz: Sim, eu também senti isso. — É assim que eu sou. — Sempre será assim. — O sofrimento desta pessoa me compunge porque não há saída para ela. — Isto é a verdadeira arte: tudo é evidente por si mesmo. — Eu choro com aqueles que estão chorando e rio com aqueles que estão rindo.

O espectador do teatro épico diz: Eu não teria pensado nisso. — Não se deve agir assim. — Isto é verdadeiramente extraordinário, é quase incrível. — Isto não pode continuar. — O sofrimento desta pessoa me compunge porque sem dúvida haveria uma saída para ela. — Isto é a verdadeira arte: nada aí é evidente por si mesmo. — Eu rio dos que estão chorando e choro dos que estão rindo.⁷⁴

Apesar de propor um teatro de mobilização social, esse teatro-assembleia proposto por Brecht não traz consigo grandes transformações do espaço cênico, tendo apresentado a maioria de suas peças em teatros tradicionais.⁷⁵ Isso porque, apesar de crítica do teatro burguês, a proposta brechtiana nasce do seio da sociedade burguesa, de modo que não a nega por completo na sua crítica da prática e do espaço teatral. Não deixa, contudo, de reformar o espaço cênico ao propor o desnudamento do palco, isto é, que o palco fosse revelado e se distanciasse dos efeitos de ilusão. Brecht acredita que a exposição dos mecanismos sociais implica a exposição dos mecanismos teatrais (da dramaturgia e do cenário), contribuindo para que o espectador tenha consciência de que está no teatro, num processo de distanciamento crítico para refinar seu olhar sobre o mundo (fig. 4).

⁷³ ROSENFELD, *Brecht e o teatro épico*, [1967] 2012, pp. 34–35.

⁷⁴ BRECHT, *Teatro dialético — ensaios*, 1967, p. 97.

⁷⁵ A maioria das peças de Brecht são interpretadas no *Deutsches Theatre* em Berlim, no final de sua vida consegue uma sede própria mudando-se, junto ao Berliner Ensemble (sua companhia), para o *Theater am Schiffbauerdamm*, um edifício neo-barroco de 1892.

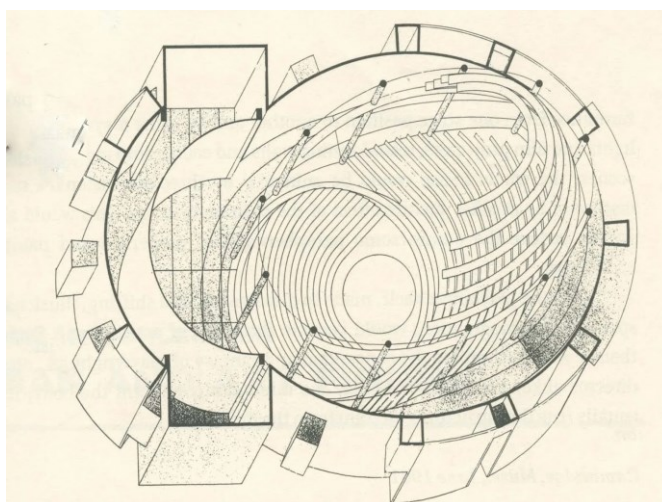
Figura 4 — Estreia de “A ópera dos três vinténs”.



Fonte: ULLSTEIN BILD, 1928.⁷⁶

É Erwin Piscator quem propõe, com a colaboração de Walter Gropius e da Bauhaus, uma modificação espacial mais radical do palco: o Teatro Total (fig. 5). A proposta do Teatro Total, buscava armar a representação para que ela pudesse possibilitar uma “experiência diferenciada tanto para atores quanto para o público”,⁷⁷ utilizando a totalidade dos recursos técnicos e artísticos existentes e possíveis que contemplavam desde maquinarias, palcos móveis e giratórios, até as tecnologias audiovisuais. Tratava-se de uma proposta arquitetônica-teatral que buscava eliminar o efeito de bidimensionalidade do teatro tradicional, mantendo-se como edifício extraordinário e monumental.

Figura 5 — Perspectiva do projeto do Teatro Total.



Fonte: GROPIUS, 1927.⁷⁸

⁷⁶ Disponível em British Library, 2023. <https://www.bl.uk/collection-items/premier-of-brechts-musical-the-threepenny-opera-at-the-theatre-am-schiffbauerdamm-berlin>

⁷⁷ RODRIGUES, *Cenografia: um outro modo de experimentar e praticar*, 2013, p. 103.

⁷⁸ Disponível em Senses Atlas, 2020. <https://www.sensesatlas.com/territory/the-total-theater-of-the-bauhaus/>

Como escreve Walter Benjamin: “O palco continua elevado. Mas não se ergue mais de uma profundidade incensurável: tornou-se tribuna. Peça didática e teatro épico são tentativas de ocupar essa tribuna”.⁷⁹ A assembleia ou a tribuna como forma de participação no Teatro Épico-Dialético, alterava a encenação. O ator não representa como se não houvesse espectadores, ao contrário, busca uma troca de informações com o público. Essa dimensão da participação no épico pode ser resumida à uma pequena anedota apresentada por Piscator em seu livro “Teatro Político” sobre a criação do Teatro Épico, em que se torna evidente que o espectador pode opinar, informar ou discutir a representação, mas não alterar substancialmente a sua estrutura (teatral ou espacial) nem incluir-se corporalmente no processo:

John Heartfield, que se havia incumbido de preparar um telão para *O Mutilado*, como sempre o fez com grande atraso; com ele enrolado e metido debaixo do braço, apareceu à porta de entrada da sala, quando já nos encontrávamos na metade do primeiro ato. O que se seguiu poderia ter-se afigurado como ideia minha, mas foi coisa inteiramente involuntária. Heartfield: “Erwin, pare! Estou aqui!” Atônitos, voltaram-se todos para aquele homenzinho, de rosto fortemente avermelhado, que acabava de entrar. Não sendo possível continuar o trabalho, levantei-me, abandonando por um momento meu papel de mutilado, e gritei: “Por onde andou você? Esperamos quase meia hora (murmúrio de assentimento do público) e, por fim, começamos sem o seu trabalho”. Heartfield: “Você não me mandou o carro, a culpa é sua! Corri pelas ruas. Nenhum bonde me aceitou; o telão era demasiado grande. Finalmente consegui pegar um, mas tive que ficar no estribo, de onde quase caí!” (crescente hilaridade no público). Interrompi-o: “Fique quieto Johnny, precisamos continuar o espetáculo” – Heartfield (extremamente excitado): “Nada disso, antes vamos erguer o telão!” Como ele não cedesse, voltei-me para o público, perguntando-lhe o que se devia fazer: se queria que continuássemos o espetáculo ou se devíamos pendurar antes o telão. A grande maioria decidiu pela última solução. Deixamos cair o pano, montamos o telão e, para contentamento geral, recomeçamos o espetáculo! (Hoje, considero John Heartfield o fundador do teatro épico).⁸⁰

Outra crítica da forma burguesa e de sua relação entre plateia-espetáculo, é elaborada por Antonin Artaud. Assim como Brecht, ele rejeita o teatro como puro entretenimento e a psicologização extrema dos personagens no drama. Porém, diferente do encenador alemão, Artaud critica a racionalidade do mundo ocidental e o predomínio do texto em relação à encenação, imaginando um novo teatro como ritual purificador em que uma “coletividade se apossa de suas próprias energias”.⁸¹ Seu desejo era uma modificação drástica e estrutural do espetáculo, o que implica tanto uma transformação espacial pela ‘explosão do palco italiano’, quanto, uma transformação dramaturgica, pela aproximação corporal do espectador com a cena, abdicando da própria posição de observador. No teatro como ritual preconizado por Artaud, não cabe a mera recepção ou consumo do objeto artístico por parte dos espectadores. Envoltos pela cena, o público é convidado à ação, ao engajamento corporal e imersivo e o teatro, pela promoção da efervescência e inquietação do público, tornar-se-ia o espaço para o questionamento da sociedade. Não se trata, no entanto, de uma experiência agradável, mas uma

⁷⁹ BENJAMIN, *Ensaio sobre Brecht*, [1966] 2017, p. 29

⁸⁰ PISCATOR. *Teatro Político*. 1968, p. 53 apud CASTRO, *O épico como arte política em Walter Benjamin e Bertolt Brecht*, 2018, p. 27.

⁸¹ RANCIÈRE, *O espectador emancipado*, [2007]2014, p. 11.

tentativa de submeter o espectador a um “tratamento de choque emotivo, de maneira a libertá-lo do domínio discursivo e lógico para encontrar uma vivência imediata, uma experiência estética e ética original”.⁸²

A transformação do espaço cênico seria a “consequência da estrutura orgânica do espetáculo”, de um lugar que atuava como mera representação do texto para um espaço de criação, “susceptível às ressignificações da obra, responsável pela construção espetacular, através da integração da atmosfera que o local encenado propõe, integrando o eixo da montagem do espetáculo, sendo necessária a experiência física do ator com o local de representação, e posteriormente, do espectador nesta experiência vivida”.⁸³ Dessa forma, os espectadores são arrastados para o centro da ação em que, na interação corpórea com os atores, retomariam sua atividade e o desejo anárquico de destruição da ordem social.⁸⁴ Isso altera a relação do espetáculo com o espaço cênico, pois ao pensar uma encenação que ocupe todo o ambiente, abre-se possibilidade de experimentar espaços não-tradicionais (desde galpões, igrejas, hospitais até espaços do cotidiano). Apesar da ambiciosa proposta de transformação formal do teatro, Artaud não consegue testar suas ideias na prática tanto pelas dificuldades financeiras quanto pelas diversas internações manicomiais ao longo de sua vida.

Por fim, as experiências soviéticas de Agit-Prop também vão tensionar profundamente as relações entre teatro, espaço e participação popular. Pela necessidade de disseminar os ideais da Revolução Soviética e combater os avanços das forças contrarrevolucionárias, diversos agitadores e propagandistas (artistas, intelectuais e trabalhadores) vão desenvolver um conjunto de técnicas para fomentar a politização, incentivar as massas a participar do projeto revolucionário e deslegitimar o projeto da elite ao expor o fracasso das promessas da ‘democracia’ burguesa (liberdade, igualdade, fraternidade).

Como apresenta Rodrigo Nascimento,⁸⁵ ainda que algumas experiências tenham sido ensaiadas antes da Revolução, é pelo apoio e promoção do Partido Bolchevique que o movimento de Agit-Prop se expande como “braço artístico” do exército revolucionário, vinculando-se ao seu programa político-educativo.⁸⁶ O movimento de Agit-Prop propõe um combate ao ‘velho teatro’ ao questionar o ilusionismo e o que anteriormente era considerado como o ápice da dramaturgia e do espetáculo, considerando-o como símbolo do elitismo e da alienação. Por vezes aproveitavam formas já conhecidas, alterando o conteúdo (como no caso dos melodramas revolucionários, vaudeville, opereta, cabaré vermelho etc.), mas também desenvolveram técnicas próprias em que o público participava mais ativamente, opinando e debatendo sobre o que era apresentado e informando-se sobre ações de interesse geral.⁸⁷ O público não é mais limitado à classe burguesa intelectualizada, pelo contrário, trata-se da classe operária. Portanto tanto a temática quanto o espaço cênico se transformam e a cena se aproxima do cotidiano. Assim,

O teatro abandonava as salas tradicionais. Descia à rua, entrava nas fábricas, chegava a atingir o campo. Meyerhold levou à cena não só peças de conteúdo revolucionário, como também episódios da vida quotidiana: nas praças públicas representavam-se e mimavam-se as últimas notícias e os despachos telegráficos vindos da frente militar. O teatro adquiriu até um carácter pedagógico específico: para que os conhecimentos sobre a nova legislação soviética atingissem as massas, simulavam-se

⁸² CABRAL, Antonin Artaud: a vida e sua dimensão política, 2015, p. 43.

⁸³ GASPERI, Artaud e a sociedade espetacularizada, 2010, p. 117.

⁸⁴ DUMOULIÉ, Antonin Artaud e o Teatro da Crueldade, 2010.

⁸⁵ NASCIMENTO, O movimento auto-organizado e o teatro de agitprop nos primeiros anos da Revolução Russa (1917-1921), 2019.

⁸⁶ COSTA, O repertório formal do Agitprop, 2015.

⁸⁷ As formas teatrais apropriadas e desenvolvidas pelos soviéticos são apresentadas por Iná Camargo Costa no capítulo “O repertório formal do Agitprop” do livro *Teatro político, formação e organização social* (2015).

tribunais onde a justiça revolucionária se exprimia. Representavam-se quadros sobre os princípios de higiene. Algumas experiências de teatro monumental foram também tentadas. Centenas de figurantes participavam no esforço de fazer reviver a Revolução de Outubro perante milhares de soviéticos. A representação da tomada do Palácio de Inverno tornou-se assim uma experiência de educação política das massas, retomando coletivamente todos os acontecimentos históricos.⁸⁸

Apesar disso, as manifestações artístico-culturais não giravam em torno de uma única tendência. No caso teatral, por exemplo, a crítica da relação palco-plateia era dividida. Por um lado, havia aqueles que defendiam a supressão da divisão ator-espectador, apontando para um teatro comunitário e autodeterminado. Por outro, havia aqueles que não acreditavam na possibilidade dessa espécie de conciliação de classes teatral ou que ainda apostavam na divisão palco-plateia, focando na “abolição da velha linguagem realista-representacional, esta sim responsável por aprisionar o teatro em uma visão acadêmica e sentimental”,⁸⁹ a exemplo de Meyerhold.

Além dos esforços em pensar um teatro que ensaiava formas de participação popular, o Agit-Prop soviético também ensaiava formas de rompimento com o espaço cênico convencional, abandonando o edifício teatral em múltiplas ocasiões e atuando em espaços do cotidiano (praças, cafeterias, pátios de fábricas, sindicatos etc.), como tentativa de democratizar o acesso ao teatro. Dentre os diversos espaços não tradicionais experimentados pelos atores e encenadores soviéticos, cabe o destaque aos trens (fig. 6) e barcos de Agit-Prop que, mobilizando diferentes formas artísticas, permitiam que “toda uma estrutura de agitação cultural chegasse a pontos bastante distantes dos grandes centros urbanos”.⁹⁰ Esses trens e barcos, que inicialmente cumpriam uma função logística, passaram a comportar em seu interior “pequenas bibliotecas, recursos para projeção de filmes, mini gráfica e um palco móvel, de modo que apresentações eram feitas ao ar livre e com o aparato necessário”.⁹¹

⁸⁸ RODRIGUES, J., *Urbanismo e revolução*, 1975, p.20.

⁸⁹ NASCIMENTO, O movimento auto-organizado e o teatro de agitprop nos primeiros anos da Revolução Russa (1917-1921), 2019, p. 104.

⁹⁰ *Ibidem*, p.107.

⁹¹ *Ibidem*, p. 108.

Figura 6 — Trem de Agit-prop.



Fonte: Não identificado, entre 1917 e 1921.⁹²

O ponto principal é que, apesar das críticas ao palco italiano e à inacessibilidade do teatro ao público não-burguês, as experiências continuam mais focadas no uso dos espaços pré-determinados (seja o edifício teatral, ruas e praças) como suporte da cena do que num questionamento de sua produção. Além disso, as transformações do espaço cênico permanecem concebidas e produzidas por um grupo (os artistas) para a apropriação de outro (seus públicos).

2.3 Arena, CPC, Oficina e Living Theatre: quatro abordagens sobre teatro, espaço e participação no contexto brasileiro de 1960–1970

Com a repercussão dessas experiências no Brasil, seja pela tradução de peças e livros ou pelo contato com grupos teatrais estrangeiros, alguns encenadores passam a investigar os diálogos possíveis entre elas e seus incômodos com o contexto teatral, social e político brasileiro. Não se tratava de mera transposição ou recriação destas num espaço e tempo distinto, mas de um estudo do que poderia ser aproveitado, alterado e mesclado nas formas brasileiras de conceber e fazer teatro. É o caso, por exemplo, do Teatro de Arena [1953–1972]. Buscando afastar-se de uma encenação focada na elite e em seus temas, o Arena começa a elaborar tanto uma crítica do repertório e dos métodos de produção e encenação das peças do TBC — com experiências de trabalho coletivo e ensaios de desespecialização do ator com a negação à “propriedade privada do personagem”⁹³ —, quanto uma tentativa de diminuir as barreiras físicas entre palco e público pela alteração do espaço cênico, retomando a forma clássica grega que o nomeia ainda que nos moldes de uma organização espacial capitalista (fig. 7).

⁹² Disponível em NASCIMENTO, O movimento auto-organizado e o teatro de agitprop nos primeiros anos da Revolução Russa (1917-1921), 2019, p. 108.

⁹³ BOAL, J., *Sobre antigas formas em novos tempos: o Teatro do Oprimido hoje entre "ensaio da revolução" e técnica interativa de domesticação das vítimas*, [2017] 2022, p. 35.

O ideário da companhia era animado pelo propósito de levar espetáculos onde o público se encontrasse, ao invés de esperar que ele se deslocasse para o centro, apresentar uma forma cênica revolucionária — a da arena — que possibilitava montar um espetáculo com poucos recursos de infraestrutura, mediante a adaptação pouco dispendiosa de uma sala, além, é claro, de introduzir uma rotação copernicana na relação palco/plateia.⁹⁴

Figura 7 — Apresentação da comédia de Augusto Boal “Marido magro, mulher chata” na sede do Teatro de Arena.



Fonte: Não identificado, 1957.⁹⁵

Se no início o Arena era visto como “uma versão pobre e brasileira do TBC que era ‘italiano’, americanófilo etc.”⁹⁶ por propor uma atualização/interpretação à brasileira de peças estrangeiras, com a chegada de Augusto Boal e o desenvolvimento dos Seminários de Dramaturgia e Laboratórios de Interpretação⁹⁷ ele passa a ser entendido como sua contraposição direta. No que diz respeito à prática, o Arena vai conciliar o desejo de desenvolver um teatro nacional que partisse da dimensão concreta e cotidiana da vida com o estudo de outras formas de representação para além do drama, dentre elas a experiência de Brecht. Inicialmente, transformam sua prática teatral numa “radiografia da realidade brasileira”,⁹⁸ articulando o teatro numa perspectiva histórica e representando ‘causas populares’.⁹⁹ Com o passar dos anos, passam a associar o distanciamento brechtiano para análise das

⁹⁴ MOSTAÇO, *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*, [1982] 2016, p. 29.

⁹⁵ Disponível em Acervo do Instituto Boal, 2023. <http://acervoaugustoboal.com.br/marido-magro-mulher-chata-13?pag=1>

⁹⁶ COSTA, *A hora do teatro épico no Brasil*, [1996] 2016, p. 17

⁹⁷ Durante o período de 1956 e 1958, o Arena vai desenvolver dois importantes trabalhos: os Laboratórios de Interpretação e os Seminários de Dramaturgia que tinham por objetivo incentivar a produção de novos autores brasileiros e aprofundar os estudos de Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Vsévolod Meyerhold etc. Para Edécio Mostaço, o Arena “deglutiu e experimentou, no curto espaço de dois anos, um percurso gestado durante décadas em relação à história do teatro europeu” ([1982] 2016, p. 54).

⁹⁸ MOSTAÇO, *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*, [1982] 2016, p. 58.

⁹⁹ A partir do ponto de vista desse grupo sobre o que eram as causas populares e proletárias, a ver os espetáculos produzidos como *Eles não usam black-tie* e *Revolução na América do Sul*.

relações sociais com a aproximação do espectador com a cena (aproximando-se dos trabalhos de Stanislavski¹⁰⁰), um equilíbrio entre o universal e o particular.

Para tanto, Boal sistematiza a técnica do “sistema coringa” que misturava cenas de caráter ficcional com momentos expositivos, buscando incentivar o público a refletir e agir na realidade. O coringa é um personagem que assume uma função crítica e distanciada, (“exatamente o contrário do protagonista”¹⁰¹) podendo assumir qualquer papel da peça e alterá-la sempre que sentir a necessidade de alertar a plateia para algo significativo, uma vez que tem consciência do desenvolvimento da trama e da finalidade da obra. Além do coringa como mediador entre atores (cena) e não-atores (plateia), a forma espacial de arena também se revelou de grande importância ao grupo pela mistura entre o distanciamento e a aproximação. Boal argumenta que:

[...] a arena revela sempre o caráter “teatral” de qualquer espetáculo: plateia diante de plateia, com atores no meio, e todos os mecanismos de teatro sem véus e visíveis: refletores, entradas e saídas, urdimentos de cenários. Surpreendentemente, a arena mostrou ser a melhor forma para o teatro-realidade, pois permite usar a técnica do close-up: todos os espectadores estão próximos de todos os atores; o café servido em cena é cheirado pela plateia; o macarrão comido é visto em processo de deglutição; a lágrima “furtiva” expõe seu segredo... O palco italiano, ao contrário, usa preferencialmente o long shot.¹⁰²

Para um grupo de teatro que buscava aproximar seus trabalhos da realidade social concreta, a opção pela arena reproduzia espacialmente o desejo de aproximar o público da análise da realidade, guardando a separação entre atores e espectadores de modo que os últimos mantivessem o distanciamento necessário para a crítica. Tomando a “arte como instrumento de luta e a arena como seu espaço de batalha”,¹⁰³ o grupo Arena consolida uma prática teatral engajada que não se contentava com a realidade existente e tinha a transformação social em seu horizonte.

O teatro já não era mais visto como divertimento sem consequências, ele queria ser o agente da mudança da sociedade na qual estava inserido, através da sensibilização do público para com os problemas brasileiros, e pela divulgação da causa considerada como justa.¹⁰⁴

Apesar disso, a prática do Arena tinha fragilidades e contradições. A principal delas, apontada pelo ex-integrante Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha) era de que, em sua proposta por um teatro popular comprometido, o Arena não atingia um público efetivamente popular nem conseguia a mobilização social que propunha.

O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinqüenta lugares... O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número

¹⁰⁰Constantin Stanislavski [1863–1938] foi um ator, dramaturgo e teatrólogo russo que influenciou consideravelmente o trabalho de Augusto Boal, tanto no Arena quanto no Teatro do Oprimido. A aproximação de Boal com o método Stanislavski e do Actor’s Studio é, inclusive, o motivo pelo qual José Renato o convida para integrar o grupo Arena. A escolha por não incluir uma apresentação sobre Stanislavski na seção sobre as experiências europeias, apesar de reconhecer a importância e dimensão de sua influência no trabalho de Boal, é devido ao fato do dramaturgo não experimentar mudanças espaciais nem propor uma experiência de participação popular, uma vez que o seu foco principal é a formação do ator.

¹⁰¹ BOAL, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, [1974] 2019, p. 199.

¹⁰² Ibidem, p. 177.

¹⁰³ MOSTAÇO, *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*, [1982] 2016, p. 39.

¹⁰⁴ BOAL, J., *As imagens de um teatro popular*, 2000, p. 18.

de ativistas para o seu trabalho. A urgência de conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente, estavam em forte descompasso com o Teatro de Arena enquanto empresa. Não que o Arena tenha fechado seu movimento em si mesmo; houve um raio de ação comprido e fecundo que foi atingido com excursões, com conferências etc. Mas a mobilização nunca foi muito alta porque não podia ser muito alta. E um movimento de massas só pode ser feito com eficácia se tem como perspectiva inicial a sua massificação, sua industrialização. É preciso produzir conscientização em massa, em escala industrial. Só assim é possível fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa. O Teatro de Arena, esbarrando aí, não teve capacidade, naquele movimento, de superar esse antagonismo. O Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação. Isto sem dúvida repercutiria em seu repertório, *fazendo surgir um teatro que denuncia os vícios do capitalismo mas que não denuncia o capitalismo ele mesmo. O Arena, sem contato com as camadas revolucionárias de nossa sociedade, não chegou a armar um teatro de ação, armou um teatro inconformado* [grifos meus].¹⁰⁵

Assim, após o rompimento com o Arena em 1961, Vianninha funda, junto com Chico Assis, o Centro Popular de Cultura do Rio de Janeiro [CPC, 1961–1964], órgão cultural da União Nacional dos Estudantes (UNE) que buscava uma conscientização popular em massa. Inicialmente o grupo vai produzir peças para o 'palco', isto é, peças que preservavam uma separação entre os atores e os espectadores, mas apresentadas em linguagens populares e espaços não-tradicionais como encontros universitários, centros culturais periféricos e sindicatos (fig. 8). No entanto, a ilusão de que o contato com outros públicos populares, fora do âmbito da classe média carioca, seria fácil foi logo desfeita: não apenas suas peças foram interrompidas pela polícia como também não contavam com a presença da classe trabalhadora nos lugares onde achavam que estariam.¹⁰⁶ Na dificuldade em "entrar em contato com o povo, uma vez que não existiam estruturas de conexão entre o grosso da população e os grupos culturais politizados que queriam sair fora dos circuitos elitistas",¹⁰⁷ incorporam ao seu 'repertório' peças de teatro de rua, semelhantes às do Agit-Prop soviético. As peças, apropriando-se de modelos e símbolos estereotipados do que entendiam como 'cultura popular', buscavam 'desabrochar' a consciência de um projeto revolucionário de tomada de poder, a partir do olhar dos artistas.

A via encontrada pelo intelectual cepecista foi ir ao encontro do povo, mas sem abrir mão de sua semântica e sintaxe própria, ou seja, o uso de formatos populares, mas revestidos com um indispensável banho revolucionário que somente ele — o intelectual orgânico — poderia perpetrar.¹⁰⁸

¹⁰⁵ VIANNA FILHO, *Do Arena ao CPC*, [1962] 2008, pp. 127–128.

¹⁰⁶ Cabe destacar que essa ilusão era nada menos do que um reflexo do elitismo de parte dos integrantes do CPC que, partiam de uma visão romantizada do que era polícia, classe trabalhadora e cultura popular. Isso fica explícito na colocação de Carlos Estevam Martins, antigo presidente do grupo, ao dizer que: "Tivemos duas surpresas desagradáveis. A primeira delas foi a descoberta de que, na periferia, a polícia era mais ativa do que em Copacabana. Fizemos várias tentativas, mas, muitas vezes, fomos interrompidos pela polícia de Lacerda, que invadia o local de apresentação ou impedia nossos espetáculos por outros meios. A segunda surpresa foi a ausência do operário nos locais onde supúnhamos que ele deveria estar: os sindicatos. Montamos muitos espetáculos em sindicatos mas não aparecia ninguém para assisti-los..." (MARTINS, *História do CPC*, 1980, p. 78 apud GARCIA, *Teatro da militância*, 1990, p. 102).

¹⁰⁷ GARCIA, *Teatro da militância*, 1990, p. 102.

¹⁰⁸ MOSTAÇO, *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*, [1982] 2016, p. 79.

Figura 8 — Encenação do "A mais-valia vai acabar, Seu Edgar!" pelo CPC da UNE.



Fonte: Não identificado, 1962.¹⁰⁹

Se para Vianninha, o CPC foi uma “tentativa de resposta à insatisfação com os limites do Teatro de Arena e sua proposta de um teatro popular comprometido”,¹¹⁰ na prática acabou por se tornar um teatro intelectualizado e até um pouco arrogante, apropriando-se de formas artísticas populares para transmitir um ideal próprio de revolução. Assim o teatro permanecia um explicador enquanto o ‘povo’ era entendido como um grupo homogêneo, alienado e ignorante.¹¹¹ Por mais que buscassem ampliar o acesso ao teatro por um público que se encontrava à margem da representação teatral, por meio de mudanças no estilo e no espaço cênico, não rompem com a separação entre os produtores/atores/intelectuais e os consumidores/não-atores/leigos. Na prática, não escapam das contradições que apontavam ao próprio Arena.

Dando-se ao papel de educador das massas, o CPC torna-se, por sua vez, populista, ao mesmo tempo que combatente do populismo do Estado. A sua ação verticalista, sua linguagem e a própria posição que adota em relação ao Povo, faz com que considere que esse Povo deva, na concepção desse grupo, recorrer a esse mesmo grupo intelectual, que está acima das divisões de classe.¹¹²

O Teatro Oficina [1958-hoje],¹¹³ por sua vez, vai estabelecer um olhar crítico às experiências do Arena e do CPC, orientando-se para a criação de uma narrativa própria que tentasse “romper com os esquemas de um fazer artístico que pensava o teatro como instrumento de protesto e de resistência, mas que não ia além de fornecer alimento ideológico para uma plateia conivente”.¹¹⁴ Ainda que compartilhassem da afinidade do

¹⁰⁹ Disponível em Memorial da Democracia, 2023. <http://memorialdademocracia.com.br/card/a-mais-valia-vai-acabar-seu-edgar>.

¹¹⁰ GARCIA, *Teatro da militância*, 1990, p. 105.

¹¹¹ GARCIA, *Teatro da militância*, 1990; MOSTAÇO, *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*, [1982] 2016.

¹¹² BOAL, J., *As imagens de um teatro popular*, 2000, p. 123.

¹¹³ O Teatro Oficina (Uzyna Uzona) seguiu sob a liderança de Zé Celso, fundador original, até sua morte em 6 de julho de 2023. Até a publicação deste trabalho o grupo permanece atuante com espetáculos programados até o final de 2023.

¹¹⁴ MOSTAÇO, *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*, [1982] 2016, p. 10.

Arena pelas obras de Brecht,¹¹⁵ com o passar dos anos, o Oficina assume uma posição semelhante à de Artaud, deslocando o teatro da racionalização e resgatando o caráter mítico, comunitário e até carnavalesco da experiência teatral. Diferente de seus contemporâneos, o Oficina não desejava satisfazer o gosto das plateias burguesas como o TBC, nem buscava fazer um teatro popular aos moldes do CPC e do Arena, mas “pretendia provocar as classes médias que frequentavam as salas de teatro”.¹¹⁶ Para José (Zé) Celso, fundador e integrante mais conhecido do grupo:

O teatro não pode ser um instrumento de educação popular, de transformação de mentalidade na base do bom meninismo. A única possibilidade é exatamente pela deseducação, provocar o espectador, provocar sua inteligência recalçada, seu sentido de beleza atrofiado, seu sentido de ação protegido por mil e um esquemas teóricos abstratos e que somente levam a ineficácia. Num momento de desmistificação o importante é a procura de caminhos a ações novas. Neste momento, portanto, o sentido da inovação da descoberta, do rompimento com o passado no campo do teatro deve ecoar, ser o reflexo e ao mesmo tempo refletir todo um esquema de projetos e de conscientização de nossa realidade.¹¹⁷

Propõem, portanto, um anárquico “teatro da crueldade brasileiro”, como forma de submeter a classe média a um tratamento de choque, colocando-a “cara a cara com sua miséria, a miséria de seu pequeno privilégio feito às custas de tantas concessões, de tantos oportunismos” e, a partir disso, incitá-la “à iniciativa, à criação de um caminho novo”.¹¹⁸ A relação com o espectador passa a ser baseada no contato físico, na sua participação corporal e muitas vezes incômoda. Partindo do pressuposto que num teatro como ritual não haveria separação entre os que assistem e os que agem, o espaço cênico muda: primeiro incorporando um palco giratório que pudesse envolver as pessoas no espetáculo, depois recusando o teatro fechado e realizando peças ao ar livre com a participação espontânea da plateia. O Oficina vê a rua como lugar de contato humano e de diversidade, o que ia em direção ao desejo do grupo de um teatro físico e carnavalesco (fig. 9).¹¹⁹

¹¹⁵ No início do Teatro Oficina, as peças de tom realista e brechtiano eram inclusive encenadas na sede do Arena. Por sua proximidade com os integrantes do Oficina, em especial com José (Zé) Celso, Augusto Boal chega a convidá-los oficialmente a integrar o elenco do Arena no início da década de 1960, porém as divergências entre os dois grupos (tanto em relação à prática, quanto por questões políticas) impossibilitou a fusão. Sobre isso falam: MOSTAÇO, *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*, [1982] 2016 e GARCIA, M., “*Ou vocês mudam ou acabam*”, 2008.

¹¹⁶ GARCIA, M., “*Ou vocês mudam ou acabam*”, 2008, p. 133.

¹¹⁷ CORRÊA, A. Guinada de José Celso, 1968, p. 117. Entrevista realizada por Tite de Lemos.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ A importância da rua no contexto do Teatro Oficina é novamente evidenciada quando, nos anos 1980, Lina Bo Bardi e Edson Elito são contratados para reformar a sede. Segundo Elito: “Do programa que foi nascendo, eram princípios os conceitos de rua, de passagem, de passarela de ligação entre a Rua Jaceguay, o viaduto e os espaços residuais de sua construção potencialmente utilizáveis e a grande área livre nos fundos do teatro; de espaço totalmente transparente em que todos os ambientes compusessem um espaço cênico unificado – ‘todo espaço é cênico’; flexibilidade de uso; adoção de percursos técnicos contemporâneos ao lado do despojamento, o ‘terreiro eletrônico’ onde ‘bárbaros tecnizados’ atuassem” (BO BARDI & ELITO, *Teatro Oficina – Oficina Theater*, 1999, p.13).

Figura 9 — Ensaios de “Bacantes” pelo Teatro Oficina.



Fonte: Divulgação Globo/ Teatro Oficina, entre 1980 e 1990.

O impacto cultural do Teatro Oficina para a cena teatral brasileira na época, sobretudo após a encenação de “O Rei da Vela” em 1967, leva a admirações e discordâncias, fascínio e ódio, tanto do público quanto dos críticos de teatro.¹²⁰ Uma das críticas é elaborada por Augusto Boal no texto-manifesto “O que pensa você da arte de esquerda?”,¹²¹ em que o autor acusa o Oficina de fazer um teatro “tropicalista chacriniiano-decirnesco-neo-romântico” e que “tendo sua origem na esquerda, mais se aproxima da direita”.¹²² Apesar de ser um texto elaborado no ‘calor do momento’, algumas questões pontuadas ainda são relevantes como críticas à atuação do Oficina que seria:

- 1) Neo-romântica por se basear “no ataque às aparências da sociedade”¹²³ — ou seja, critica os valores burgueses, mas não o modo de produção capitalista.
- 2) Homeopática por pretender “destruir a cafonice endossando a cafonice”.¹²⁴
- 3) Inarticulada “justamente porque ataca as aparências, e não a essência da sociedade, e justamente porque essas aparências são efêmeras e transitórias, o tropicalismo não se consegue coordenar em nenhum sistema — apenas xinga a cor do camaleão”.¹²⁵
- 4) Tímida e gentil porque quer impressionar (*épater*) a burguesia, mas consegue apenas encantá-la (*enchanter les bourgeois*).

Em outras palavras, o Teatro Oficina seria mais antitradicionalista do que anticapitalista. Iná Camargo Costa também apresenta críticas à atuação do Oficina e ao espetáculo “O Rei da Vela” nesse sentido, ao dizer que apesar de se considerarem “um grupo de ‘marginais’ criticando a sociedade burguesa [...] a burguesia não tem nenhuma dificuldade para incluir no seu panteão de heróis um dramaturgo que mantém intacta sua célula-

¹²⁰ PEIXOTO, *Teatro Oficina (1958–1982)*, 1982, p. 64.

¹²¹ Elaborado para o Programa da Primeira Feira Paulista de Opinião em 1968.

¹²² BOAL, *O que pensa você da arte de esquerda?*, 1968.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ibidem*.

mater.”.¹²⁶ Em 1973, no texto “Um teatro despenteado”, Boal vai novamente se manifestar contra a “estética da crueldade” defendida por Zé Celso ao dizer:

ABAIXO A ESTÉTICA DO ABSURDO, DA CRUELDADE etc., abaixo, sempre abaixo! Temos que criar a estética do caminhão, do homem, a estética da luta. Abaixo a arte aristocrática do Artista Eleito, porque agora descobrimos que todo homem é artista. Viva o Povo Artista!¹²⁷

Outra importante experiência teatral no contexto brasileiro foi a atuação do grupo estadunidense Living Theatre [1947–hoje]¹²⁸ entre os anos de 1970 e 1971. Norteados pelo “sonho de Antonin Artaud para um teatro ‘sem espectadores’”, o grupo desde 1959 passa a investigar técnicas para “recriar a realidade” em vez de enveredar-se na sua representação como ficção.¹²⁹ A companhia, que estava atuando em Paris na peça libertária (e censurada) *Paradise now*, recebeu o convite de Zé Celso e Renato Borghi para uma experimentação teatral coletiva de táticas de resistência para questionar o poder e o Estado no contexto da ditadura militar brasileira.¹³⁰ Para Alessandra Vannucci,

[...] a viagem ao Brasil representava uma missão essencial na diáspora do Living, pois significaria a oportunidade de conhecer outra ‘realidade’ — palavra usada nos diários de Judith e Julian a partir de 1970, em português e entre aspas, entendendo a condição de sofrimento do povo brasileiro como consequência do imperialismo europeu.

A tentativa de trabalho coletivo entre os grupos Living Theatre, Teatro Oficina e Los Lobos¹³¹ foi, contudo, interrompida devido à impossibilidade de unir as três linguagens de palco e visões sobre a função do teatro de cada grupo (o primeiro guiado pelos conceitos anarquistas, o segundo de orientação marxista e o último, também marxista, com foco no preparo físico e formal dos atores).¹³² Desde o trabalho com *Paradise now*, o Living Theatre apostava na aproximação do teatro com o cotidiano, chegando a criar uma comunidade teatral.¹³³ A frase “O teatro está na vida. Na nossa, na de vocês. Porque esta agora é a vida de vocês também. Não voltem ao teatro, nunca mais. O teatro está nas ruas!”¹³⁴ ecoada nas performances de *Paradise Now* ganha novo sentido no contexto brasileiro com o trabalho do grupo com os moradores da favela do Buraco Quente em São Paulo e alguns estudantes da Escola Dramática na Universidade de São Paulo (USP).¹³⁵ O trabalho foi desenvolvido em oito cenas, a maioria sem diálogo (mas com movimento, som e gesto),¹³⁶ sendo elas:

¹²⁶ COSTA, *A hora do teatro épico no Brasil*, [1996] 2016, p. 190.

¹²⁷ BOAL, *Técnicas latino-americanas de teatro popular: Uma revolução copernicana ao contrário*, [1977] 1984, p. 110.

¹²⁸ Durante a maior parte de sua história o grupo foi dirigido por seus fundadores, Judith Malina e Julian Beck. Com a morte de Beck em 1985 e de Malina em 2015, as responsabilidades administrativas foram assumidas principalmente pelo filho do casal, Garrick Beck.

¹²⁹ VANNUCCI, *O Living Theatre em Ouro Preto e a invenção do Ato público*, 2012, p.87.

¹³⁰ VANNUCCI, *Legado de Caim: a jornada brasileira do Living Theatre (1970-71)*, 2015; VANNUCCI, *Deslocamentos e processos criativos na contracultura*, 2017.

¹³¹ Grupo de teatro experimental da Argentina.

¹³² LIGIERO, *O Living Theatre no Brasil*, 2011.

¹³³ VANNUCCI, *O Living Theatre em Ouro Preto e a invenção do Ato público*, 2012, p.88.

¹³⁴ LIVING THEATRE, *Paradise Now — Festival de Avignon, 1968* apud VANNUCCI, *O Living Theatre em Ouro Preto e a invenção do Ato público*, 2012, p.86.

¹³⁵ LIGIERO, *O Living Theatre no Brasil*, 2011.

¹³⁶ *Ibidem*, p.49; RYAN, *The Living Theatre in Brazil, 1971*. Para o último ator, a falta de diálogo também era uma forma de driblar a censura.

- 1) A procissão dos olhos vendados (fig. 10) — com caminhadas-cegas pelo espaço da favela pelos atores do Living Theatre
- 2) Questão: O que o povo quer? — Em que articulam a dramaturgia a partir de frases cantadas: “O que é a vida? O que é amor? O que é dinheiro? O que é propriedade? O que é o Estado? O que é a favela? O que é o trabalho? O que é realidade? O que é o medo? O que é comunidade? O que é o Brasil? O que quer o povo? O povo quer o progresso? O povo quer a prosperidade? O povo tem a prosperidade?”¹³⁷
- 3) Seis histórias sobre: dinheiro, morte, amor, propriedade e o Estado
- 4) A favela fala e a abertura dos olhos — em que algumas entrevistas previamente gravadas com moradores foram disponibilizadas com alto-falantes nas ruas
- 5) Transe, o contrato social e servidão
- 6) Libertação — que, junto com a cena anterior, configura “uma experiência de *bondage* público e participativo”¹³⁸ na qual os atores, presos por cordas, apelavam para que os moradores os libertassem.
- 7) Bolo — “Uma peça terminou com um bolo que havíamos feito, com 1,80 metro de comprimento e 1,20 metro de largura. No final da peça, ele foi comido pelas pessoas que tinham assistido ao espetáculo na praça. A cobertura no topo do bolo era uma réplica da nota de dinheiro brasileira — o cruzeiro. A reação das pessoas foi de êxtase.”¹³⁹
- 8) Encontro.

¹³⁷ VANNUCCI, O Living Theatre em Ouro Preto e a invenção do Ato público, 2012, p.91.

¹³⁸ Ibidem, p.92.

¹³⁹ Trata-se de uma fala atribuída aos atores do Living Theatre no artigo The Living Theatre in Brazil por Paul Ryder Ryan. No original: “One play ended with a cake that we had baked that was six feet long and four feet wide. At the end of the piece, it was eaten by the people who had seen the show in the square. The frosting on the top of the cake was a replica of the Brazilian monetary note —the cruzeiro. The reaction of the people was ecstatic.” (1971, p.23)

Figura 10 — A procissão dos olhos vendados na favela do Buraco Quente pelo Living Theatre.



Fonte: BISSINGER, 1971.¹⁴⁰

De acordo com Alessandra Vannucci:

O convite para que o povo participe como personagem da narrativa da perseguição e das amarras (descrita acima) visa oferecer-lhe a oportunidade de entrar em cena no papel do opressor, sentindo o poder da violência e, por outro lado, a possibilidade de 'encontrar outra saída' com uma escolha de liberdade/libertação. Assim, ao libertar Judith das amarras, o homem se conscientiza de seu poder revolucionário (inverter o curso da história) e ousa dizer seu sonho: 'amanhã o povo vai libertar todo mundo'.¹⁴¹

Após a experiência na favela do Buraco Quente e atendendo a um convite do Festival de Inverno de Ouro Preto, o Living Theatre se muda para a cidade mineira e começa em 1971 o projeto *Cidade saturada*.¹⁴² Além do contato intenso com moradores, estudantes e artistas durante esse período, o grupo também passa a conduzir um laboratório teatral na escola municipal de Saramenha. A experiência porém termina de forma brusca com o desconvite do grupo pelo Festival após irrupção da polícia na casa em que moravam, onde encontraram

¹⁴⁰ Disponível em: RYDER RYAN, *The Living Theatre in Brazil*, 1971.

¹⁴¹ VANNUCCI, *O Living Theatre em Ouro Preto e a invenção do Ato público*, 2012, p.94.

¹⁴² *Ibidem*, p.96.

"medicamentos, vitaminas, livros 'subversivos' e o mapa da cidade, que aos militares parece[u] constituir evidência de guerrilha"¹⁴³ e consequente prisão dos membros pelo DOPS. Sob forte pressão internacional, o ditador Médici assina um decreto de expulsão do grupo do território brasileiro, que só viria a ser revogado em 1990.

Perseguidas pela ditadura militar brasileira, apenas o Teatro Oficina, dentre as demais experiências apresentadas, consegue manter-se ativo no território brasileiro ao longo dos anos sendo atualmente o grupo teatral mais longo do país. Contudo, é inegável o valor que elas têm sobre a discussão teatral contemporânea, influenciando práticas teatrais atuais com perspectivas de mobilização social. Seguindo os passos delineados pelo Arena, CPC, Oficina e Living Theatre, diversos grupos vão tanto buscar ocupar outros espaços para além do edifício teatral, quanto pensar suas práticas a partir da colaboração do público na construção de sentido das peças. Tais grupos argumentam sobre a constituição de "um teatro que ocupa a silhueta da cidade [e] propõe a construção de novos lugares políticos",¹⁴⁴ que possa "catalisar outros modos de se viver na cidade"¹⁴⁵ e engajar o público num olhar renovado, "um olhar que seja capaz de oferecer outra perspectiva para além da cotidiana, que amplie os modos de se experimentar a cidade".¹⁴⁶ Apesar disso, muitas vezes caem em contradições semelhantes às encontradas pelas experiências das décadas de 1960–1970, separando a produção do espetáculo pelos atores da recepção pelo público ou usando o espaço da rua como cenário ou dramaturgia, sem propor sua transformação. Se queremos transformar o teatro num "agente da mutação da sociedade", como preconizavam as experiências apresentadas, parece importante ir além do mero acesso ou da participação na cena teatral.

2.4 Para além do teatro de vanguarda: um olhar para as experiências de teatro anarquista no Brasil

As experiências descritas anteriormente, apesar de em muitos momentos desafiarem alguns dos cânones do teatro burguês e partirem de uma crítica do modo de produção capitalista, ainda são vistas como experiências de vanguarda e, em certo sentido, legitimadas pelo próprio campo teatral. Há porém outras experiências de teatro popular que também serviram para o enfrentamento à ideologia burguesa e que tendem a escapar ao que o campo entende como 'bom teatro'. É o caso, por exemplo, das experiências de teatro social anarquista no Brasil (também conhecidas como teatro operário libertário).¹⁴⁷ Rodolfo Cascão Inácio, em sua dissertação, destaca o apagamento das experiências e vozes dos operários pela própria historiografia do campo teatral ao dizer: "o especialista teatral Sábato Magaldi, num estudo denominado 'Panorama do Teatro Brasileiro' não cita uma linha sequer a respeito dessa expressão artística e popular: o teatro social anarquista inexistiu, pura ficção!".¹⁴⁸

¹⁴³ Ibidem, p.98.

¹⁴⁴ CARREIRA, Teatro de rua como ocupação da cidade: criando comunidades transitórias, 2009, p. 14.

¹⁴⁵ RODRIGUES, *Cenografia: um outro modo de experimentar e praticar*, 2013, p. 103.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ Cabe destacar a importância de trabalhos de pesquisadores como Maria Thereza Vargas (*Teatro Operário na Cidade de São Paulo* [1980] e *Antologia do teatro anarquista*, 2009), Silvana Garcia (*Teatro da militância* [1990]), Edgard Rodrigues (*O anarquismo na escola, no teatro, na poesia* [1992]) e Rodolfo Cascão Inácio (*Festa e política* [1995]) no resgate dessas experiências.

¹⁴⁸ INÁCIO, *Festa e política*, 1995, p.117.

No início do século XX, operários e imigrantes (sobretudo italianos) vão organizar uma série de atividades culturais para mobilização, preservação do grupo social na sua identidade étnica e de classe e para propaganda do ideário anarquista. Para Silvana Garcia “a vida cultural desses operários se estrutura, desde os primeiros anos, em torno da *feira* dos sábados à noite, organizada com um intenso programa de recitações, conferências e representações teatrais culminando com um baile de conagraçamento”.¹⁴⁹ Nesse contexto de festas libertárias, o teatro torna-se um importante instrumento de propaganda revolucionária, conciliando sua função pedagógica “de desmascarar o sistema de exploração que vitimava a classe operária e apontar para as miragens da sociedade anárquica”¹⁵⁰ com o espaço de entretenimento. Esse teatro, feito por operários (e suas famílias) para operários (e suas famílias),¹⁵¹ ocupava os momentos de lazer,¹⁵² invadia as casas com ensaios improvisados e eram apresentados nos palcos dos salões e auditórios das associações e entidades operárias. Edgard Rodrigues destaca:

A arte dramática de fundo revolucionário com fins emancipadores foi um grande veículo de propaganda de recreação nos meios operários. Iniciada pelos anarquistas, tornou-se compreendida por crianças, jovens e velhos, defendida e combatida (...). Foi igualmente escola de aprendizado artístico, de educação social e serviu aos operários como aperfeiçoador do seu linguajar durante os ensaios, enquanto o calor das ideias dos personagens que interpretavam atuava como motor ideológico, imprimindo convicção, dinamismo, velocidade revolucionária e de emancipação cultural e humana.¹⁵³

A primeira forma de teatro experimentada surge nos primeiros momentos de instalação dos imigrantes com encenações de caráter didático, realizadas de forma espontânea ou repentinista, em sociedades de ajuda mútua — grupos de apoio voluntário para amparar o imigrante recém-chegado. Com o objetivo de adaptar os estrangeiros ao novo contexto, essas encenações “eram espécies de dramatizações improvisadas a partir de temas sugeridos”¹⁵⁴. Após essa etapa o teatro anarquista torna-se mais “consistente e definido”¹⁵⁵ com grupos formais filodramáticos, montando as encenações “segundo os moldes do teatro tradicional — basicamente marcações de cena —, com divisão de tarefas entre direção e atuação, embora predominasse uma ‘visão coletivista de equipe’”,¹⁵⁶ inclusive apropriando-se da estética do melodrama, o que Inácio entende como ‘concessão’ das vanguardas anarquistas à paixão popular pelo teatro.¹⁵⁷ Assim, as primeiras peças partiam de um repertório romântico, com pouco vigor ideológico, seguidas por textos libertários, ambos importados do contexto europeu.¹⁵⁸

¹⁴⁹ GARCIA, *Teatro da militância*, 1990, p. 91.

¹⁵⁰ INÁCIO, *Festa e política*, 1995, p.120.

¹⁵¹ Maria Thereza Vargas descreve melhor essa relação familiar dizendo que “Da mesma forma que a propaganda doutrinária se dirige à família operária, o teatro é feito e frequentado por todos os membros da família operária. Isso exige, naturalmente um espaço artístico para as crianças.[...] Considerando-se que uma das reivindicações básicas dos movimentos operários refere-se à regulamentação do trabalho infantil e feminino, não é estranho que a mobilização cultural envolva em igual medida crianças e mulheres. Além disso a teoria libertária atribui às mulheres e crianças iguais direitos e igual responsabilidade na construção de uma nova sociedade.” (VARGAS, *Teatro Operário na Cidade de São Paulo*, 1980, p.38)

¹⁵² “Se o engajamento ao teatro consumia poucas horas destinadas ao lazer, ele significava o próprio lazer, mas muito mais que isso, algo dignificante: a junção do prazer com a política” (INÁCIO, *Festa e política*, 1995, p.137).

¹⁵³ RODRIGUES, *O anarquismo na escola, no teatro na poesia*, 1992, p. 140 apud INÁCIO, *Festa e política*, 1995, p.123.

¹⁵⁴ GARCIA, *Teatro da militância*, 1990, p. 93.

¹⁵⁵ INÁCIO, *Festa e política*, 1995, p.125.

¹⁵⁶ GARCIA, *Teatro da militância*, 1990, p. 92.

¹⁵⁷ INÁCIO, *Festa e política*, 1995, p.125.

¹⁵⁸ GARCIA, *Teatro da militância*, 1990; INÁCIO, *Festa e política*, 1995.

Com o crescimento do operariado e o respectivo amadurecimento do anarco-sindicalismo, o teatro popular de caráter mais culturalista vai-se vendo forçado a colaborar com a tarefa emancipadora da classe. Parcelas dos grupos filodramáticos procuram adequar-se às novas exigências, mas o fator determinante será a proliferação de grupos teatrais de propaganda revolucionária.¹⁵⁹

Com o aumento de grupos teatrais de propaganda e com o estabelecimento de vínculos mais estreitos com as associações operárias, as encenações passam a ser mais focadas na mensagem anarquista do que na proposta estética. O teatro social seria, para Inácio, uma “arte em situação”, com pouco ou nenhum recurso e tempo disponível ou a perder.¹⁶⁰ Começam, portanto, a constituir um repertório básico de peças e repeti-lo incansavelmente, sendo apenas uma pequena parcela produzida por autores brasileiros como Mariano Spagnolo e Avelino Fóscolo,¹⁶¹ sem provocar mudanças fundamentais na sua forma de produção.¹⁶² Quanto à teatralidade predominam sobretudo uma exposição maniqueísta do mundo (a dinâmica social é apresentada de forma polarizada), as vinhetas doutrinárias (que ‘emolduravam’ as performances) e a apresentação da possibilidade de um novo mundo (num cenário de transformação utópica e repentina).

A peça “O Semeador” de Avelino Fóscolo¹⁶³ é um bom exemplo: nela acompanhamos o personagem principal, Júlio, que, tendo voltado de uma temporada na Europa onde pode ter contato com as ideias revolucionárias anarquistas e comunistas, propõe-se a transformar as relações de trabalho e o cotidiano da fazenda de seu pai, o Coronel. Além das diversas propagandas entoadas por Júlio em frases missionárias como “Conheci a injustiça da organização atual, auscultei a miséria do proletário e adquiri o amor humano que dever ser o código gravado em todas as almas”¹⁶⁴ ou “É o que aí vê: incuti nos homens a noção do trabalho, não como pena, mas como necessidade vital, fi-los compreender o direito à existência que todos temos; a solidariedade e o respeito devido mesmo aos decaídos”,¹⁶⁵ Fóscolo articula sua dramaturgia de forma binária. De um lado, os fazendeiros (Coronel e seu irmão Lima) são colocados como “proprietários ignorantes, predadores da natureza, dominados pelo lucro a qualquer preço e muito inconformados com a recente abolição da escravatura”.¹⁶⁶ Do outro, Júlio

[...] reafirma seu direito às terras para torna-las um bem comum. Se lhe negarem isso, sugere uma expropriação. A tirada final é uma espécie de canto libertário “... nós espalharemos pela terra a má semente que produz o amor, a solidariedade humana, a nobilitação do trabalho, a morte da prostituição, do servilismo e da miséria, enquanto vós difundis a boa semente do esbulho, da divisão de

¹⁵⁹ INÁCIO, *Festa e política*, 1995, p.127.

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ Importante dizer que esses autores passam a ganhar destaque dentro dos grupos de teatro anarquista a partir dos anos 1920, apesar de Maria Thereza Vargas apontar que o processo de escrita deles começa bem antes. No caso da peça “O Semeador” de Avelino Fóscolo, Vargas diz que “tudo leva a crer que a peça tenha sido escrita anteriormente, entre 1905 e 1906 [...]. Sabe-se também que foi encenada em Santos, pela Sociedade Lira de Apolo, em outubro de 1920, e em São Paulo, em novembro de 1922, no Salão Celso Garcia, no Festival dos Sapateiros”, reconhecendo também que durante esse período a peça sofreu alterações. (VARGAS, *Antologia do teatro anarquista*, 2009, p. XIV)

¹⁶² GARCIA, *Teatro da militância*, 1990.

¹⁶³ VARGAS, *Antologia do teatro anarquista*, 2009, pp. 5–86.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 29.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 34.

¹⁶⁶ Ibidem, pp. XIV–XV.

classes, da hipocrisia, da guerra e do lenocínio [...] É a primeira célula! Outras surdirão depois, formando de toda a terra uma pátria comum”.¹⁶⁷

Na última cena até vemos uma possível redenção do Coronel. Ao ser expulso da própria terra pelo filho, o Coronel é indagado por seu irmão (Lima) que diz: “Partamos, compadre, o nosso lugar não é aqui, entre loucos”, e o Coronel responde “Quem sabe? (*olha Júlio, titubeia e parte*)”¹⁶⁸. A peça deixa evidente o modo como a transformação social é articulada no teatro anarquista: como uma conscientização repentina sobre os vícios do mundo capitalista e desarticulada da transformação espacial (as relações sociais se transformam num espaço pré-determinado). O discurso, de certa forma, reflete a própria prática teatral, pois esperavam uma catarse do espectador no seu desejo de transformação, mantendo intactas as formas teatrais e espaciais. O teatro social transformava-se “num ato coletivo ambíguo e polifônico: é protesto político, é integrador, é rito religioso”.¹⁶⁹ Ao mesmo tempo, torna-se uma espécie de teatro congelado no tempo: o mesmo enredo do padrão-vilão contra o operário-herói, representado nos mesmos salões e com a mesma linguagem.¹⁷⁰

A partir dos anos 1920, as festas operárias perdem espaço para os festivais públicos. Enquanto as primeiras atendiam melhor aos objetivos de identidade e coesão ideológica, nos festivais a questão do lazer da classe trabalhadora predominava, assim o teatro vai se transformando, deixando de ser didático para cumprir um papel mais social. Ainda que tenham surgido autores posteriormente,¹⁷¹ a prática coletiva praticamente desaparece em meados da década de 1930, perseguidas principalmente durante a Era Vargas.

2.5 Limitações dessas experiências: o problema do mero acesso e participação no teatro

Durante o exílio na ditadura militar, Augusto Boal, ex-integrante do Arena, começa um processo de reflexão sobre as práticas teatrais brasileiras, própria e dos grupos contemporâneos, esquematizando-as em três categorias:¹⁷² 1) do povo e para o povo — peças que tinham perspectivas populares e eram apresentadas ao povo, contudo a apresentação ainda era feita por artistas, à exemplo do CPC;¹⁷³ 2) de perspectiva popular para outro destinatário que não o povo — peças que apresentavam à plateia pequeno-burguesa um “problema social

¹⁶⁷ Ibidem, p. XVIII; p. 85.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 86.

¹⁶⁹ INÁCIO, *Festa e política*, 1995, p.140.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 141.

¹⁷¹ À exemplo de Pedro Catallo, cujo trabalho é incluído por Vargas no livro *Antologia do teatro anarquista*, 2009.

¹⁷² BOAL, *Técnicas latino-americanas de teatro popular: Uma revolução copernicana ao contrário*, [1977] 1984.

¹⁷³ Augusto Boal divide essa categoria em três tipos: propaganda (Agit-prop), didático (assuntos menos urgentes e mais duradouros do que os teatros de propaganda), cultural (apropriação de manifestações populares como o carnaval e o folclore pelos artistas, apesar de alertar ao fato de que a burguesia também se apropria dessas manifestações para mostrar sua versão). Na primeira parte do livro, intitulada “Categorias de teatro popular”, não fica claro como Boal considera as manifestações populares espontâneas (carnaval, festas populares, festas religiosas etc.) dentro das classificações que propõe, porque o foco está na crítica da figura do artista. Na segunda parte, Boal parece articular essas manifestações (festas e tradições populares, folclores e superstições) com as primeiras “técnicas” do Teatro do Oprimido (teatro invisível e teatro jornal), assim elas configurariam a “nova categoria” proposta pelo autor. Apesar disso, na sistematização como árvore (apresentada no próximo capítulo) essas manifestações são novamente omitidas — o mais próximo seria a proposta de “ações diretas” ou “ações sociais concretas e continuadas” como ‘performatização’ e ‘teatralização’ de manifestações, marchas, comícios etc. Creio que essa omissão se dá pelo fato de Boal deslocar a discussão do teatro como ritual, abordando-o como linguagem.

analisado segundo outra perspectiva que não a das classes dominantes”,¹⁷⁴ como por exemplo o Teatro de Arena e o Teatro Oficina; e 3) de perspectiva antipovo e cujo destinatário infelizmente é o povo — peças que apenas aparentavam ser populares, mas eram patrocinadas pelas classes dominantes. O autor percebe que o ponto comum entre elas era a manutenção do foco no artista para a explicação das realidades e/ou de como as transformações seriam dadas, seja por uma perspectiva conservadora ou não. Isto é, mesmo quando se empenharam para exprimir uma arte popular, não fizeram mais do que oferecer uma produção artística de especialistas.

Em todas, no entanto, existe uma característica comum: o teatro é feito pelos artistas, o espetáculo é uma obra de arte acabada, e este produto final é oferecido ao povo. Nós, os artistas, fazemos arte — e o povo a consome.¹⁷⁵

Essa ‘virada de chave’ de Boal, nos permite questionar alguns dos problemas que não podem ser resolvidos apenas com a alteração do espaço cênico ou com a ‘colaboração’ do público. Primeiramente, a manutenção do foco nos artistas — e consequente separação entre eles e o público — perpetua a noção da arte como uma esfera separada da vida.¹⁷⁶ Como se coubesse à arte e a seus representantes o papel de observadores e tradutores da realidade, sem jamais se incorporarem no cotidiano das pessoas, ou como se sua integração à vida implicasse o abandono de seu caráter de reflexão estética das relações humanas, tornando-se funcionalista, pobre e acrítica. O que se observa na maioria dessas experiências é que mesmo ocupando espaços para além do edifício teatral ou se inspirando nas causas populares, camponesas e proletárias, a “parede de vidro intransponível”¹⁷⁷ entre a arte e o cotidiano permanece. Em outras palavras, os grupos minoritários passam a ser incluídos nos discursos e representações, mas sempre como ‘tema’ e não pela apropriação do fazer teatral por esses grupos. Isso fica evidente quando Boal escreve que:

Camponeses e proletários continuavam a consumir a obra de arte, embora tivessem passado agora também a inspirá-la. Isto é, a relação continuava intransitiva: o artista produz, o espectador consome; o artista fala, o espectador escuta. Nesse diálogo muito especial, um dos interlocutores continuava mudo. Não era diálogo. Era monólogo, e todo monólogo é opressivo.¹⁷⁸

Ao não rejeitar a cisão entre quem produz e quem consome, entre produção e uso, o teatro não contesta seu papel como mercadoria, como produto do trabalho humano produzido por um grupo (os atores-especialistas) para outro (os espectadores-leigos). Evita-se questionar a mercantilização da arte, a necessidade de sua circulação e a divisão de trabalho que estabelece os atores como detentores dos meios de produção teatral em detrimento dos espectadores. Nesse processo a própria figura do artista também se torna “fetichizada, com sua produção sendo considerada sempre a priori como boa”,¹⁷⁹ fruto da inspiração e do talento. Na ânsia pela democratização do teatro, essas experiências acabam por popularizar o produto, mas não os meios de produção.

¹⁷⁴ BOAL, *Técnicas latino-americanas de teatro popular: Uma revolução copernicana ao contrário*, [1977] 1984, p. 34.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 42.

¹⁷⁶ Separação esta que está longe de ser ‘natural’, mas produto de um processo histórico. Ou ainda, nas palavras de Robert Kurz, um “trauma da modernidade” (KURZ, *O fantasma da arte*, [1999] 2001, p.1).

¹⁷⁷ KURZ, *O fantasma da arte*, [1999] 2001, p. 1.

¹⁷⁸ BOAL, *Stop: C’est magique!*, 1980, p. 22.

¹⁷⁹ BOAL, J., *Sobre antigas formas em novos tempos: o Teatro do Oprimido hoje entre “ensaio da revolução” e técnica interativa de domesticação das vítimas*, [2017] 2022, p. 140.

O que nos leva ao problema da participação nesses projetos, pois, se as posições sociais são diferentes de antemão, é ilusório assumir uma horizontalidade ou igualdade entre os agentes. Ao reproduzir o discurso de um teatro participativo, sem questionar a relação ator -espectador pelo viés da divisão de trabalho, esconde-se as relações de poder existentes entre os artistas e os grupos. Ainda que a 'execução' possa ser compartilhada e que os participantes possam 'completar o sentido da cena', não lhes cabe alterar a estrutura proposta de forma radical. Além disso, se entendemos que o produto-teatro é uma mercadoria no modo de produção capitalista, a 'colaboração' das pessoas no processo de produção significa dispêndio de trabalho humano, daquilo que o tempo de outras pessoas produziu, para acumulação de capital.¹⁸⁰ Essa acumulação de capital pelos artistas não é restrita à esfera financeira (de bens e dinheiro), contemplando também, e talvez principalmente, as noções de capital cultural e capital social a que se refere Bourdieu.¹⁸¹ Como destacado pelo sociólogo, capital cultural não é sinônimo de cultura ou sabedoria, nem capital social é uma simples relação de amizade, sendo assim, a divisão social que perpetuam não é facilmente solucionável, bastando a boa vontade do grupo dominante. São, por sua vez, recursos de dominação que mantêm e reforçam a estrutura social e que devem ser reconhecidos pelos artistas em suas atuações, observando como contribuem para a perpetuação de lógicas sociais e espaciais dominantes.¹⁸²

Como no caso das atuações de arquitetos e urbanistas, enquanto não se questiona o problema para além das aparências, o potencial tirânico da participação será sistêmico, não sendo apenas uma questão de como o praticante opera, mas também de como o discurso incorpora o potencial para o exercício injustificado do poder.¹⁸³ Sendo assim, não basta alterar a conformação espacial, colocar em cena peças de conteúdo crítico, progressista, revolucionário ou propor uma 'colaboração' da plateia. Para pensar o teatro como ferramenta possível para uma emancipação, é preciso ir além: é necessário uma transformação estrutural, pensar o teatro como ferramenta de ação e cogitar a tomada dos meios de produção teatral pelo 'público'. De fato, é a tomada de consciência de que havia algo errado no fazer artístico da época que motiva Boal a repensar a própria forma de trabalho:

Era o que nos parecia justo e inadiável: exortar os oprimidos a lutar contra a opressão. Quais oprimidos? Todos. De um modo geral. Demasiado geral. *E usávamos nossa arte para dizer verdades, para ensinar soluções*: ensinávamos os camponeses a lutarem por suas terras, porém nós éramos gente da cidade grande; ensinamos aos negros a lutarem contra o preconceito racial, mas éramos quase todos alvíssimos; ensinávamos às mulheres a lutarem contra seus opressores. Quais? Nós mesmos, pois éramos feministas-homens, quase todos. [...] Alguma coisa estava errada. Não com o gênero teatral, que me parece, ainda hoje, perfeitamente válido. O Agit-Prop, agitação e propaganda, pode ser um instrumento extremamente eficaz na luta política. Errada estava a sua utilização. Naquela época o Che Guevara escreveu uma frase muito linda: "Ser solidário significa correr o mesmo risco." Isso nos ajudou a compreender o nosso erro. O Agit-Prop estava certo: o que estava errado era que nós não

¹⁸⁰ WRIGHT, Stephen. A delicada essência da colaboração artística, [2004] 2020; KAPP, Teoria crítica da arquitetura. Texto de aula, 2022.

¹⁸¹ BOURDIEU, The forms of capital, [1983] 1986.

¹⁸² KAPP, Teoria crítica da arquitetura. Texto de aula, 2022.

¹⁸³ COOKE & KOTHARI, The Case for Participation as Tyranny, 2001.

éramos capazes de seguir o nosso próprio conselho. Homens brancos da cidade tínhamos pouca coisa a ensinar às mulheres negras do campo... [grifos meus]¹⁸⁴

Portanto, se até o momento o teatro era feito principalmente por artistas e apresentado de forma acabada, como um produto final oferecido ao público, o estudo e sistematização do TO buscava criar novas formas de teatro em que o próprio povo faz o espetáculo a partir do questionamento à própria realidade.

Não produzimos, como artistas, um espetáculo: como técnicos, produzimos as ferramentas a serem utilizadas pelo povo na fabricação de seu próprio teatro. Nas três primeiras categorias, o povo é unicamente o receptor do produto teatral; nesta quarta categoria, o povo fabrica e consome teatro.¹⁸⁵

A possibilidade de colocar exercícios, jogos e práticas corporais à disposição das pessoas para que elas possam articular os incômodos e perspectivas de transformação de seu contexto social, habilita-nos a pensar uma associação com a discussão sócio-espacial. Assim, distanciando-se de práticas que reproduzam o *modo architectorum* e a suposta superioridade do conhecimento técnico, a proposta passa a ser pensar exercícios, jogos e técnicas como interface para conscientização e problematização do espaço cotidiano, mobilizando o corpo para a crítica da realidade e da produção sócio-espacial capitalista. Sobretudo uma interface orientada para a construção de um ambiente de aprendizagem sócio-espacial, fomentando pensamento e ação críticos sobre os processos de produção do espaço pelos próprios grupos sócio-espaciais. Portanto, o próximo capítulo tem como objetivo apresentar a proposta do TO — para, nos capítulos seguintes, articulá-la às minhas experiências com diversos grupos sócio-espaciais.

¹⁸⁴ BOAL, *O arco-íris do desejo: Método Boal de Teatro e Terapia*, [1990] 1996, pp. 17–19.

¹⁸⁵ BOAL, *Técnicas latino-americanas de teatro popular: Uma revolução copernicana ao contrário*. [1978] 1979, p. 42.

3. RAÍZES TEÓRICAS DO TEATRO DO OPRIMIDO

O Teatro do Oprimido (TO) é comumente descrito como um método, elaborado pelo teatrólogo brasileiro Augusto Boal, que engloba um enorme arcabouço de “exercícios físicos, jogos estéticos, técnicas de imagem e improvisações especiais”¹⁸⁶ desenvolvidos nos eixos “artístico, educativo, social e terapêutico”¹⁸⁷ para aproximar os não-atores da prática. Contudo, essa descrição sintética é problemática. Por um lado, tende a reduzir o TO a um mero corpo de técnicas teatrais, reforçando a visão desarticulada dos questionamentos políticos que dirige tanto ao fazer teatral quanto ao contexto histórico em que é desenvolvido. Por outro, corrobora com a ideia de que ele seria produto de um único indivíduo. Para evitar cair nas armadilhas desta síntese, é preciso uma revisão e ampliação do que se entende por TO. Não se trata de uma reconstrução de sua historiografia, mas um breve panorama do contexto e das críticas que o fundamenta para lançar luz às formas como tem sido e pode ser utilizado.

Primeiramente, é preciso ‘desmontar’ a ideia de Augusto Boal como um criador ou elaborador do TO e entendê-lo como um sistematizador da encruzilhada, na qual ele mesmo está inserido, que dá origem a esse modo de pensar e fazer teatro. Defender a ideia de Boal como sistematizador não significa negar a importância de suas experiências ao longo de 40 anos de pesquisa e atuação. Significa, contudo, assumir uma posição que reafirma o caráter processual como *base* do TO por entender que as práticas foram e continuam sendo construídas com diversas pessoas em diferentes lugares. Em outras palavras: implica tanto o reconhecimento de outros agentes — como Cecília Boal, os atores do Teatro de Arena, os integrantes do CTO e o relacionamento que o TO estabelece com as experiências do Agit-Prop soviético e brasileiro, de Stanislavski e Brecht — na construção dos jogos, exercícios e primeiras técnicas, quanto o reconhecimento da continuidade e atualização das práticas. Além disso, o entendimento de Augusto Boal como sistematizador não se distancia da visão que o autor tem da própria atuação ao dizer que

O que é realmente novo é o que agora estamos tratando de fazer: uma ampla *sistematização* de todas as formas possíveis através das quais o oprimido pode manifestar-se teatralmente. O que é realmente novo é uma investigação e uma pesquisa, que se pretendem cada vez mais amplas e profundas, de todos os processos, técnicas, estilos, formas, exercícios, jogos, que os inter-relacionem. Essa *sistematização*, esse inter-relacionamento, essa pesquisa são novos — a isso chamamos, hoje, o teatro do oprimido [grifos meus].¹⁸⁸

¹⁸⁶ BOAL, *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*, 2009, pp. 28–29.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 29.; BARBOSA & FERREIRA, *Teatro do Oprimido e projeto emancipatório: mutações, fragilidades e combates*, 2016, p. 458.

¹⁸⁸ BOAL, *Stop: C’est magique!*, 1980, p. 23.

Além de não pleitear o lugar de criação do TO,¹⁸⁹ a fala de Boal também enuncia o que seria o principal foco dessa práxis: a busca pelas formas de manifestação teatral dos oprimidos para expressar e comunicar seus pensamentos, opiniões, incômodos e desejos sobre a própria realidade e também cogitar sua transformação. Assim,

[...] teatro do oprimido não é o teatro para o oprimido: é o teatro dele mesmo. Não é o teatro no qual o artista interpreta o papel de alguém que ele não é: é o teatro no qual cada um, sendo quem é, representa seu próprio papel (isto é, organiza e reorganiza sua vida, analisa suas próprias ações) e tenta descobrir formas de liberação.¹⁹⁰

O que dá corpo, coerência e identidade ao TO são, portanto, as premissas críticas que o alicerçam: a ideia do teatro como linguagem; a defesa pela tomada dos meios de produção teatral; a crítica da separação entre ator e espectador; e a ideia do teatro como ensaio da revolução. Começemos pela primeira:

3.1 Teatro como linguagem

Em diversas publicações,¹⁹¹ Augusto Boal se refere ao teatro como uma linguagem (entre outras possíveis) capaz de ser apropriada por qualquer pessoa, independente de treinamento prévio ou de aptidões artísticas. Essa premissa desloca a discussão sobre o teatro como um produto a ser apresentado, ou seja, do seu caráter puramente espetacular, e evidencia a ideia de usar o teatro como um instrumento de expressão e comunicação. Se a linguagem é o “meio ou veículo por meio do qual se processa a educação”¹⁹² e pode atuar na “organização e desenvolvimento dos processos de pensamento”,¹⁹³ pensar o teatro como linguagem, aponta para a possibilidade de articulá-lo a uma prática pedagógica.

É inegável a proximidade dessa proposta com as ideias de Paulo Freire¹⁹⁴ que critica a educação bancária e a ideia de conhecimento como algo estático ou que possa ser transmitido de uma pessoa para outra sem qualquer forma de reflexão crítica ou dialógica. Contra essa educação que enfatiza uma percepção fatalista do mundo e das relações sócio-espaciais, Freire defende uma “concepção problematizadora que, não aceitando um presente ‘bem comportado’, não aceita igualmente um futuro pré-dato, enraizando-se no presente dinâmico, se faz revolucionária”.¹⁹⁵ O que TO propõe seria associar a linguagem teatral à educação problematizadora, consolidando uma atuação em que as pessoas tornam-se sujeitos (e não objetos) do processo de aprendizagem e mobilizam os próprios conhecimentos para refletir criticamente sobre a própria realidade e pensar sua transformação.

¹⁸⁹ Ainda no livro *Stop: C'est magique!*, Boal escreve: “O teatro do oprimido é, entre outras coisas, o resultado do encontro entre a cultura popular e a cultura feita para o povo. O teatro do oprimido não foi inventado por uma só pessoa, nem por pequenos grupos de pessoas. Não nasceu num determinado momento ou num determinado país. Sempre existiu!” (Ibidem, p. 23).

¹⁹⁰ BOAL, *Stop! C'est magique*, 1980, p. 25.

¹⁹¹ Ibidem, p. 30; BOAL, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, [1973] 2019, p. 129; BOAL, *Técnicas latino-americanas de teatro popular: Uma revolução copernicana ao contrário*. [1978] 1979, p. 23.

¹⁹² BOAL, *Técnicas latino-americanas de teatro popular: Uma revolução copernicana ao contrário*. [1978] 1979, p. 97.

¹⁹³ LURIA, Vigotskii, 1988, p. 26.

¹⁹⁴ Inclusive o nome ‘Teatro do Oprimido’ foi uma sugestão do editor na época da publicação de *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* [1974] como referência ao livro *Pedagogia do Oprimido* [1968] de Paulo Freire.

¹⁹⁵ FREIRE, *Pedagogia do Oprimido*, [1968] 2005, p. 84.

Há um diferencial nessa forma particular de linguagem: o uso do corpo. Boal reconhece que o corpo engendra as relações sociais de dominação, 'mecanizando-se'.¹⁹⁶ Para Silvia Federici é o modo de produção capitalista que consolida o corpo-máquina e subjuga as potencialidades dos indivíduos em força de trabalho pelo disciplinamento e alienação corporal.¹⁹⁷ Isso, por sua vez, implicou não só a subordinação do corpo a um "processo de trabalho que dependia cada vez mais de formas de comportamento uniformes e previsíveis",¹⁹⁸ mas também a repressão dos desejos e vontades próprias ao dissociá-lo do indivíduo, processo em que a "vis erótica se tornaria vis laborativa"¹⁹⁹ e o corpo é redefinido como o 'outro'. A oposição binária entre corpo e mente e o estabelecimento da inferioridade do primeiro em relação ao segundo, passa a ser tomada como algo natural. Essa hierarquização também se reflete na visão colonial e racista que institui razão, civilização, cultura e universalidade como valores essenciais do branco europeu, e emoção, corpo e ludicidade como elementos inferiores e essencialmente negros.²⁰⁰

No campo da educação, a cisão corpo-mente é reproduzida na forma convencional de ensino com a eliminação do corpo no processo de aprendizagem, reforçando a ideia de que aprender é uma prática mental pura e simplesmente. Trata-se de um ensino que pressupõe que o corpo, a paixão e o sujeito atrapalham o processo de consideração objetiva dos estudantes.²⁰¹ bell hooks, uma das principais críticas à educação que tem a negação do corpo como fundamento, argumenta que mascarar o corpo nos processos de aprendizagem nos encoraja a pensar que estamos ouvindo fatos neutros e objetivos, escondendo as relações sociais de dominação. Logo, ela defende a importância de vincular o corpo ao processo educativo para desafiar como o poder se orquestrou nos espaços institucionalizados. Para a autora, tal vínculo corresponde a uma proposta de pedagogia que não elimina o prazer do processo de atividade, entendendo-o como uma "força que auxilia o nosso esforço geral de autoatualização, de que ele pode proporcionar um fundamento epistemológico para entendermos como sabemos o que sabemos, habilita tanto os professores quanto os alunos a usar essa energia na sala de aula de maneira a revigorar as discussões e excitar a imaginação crítica".²⁰² Em outras palavras, significa reconhecer que o prazer e o corpo não só podem coexistir com o ambiente de aprendizagem, como promovê-lo.

O TO se posiciona como um enfrentamento à tal cisão prezada pela modernidade e pelo modo de produção capitalista. Frente a esse corpo 'mecanizado', cindido da mente e do indivíduo, o TO traz algumas propostas de atuação. A primeira delas, e talvez a mais conhecida, é a ideia de 'desmecanização' por meio de jogos e exercícios, como forma de "desfazer ou desmontar" as estruturas "do corpo e da mente alienados às tarefas repetitivas do dia a dia, especialmente às do trabalho e às condições econômicas, ambientais e sociais de quem

¹⁹⁶ São várias as passagens em que o Boal critica essa mecanização, deixando claro sua relação com o modo de produção capitalista, destaque: "[...] os jogos ajudam a desmecanização do corpo e da mente alienados às tarefas repetitivas do dia a dia, especialmente às do trabalho e às condições econômicas, ambientais e sociais de quem os pratica. 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. Os jogos facilitam e obrigam a essa desmecanização [...]" (BOAL, A., *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, [2005] 2019, pp.15)

¹⁹⁷ FEDERICI, *Calibã e a bruxa*, [2004] 2017.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 253.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 284.

²⁰⁰ FANON, *Pele negra, máscaras brancas*, [1952] 2008; FAUSTINO, *Colonialismo, racismo e luta de classes: a atualidade de Frantz Fanon*, 2013.

²⁰¹ hooks, *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*, [1994] 2013.

²⁰² Ibidem, p. 258.

os pratica”.²⁰³ Em tese, a desmecanização dos corpos seria uma forma de reconhecer a dimensão corporal da alienação,²⁰⁴ isto é, para entender o processo pelos quais os corpos introjetam e reproduzem a estrutura hegemônica da sociedade capitalista. Seria, portanto, o início de um processo de conscientização pelo desvelamento e reflexão das relações sociais de dominação, tendo o corpo como ponto de partida.

A segunda proposta, esboçada no último trabalho de Augusto Boal,²⁰⁵ é a ideia de mobilizar o corpo para o pensamento sensível. Para Boal, o pensamento sensível seria uma forma não-verbal de pensar, dinâmica e fluida, que pode ser interpretada por meio de palavras (isto é, pelo pensamento simbólico) que ou a expandem ou delimitam. Pensamento sensível e pensamento simbólico não são formas desarticuladas entre si, mas complementares. O problema existe quando o pensamento simbólico se torna dominante, reforçando a noção de que só se pensa com palavras. O teatro no TO seria, portanto, uma forma de pensar também com imagens, sons e consequentemente com o corpo. Assim, o ato de aprender deixa de ser entendido apenas como um processo cognitivo e incorpora a dimensão corporal. É importante destacar que a proposta apontada pelo TO não é a abolir o pensamento simbólico, mas articulá-lo com um pensamento sensível, ou seja, com uma forma de pensar não-verbal, de forma que o pensamento sensível busque ampliar o simbólico (querer falar) ao mesmo tempo que o pensamento simbólico busque “a concreção do sensível” (querer sentir).²⁰⁶ Assim, a possibilidade de uso do corpo anunciada pelo TO não seria apenas uma inversão nos “polos da hierarquia, passando a considerar como positivo aquilo que o colonialismo classificou como inferior”²⁰⁷ pela valorização do pensamento via corpo em detrimento das formas convencionais de pensamento e produção de conhecimento. Por sua vez, aponta para uma retomada crítica do corpo que nos habilita a vinculá-lo ao processo de aprendizagem e à produção de conhecimento científico.

3.2 Tomada dos meios de produção teatral

Não é o produto acabado que deve ser popularizado, mas sim os meios de produção. Neste sentido, felizmente, a revolução já está a caminho em muitos dos nossos países. E o teatro vai muito além das instituições, dos rituais convencionais, e abandona o teatro-templo para transformar em teatro todos os lugares onde o homem trabalha e vive, e abandona a velha ideia de ator-sacerdote para transformar em atores todos os homens [grifos meus].²⁰⁸

Como tenho argumentado, o teatro (também entendido enquanto linguagem) é um lugar de disputa, uma instância da luta política. O teatro e outros canais de comunicação estéticos, usando os termos de Augusto

²⁰³ BOAL, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, [1973] 2019, p. 15.

²⁰⁴ Cabe destacar o apontamento de Julian Boal ([2017] 2022, p. 87) sobre a compreensão de Augusto Boal quanto à alienação corporal, por vezes aproximando-se da ideia de autoalienação e levando à compreensão equivocada de que é possível romper individualmente com uma relação que é estrutural. Assim, ainda que a desmecanização do corpo possa ser uma forma inicial de conscientização das relações sociais de dominação, não consegue compreender e superar a alienação em suas múltiplas dimensões.

²⁰⁵ BOAL, *A Estética do Oprimido*, 2009.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 67.

²⁰⁷ FAUSTINO, *Colonialismo, racismo e luta de classes: a atualidade de Frantz Fanon*, 2013, p. 227.

²⁰⁸ BOAL, *Técnicas latino-americanas de teatro popular: Uma revolução copernicana ao contrário*. [1978] 1979, p. 94.

Boal,²⁰⁹ são instrumentos de hegemonia, apropriados pelas classes dominantes em que se esculpem “os contornos da ordem hegemônica, seus tentáculos ideológicos, suas hierarquias, suas expansões contínuas no bojo da mercantilização generalizada dos bens simbólicos”.²¹⁰ Mas como lugar de disputa, também podemos usar esses canais de comunicação para tomar consciência, denunciar as estruturas de dominação da sociedade capitalista e para cogitar a transformação radical das relações sócio-espaciais de dominação.

Boal tem muito claro para si que o mundo não é imutável ou fatalista, como pressupõe a ideologia burguesa, mas também não acredita que o artista ou os personagens sejam explicadores de como as transformações devem se dar. Se a maioria das experiências discutidas no capítulo anterior apresentam uma tendência ao uso do teatro para a difusão de ideias (ainda que revolucionárias) de um grupo para outro, o TO propõe que as pessoas se apropriem da linguagem teatral à sua maneira e para os seus fins. Nesse caso, o teatro distancia-se do papel de explicador das massas sobre as formas de sua emancipação, ou seja, de sua forma convencional autoritária e manipuladora que perpetua a noção de transmissão de conhecimentos e a imposição heterônoma de posições, ideias e valores. Logo, mais do que o acesso às ideias, a defesa é pela ‘tomada dos meios de produção teatral’ em que as pessoas se tornam agentes da própria transformação, em vez de terem na cena e nos personagens a explicação ou esclarecimento do mundo a ser transformado.

A tomada dos meios de produção teatral implica, portanto, a capacidade de articulação dos próprios conhecimentos e vivências cotidianas pelas pessoas no reconhecimento e problematização da própria realidade sócio-espacial. Tendo o cotidiano como ponto de partida para as discussões, a tomada dos meios de produção teatral levaria, também, à aproximação entre arte e vida. Não se trata de uma aproximação acrítica, como uma acessibilidade imediata ou apropriação das formas ditas populares que acaba por achatar a arte ou torná-la uma nova forma de controle da vida cotidiana, situação que identificamos nas experiências apresentadas no capítulo anterior. Em vez disso, a proposta é que a vida cotidiana fomente os exercícios, jogos e a produção de cenas (vida transformando a arte) que, por sua vez, servem para entendê-la e cogitar sua transformação (arte transformando a vida). Boal resume tal proposta ao dizer que:

Não se trata de levar o teatro ao povo, quer seja em espetáculos de rua, em caminhões, em peças apresentadas em sindicatos, mas de instalá-los inadvertidamente na vida quotidiana das massas. O que propomos é eliminar a ‘situação’ teatral que divide o homem em ator e espectador, que separa a vida da arte.²¹¹

3.3 Revolução copernicana ao contrário: crítica da separação ator e espectador

Os artistas sempre ocuparam o centro das suas relações com os espectadores. Acontece agora o contrário: o espectador (o povo) deve ser o centro do fenômeno estético.²¹²

²⁰⁹ BOAL, *A Estética do Oprimido*, 2009.

²¹⁰ MORAES, *Comunicação, hegemonia e contra-hegemonia: a contribuição teórica de Gramsci*, 2010, p. 68.

²¹¹ BOAL, *Técnicas latino-americanas de teatro popular: Uma revolução copernicana ao contrário*. [1978] 1979, p. 105.

²¹² *Ibidem*, p. 93.

Uma das frases mais conhecidas de Augusto Boal é que “todas as pessoas podem fazer teatro, até mesmo os atores”.²¹³ De fato, uma das principais críticas do autor, refletida na sistematização do TO, é quanto à separação entre atores e espectadores, a divisão supostamente imutável entre quem pode falar e agir e quem deve permanecer confinado ao mutismo e passividade. Nessa forma de linguagem, o diálogo se transformou em monólogo, especializando um dos interlocutores em detrimento dos demais.

E são as classes dominantes que reduziram as pessoas a serem nada além de espectadores, “espectadores”: uma palavra obscena. É obsceno que alguns reduzam a massa à passividade, impedindo que as pessoas sejam sujeitos. Mas se o teatro normalmente nasce como uma celebração coletiva, em qualquer lugar, como uma forma de comunicação, então é uma linguagem, e as pessoas que não usam teatro são mutiladas de uma linguagem possível. As pessoas são mutiladas em suas capacidades pela divisão do trabalho que torna uma pessoa um artista, outra um trabalhador, um camponês, um atleta, etc.²¹⁴

Contra essa mutilação, Augusto Boal passa a defender a ideia de ‘espect-ator’. Há nesse termo duas concepções diferentes, ainda que abordadas por Boal de forma superposta, sem necessariamente promover uma reflexão a respeito de suas contradições.

Por um lado, o termo surge como uma crítica da passividade dos espectadores, consumidores passivos do fazer teatral. Nesse caso, o espect-ator representa um movimento em direção à ação, corroborando com uma visão que pressupõe que a desigualdade precisa ser eliminada em função da atividade, como se a última fosse uma condição almejada pelos espectadores. A crítica que Rancière faz a essa busca pela transformação do espectador em ator é que remete a um processo embrutecedor que subordina uma inteligência à outra e pressupõe que uma pessoa, conhecedora da distância entre a ação e a passividade teatral, seria responsável pela supressão da desigualdade. A ideia de emancipação que essa visão comporta seria como “reapropriação de uma relação do ser humano consigo mesmo, relação perdida num processo de separação”.²¹⁵ Por sua vez, Rancière se opõe a esta ideia de emancipação, pressupondo a distância entre passividade e atividade não como uma hierarquia, como parte da lógica supressora/embrutecedora, mas como reconhecimento das duas relações. Assim, afirma que

Não temos de transformar os espectadores em atores e os ignorantes em intelectuais. Temos de reconhecer o saber em ação no ignorante e a atividade própria ao espectador. Todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história.²¹⁶

Por outro lado, ao manter o radical “espect”, Boal assume que não se trata da mera transformação dos não-atores em atores, a negação completa da passividade em função da atividade. Assume que os espectadores podem ser sujeitos do fazer teatral, assim como os atores podem ser espectadores.²¹⁷ Essa concepção de

²¹³ BOAL, *Stop! C'est magique*, 1980, p. 29.

²¹⁴ No original: “Et ce sont les classes dominantes qui ont réduit les gens à n'être que spectateurs, «spectateurs»: un mot obscène. C'est obscène que quelques-uns réduisent la masse à la passivité, empêchant les gens d'être sujet. Mais si le théâtre naît normalement comme une fête collective, n'importe où, comme une manière de communiquer, alors il est un langage, et les personnes qui n'utilisent pas le théâtre sont mutilées d'un langage possible. Les gens sont mutilés dans leurs capacités par la division du travail qui fait de l'un un artiste, de l'autre un ouvrier, un paysan, un athlète, etc.” (BOAL, *Le «Théâtre de l'opprimé»*, 1979, p. 21)

²¹⁵ RANCIÈRE, *O espectador emancipado*, [2007]2014, p. 19.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 21.

²¹⁷ BOAL, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, [1974] 2019.

espect-ator se aproxima da visão de Rancière sobre a emancipação como “o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo”,²¹⁸ reconhecendo as diferenças e assimetrias entre agentes.

Porém, ao mesmo tempo que Boal critica a divisão do trabalho e a especialização, defendendo o espectador como alternativa, de certa forma reproduz o que critica ao defender a figura do curinga. Derivando da experiência com o “sistema coringa” do Arena,²¹⁹ o curinga²²⁰ no Teatro do Oprimido seria o ‘mestre de cerimônias’ ou o mediador, responsável por incentivar a participação, facilitar oficinas, apresentar a estrutura do método, dirigir uma peça de teatro fórum, explicar as regras etc.²²¹ O curinga é aquele que, tendo estudado o método, “domina todo o conteúdo” e o atualiza em sua práxis. Para Bárbara Santos:

Na prática do Teatro do Oprimido, ninguém começa atuando como Curinga, no sentido total da complexidade dessa Práxis. E nem todo mundo que pratica o Método sequer desejará, precisará ou poderá atuar como Curinga. Existem muitos níveis possíveis de atuação e de dedicação em um processo de Teatro do Oprimido.²²²

Isso é especialmente problemático para o TO porque tanto pressupõe uma especialização numa prática que defende a desespecialização, quanto presume que o curinga seria um mediador neutro (sem questionar a ideia de neutralidade).²²³ O curinga não difere em nada da figura do mestre-explicador e do ator nesse sentido: se apresenta como conhecedor do Teatro do Oprimido e responsável por instruí-lo. Como alerta Rancière, a instrução, como processo que torna necessário a explicação (mesmo que de um mestre culto, esclarecido e de boa-fé), reforça a desigualdade e a ordem da dualidade do mundo entre o saber e o não-saber.²²⁴ Podemos pensar na experimentação do TO sem essas fronteiras rígidas entre quem ensina e quem aprende, mas a partir do encontro entre pessoas com vontades e conhecimentos distintos.

²¹⁸ RANCIÈRE, O espectador emancipado, [2007]2014, p. 21.

²¹⁹ Apresento brevemente o sistema coringa no capítulo anterior. Para entender melhor o funcionamento do sistema coringa e suas possibilidades nas atuações do Teatro de Arena, recomendo a leitura do capítulo “O sistema coringa”, no livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*.

²²⁰ Boal utiliza as duas grafias duas grafias coringa e curinga, a primeira quando se refere ao trabalho desenvolvido no Teatro de Arena e a segunda ao se referir ao trabalho no Teatro do Oprimido.

²²¹ CASTRO-POZO, *As redes dos oprimidos: experiências populares de multiplicação teatral*, 2011.

²²² SANTOS, *Teatro do Oprimido raízes e asas*, 2016, p. 436.

²²³ O debate sobre neutralidade e objetividade é longo e não é o foco desta dissertação, mas se assumimos uma posição que parte da lógica da diferença, o indivíduo neutro (como um padrão vazio que não corresponde a ninguém) inexistente. Isso porque a neutralidade ignora as realidades sócio-espaciais e fixa como norma ou modelo o que foi estabelecido pelo grupo dominante. Nas palavras de Dorothea Olkowski a base para esse indivíduo (neutro e objetivo) é tão genérica que não corresponde a ninguém, trata-se de uma “base que, por definição, exclui ter um corpo, bem como qualquer sensação corporal que o acompanhe” (no original: “a basis that by definition excludes having a body as well as any accompanying bodily sensation” em OLKOWSKI, Gilles Deleuze and the Ruin of Representation, 1999, p.7)

²²⁴ RANCIÈRE, *O mestre ignorante*, [1987] 2004.

3.4 Teatro como ensaio da revolução

Teatro é ação! Pode ser que o teatro não seja revolucionário em si mesmo, mas não tenham dúvidas: é um ensaio da revolução!²²⁵

Essa frase de Augusto Boal, comumente reproduzida em seus escritos e nos dos demais multiplicadores do TO, traz algumas reflexões importantes que vão embasar o processo de elaboração e sistematização dessa forma teatral. A primeira noção articulada por essa frase é a crítica da imutabilidade do mundo e das relações sócio-espaciais. Se a ideologia burguesa se encarregou de naturalizar o modo de produção capitalista, compreendendo a realidade como pura e mobilizando suas instituições (dentre elas o teatro e a educação) para adaptar as pessoas ao mundo (seja ele ideal, dos valores, ou real, da ordem capitalista²²⁶), o TO, dialogando com as críticas marxistas, pressupõe a transformação. Nesse caso, a realidade é entendida como resultado de um processo histórico e, além de contraditória, está em constante mudança, produzindo e reproduzindo as relações sociais de produção, apesar de sua aparência imediata sugerir o contrário. O teatro não deveria ser, portanto, um instrumento de dominação, instituindo a aparência das relações sócio-espaciais como essência fixa. Por sua vez, poderíamos pensá-lo como um possível instrumento para construir, reconstruir e imaginar a realidade, mobilizando os próprios conhecimentos para tal. Trata-se de, assim como Paulo Freire,

[...] reconhecer que somos seres *condicionados*, mas não *determinados*. Reconhecer que a história é tempo de possibilidade e não de *determinismo*, que o futuro, permita-se-me reiterar, é *problemático* e não inexorável.²²⁷

Essa perspectiva pressupõe uma transformação radical das relações sócio-espaciais: uma revolução. O TO almeja a “possibilidade de as pessoas e os seus corpos ocuparem um lugar diferente daquele que lhes foi prescrito e, fazendo-o, romperem a ordem social [...] uma quebra radical das relações de autoridade e de dominação e aos papéis sociais que elas pressupõem”.²²⁸ Distante da noção reformista (criticada por Rosa Luxemburgo) que se contenta com as modificações da sociedade atual, a perspectiva revolucionária não deve ser entendida como algo dado ou pré-fixado nem “se pode produzir de um salto, por um golpe feliz do proletariado”,²²⁹ mas como uma luta longa, uma construção.

A compreensão de que a revolução não será espontânea e imediata aparece no TO por meio do termo ‘ensaio’. Porém, como sugere Julian Boal, a palavra ensaio tem um duplo significado no TO e tanto pode remeter a um “momento preparatório de uma certa ação” quanto a uma “peculiar forma de prosa”.²³⁰ O ensaio como momento preparatório é essencialmente o ensaio teatral como o conhecemos, isto é, uma repetição e teste de cenas a partir de um modelo pré-estabelecido de modo a preparar-se para o espetáculo em si. Ainda que alguns espetáculos não sigam um roteiro rígido, permitindo alguma flexibilidade dos atores em cena, em geral predomina uma linearidade (começo, meio e fim) e uma prescrição em relação ao desenvolvimento (à

²²⁵ BOAL, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, [1974] 2019, p. 170.

²²⁶ SUCHODOLSKI, *Teoria marxista da educação*, [1957] 1976, p. 175.

²²⁷ FREIRE, *Pedagogia da autonomia*, [1996] 2021, p.20

²²⁸ SOEIRO, Um ensaio da revolução – Teatro do Oprimido, teoria crítica e transformação social, 2012, p. 5.

²²⁹ LUXEMBURGO, *Reforma ou revolução*, [1900] 2002, p. 29.

²³⁰ BOAL, J., *Sobre antigas formas em novos tempos: o Teatro do Oprimido hoje entre “ensaio da revolução” e técnica interativa de domesticação das vítimas*, [2017] 2022; ADORNO, *O Ensaio como forma*, [1974] 2003.

ideia). Nesta visão de ensaio sobressai a lógica representativa. Há por trás dele uma norma ou padrão fixo que se estabelece como o 'lugar onde se pretende chegar' e o foco passa a ser na correspondência do modelo, buscando igualar-se em vez de promover a abertura para o novo. O ensaio da revolução, nesse sentido, é reductor e infelizmente é como o TO tem sido utilizado na maioria das vezes. A segunda forma do *ensaio*, como propõe Julian Boal ao retomar o argumento de Adorno,²³¹ rebela-se contra a concretude e a continuidade ao assumir que o objeto é permeado por contradições. Nesse sentido, abre-se à mudança, não busca uma construção fechada e definitiva, ao contrário se constrói pela experimentação, pelo processo, analisando o objeto em diversos ângulos. Esse *ensaio* não pressupõe a linearidade, abandona o cortejo à origem e a crença no desfecho conduzido. O *ensaio* é dialético, não se divide em partes nem prioriza a totalidade, mas entrelaça as relações do objeto. Esse é o *ensaio* da revolução desejado ao TO.

3.5 Das premissas críticas às principais práticas

Como exposto anteriormente, são as premissas críticas apresentadas que alicerçam o TO e balizam a elaboração e sistematização de jogos, exercícios e práticas teatrais que compõem o método. Apesar das mudanças na sistematização ao longo do tempo, o TO é reconhecido principalmente pelo enorme arcabouço de exercícios e jogos ("Arsenal do Teatro do Oprimido"),²³² e por seis principais práticas de teatro: *teatro-jornal*, *teatro-imagem*, *teatro-fórum*, *teatro-invisível*, *arco-íris do desejo* e *teatro legislativo*.

O teatro-jornal consiste numa prática de teatralização de notícias de jornal ou outro material jornalístico e não-dramático em cenas teatrais com o objetivo de informar e "desmistificar a pretensa imparcialidade dos meios de comunicação".²³³ Desde meados da década de 1960, Boal e os demais integrantes do Teatro de Arena começaram a experimentar e sistematizar o teatro-jornal como resposta à censura imposta pela ditadura militar. As diversas dinâmicas elaboradas derivam da experiência do Agit-Prop soviético que dá origem a essa forma teatral quando, durante a Revolução Soviética e dado o número elevado de analfabetos, os agitadores e propagandistas começaram a ler e a teatralizar edições completas de jornais (do editorial à crônica literária) com o objetivo de informar e agitar as massas para a proposta revolucionária.²³⁴

O teatro-imagem, por sua vez, é uma prática que dispensa o uso da fala como comunicação e mobiliza o corpo para criar imagens que tornem visível o pensamento das pessoas sobre um assunto, problema ou situação do cotidiano. Assim, o teatro-imagem seria um convite aos espect-atores para desenvolver outras formas perceptivas, usando o corpo para expressão, comunicação e organização do pensamento e buscando a superar hegemonia da palavra nesse processo. A primeira elaboração dessa prática, também conhecida como "imagem de transição", foi desenvolvida em 1973 a partir da impossibilidade de comunicação por um idioma comum entre os participantes do programa de alfabetização no Peru (Plano Alfin — Programa de Alfabetização Integral), Boal e sua equipe. O "imagem de transição" é dividido em três momentos:

²³¹ ADORNO, O Ensaio como forma, [1974] 2003.

²³² Arsenal do Teatro do Oprimido é a forma como muitos multiplicadores se referem ao conjunto de jogos e exercícios. A escolha pelo nome "arsenal" se dá pelo fato de Boal comumente se referir ao teatro como uma "arma de libertação" que deveria ser manejada pelo povo. (BOAL, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, [1974] 2019, p. 11; p. 130).

²³³ BOAL, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, [1974] 2019, p. 15.

²³⁴ COSTA, O repertório formal do Agitprop, 2015.

- 1) Uma pessoa do grupo é convidada a esculpir com os corpos dos participantes uma representação de uma situação de opressão ou problema cotidiano pela forma como o percebemos, isto é como ele se apresenta. Ao terminar sua escultura, escolhe outra pessoa para alterar a imagem que, por sua vez, irá adicionar ou remover elementos dessa escultura para apresentar outro ponto de vista sobre o assunto. Essa dinâmica é repetida até que todos tenham tido a oportunidade de se tornarem escultores, transformando a cena inicial, também chamada de *cena real*.
- 2) Na sequência, os participantes são chamados para a elaboração da *cena ideal*, isto é, da representação e experimentação de como essa situação poderia ser, uma tentativa de mobilização dos desejos e expectativas dos participantes. Essa cena também parte da manipulação individual da imagem (e dos corpos que a compõe) por um escultor, para lançar luz ao que enxergam como 'incômodo' a ser transformado.
- 3) A última etapa do jogo é a elaboração da *imagem de transição*. Nela, os participantes são encorajados a investigar transformações possíveis do mundo — como ele é (cena real) para como poderia ser (cena ideal) —, refletindo se são propostas possíveis ou 'mágicas'.

Além dela, Boal e seus colaboradores elaboram outras diversas dinâmicas de imagem que compõem essa técnica, detalhadas principalmente no livro *Jogos para atores e não-atores* [1998].

A prática mais conhecida e difundida do TO é o teatro-fórum. Essa forma de teatro propõe uma representação cênica de um problema ou situação de opressão real, proposto pelas pessoas que o vivenciam, que é apresentada sob forma de pergunta com o objetivo de engajar as pessoas na análise da situação. Assim, oprimidos e opressores entram em conflito por seus desejos e interesses e os espect-atores são convidados a intervir na ação dramática e ensaiar outros desfechos possíveis. A principal proposta do teatro-fórum é que o espect-ator se implique corporalmente na cena, isto é, use o próprio corpo para pensar e testar a sua resposta à situação de opressão.

O teatro-invisível é proposto como uma encenação sobreposta ao cotidiano, na qual os espectadores a presenciam *sem saber que se trata de uma prática teatral*. Por mais que seja preparada como uma cena normal, não há cenário, "não se faz a transposição de um lugar real para um lugar fictício: representa-se na realidade mesma".²³⁵ Como o próprio nome sugere, teatro-invisível tem como objetivo revelar o que está invisível (as opressões) e promover o engajamento dos espectadores com a cena. Assim como o teatro-jornal, o teatro-invisível não é uma prática inventada pelo teatrólogo brasileiro e pelos integrantes do CTO. Os primeiros registros de táticas de teatro-invisível — que são elaboradas como forma de resistência à censura pela mesclagem do teatro com a vida real — datam o momento imediatamente após a Revolução Soviética, num contexto de crescentes restrições à democracia e da ascensão do fascismo na Alemanha.²³⁶ Décadas mais tarde, a técnica de teatro-invisível é reapropriada por Augusto Boal, num contexto semelhante de repressão e censura pelas ditaduras militares brasileiras e argentinas, sistematizando-o "para superar a barreira de não poder fazer teatro dentro do teatro, para criar formas alternativas de seguir discutindo problemas publicamente e para driblar o impedimento de não poder ser visto em atuação".²³⁷

Arco-íris do desejo é o nome dado a uma série de técnicas de imagem introspectivas, para a teatralização das opressões introjetadas no âmbito individual, psicológico e emocional sem deixar de relacioná-las com o

²³⁵ BOAL, *Stop! C'est Magique*, 1980, p. 84.

²³⁶ VILLAS BÔAS, *Invisible Theatre: from origins to current uses*, 2019, pp. 162–168.

²³⁷ SANTOS, *Teatro do Oprimido: raízes e asas*, 2016, p. 88.

contexto sócio-político.²³⁸ Desenvolvida durante o exílio na França na década de 1980 junto com Cecília Boal (atriz e psicanalista) — num contexto muito diferente da brutalidade policial e política que prevaleciam nas ditaduras da América Latina —, essa técnica busca investigar, tornar visível e ensaiar formas de superação das opressões internalizadas e subjetivas. Para Augusto e Cecília Boal, a hipótese era que “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”.²³⁹

A última prática desenvolvida, teatro legislativo, foi proposta após a eleição de Augusto Boal como vereador do Rio de Janeiro pelo Partido dos Trabalhadores (PT) em 1992. Boal propôs um mandato político-teatral [1992-1996] que mobilizava algumas técnicas sistematizadas no TO como instrumentos para facilitar a participação dos cidadãos na tomada de decisão política. Durante o mandato, Boal e a equipe do CTO criaram núcleos de TO em diferentes regiões do Rio de Janeiro e utilizando principalmente a técnica do teatro-fórum. Esses núcleos serviam para discutir questões de interesse dos grupos sócio-espaciais e investigar o que era possível elaborar como projetos de leis ou emendas parlamentares com a assessoria de uma equipe jurídica. De trinta e três projetos de lei elaborados, treze leis foram promulgadas. Após o seu período como vereador, Boal publicou dois livros sobre a experiência: *Teatro Legislativo (versão beta)* [1996] e *Aqui ninguém é burro* [1996].

Todos os jogos, exercícios e práticas elaborados ao longo dos anos se estruturam por meio da “Árvore do Teatro do Oprimido”, sistematização mais recente e conhecida do método. A proposta do próximo item é apresentar brevemente o processo de sistematização até a consolidação da Árvore como modelo, discutindo os limites dessa estrutura.

3.6 Críticas à Árvore do Teatro do Oprimido

Como exposto anteriormente, uma das primeiras definições do TO elaborada por Augusto Boal é de que se tratava, sobretudo, da sistematização das formas pelas quais os oprimidos podem se manifestar teatralmente. Assim, o trabalho de Augusto Boal também tinha como objetivo o desenvolvimento de uma estrutura para o TO que, por sua vez, serviria de base para suas oficinas. A primeira tentativa de estruturação (1973)²⁴⁰ separava jogos, exercícios e práticas em quatro diferentes etapas:

- 1) *Conhecimento do corpo*: etapa em que cada pessoa é convidada a conhecer o próprio corpo, identificando suas limitações e potencialidades, e a iniciar o seu processo de ‘desmecanização’ com uma sequência de exercícios.
- 2) *Tornar o corpo expressivo*: etapa em que cada pessoa começa a se expressar por meio do corpo, balizada por uma sequência de jogos e evitando formas de expressão mais usuais e cotidianas. Para Boal a etapa pretendia a reapropriação da expressão corporal da qual fomos mutilados no momento em que se consolida a divisão do trabalho.

²³⁸ BOAL, *O arco-íris do desejo: Método Boal de Teatro e Terapia*, [1990] 1996; CHIARI, *O corpo e seus sentidos no Teatro do Oprimido*, 2020.

²³⁹ BOAL, *O arco-íris do desejo: Método Boal de Teatro e Terapia*, [1990] 1996, p. 23.

²⁴⁰ Trata-se do texto “Uma experiência de teatro popular no Peru”, escrito em 1973 e publicado pela primeira vez como um subcapítulo no livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* em 1974. A parte em que Boal descreve e exemplifica o esquema proposto se encontra entre as páginas 134 e 169 na publicação de 2019.

- 3) *Teatro como linguagem*: etapa na qual o espectador intervém na ação, abandonando sua condição de objeto e consumidor e assumindo o papel de sujeito na cena. Essa etapa é constituída principalmente pelas práticas de teatro-imagem, teatro-debate (versão preliminar do teatro-fórum) e também pela “dramaturgia simultânea” (prática teatral que parece ser ‘abandonada’ futuramente).²⁴¹ Boal enfatiza o caráter de ensaio dessa etapa ao dizer que são “experiências que se sabe como começam mas não como terminam, porque o espectador está livre de suas correntes e finalmente atua e se converte em protagonista”.²⁴²
- 4) *Teatro como discurso verbal e corporal*: etapa correspondente a uma forma mais ‘acabada’ e espetacular, composta principalmente pelas modalidades de teatro jornal e teatro invisível, incluindo também as práticas de “Teatro Fotonovela”, “Quebra da repressão”, “Teatro Mito”, “Teatro Julgamento” e “Rituais e máscaras” (também práticas que são ‘abandonadas’ ou que se tornam ‘embrionárias’²⁴³ de outras práticas).

Na época da primeira publicação de *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* [1974], Boal não havia sistematizado as práticas do arco-íris do desejo (que surgem durante o exílio na França entre 1978 e 1986) e nem o teatro legislativo (que surge em sua experiência como vereador entre 1992 e 1996). Apesar do desenvolvimento de novas práticas, nas publicações subsequentes a primeira estrutura proposta não aparece de forma explícita, sendo referenciada indiretamente em suas explicações sobre as oficinas. Dessa proposta, Boal parece alterar apenas a sistematização dos jogos e exercícios, dividindo-os em cinco categorias:²⁴⁴

- 1) *Sentir tudo o que se toca*: categoria focada em jogos e exercícios que estimulam uma maior consciência corporal. Nela, Boal propõe que se diminua a distância entre o *tocar*, enquanto “ato puramente corporal, biológico”²⁴⁵ e o *sentir*, enquanto ato consciente.²⁴⁶
- 2) *Escutar tudo o que se ouve*: categoria que propõe uma série de jogos e exercícios que mobilizam o som (pela percepção sonora e criação de ritmos), aumentando também a expressividade do corpo. Novamente seria, para Boal, a tentativa de diminuir a distância entre o ato biológico de *escutar* e o ato consciente de *ouvir*.²⁴⁷

²⁴¹ A dramaturgia simultânea consiste na participação do espectador sem que seja necessário sua entrada física em cena. Nessa prática, os atores interpretam uma história (podendo ela ser uma história real de alguma pessoa na plateia ou não) e pedem ao público que ofereçam desfechos possíveis. O importante é que todas as soluções e opiniões propostas são discutidas de forma teatral (ainda que pelos atores). O curioso é que, na publicação de 1974 (2019, pp. 142–146), Boal descreve a experiência na qual os espectadores discutiram as possibilidades de ação para uma mulher que havia sido traída pelo esposo, destacando a última solução apresentada na qual uma senhora da plateia pede para a atriz dar “uma boa surra” no esposo. Já na publicação de *O arco-íris do desejo: Método Boal de Teatro e Terapia* ([1990] 1996, pp. 19–22), a mesma história parece ser modificada e reapresentada por Boal como *crítica* da dramaturgia simultânea, consolidando-se como ‘mito fundador’ do teatro-fórum. Na segunda apresentação da história, a senhora teria discutido com Boal, subido ao palco e representado a sua opinião com o próprio corpo, situação que fez com que o autor percebesse a potência na transformação do espectador em espect-ator.

²⁴² BOAL, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, [1974] 2019, p. 155.

²⁴³ A prática “Ritual e máscaras”, por exemplo, aparece no livro *Jogos para atores e não-atores* ([1998] 1999) como um jogo (ou seja, como uma etapa anterior). Também é possível argumentar que as práticas “Quebra da repressão” e “Teatro Julgamento” se assemelham com outras práticas como o próprio fórum e o teatro legislativo.

²⁴⁴ Essas categorias são descritas e exemplificadas principalmente no livro *Jogos para atores e não-atores* ([1998] 1999, pp. 89–232), apesar de introduzidas no livro *O arco-íris do desejo: Método Boal de Teatro e Terapia* ([1990] 1996, pp. 43–45).

²⁴⁵ BOAL, *O arco-íris do desejo: Método Boal de Teatro e Terapia*, [1990] 1996, p. 43.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 43; BOAL, *Jogos para atores e não-atores*, [1998] 1999, p. 89.

²⁴⁷ BOAL, *O arco-íris do desejo: Método Boal de Teatro e Terapia*, [1990] 1996, p. 43; BOAL, *Jogos para atores e não-atores*, [1998] 1999, p. 89 e p. 127.

- 3) *Ativando os vários sentidos*: categoria que mobiliza jogos e exercícios pela limitação da visão e de sua tendência a monopolizar nossa percepção de mundo, de forma a potencializar os sentidos que ficam "adormecidos ou atrofiados".²⁴⁸
- 4) *Ver tudo o que se olha*: categoria que busca distinguir o *olhar* (ato biológico) do *ver* (ato consciente), desenvolvendo a capacidade de observação e diálogo visual.²⁴⁹
- 5) *Memória dos sentidos*: categoria que mobiliza jogos e exercícios para resgatar imagens, sensações e emoções já vivenciadas e estimular a criação e imaginação.²⁵⁰

Somente a partir da 7ª edição do livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, com o acréscimo do texto "A Árvore do Teatro do Oprimido" [2005] que Boal apresenta uma nova sistematização da estrutura do TO, partindo da imagem de uma árvore. Bárbara Santos²⁵¹ e Helen Sarapeck,²⁵² curingas e integrantes do CTO, relatam que Boal propôs a pesquisa de um símbolo para representar e esquematizar o método devido ao incômodo crescente com a forma como o TO estava sendo utilizado, isto é, pela apropriação parcial e acrítica de seus jogos, exercícios e práticas. Como também criticado por Julian Boal,²⁵³ o TO, reduzido a um conjunto de técnicas, passou a ser apropriado de forma lúdica e criativa, sem qualquer politização e de forma completamente deslocada da crítica social. Portanto o desenvolvimento de uma nova estrutura para o TO seria, para Boal e os integrantes do CTO, uma forma de representar a interdependência entre as práticas e seu objetivo político-estético.²⁵⁴ Em sua dissertação, Helen Sarapeck apresenta o processo de elaboração dessa nova estrutura no CTO:

Dentre as formas interessantes sugeridas, havia uma célula e uma árvore. A célula, apesar de representar parte essencial da vida, nos pareceu muito cerrada nela mesma e limitada de possibilidades. A árvore, ao contrário, trazia a ideia de amplitude. O constante crescimento de uma árvore trazia a sensação de uma infinidade de possibilidades para o método e sua multiplicação.²⁵⁵

A Árvore foi adotada, portanto, como símbolo de permanência e transformação, assumindo um diálogo constante com o ambiente e, apesar de não 'sair do lugar', movimentando-se continuamente pela expansão de suas raízes e seus galhos "em todas as direções".²⁵⁶

A imagem da Árvore do TO (fig. 11) parte da representação do solo adubado pelo conhecimento do processo histórico do qual participamos, das relações políticas e econômicas produzidas e reproduzidas no modo de produção capitalista, pelo compromisso de ampliar a compreensão da realidade, de refletir e ensaiar formas

²⁴⁸ BOAL, *Jogos para atores e não-atores*, [1998] 1999, p. 154; BOAL, *O arco-íris do desejo: Método Boal de Teatro e Terapia*, [1990] 1996, p. 45.

²⁴⁹ BOAL, *O arco-íris do desejo: Método Boal de Teatro e Terapia*, [1990] 1996, p. 45; BOAL, *Jogos para atores e não-atores*, [1998] 1999, p. 172.

²⁵⁰ BOAL, *O arco-íris do desejo: Método Boal de Teatro e Terapia*, [1990] 1996, p. 45; BOAL, *Jogos para atores e não-atores*, [1998] 1999, p. 228.

²⁵¹ SANTOS, *Teatro do Oprimido: raízes e asas*, 2016.

²⁵² SARAPECK, *Abraçando a Árvore do Teatro do Oprimido*, 2016.

²⁵³ BOAL, J., *Sobre antigas formas em novos tempos: o Teatro do Oprimido hoje entre "ensaio da revolução" e técnica interativa de domesticação das vítimas*, [2017] 2022.

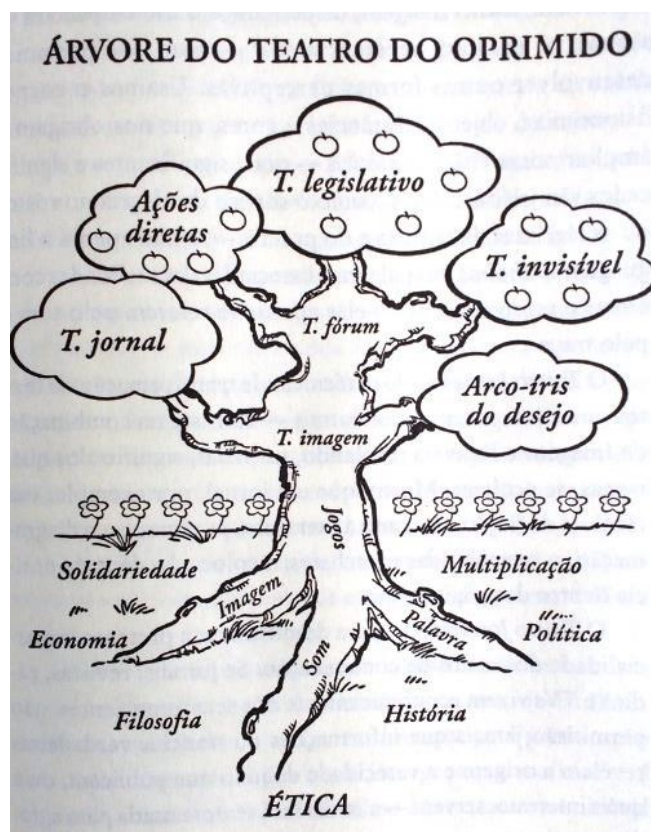
²⁵⁴ SANTOS, *Teatro do Oprimido: raízes e asas*, 2016, p. 143.

²⁵⁵ SARAPECK, *Abraçando a Árvore do Teatro do Oprimido*, 2016, p. 51.

²⁵⁶ SANTOS, *Teatro do Oprimido: raízes e asas*, 2016, p. 145.

mais justas e solidárias de se viver e pela multiplicação do desejo de transformação.²⁵⁷ As raízes da Árvore representam os canais estéticos ou meios que usamos para nos expressar, isto é, palavra, som e imagem. Boal argumenta a favor da retomada deles como instrumentos de ação e resistência dos oprimidos, retirando sua dominação pelas classes dominantes.²⁵⁸ O tronco da Árvore é dividido em três seções. A base, composta pelos jogos e exercícios, agrupa o que antes foi concebido como as duas primeiras etapas do TO, isto é, “Conhecimento do corpo” e “Tornar o corpo expressivo”. Na sequência, temos as práticas estruturantes das demais, representadas como “gemas laterais”²⁵⁹ dessa árvore: teatro-imagem e teatro-fórum, que anteriormente integravam a etapa “Teatro como linguagem”. A partir dessas duas práticas, chega-se às copas, isto é, às práticas (teatro jornal, teatro invisível, teatro legislativo, arco-íris do desejo) e às ações diretas, que inicialmente foram descritas por Boal como teatralizações de “manifestações de protesto, marchas de camponeses, procissões laicas, desfiles, concentrações operárias ou de outros grupos organizados, comícios de rua etc., usando-se todos os elementos teatrais convenientes, como máscaras, canções, danças, coreografia etc.”.²⁶⁰

Figura 11 — Árvore do Teatro do Oprimido: primeira versão.



Fonte: SARAPECK, 2005.²⁶¹

²⁵⁷ SARAPECK, *Abraçando a Árvore do Teatro do Oprimido*, 2016, p. 58; SANTOS, *Teatro do Oprimido: raízes e asas*, 2016, p. 149; BOAL, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, [1974] 2019, p. 13.

²⁵⁸ BOAL, *A Estética do Oprimido*, 2009.

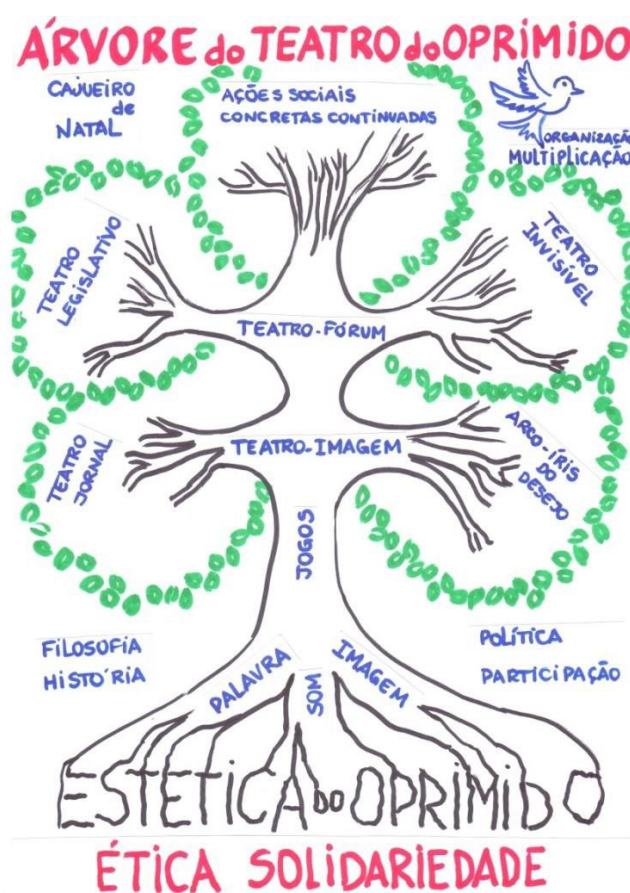
²⁵⁹ SARAPECK, *Abraçando a Árvore do Teatro do Oprimido*, 2016, p. 60.

²⁶⁰ BOAL, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, [1974] 2019, p. 17.

²⁶¹ Disponível em SARAPECK, *Abraçando a Árvore do Teatro do Oprimido*, 2016, p. 54.

Após a realização de seminários teóricos pelos integrantes do CTO, a imagem da árvore é sutilmente modificada (fig. 12). Nessa versão, criada por Helen Sarapecck e utilizada por Boal e pela equipe do CTO em oficinas e artigos, troca-se a posição do teatro legislativo pelas “ações sociais concretas e continuadas” que, por sua vez, configuram a nova ‘guia’ do TO. Boal destaca a mudança argumentando que “todos os caminhos no Teatro do Oprimido devem levar às ações na vida real”.²⁶² A palavra ‘economia’ desaparece do solo e em seu lugar temos a ‘participação’. A ‘ética’ e a ‘solidariedade’, enquanto “incompatibilidade com a injustiça, com a exploração econômica, com o colonialismo e o imperialismo e com qualquer forma de preconceito ou discriminação”,²⁶³ tornam-se princípios fundadores do TO, configurando a ‘estética do oprimido’ como “Seiva que alimenta a Grande Árvore do TO”.²⁶⁴ Já a multiplicação, que antes adubava o solo, passa a ser representada como um pássaro, um elemento externo à árvore e que “não provocava nenhuma mudança estrutural” nela.²⁶⁵

Figura 12 — Árvore do Teatro do Oprimido: versão de Helen Sarapecck.



Fonte: SARAPECK, 2016, p. 55.

Após o falecimento de Boal, em 2009, a sistematização do TO não parece ter sido alterada e a Árvore segue como modelo utilizado pelo CTO e por demais curingas e multiplicadores do TO em suas oficinas, palestras e

²⁶² BOAL, A Árvore do Teatro do Oprimido, 2009, p. 5.

²⁶³ SANTOS, *Teatro do Oprimido: raízes e asas*, 2016, p. 149.

²⁶⁴ BOAL, A Árvore do Teatro do Oprimido, 2009, p. 4.

²⁶⁵ SARAPECK, *Abraçando a Árvore do Teatro do Oprimido*, 2016, p. 53.

publicações. Um dos principais argumentos para sua manutenção é elaborado por Bárbara Santos, quando escreve que: “[...] destacar, conservar e proteger esta imagem é respeitar esta escolha [de Augusto Boal], homenagear esta dedicação e acolher esta herança com gratidão, sem prejuízo de espaço para os questionamentos inevitáveis”.²⁶⁶

Contudo, se partimos do pressuposto de que o caráter processual é a base do TO e de que Augusto Boal seria seu principal sistematizador, em vez de seu criador (ou ainda proprietário), não deveríamos negar a crítica e a proposta de transformação dessa sistematização (além das técnicas), sob o risco cristalizar a própria prática. Eu mesma, no início da pesquisa, evitava propor alterações significativas na estrutura da *Árvore*, apesar de reconhecer suas limitações nesse lugar particular de atuação entre dois campos de conhecimento. Ainda apegada à representação da *Árvore*, minhas primeiras propostas para sua transformação partiam do ‘enxerto’ de outras raízes, como por exemplo a interseccionalidade e a autonomia, e da possibilidade de associar outras práticas e perspectivas críticas à *Árvore* numa relação simbiótica, integrada num processo contínuo de conscientização e problematização das relações sócio-espaciais. Mas, por melhor que fosse a intenção, essas estratégias não são suficientes para superar problemas que são próprios de estruturas concebidas como árvores.

Também conhecidas como ‘raízes pivotantes’,²⁶⁷ as árvores são estruturas que propõem pensar como uma grande coleção de pequenos elementos e/ou sistemas pode compor um sistema grande e complexo. Trata-se de uma estrutura simples de pensamento que opera a partir do binarismo, da divisão de uma totalidade sólida e distinta em pequenas partes. Uma das críticas a essa estrutura é apresentada pelo arquiteto Christopher Alexander. No ensaio intitulado “A city is not a tree”,²⁶⁸ Alexander propõe analisar estruturas concebidas como árvores que comumente influenciavam o trabalho de designers, arquitetos e planejadores urbanos. O autor define o axioma dessa estrutura ao dizer que “uma coleção de conjuntos forma uma árvore se e somente se, para quaisquer dois conjuntos que pertençam à coleção, um estiver totalmente contido no outro, ou se estiverem totalmente desunidos”.²⁶⁹ Isso significa dizer que, numa estrutura em árvore, nenhuma das partes (galhos e copas) pode se comunicar entre si, precisando necessariamente da mediação do tronco. Estruturas em árvores impedem a sobreposição e sujeitam as ramificações à divisão de uma das partes.

Tomando a *Árvore* do TO como exemplo, seria como dizer que não há cruzamento possível entre uma prática de teatro-jornal e de teatro-invisível, por exemplo, sendo as práticas de teatro-imagem e teatro-fórum as únicas conexões existentes entre elas. Portanto, na busca por criar uma cadência entre as práticas, a estrutura em árvore acaba por obstaculizar a criação de outras práticas que inter-relacionam ou misturam aspectos das existentes que, por sua vez, são apresentadas como elementos inalteráveis. Mesmo quando pensamos na analogia biológica, proposta por Boal e pelos demais integrantes do CTO, a fusão entre dois galhos é impensável e o ‘diálogo’ de uma árvore com outras não a transforma de forma significativa. Nesse sentido, a permanência e rigidez do pensamento tradicional sobressaem à transformação, usando o próprio simbolismo da árvore.

Como tentativa de superar o pensamento em árvore, Alexander propõe trabalhar com estruturas semi-treliçadas (fig.13 [a]).²⁷⁰ Para o autor, enquanto a simplicidade da estrutura da árvore (fig. 13 [b])

²⁶⁶ SANTOS, *Teatro do Oprimido: raízes e asas*, 2016, p. 144.

²⁶⁷ DELEUZE & GUATTARI, *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.1, [1980] 2000.

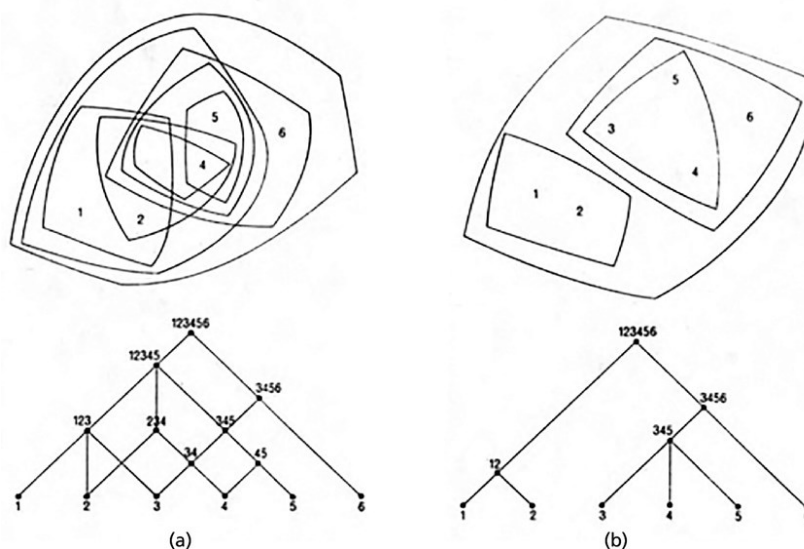
²⁶⁸ ALEXANDER, *A city is not a tree*, [1965] 2015.

²⁶⁹ No original: “A collection of sets forms a tree if and only if, for any two sets that belong to the collection either one is wholly contained in the other, or else they are wholly disjoint.” (ALEXANDER, *A city is not a tree*, [1965] 2015, p. 7).

²⁷⁰ Ibidem.

corresponderia ao nosso “desejo compulsivo de limpeza e ordem”,²⁷¹ a semi-treliça responderia à riqueza das cidades como um tecido complexo. O fundamento da semi-treliça é que “uma coleção de conjuntos se forma se e somente se, quando dois conjuntos sobrepostos pertencem à coleção, o conjunto de elementos comuns a ambos também pertence à coleção”.²⁷² Portanto, onde as unidades se sobrepõem, a área da sobreposição torna-se uma entidade reconhecível.

Figura 13 — Diferença entre estruturas em semi-treliça [a] e em árvore [b].



Fonte: ALEXANDER, [1965] 2015.²⁷³

O que escapa à crítica de Alexander é que tanto a árvore quanto a semi-treliça operam como sistemas e, portanto, são fechados em si mesmos. Isso porque “por mais múltiplo — ou falsamente múltiplo — que possa parecer, um sistema é sempre homogêneo, colocando em relação preestabelecida cada conceito pertencente ao seu corpo, um sistema visa à construção de um corpo”.²⁷⁴ A proposta de estruturas em rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari²⁷⁵ parece avançar nesse sentido. Assim como Alexander, os autores partem da crítica da própria inércia que o modelo em árvore representa, como uma estrutura rígida que não comporta multiplicidades e categorias que se cruzam, não permitindo a contradição. Já o rizoma seria uma tentativa de estabelecer um modelo de pensamento não linear (“a-centrado, não hierárquico”²⁷⁶) que abarque a multiplicidade de conexões e a transformação delas.

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo

²⁷¹ Ibidem, p. 16.

²⁷² No original: “A collection of sets forms a semilattice if and only if, when two overlapping sets belong to the collection, the set of elements common to both also belongs to the collection.” (ALEXANDER, A city is not a tree, [1965] 2015, p. 7).

²⁷³ Disponível em ALEXANDER, A city is not a tree, [1965] 2015.

²⁷⁴ SOUZA, Rizoma Deleuze-guattariano: representação, conceito e algumas aproximações com a educação. 2012, p. 253.

²⁷⁵ DELEUZE & GUATTARI, *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1*, [1980] 2011.

²⁷⁶ Ibidem, p. 42.

"ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser.²⁷⁷

Diferente de árvores, semi-treliças e redes — que se guiam por pontos e pelas correlações binárias entre eles —, o rizoma é pensado como um emaranhado de linhas (como processos) conectadas que se propagam e transformam, sem distinção de início, fim e núcleo. Os pontos (sujeitos e objetos) não deixam de existir, mas em vez de serem definidos de antemão, como pontos de partida ou de chegada, surgem no encontro entre linhas, podendo ser conectados com quaisquer outros.

Contudo, é preciso observar os limites de tal proposta. Se por um lado o rizoma permite a transformação do processo, orientando-se pela multiplicidade, por outro parece demasiadamente aberto. Quando tudo pode ser conectado de forma arbitrária, sem propósito ou significado, torna-se difícil orientar nossas práticas. Assim, a crítica da *Árvore do TO* não busca defender a ausência de estruturas,²⁷⁸ ou negar a possibilidade de se estabelecer 'regras' ou 'etapas' para as práticas. Distanciar-se da *Árvore* significa rejeitar sua reprodução como modelo normativo, como ponto de vista fixo e representativo, pronto para ser reproduzido com diferentes grupos e em diferentes espaços. No lugar de uma estrutura cujas etapas se orientam pelas práticas (e sua correspondência), poderíamos pensar numa estrutura que seja capaz de ser questionada e transformada, modificando jogos e práticas de acordo com o grupo sócio-espacial com quem se dialoga e permitindo que a interação com o grupo altere o processo. Nesse caso, mais do que 'semear o método' em diferentes contextos, a multiplicação pode ser uma forma de retroalimentar o método, transformando-o.

²⁷⁷ Ibidem, p. 48.

²⁷⁸ Cabe destacar que "a 'ausência de estruturas' é organizacionalmente impossível" e a falta de uma estrutura explícita apenas nos deixa sem direção e sem os meios de chegar onde se pretende, como nos alerta Jo Freeman no ensaio "A tirania das organizações sem estrutura" [1972] 2020.

4. EXPERIMENTANDO O TEATRO DO OPRIMIDO PARA MOBILIZAÇÃO

Deslocando a discussão da teoria para a práxis, este capítulo tem como objetivo apresentar e discutir a mobilização de jogos, exercícios, práticas e/ou adaptações do Teatro do Oprimido (TO) para iniciar processos de articulação coletiva de grupos, engajando as pessoas na problematização dos espaços e relações sociais. O TO é abordado, portanto, como interface de mobilização sócio-espacial, um primeiro passo para instigar as pessoas na organização coletiva a partir do espaço.²⁷⁹ Nesse sentido, as experiências com essa interface visam não apenas engajar as pessoas na discussão da própria realidade, mas levantar informações para iniciar um processo de problematização, tendo o corpo e os próprios conhecimentos como pontos de partida.

Apresento sete experiências com o método em que atuei como multiplicadora ou em que participei como espect-atriz, sendo elas: duas oficinas na Vila das Antenas com jovens participantes de dois diferentes grupos (ProJovem e Força Jovem Universal), uma experiência de teatro-fórum junto ao *TO na Cidade!* da Gabinetona, uma oficina com o Grupo de Teatro de São Gonçalo do Baçõ e três experiências de desmecanização corporal em sala de aula na UFMG (uma delas como parte de uma disciplina de Formação Transversal com estudantes de graduação e pós-graduação e duas como parte da disciplina de Fundamentação para o Projeto de Arquitetura e Urbanismo I com estudantes de graduação) (fig.14).

Figura 14 — Croquis diagramático com a localização das minhas experiências com o Teatro do Oprimido.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

²⁷⁹ BALTAZAR & KAPP, Por uma mobilização sócio-espacial.2020.

Nas minhas primeiras experiências o TO é articulado como oficina numa série de atividades, junto a outras interfaces também testadas, mantendo certa autonomia em relação a elas. É, portanto, precedido ou sucedido por outras propostas de mobilização na aproximação com os grupos. Além disso, num primeiro momento, a apropriação do TO tendeu a seguir a estrutura da Árvore para elaboração das oficinas. A fim de descrever e analisar cada experiência, proponho discuti-las a partir de duas questões:

- A) **Qual o contexto para a apropriação do TO?** Descrevendo onde e como a experiência foi proposta, o que a antecedeu, quem participou e quais eram os principais objetivos.
- B) **Como foi a experiência?** Descrevendo a sequência de exercícios, jogos, práticas ou variações propostos, o que cada um deles pretendia mobilizar e o que efetivamente provocaram de discussões nos contextos em que foram usados, avaliando alguns dos limites nas mobilizações pretendidas e os aprendizados em cada caso.

4.1 Teatro do Oprimido na Vila das Antenas: ProJovem

Qual o contexto para a apropriação do TO?

Localizada numa das regiões mais valorizadas da cidade, a Vila das Antenas (fig. 15) — comunidade que integra o aglomerado Morro das Pedras em Belo Horizonte — é marcada tanto por ameaças de remoção e pressões do mercado imobiliário, quanto pela resistência dos moradores. Desde 2009, um grupo de moradores tem trabalhado em parceria com pesquisadores dos grupos MOM e LAGEAR, buscando apoio e informações técnicas para compreender os projetos de intervenção²⁸⁰ do poder público sobre o espaço cotidiano da Vila e articular as próprias formas de resistência. Essa parceria levou à criação do grupo História em Construção (hoje composto integralmente por moradores do Morro das Pedras). Nesse processo, os moradores tinham interesse em proteger a memória da Vila e acessar informações para contra-argumentar as propostas da prefeitura, enquanto os pesquisadores buscavam compreender e enriquecer as críticas às práticas heterônomas com o grupo diretamente afetado e provocar discussões para problematizar o espaço cotidiano para além das questões de embate imediato.²⁸¹

²⁸⁰ Tanto a tentativa de remoção dos moradores para a construção de uma via para interligar as avenidas Raja Gabaglia e Barão Homem de Melo, quanto a tentativa de remoção daqueles que tinham casas próximas à linha de transmissão da CEMIG (Companhia Elétrica de Minas Gerais).

²⁸¹ MILAGRES, *Processos de auto-organização sócio-espacial: ambivalências e desafios em situações de disputa por poder de decisão*, 2016.

Figura 15 — Croquis de localização da Vila das Antenas em Belo Horizonte.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Uma das pesquisas decorrentes dessa parceria foi meu trabalho de conclusão de curso em Arquitetura e Urbanismo na UFMG.²⁸² O trabalho surgiu da demanda de uma moradora e participante do História em Construção que tinha interesse em discutir e repensar os usos e possibilidades de transformação de um espaço anexo à casa de seus pais (fig. 16). Trata-se de um espaço aberto, localizado entre as duas principais ruas da Vila e próximo à quadra, que foi amplamente utilizado pelo grupo em atuações como cinema de rua, oficinas ou espaços de leitura. Com a chegada de novos moradores e com a aquisição da sede do grupo na Rua Central, o local passou a ser utilizado cada vez mais como passagem ou como 'bota-fora' de materiais de construção. A moradora, por sua vez, pensava na possibilidade de engajar os vizinhos para apropriação coletiva daquele espaço. Durante um ano [2018–2019], pude me aproximar de quatro diferentes grupos sócio-espaciais, propondo dinâmicas e interfaces que pretendiam atuar como uma problematização inicial dos espaços da Vila.

²⁸² VILHENA, Vivências para uma prática sócio-espacial feminista junto aos moradores da Vila das Antenas, 2019.

Figura 16 — Croquis de localização do espaço indicado pela moradora da Vila das Antenas.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Um dos grupos com que tive maior contato no engajamento, levantamento de informações e problematização inicial dos espaços da Vila foi o grupo de jovens participantes do ProJovem²⁸³ Morro das Pedras. A convite de um arte-educador do ProJovem, que também era um participante ativo do História em Construção, comecei a frequentar semanalmente os encontros nos dias reservados para colaboração e propostas de pessoas externas. Trabalhei principalmente com dois coletivos que se encontravam no período da tarde, cada um com cerca de quinze adolescentes entre treze e vinte e um anos que, em sua maioria, moravam na Vila das Antenas e na Vila Leonina (fig. 15).

A proposta de trabalho com o ProJovem, visava relacionar a problematização sócio-espacial às discussões de gênero, raça e classe que já estavam sendo pautadas tanto no contexto do História em Construção, quanto no ProJovem em diversas atividades. Porém, muitas vezes eram abordadas como se estivessem desarticuladas

²⁸³ O ProJovem (Programa Nacional de Inclusão de Jovens) de Belo Horizonte é um serviço socioeducativo que visa fortalecer a convivência comunitária e familiar de adolescentes (usualmente entre quinze e dezessete anos) moradores das periferias, estimulando-os a permanecer na escola. O programa, de caráter intergovernamental, é ofertado pelos CRAS (Centros de Referência de Assistência Social) da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte e conta com a atuação de arte-educadores para o trabalho com os jovens. O caso do ProJovem Morro das Pedras é diferenciado no contexto de Belo Horizonte por não ser ofertado nas dependências do CRAS Morro das Pedras. Em vez disso, o programa acontece no espaço da sede da Associação Cruz de Malta, uma associação religiosa-civil e sem fins lucrativos, patrocinada por diversas paróquias da região. Essa relação, entre os arte-educadores do ProJovem e os voluntários da Associação, é marcada por alguns conflitos de interesses, situação brevemente mencionada no meu trabalho de conclusão de curso (VILHENA, Vivências para uma prática sócio-espacial feminista junto aos moradores da Vila das Antenas, 2019), disponível no site do MOM (www.mom.arq.ufmg.br) na época da publicação deste trabalho.

do espaço cotidiano, ou seja, sem um reconhecimento de sua produção sócio-espacial. Um dos meus interesses de pesquisa nesse sentido, era trabalhar com os grupos para perceber a dimensão sócio-espacial dessas relações de dominação, buscando criticar essa noção alienada e reconhecer a possibilidade de transformação do espaço e das relações sociais pelas próprias pessoas. Ao todo, propus seis diferentes atividades, sendo a primeira delas uma dinâmica para problematizar as relações sócio-espaciais de gênero a partir do discurso.

Levei como interface (ou como um instrumento catalisador de discussão) o quadro “Homem” (parte da obra “Dicionário Feminino” [2015–2017]) de Christus Nóbrega que abordava a dinâmica existente entre a linguagem e a sociedade. De forma resumida, o quadro propõe a construção da palavra ‘homem’ a partir do desmembramento do ideograma chinês correspondente em dois outros: ‘terra’ e ‘poder’.²⁸⁴ Em seguida pedi para os jovens de ambos coletivos construírem coletivamente a palavra ‘mulher’. A discussão com os coletivos foi interessante principalmente por tornar visível alguns dos preconceitos e as naturalizações dos papéis de gênero pelo grupo. Em diversas ocasiões, a palavra ‘mulher’ foi construída como o oposto da palavra ‘homem’ (montando equações como “mulher = paz + terra” ou “mulher = submissão + terra”), ou a partir de chavões machistas (como “mulher é só querer dinheiro”), ou ainda a partir de projeções individuais para montar um imaginário coletivo do termo (como “mulher = inteligente + determinada porque eu sou assim”). A partir dessa questão de gênero e terra, começamos uma conversa sobre tais relações nos espaços públicos da Vila das Antenas.²⁸⁵ Para dar continuidade à discussão, recorri ao TO como forma de aprofundar a problematização das relações de dominação (gênero, raça e classe) para avançar numa crítica de sua (re)produção naquele contexto sócio-espacial. A escolha pelo TO tinha, portanto, três principais motivações:

- 1) engajar o grupo para a discussão dos seus incômodos, desejos e perspectivas de transformação dos espaços da Vila.
- 2) performatizar o espaço cotidiano, usando o teatro e o corpo como forma de discutir as dinâmicas sócio-espaciais da Vila e tendo as perspectivas dos jovens como ponto de partida para tal.
- 3) incentivar um processo de reflexão crítica, coletiva e individual, sobre as relações de dominação e como elas são produzidas e reproduzidas no espaço cotidiano.

Como foi a experiência?

Quando cheguei ao ProJovem para a oficina de Teatro do Oprimido, o arte-educador responsável pelos coletivos de jovens me informou que outra atividade (proposta por um pesquisador externo) tinha sido marcada para o mesmo dia. Essa situação era relativamente comum no contexto do ProJovem e tanto a oficina de TO, quanto as demais dinâmicas propostas ao grupo, costumavam ser realizadas nas ‘brechas’ do trabalho dos arte-educadores. Para resolver essa situação, o arte-educador fez uma votação entre os jovens e dividiu as atividades entre os dois coletivos. Sendo assim, a oficina de TO foi realizada no período da tarde com o segundo coletivo, contando com a presença de dezesseis adolescentes ao todo (sete mulheres e oito homens).

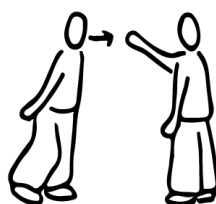
Após uma breve apresentação sobre do método — destacando a proposta de teatro como linguagem que tem o corpo como instrumento para expressão e comunicação —, propus alguns jogos e exercícios para incentivar a desmecanização e expressividade do corpo. O primeiro deles, conhecido como *Hipnotismo*

²⁸⁴ O catálogo da obra pode ser acessado no site do artista: <https://www.christusnobrega.com/>

²⁸⁵ Essa dinâmica e as conversas por ela provocadas são relatadas no meu trabalho de conclusão de curso (VILHENA, Vivências para uma prática sócio-espacial feminista junto aos moradores da Vila das Antenas), 2019.

colombiano,²⁸⁶ (fig. 17) pretendia provocar os participantes na familiarização com o próprio corpo além de estimular o diálogo não-verbal. Nele, os participantes decidem, em duplas, quem será o hipnotizado e quem será o hipnotizador. O hipnotizador posiciona sua mão a poucos centímetros do rosto do hipnotizado e o guia, propondo que investigue e movimente seu corpo de forma extracotidiana. Após alguns minutos, as posições são invertidas. E se estiverem confortáveis, os participantes podem tentar uma hipnose mútua, na qual o hipnotizador é simultaneamente hipnotizado, ou tentar hipnotizar mais de uma pessoa ao mesmo tempo.

Figura 17 — Desenho esquemático de *Hipnotismo Colombiano*.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Como esperado, os adolescentes começaram o jogo de forma tímida e, pouco a pouco, foram se desafiando a propor movimentos mais amplos e ocupando mais o espaço. Tratando-se de um exercício que lida principalmente com ação e reação, o diálogo acontece na compreensão dos limites do próprio corpo e do corpo do outro pela interação. Após alguns minutos experimentando outras formas e posições com seus corpos, propus ao grupo o exercício *Fila de Cegos*²⁸⁷ (fig. 18) para a continuidade do processo de desmecanização. Para jogá-lo, os participantes se dispõem em duas filas paralelas sendo que, numa delas, todos devem estar de olhos fechados. Esses jogadores devem sentir o rosto do outro que está na sua frente usando suas mãos. Após alguns minutos, os participantes da outra fila, que estão de olhos abertos, trocam de posições entre si. O desafio é que cada participante 'cego', ainda sem abrir os olhos, encontre sua dupla original apenas tocando no rosto das pessoas.

Figura 18 — Desenho esquemático de *Fila de cegos*.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

²⁸⁶ Inicialmente esse jogo é apresentado por Boal no livro *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro* sob o nome de "Hipnotismo" ([1975] 1982, p. 74). Quando publica o livro *Jogos para atores e não-atores*, que se tratava de uma ampliação da publicação de 1975, Boal retoma esse jogo com o nome "Hipnotismo colombiano" ([1998] 1999, p. 91), na categoria "sentir tudo o que se toca".

²⁸⁷ Esse jogo também é apresentado por Boal tanto no livro *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro* ([1975] 1982, pp. 82–83), quanto no *Jogos para atores e não-atores* ([1998] 1999, p. 158), integrando a categoria "ativando os vários sentidos".

O interessante da desmecanização proposta por esse exercício é a ativação de outros sentidos pela inibição da visão, o que nos permite conhecer o outro de forma diferente da usual, percebendo pelo toque detalhes anteriormente 'invisíveis' ou 'achatados'. As mãos são mobilizadas para aprender e compreender o objeto (no caso o rosto do outro), comparando-o com o universo de objetos já aprendidos anteriormente e compreendendo a si mesmo nesse processo. No caso da Vila das Antenas, a escolha por esse exercício pretendia comunicar com um dos temas que estava sendo discutido pelos arte-educadores em outros encontros: identidade.

Imaginava que com esse exercício os adolescentes pudessem ser provocados no início de um processo de reconhecimento das próprias diferenças, ainda que físicas e de forma ingênua. Meu objetivo era tensionar a discussão para além da lógica da identidade que define a natureza de alguns grupos como essencial e/ou substancial, o que, por sua vez, não supera a existência de um modelo hegemônico e uniforme.²⁸⁸ Essa lógica ficou evidente na dinâmica proposta no encontro anterior pela naturalização dos papéis de gênero pelo grupo de jovens durante a discussão do quadro "Homem". Porém, mesmo que o exercício de teatro tornasse perceptíveis as diferenças físicas, não despertava por si só a crítica das convenções sociais de gênero ou raça, por exemplo. Talvez a articulação com outra interface ou dinâmica pudesse promover a problematização desejada.

Por se tratar de um exercício que exige contato físico, muitos dos participantes acabaram ficando envergonhados e com certa resistência ao toque do colega, sendo um dos principais obstáculos para sua realização. O trabalho com o corpo implica abrir-se (expor-se) ao outro, algo que evitamos fazer nos processos convencionais de aprendizagem. Não deixo de pensar que essa resistência tem a ver com a lógica convencional de educação que enfatiza a racionalidade e tende a eliminar o corpo e a subjetividade da sala de aula. Assim, expor-se torna-se um incômodo ou algo que interrompe o processo de aprendizagem (como criticado por bell hooks²⁸⁹).

Ainda no mesmo dia do encontro e antes da prática de teatro-imagem, realizamos mais um jogo: o *Jogo das profissões*²⁹⁰ (fig. 19), como forma de ampliar a expressividade do corpo e começar a se apropriar da linguagem teatral para comunicação. O jogo funciona da seguinte maneira: cada pessoa escolhe uma profissão para interpretar e, sem falar, improvisam essa atividade para que os outros adivinhem por meio de gestos. O jogador deve evitar uma interpretação caricatural, isto é, sem que sua atuação fique muito óbvia e de fácil adivinhação. Boal propõe²⁹¹ que além da interpretação do profissional no ambiente de trabalho, os participantes mostrem-no em situações do cotidiano (andando na rua, comprando pão, qual meio de locomoção esses profissionais usariam etc.), experimentando e tornando visível como o trabalho molda nosso corpo, isto é, a dimensão corporal da alienação dos trabalhadores. No caso da atuação com o ProJovem, a interpretação no dia a dia escapou ao planejamento da oficina, tendo proposto apenas que os adolescentes interpretassem as profissões exercidas por alguém da (ou próximo à) família para colocar o jogo em diálogo com o cotidiano do grupo.

²⁸⁸ OLKOWSKI, Gilles Deleuze and the Ruin of Representation, 1999.

²⁸⁹ hooks, *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*, [1994] 2013.

²⁹⁰ Assim como os demais, esse também é um jogo que conta em ambas as publicações (BOAL, *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*, [1975] 1982, p. 104) e (BOAL, *Jogos para atores e não-atores*, [1998] 1999, p. 194).

²⁹¹ BOAL, *Jogos para atores e não-atores*, [1998] 1999, p.194-195.

Figura 19 — Desenho esquemático de *Jogo das profissões*.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Esse jogo despertou certa curiosidade dos adolescentes que até mesmo se corrigiam ou questionavam as representações uns dos outros. Porém, percebi uma dificuldade dos participantes no trabalho de expressão com o corpo, por vezes recorrendo à mímica ou tentando adivinhar o que era a interpretação a qualquer custo. Creio que parte disso se deu pela resistência em abrir mão da linguagem falada como forma de expressão. A palavra, enquanto principal recurso de comunicação, acaba por exercitar muito mais o que Boal entende como “pensamento simbólico” — que por sua vez é uma estrutura de pensamento verbal, linear.²⁹² A recusa da fala, nesses exercícios, visa trabalhar com o corpo para pensar sensivelmente e expressar tal pensamento. Deve-se evitar, contudo, reforçar a ideia de que só a expressão estética liberta, como se a intervenção teatral fosse princípio e fim em si mesma.

Creio que uma forma de amenizar a mímica, propor uma maior expressividade do corpo e ampliar a discussão para a dimensão sócio-espacial seria a interpretação das profissões em situações cotidianas, como Augusto Boal propõe originalmente, e a espacialização delas. Isso porque, mais do que uma correspondência imediata com os gestos da profissão, a performance poderia tornar visível aspectos do contexto sócio-espacial. Assim, pensar como esse corpo almoça ou como ele se move no morro ou no asfalto poderia instigar a análise pelo grupo de como a exploração do trabalho e as dinâmicas sócio-espaciais são (literalmente) incorporadas. Nesse caso, além da imitação (da representação), a proposta poderia avançar para dar início a uma investigação de como esse corpo se produz na relação com outros corpos, com os espaços e dentro de um modo de produção específico.

No mesmo dia, após as apresentações dos jogos e exercícios, propus uma prática de teatro-imagem ao grupo, também conhecida como “imagem de transição”.²⁹³ Como dito anteriormente,²⁹⁴ “imagem de transição” é uma prática que propõe criar (ou ainda esculpir) imagens corporais de um problema ou situação de opressão no cotidiano em três diferentes momentos: 1) a cena real (como representação do problema ou situação pela forma como se apresenta); 2) a cena ideal (como representação e experimentação de como essa situação poderia ser, dos desejos e expectativas das pessoas); 3) a imagem de transição (investigando transformações possíveis de como a situação se apresenta para como ela poderia ser, isto é, transitando da cena real para a cena ideal e refletindo se a proposta é factível ou ‘mágica’). Nessa dinâmica é importante que todos tenham a possibilidade de se tornarem escultores, transformando as cenas. Além disso, Boal propõe que as

²⁹² BOAL, *Estética do Oprimido*, 2009.

²⁹³ A prática é descrita por Boal tanto no livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* ([1974] 2019 pp. 146–151), quanto no livro *Jogos para atores e não-atores* ([1998] 1999, pp. 5–11)

²⁹⁴ Ver seção 3.1 (Das premissas críticas às principais práticas) desta dissertação.

cenais finais (as últimas transformações) sejam o consenso do grupo sobre o assunto. O autor reforça essa visão ao dizer, na apresentação da técnica, que

O importante é chegar a um conjunto modelo que, na opinião geral, seja a concreção estrutural do tema dado, isto é: este modelo é a representação física deste tema! Quando finalmente se chega a uma figura aceita mais ou menos unanimemente, pede-se ao escultor que faça outra imagem mostrando como ele gostaria que fosse o tema dado. Em outras palavras: o primeiro conjunto deve mostrar a imagem real, enquanto o segundo mostrará a imagem ideal.²⁹⁵

A opção pelo teatro-imagem se deu por entender que se tratava de uma prática potente para tornar visível como as pessoas percebem a própria realidade (o mundo na forma como ele aparece), sem assumi-la como fixa e imutável, encorajando o diálogo e pressupondo uma perspectiva de transformação. Esbocei algumas possibilidades de temas com o objetivo de problematizar as relações de dominação (que já estavam sendo discutidas pelo coletivo) a partir da realidade sócio-espacial dos jovens. Após apresentá-los ao coletivo, dividimos os jovens em dois grupos e sorteamos o que cada um investigaria. No caso do primeiro grupo, o tema era a “relação entre homens e mulheres nos dias de hoje”, tendo como foco a percepção sobre o cotidiano da Vila das Antenas. Todas as cenas reais elaboradas pelo grupo representaram relações amorosas, primeiro com casais heterossexuais e depois ampliando e acolhendo também relações homossexuais. Em determinado momento, as imagens representadas começaram a revelar cenas de agressão, introduzindo um olhar diferente ao evidenciar a violência contra a mulher. A cena real final elaborada pelo grupo foi um baile funk em que se destacava a imagem de um homem puxando a companheira pelos cabelos, dentre os diferentes casais representados (fig. 20).

Já o segundo grupo, cujo tema era a “relação entre brancos e negros nos dias de hoje”, começou montando a cena real para falar dos preconceitos e violências também mantendo o foco nas relações afetivas e esculpindo diversos casais homossexuais, inclusive casais interraciais. Uma das cenas intermediárias mais marcantes foi quando um dos escultores montou a imagem de um homem negro morto por um branco no chão e os demais posicionados ao redor em estado de choque e chorando a perda do amigo. Apesar disso, a elaboração da cena real final acabou por descartar essa imagem e retomar o casal interracial, representando dois homens sendo julgados pelas pessoas no entorno (fig. 21).

²⁹⁵ BOAL, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, [1974] 2019, p. 146.

Figura 20 — Compilado de fotos do processo de elaboração de cenas reais, ideais e transições pelo primeiro grupo do ProJovem, Vila das Antenas.



Fonte: Elaboração própria, [2018] 2023.

Figura 21 — Compilado de fotos do processo de elaboração de cenas reais, ideais e transições pelo segundo grupo do ProJovem, Vila das Antenas.

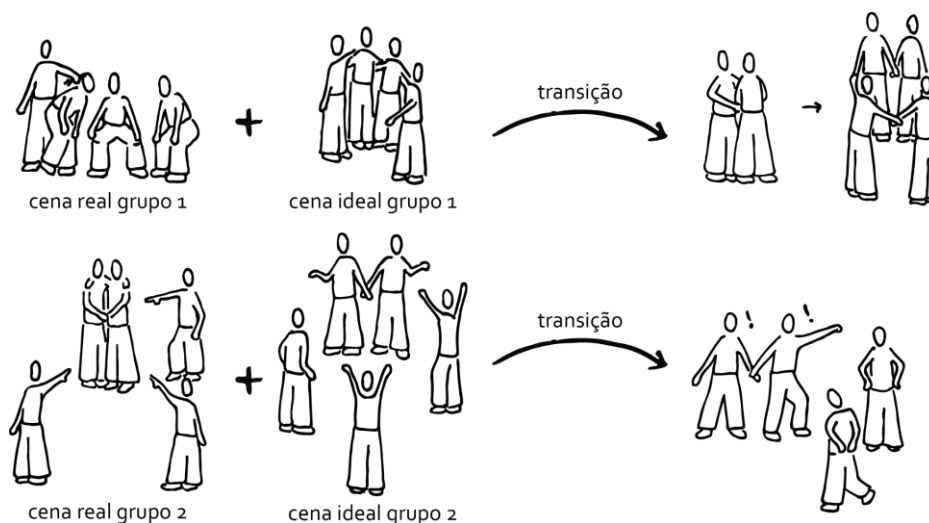


Fonte: Elaboração própria, [2018] 2023.

Tendo sido elaboradas as cenas reais, propus aos grupos que montassem as cenas ideais, seguindo a estrutura proposta por Augusto Boal.²⁹⁶ As imagens de ambos os grupos, nesse momento, foram representações bastante genéricas e pouco diversas, achatando as visões de mundo ideal. No caso do primeiro grupo, os jovens elaboraram diferentes cenas de abraços coletivos, sendo que a última delas era uma imagem em que todos estavam com as mãos dadas em roda. Da mesma forma, o segundo grupo também elaborou múltiplas representações de casamento entre dois homens em que todos aparecem comemorando.

O desafio proposto pela imagem de transição, isto é, pela elaboração de imagens que transformam o real (como o real *aparece*) para o ideal (como poderia ser), resultou em cenas bastante interessantes que, apesar de lidarem com a idealização genérica das cenas ideais, promoviam uma reflexão sobre o processo de transformação da realidade. No caso do primeiro grupo, a imagem de transição passava pela prisão do agressor e encaminhamento para uma delegacia/clínica de reabilitação/igreja (opções que variaram dentro do próprio grupo). Nesse processo o agressor se transforma e, no final, junta-se aos demais na roda. Já o segundo grupo propôs uma sequência de cenas em que, primeiro, o casal não se importava com a opinião externa e depois “mandava uma real” para os agressores e outras pessoas que os julgavam para aceitá-los como são. Esse movimento levava à conscientização e ao arrependimento dos agressores, fazendo com que mudassem suas atitudes (fig. 22).

Figura 22 — Desenho esquemático das imagens de transição desenvolvidas no ProJovem, Vila das Antenas.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Após a prática do teatro-imagem, eu reuni os grupos em roda para discutir as cenas propostas por cada um. Nesse momento, conversamos brevemente sobre a experiência de elaboração das cenas reais finais, cenas ideais finais e imagens de transição, buscando identificar o que as cenas revelavam e, principalmente, o que as transições traziam de soluções heterônomas, mágica ou agência própria.

O interessante do uso do teatro-imagem com os adolescentes do ProJovem — e, a meu ver, uma das principais vantagens que pode oferecer para as discussões sócio-espaciais — é o enfoque no cotidiano. São as

²⁹⁶ BOAL, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, [1974] 2019, p. 146–151; BOAL, *Jogos para atores e não-atores*, [1998] 1999, pp. 244–245.

vivências, atividades e relações que os jovens assumem com o espaço cotidiano que informam a elaboração das cenas, sobretudo das cenas reais (como formas de percepção da realidade) e das imagens de transição (como perspectivas de transformação). No caso da experiência com o ProJovem, que tinha como objetivo a reflexão crítica das relações de dominação, a prática possibilitou uma dimensão cotidiana e sócio-espacial das opressões. Assim, se inicialmente o machismo, o racismo e a homofobia apareciam como discursos distantes, por meio do teatro elas passam a ser representadas a partir de situações concretas. Essa mobilização das próprias experiências para a elaboração das cenas fica evidente quando, durante a roda de conversa, todos os adolescentes revelaram ter presenciado situações de abusos e/ou agressões de mulheres, negros e LGBTQIA+, compondo parte do imaginário que têm sobre os temas em discussão.

O atrito das representações das cenas reais com o cotidiano também atua para revelar múltiplas aparências do real a partir da justaposição de vários fragmentos de como o grupo de jovens percebe a realidade da Vila das Antenas pelas cenas intermediárias. No processo de elaboração das cenas cada participante adiciona e remove aspectos da escultura que o afetam, isto é, evidencia o que incomoda, o que interessa e o que considera importante para responder ao tema. Portanto, a justaposição de cenas acaba por revelar não apenas os diversos olhares e experiências individuais sobre uma questão coletiva, como também as contradições entre essas percepções, ainda que de forma incipiente. O caso mais emblemático da oficina é o fato de que o mesmo grupo que elaborou uma cena de um casamento interracial entre dois homens — e que, durante a roda de conversa, argumentou que a relação interracial não era um problema na comunidade, por isso o foco na homofobia — tinha representado um homem negro sendo assassinado por um homem branco poucos minutos antes. Isso não significa que uma cena nega a outra, mas que ambas coexistem no contexto da Vila e no imaginário dos jovens. Boal resume bem essa situação ao dizer que:

“A imagem do real é real enquanto imagem”. Quando, usando meus atores e objetos disponíveis, faço uma imagem da minha realidade, essa imagem, em si mesma, é real. Devemos trabalhar com a realidade da imagem, e não com a imagem da realidade — é bom repetir.²⁹⁷

Na época de minha atuação com o ProJovem eu ainda tinha uma percepção da técnica do teatro-imagem como uma estrutura que não deveria ser alterada. Nesse sentido, foquei mais na discussão sobre as cenas finais, assim como propõe Boal,²⁹⁸ do que na riqueza das cenas intermediárias e no diálogo produzido entre elas. Se por um lado Boal entende o teatro-imagem como uma prática que busca o diálogo de conhecimentos, opiniões e pontos de vistas diferentes em cena, por outro lado o foco nas cenas finais como consenso parece convergir as diferenças (achatar as contradições) numa manifestação geral e única da realidade. Nesse caso, aproxima-se mais da “imagem da realidade” do que da análise da “realidade da imagem”, a que o autor se refere.²⁹⁹ Mais interessante parece ser o reconhecimento da multiplicidade de visões sobre a realidade, apontando para a possibilidade de discutir para além de sua aparência como algo único, estático e imutável e olhar para as relações sócio-espaciais que a formam e transformam.

Um dos principais riscos com a prática no contexto da Vila das Antenas, que corresponde a uma das críticas que Julian Boal esboça a respeito do teatro-fórum,³⁰⁰ foi a tendência à particularização das opressões,

²⁹⁷ BOAL, *Jogos para atores e não-atores*, [1998] 1999, p. 233.

²⁹⁸ BOAL, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, [1974] 2019, p. 146.

²⁹⁹ BOAL, *Jogos para atores e não-atores*, [1998] 1999, p. 233.

³⁰⁰ BOAL, J., *Sobre antigas formas em novos tempos: o Teatro do Oprimido hoje entre "ensaio da revolução" e técnica interativa de domesticação das vítimas*, [2017] 2022.

desconsiderando-as como parte de um sistema múltiplo em suas representações. Isso porque a própria elaboração das perguntas aos adolescentes colocava o machismo e o racismo como esferas distintas e não como categorias interrelacionadas que se moldam mutuamente.³⁰¹ Apesar disso, os jovens propuseram em suas encenações um pequeno diálogo e articulação das opressões distintas, relacionando o machismo e o racismo com uma discussão sobre relacionamentos homoafetivos em ambos os grupos e trazendo a interseccionalidade para o debate ainda que de forma incipiente. Mas também não foi possível pela prática do teatro-imagem relacionar essas opressões e a forma como se manifestam no espaço cotidiano com a dimensão estrutural. Isso se deu porque o enfoque da elaboração das cenas estava muito vinculado ao uso e apropriação dos espaços já produzidos. Assim, ainda que os participantes tenham demonstrado ter consciência das opressões impostas, o teatro-imagem, na forma como foi mobilizado, não deu conta de discutir a produção social do espaço. Em outras palavras, os jovens percebem as opressões, entendem que há relações delas com os espaços cotidianos, mas não chegam a discutir como a produção do espaço também (re)produz tais relações.

Já as cenas ideais na oficina com o ProJovem atuaram mais como representações de desejos genéricos que, apesar de justos, não são necessariamente relacionados às nuances do próprio contexto. As cenas de abraços coletivos e comemorações, como manifestações do desejo de um 'final feliz' para o momento de crise exposto, levam-me a pensar se seria possível tensionar essa cena para que comportasse um processo imaginativo que se relacione com o contexto sem se limitar à procura de soluções para a cena real. Seria possível focar na busca por utopias, diversas entre si, como expressões de seus desejos e esperanças, sem achatá-las em afirmações genéricas? Ou: se as múltiplas cenas reais evidenciam, mesmo que de forma tímida, contradições na aparência da realidade, seria possível fazer o mesmo com as idealizações sobre a realidade? Investigar as cenas ideais como capacidade de articular a imaginação, relacionando-a ao contexto, não significa pensar um trabalho orientado de forma pragmática e dentro das limitações do presente, mas, como sugere Diane Davis e Tali Hatuka,³⁰² articular a imaginação como método para gerar conhecimento sobre o espaço e possibilitar diversas visões e expressões de desejos sem censura prévia. Por mais que a experiência com o ProJovem não tenha avançado nesse sentido, ela oferece pistas para pensar alterações na estrutura do teatro-imagem que problematizem as cenas ideais. Algumas variações são ensaiadas de forma inicial na experiência com o Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçã e aprofundadas na disciplina Pensar centelhas, abordadas futuramente neste capítulo.

O interessante das imagens de transição é que conseguem relacionar as cenas reais, que tem um forte diálogo com o cotidiano, com as cenas ideais mais genéricas, incentivando uma perspectiva de transformação da realidade. Sendo assim, no caso do ProJovem, elas pretendiam ser o início de um processo de conscientização em que, para além do reconhecimento da realidade presente, mobilizasse nos jovens a noção de que há mais realidades existentes e possíveis. A imagem de transição submete a realidade presente à crítica, dirigindo-se a um futuro transformável, tendo o cotidiano como ponto de partida. Assim, ao mesmo tempo que essa prática, pela elaboração das cenas reais, inicia um processo de reconhecimento do espaço cotidiano como lugar onde acontecem (ou são reproduzidas) as imposições, opressões e controles que servem para manter o modo de produção capitalista, também evidenciam o espaço cotidiano como lugar onde as transformações podem se dar.

³⁰¹ COLLINS & BILGE, *Interseccionalidade* [Intersectionality], [2020] 2021.

³⁰² DAVIS & HATUKA, *Imagination as a method for generating knowledge about possible urban futures*, 2014.

Por outro lado, na prática com os adolescentes, a imagem de transição também possibilitou tornar visível como as ideias dominantes prevalecem nos ensaios de alteração da realidade. O principal exemplo é a transição proposta pelo primeiro grupo que mobiliza instituições já existentes (polícia, igreja e clínica de reabilitação) como recurso para a transformação do conflito, reproduzindo as convenções e, em última instância, a dominação sem propor um questionamento à forma como atuam durante o processo. As transformações também foram pautadas no uso do espaço e não no questionamento de sua produção, sem esboçar uma proposta de mudança estrutural. É durante a roda de conversa, pelo questionamento de como as opressões se manifestam sócio-espacialmente (de como as instituições polícia, igreja, clínica de reabilitação atuam na favela, e das próprias relações no ambiente de convívio do ProJovem), que foi possível discutir sobre como não só refletem, mas “contribuem ativamente para produzir ou reproduzir relações sociais”.³⁰³ Podemos debater a viabilidade das propostas (afinal, será que a polícia chega? O que acontece na igreja ou no centro de reabilitação?), mas a questão principal é que, ainda assim, essas ‘soluções’ tendem a reproduzir as relações sociais mesmo quando tentam questioná-las. Há um risco de interpretar a imagem de transição não apenas como um exercício imaginativo, mas como uma solução fechada e definitiva que é construída coletivamente para um problema encenado, principalmente por se tratar de uma passagem do real (conflituoso) para o ideal (amistoso).

A roda de conversa e a ideia de discutir, verbalmente, as propostas de transição foi a forma encontrada no momento para questionar essas “soluções cênicas”. Mas também foi um rompimento com um dos principais ganhos da prática de teatro-imagem: a mobilização do corpo para pensar, organizar e expressar esse pensamento. O pensamento simbólico (por palavras) tende a ser organizado linearmente e a reproduzir o que já foi assimilado, sem questionamento. Portanto, tende a obedecer à lógica escolarizada que visa formar indivíduos disciplinados para conservar as relações de poder estabelecidas, servindo ao capital.³⁰⁴ Já o pensamento sensível via corpo tende a evidenciar aspectos que ainda não conseguimos formular como discurso. No caso do ProJovem, um indício desse pensamento sensível fica evidente na cena do homem negro assassinado, pois a discussão da violência do racismo no cotidiano que, parecia latente na aproximação do grupo até o momento, é manifesta corporalmente.

Por mais que haja uma vontade externa (de quem propõe a oficina) e um objetivo específico da proposta, ao usar o próprio corpo para modelar o corpo de outra pessoa e construir uma imagem, o que a prática acaba por propor é um processo de aprendizagem que mobiliza o próprio conhecimento (as vivências e percepções) para refletir sobre o espaço cotidiano. O foco é na aprendizagem sobre a própria realidade, construindo e articulando elementos dela para pensar uma transformação agenciada pelas próprias pessoas. Afasta-se portanto, dos processos em que o agente externo, ainda que bem intencionado, impõe sua visão de mundo sobre a realidade do outro (seja ele o professor, o técnico ou o arquiteto).

A abdicação da fala, nesse caso, parece apontar para duas questões: além de favorecer esse processo de pensamento que se constrói sensivelmente, ao modelar o corpo da outra pessoa, evita que as ideias e discursos das lideranças dominem as encenações. As lideranças não têm tanto controle do que as outras pessoas propõem como cenas (sejam reais, ideais ou imagens de transição). Durante a prática foi possível perceber como os impulsos de fala e a mímica refletiam essa tentativa de retomar o controle da cena por algumas pessoas. Isso ficou evidente durante a roda de conversa no ProJovem quando um adolescente, que era uma figura dominante em relação aos demais, falou que não concordou com a cena de transição proposta pelo grupo e que,

³⁰³ LEFEBVRE, *A re-produção das relações de produção*, 1973, p. 64.

³⁰⁴ ILLICH, *Sociedade sem escolas*, [1970] 1979.

para ele, deveriam bater no agressor. Por mais que pudesse sugerir isso corporalmente, ele não conseguia ditar como a cena seria elaborada.

Escrevi em outro lugar³⁰⁵ que essa experiência se afasta do processo embrutecedor criticado por Rancière, isto é, não subordina uma inteligência à outra,³⁰⁶ e também se afasta da transferência de conhecimentos, como no processo de educação bancária criticado por Paulo Freire.³⁰⁷ Múltiplos conhecimentos e visões de mundo podem ser articulados pelo próprio grupo, mas para ampliar a problematização, percebendo as contradições das situações em debate, creio ser importante articulá-los também com informações externas.

4.2 Teatro do Oprimido na Vila das Antenas: Força Jovem Universal (FJU)

Qual o contexto para a apropriação do TO?

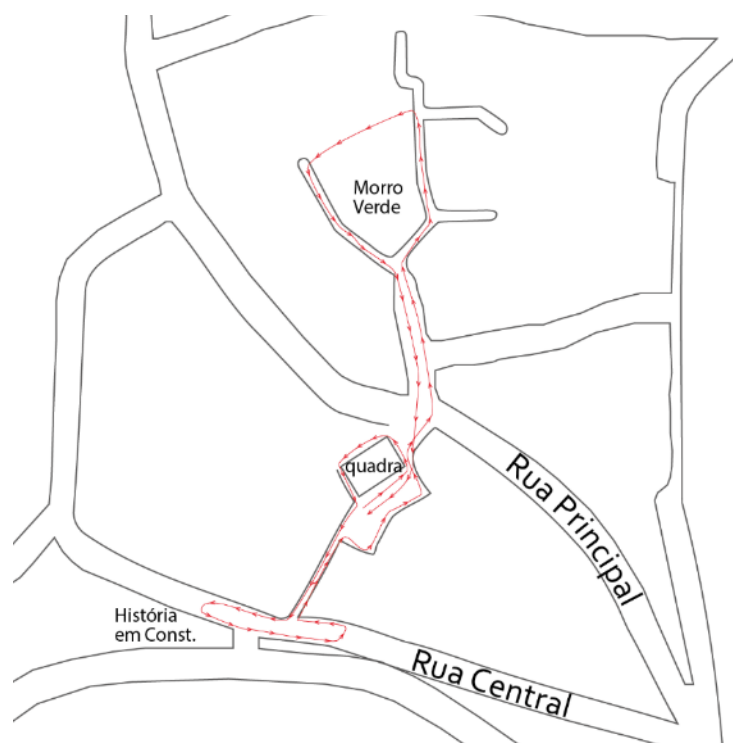
Outra experiência com o TO realizada no período do meu trabalho de conclusão de curso foi a oficina proposta ao grupo de jovens da Igreja Universal (Força Jovem Universal ou FJU). Como a maioria dos jovens que se encontravam semanalmente na igreja da Raja Gabaglia morava no Morro das Pedras e utilizava o espaço da quadra para seus encontros, um processo que visava discutir aquele espaço (proposta inicial do trabalho) não poderia ignorar a importância do grupo naquele contexto. Fui apresentada ao grupo por um morador da Vila e comecei a frequentar as reuniões dos jovens na igreja e propor algumas atividades que tinham como objetivo a problematização do espaço da quadra. A primeira atividade proposta foi uma oficina de fotografia, que tinha como objetivo levantar algumas das diferenças de perspectiva sobre o espaço e os conflitos internos. Com algumas câmeras digitais, os adolescentes caminharam pela quadra e arredores (fig. 23), fotografando espaços ou situações que chamavam atenção, que gostavam e que não gostavam.

³⁰⁵ VILHENA & BALTAZAR. O Teatro-Imagem no processo de aprendizagem sócio-espacial: experiência com jovens moradores da vila das Antenas, 2021.

³⁰⁶ RANCIÈRE, *O mestre ignorante*, [1987] 2004.

³⁰⁷ FREIRE, *Pedagogia do Oprimido*, [1968] 2005.

Figura 23 — Croquis do trajeto percorrido durante oficina de fotografia com adolescentes do FJU na Vila das Antenas.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Enquanto caminhávamos, eu os provocava com perguntas como “o que você gosta aqui?”, “o que não gosta?”, “o que as pessoas costumam ou costumavam fazer aqui?”, “você vem aqui?” etc. Após a caminhada as fotos tiradas pelo grupo foram apresentadas para que pudessem comentar sobre o que fotografaram. A maioria das fotografias abordaram questões de infraestrutura e saneamento (grades das quadras quebradas, postes sem luz, lixo na rua) ou questões como violência e drogas (fig. 24). Em determinado momento, um dos jovens (que tinha fotografado um lugar onde existia uma quadra no passado e que foi removida pela prefeitura) comentou sobre as remoções, alegando que a medida “é triste, mas tem que fazer” (fig. 25). Outro momento importante da oficina foi quando revelaram, durante a conversa sobre as fotos, um pouco mais sobre alguns conflitos entre o grupo e os vizinhos, incluindo a expulsão dos jovens do espaço da quadra por outras pessoas.

Figura 24 — Compilado de fotos dos adolescentes do FJU na Vila das Antenas.



Fonte: Acervo pessoal, [2018] 2023.

Figura 25 — Foto da remoção na Vila das Antenas por um dos adolescentes do FJU.



Fonte: Acervo pessoal, [2018] 2023.

Após a oficina de fotografias, propus ao grupo que fizéssemos uma oficina de jogos e exercícios de TO. A proposta tinha duas motivações: por um lado, foi uma demanda de alguns jovens do grupo que, ao tomarem conhecimento do meu envolvimento com teatro, manifestaram interesse em produzir um espetáculo para as pessoas que frequentavam a igreja. Por outro lado, eu pensei que a oficina poderia ser uma forma de ampliar as discussões iniciadas na oficina de fotografia, propondo o uso do teatro para além da 'catequese',³⁰⁸ mas como forma de diálogo e de compreensão do mundo. A experiência foi realizada numa tarde de sábado e contou com a presença de seis adolescentes com idades entre quatorze e dezoito anos. No caso do FJU, minhas principais motivações para a realização da oficina eram:

- 1) conhecer melhor o grupo, entendendo como os participantes se relacionavam entre si e com o espaço da quadra, da igreja e da Vila das Antenas
- 2) engajar o grupo na discussão das relações de dominação nos espaços da Vila das Antenas, sobretudo por ser um grupo em que o autoritarismo das figuras religiosas e as opressões de gênero, raça, classe eram bastante evidentes e manifestas espacialmente.³⁰⁹
- 3) atuar como uma "centelha" do processo de conscientização e problematização com um grupo que, diferente do ProJovem, não esboçava nenhuma tentativa de questionar os próprios espaços, vivências e realidades;

Diferente da experiência com o ProJovem, pensada como uma oficina de duas horas, a proposta com o FJU não excluía a ideia de continuidade via teatro, dado o interesse de algumas pessoas do grupo. Apesar de ter proposto levar outros jogos e práticas de TO aos adolescentes no fim de semana seguinte, a experiência foi interrompida a pedido do pastor. Nesse sentido, o trabalho apresenta apenas a produção e a realização do primeiro (e único) encontro teatral.

Como foi a experiência?

No dia combinado para a oficina de TO, cheguei à igreja para encontrar com os jovens. Dada a impossibilidade de usar o espaço interno da igreja ou o espaço da quadra (que, por sua vez, era muito exposto e disputado), optamos por realizar a prática no estacionamento, um espaço coberto na entrada da igreja com dois acessos laterais para a Avenida Raja Gabaglia. Apesar do movimento da rua, o espaço permitia certa discrição para a realização dos jogos e exercícios.

Pensada de maneira similar à proposta elaborada para o ProJovem, comecei a oficina com uma breve exposição sobre o TO ao apresentar a crítica que Boal faz ao teatro convencional e à dominação da linguagem teatral por atores, excluindo a possibilidade de não-atores utilizarem o próprio corpo como instrumento de expressão e de reflexão. Para explicar melhor essa visão do teatro como possibilidade de sermos simultaneamente atores e espectadores, apresentei aos jovens a "Fábula de Xuá-xuá",³¹⁰ incluída no prefácio do livro *Jogos para atores e não-atores* [1998]. Xuá-xuá teria sido uma mulher que, num período anterior à invenção da

³⁰⁸ O próprio Boal manifesta-se a favor do uso do teatro nas igrejas como forma de dialogar sobre as próprias religiões. Em *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*, Boal ([1977] 1984, pp. 62–67) destaca o "Teatro Bíblia" como uma possibilidade de fiéis se apropriarem da linguagem teatral para discutir diferentes perspectivas de um mesmo texto, advertindo somente quanto ao uso para 'catequese', como imposição de uma visão única da religião em vez de debatê-lo.

³⁰⁹ Um exemplo disso é a divisão dos coletivos de jovens, também chamados de tribos, entre meninos e meninas separados em dois lados da nave na igreja. Sobre essas relações de gênero, raça e classe no espaço da Igreja Universal do Morro das Pedras, ver: VILHENA, Vivências para uma prática sócio-espacial feminista junto aos moradores da Vila das Antenas, 2019.

³¹⁰ BOAL, *Jogos para atores e não-atores*, [1998] 1999, pp. xiii–xx.

fala e da escrita, descobriu o teatro ao tornar-se mãe. Por perceber que o filho que carregava em seu ventre era outro ser e não uma extensão sua, Xuá-xuá viu-se separando de uma parte de si, tornando-se simultaneamente atriz e espectadora.

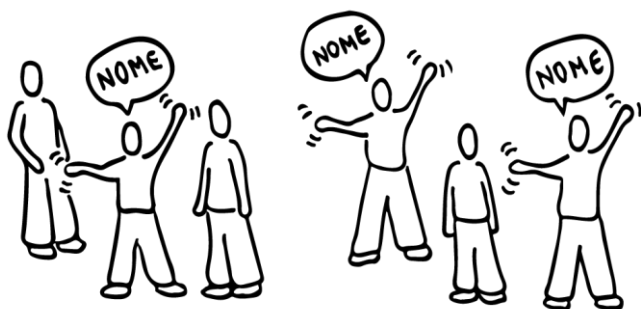
Então, ela foi ao mesmo tempo atriz e espectadora. Agia e se observava: eram duas pessoas em uma só — ela mesma! Era espect-atriz. Como somos todos espect-atores descobrindo o teatro o ser se descobre humano. O teatro é isso: a arte de nos vermos a nós mesmos, a arte de nos vermos vendo!³¹¹

A “Fábula de Xuá-xuá” seria uma forma de introduzir a ideia de espect-ator não como a negação da passividade em direção à atividade, mas como ‘embaralhamento das fronteiras entre o observar e o agir’, como dito anteriormente.

Em seguida, propus que fizéssemos alguns exercícios e jogos para dar início ao processo de conhecimento e preparação corporal. O planejamento da oficina com os adolescentes do FJU tinha como objetivo experimentar jogos e exercícios diferentes dos propostos na experiência com o ProJovem visto que os focos de discussão com os dois grupos eram distintos. Enquanto os adolescentes do ProJovem já estavam engajados na discussão de algumas questões (gênero, raça, classe, sexualidade e as relações com o espaço cotidiano), a proposta com os jovens do FJU tinha como principal objetivo focar na desmecanização e expressão corporal para começar a engajá-los num processo de conscientização e de problematização que era praticamente inexistente.

O primeiro jogo escolhido, conhecido como *O Batizado Mineiro*,³¹² (fig. 26), buscava tanto ‘dar o tom’ da oficina, introduzindo-os à linguagem teatral, quanto atuar como dinâmica de apresentação devido ao grande fluxo de integrantes do grupo. O jogo funciona da seguinte forma: os participantes se posicionam em roda e, cada um de uma vez, vai ao centro, se apresenta aos demais, falando seu nome, uma palavra que comece com a letra do seu nome e fazendo um gesto que corresponda à alguma característica que tem ou crê ter. Após terem observado a ação do colega todos da roda repetem o nome, a palavra e o gesto apresentados.

Figura 26 — Desenho esquemático de *O Batizado Mineiro*.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

³¹¹ Ibidem, p. xx.

³¹² Esse jogo é apresentado inicialmente no livro *Jogos para atores e não-atores* ([1998] 1999, p. 143) como um dos jogos e exercícios da categoria “escutar tudo o que se ouve”, apresentada na seção sobre a árvore do Teatro do Oprimido.

A escolha pelo jogo se deu por se tratar de uma forma de conduzir a apresentação dos participantes que mobiliza dois “canais da comunicação estética”³³³ fundamentais ao teatro: palavra e imagem. A palavra, nesse exercício, pode operar em dois sentidos: tanto ser uma palavra ‘aleatória’ e não relacionada com os interesses e incômodos dos participantes, quanto pode ser uma forma de revelar um pouco de si aos demais. No entanto, uma vez que o exercício, na sua elaboração original, não propõe uma pergunta que estimule essa provocação, a tendência dos participantes é falar as primeiras palavras que vêm à mente (por exemplo: Maria – maçã; Pedro – porta etc.). Já o uso de um gesto que corresponda a uma característica que tem ou crê ter parecia ser a parte mais interessante da dinâmica. O gesto no jogo implica uma proposta de comunicação na qual a pessoa que gesticula expressa um pouco de si e a pessoa que observa o gesto recebe uma mensagem e reinterpreta à sua maneira. O jogo seria, portanto, uma inicialização no diálogo não-verbal pelos jovens, estimulando os adolescentes na retomada da expressividade corporal pela tentativa de reprodução dos gestos, imagens corporais e formas de falar do outro.

O segundo jogo proposto, testado anteriormente com o coletivo do ProJovem, foi o *Hipnotismo colombiano*, por considerá-lo potente no processo de desmecanização dado a facilidade no engajamento e na introdução ao diálogo não-verbal, preparando para o teatro-imagem. Como forma de dar continuidade ao processo de conhecimento dos corpos (próprio e do outro) e de desmecanização das ações rotineiras, propus o exercício *A cruz e o círculo*³³⁴ (fig. 27). O exercício funciona da seguinte forma: individualmente, cada pessoa deve desenhar um círculo ‘no ar’ usando uma de suas mãos, repetindo o movimento até que esteja familiarizado com o gesto. O processo é repetido, mas dessa vez a pessoa desenha uma cruz ‘no ar’ com a outra mão. Uma vez incorporados ambos os gestos, pede-se que a pessoa tente executá-los simultaneamente, o que dificilmente ela consegue.

Figura 27 — Desenho esquemático de *A cruz e o círculo*.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

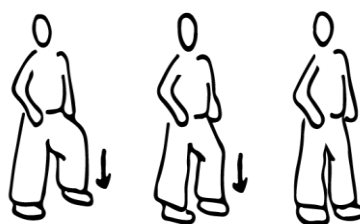
Apesar de simples, esse exercício me pareceu interessante para a refamiliarização com os próprios corpos pela proposta de associação de dois gestos conhecidos e usuais de forma inusual, propondo aos adolescentes o desafio de performar mais de uma ação ao mesmo tempo e entender seus limites corporais no processo.

³³³ No livro *Estética do Oprimido* (2009), Augusto Boal discorre sobre a principal raiz da Árvore do Teatro do Oprimido e suas raízes derivadas (som, imagem e palavra). Ele discute principalmente sobre como esses canais da comunicação estética são apropriados pelas classes dominantes e sobre a possibilidade de apropriação pelos oprimidos.

³³⁴ Esse exercício é apresentado como um dos exercícios e jogos da categoria “sentir tudo o que se toca”, no livro *Jogos para atores e não-atores*, ([1998] 1999, p. 90).

Na sequência, propus ao grupo o exercício *Dividir o movimento*³¹⁵ (fig. 28). Nesse exercício cada pessoa realiza um movimento contínuo, dividindo-o em partes. Isto é, em vez de andar normalmente, o participante experimenta andar levantando uma das pernas, dividindo a 'pisada' em partes (calcanhar, meio do pé e ponta), para depois levantar a outra perna e assim por diante. Sendo assim, pretende-se ampliar o conhecimento das próprias estruturas corporais pela análise do movimento, das posições que o corpo assume ao se movimentar, contribuindo para retomar a atenção ao corpo antes de mobilizá-lo para a comunicação.

Figura 28 — Desenho esquemático de *Dividir o movimento*.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Na sequência, sugeri o jogo *Corrida em câmera lenta*³¹⁶ (fig. 29) para trabalhar com a análise do movimento relacionando-o com o coletivo, superando a dimensão individual proposta no exercício anterior. Esse jogo propõe que as pessoas participem de uma corrida em que o vencedor é o último a alcançar a linha de chegada. Para tal, os participantes devem realizar os movimentos dessa corrida da forma mais lenta possível, mas sem reduzir o tamanho de seus movimentos. Apesar de se apropriar da linguagem competitiva, o jogo inverte os valores de uma corrida convencional, o que faz com que os participantes desloquem o objetivo de chegar em primeiro lugar para o foco corpo, isto é, para observá-lo em movimento e em relação aos demais. Também é um jogo muito simples e que, justamente por se aproveitar da linguagem competitiva, tende a engajar.

Figura 29 — Desenho esquemático de *Corrida em câmera lenta*.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

³¹⁵ Inicialmente apresentado no livro *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro* ([1975] 1982, p. 79), esse exercício também é apresentado no livro *Jogos para atores e não-atores*, ([1998] 1999, p. 101) como parte da categoria "sentir tudo o que se toca".

³¹⁶ Esse exercício é apresentado pela primeira vez no livro *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro* ([1975] 1982, p. 75) com o nome "Ganha o último", em 1998 ele é retomado sob o nome "Corrida em câmera lenta" ([1998] 1999, p. 103), como parte da categoria "sentir tudo o que se toca".

O último jogo proposto para desmecanização do corpo, foi o *Caminhada como quiserdes*³²⁷ (fig. 30). Nesse exercício cada pessoa deve investigar, individualmente, outras formas de caminhar, buscando modificar sua estrutura habitual e cotidiana para investigar outras posições, ritmos e movimentos. Assim como as dinâmicas anteriores, a proposta é ampliar o conhecimento do corpo pela modificação de um gesto habitual, com o qual a pessoa está familiarizada, pensando-o também como meio de comunicação. Sendo assim, a desmecanização parte desse lugar de experimentar o ato de caminhar de outra maneira e, apesar de propor um olhar interno e individual, não nega o reconhecimento do outro no processo.

Figura 30 — Desenho esquemático de *Caminhada como quiserdes*.

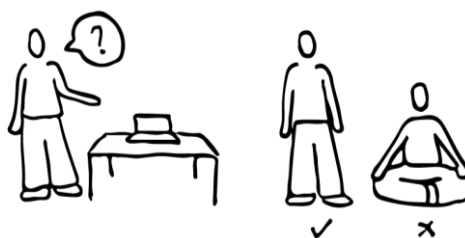


Fonte: Elaboração própria, 2023.

De modo geral, todos os exercícios e jogos foram bem recebidos pelos jovens, participando ativamente e com mais concentração do que o ProJovem, por exemplo. Não deixo de pensar que esta ‘facilidade’ em ‘obedecer’ às regras dos jogos propostos por mim também se relaciona com o próprio vínculo que têm com a igreja que, numa sociedade escolarizada, reforça os sentidos de disciplinamento e de submissão. Apesar do engajamento, nenhum dos exercícios e jogos utilizados buscavam uma provocação para além dessa mobilização do corpo para conhecimento e expressão. Atuaram, portanto, como uma preparação ou um aquecimento para as demais práticas — como pressupõem as etapas e a própria sistematização em árvore — sem relação com a discussão sobre os espaços da Vila.

Com o objetivo de fomentar a prática de teatro-imagem, propus o exercício *Morto-Vivo das opiniões* (fig. 31). Apesar de não compor o “Arsenal do Teatro do Oprimido”, esse jogo foi escolhido como forma de mobilizar o corpo para compartilhar as percepções de cada um dos jovens sobre os espaços e as relações sócio-espaciais na Vila das Antenas, dando continuidade às questões que começaram a aparecer na oficina de fotografia. Na dinâmica, eu fazia uma das perguntas aos adolescentes e apresentava três ou quatro imagens em meu computador como respostas possíveis. Caso considerassem que a imagem apresentada à pergunta — a partir da própria percepção dos espaços da Vila, das relações de família e vizinhança —, os jovens mantinham-se de pé. Caso contrário, sentavam-se no chão. Assim, os jovens respondiam às imagens e às perguntas usando seus corpos para informar quais dessas cenas estavam mais presentes no seu cotidiano, podendo concordar com todas as imagens, com parte ou com nenhuma delas.

³²⁷ O exercício é apresentado no livro *Jogos para atores e não-atores* ([1998] 1999, p. 106), como parte da categoria “sentir tudo o que se toca”.

Figura 31 — Desenho esquemático de *Morto-vivo das opiniões*.

Fonte: Elaboração própria, 2023.

Foram elaboradas vinte e três perguntas (tabela 1), refletindo sobre temas como: relações entre vizinhos (como se parecem, as brincadeiras, momentos de descanso e lazer); relações familiares (atividades, deslocamentos, relações de trabalho produtivo e reprodutivo, composição familiar); relações com as moradias; relações de troca/venda entre os moradores; sobre infraestrutura urbana (água, lixo, estado da rua); sobre formas de ocupação da rua (movimento, intervenções, apropriações e manifestações culturais); e, por fim, sobre relações de aprendizagem.

pergunta	figura	sim	não
1. como as pessoas brincam na sua vizinhança	rua	5	1
	parquinho	1	5
	vídeo game	4	2
	quadra	3	3
2. como as pessoas se exercitam na sua vizinhança?	na rua	0	6
	academia particular	0	6
	academia da cidade	1	5
3. como você consegue seus alimentos?	em casa	1	5
	horta caseira	2	4
	horta comum	1	5
	supermercado	5	1
4. como você costuma fazer suas refeições?	feira de rua	6	0
	cozinha em casa	6	0
	come fora	2	4
	família come junto	6	0
5. como costuma ser sua rua?	cozinha comum	1	5
	movimentada	6	0
	algumas pessoas conversando	6	0
	algumas pessoas no comércio	6	0
6. como costumam ser as fachadas na sua vizinhança?	vazia	0	6
	muro grafitado	6	0
	muro cinza	6	0
	cerca	5	1
7. como é a casa em que você mora?	comércio	0	6
	casa aberta	3	3
	casa sem gramado	2	4
	casa tipo "Minha casa, Minha vida"	2	4
	predinho Vila Viva	2	4

pergunta	figura	sim	não
8. como você se desloca?	carro	3	3
	ônibus	3	3
	bicicleta	2	4
	a pé	6	0
9. como as pessoas na sua vizinhança lidam com o futebol?	apenas na TV ou videogame	4	2
	misto	4	2
	só as meninas jogam	2	4
	só os meninos jogam	4	2
10. como é a situação do lixo onde você mora?	na rua	6	0
	pessoas limpam	4	2
	bota fora	5	1
11. como você consegue água na sua casa?	lixo na lixeira	6	0
	limpa da torneira	6	0
	limpa do filtro	4	2
12. como são as relações familiares?	falta água	5	1
	rezam juntos	6	0
	assistem TV juntos	1	5
	estudam juntos	0	6
13. como é a apropriação/intervenção na rua?	cada um no celular/ computador	2	4
	polícia	2	4
	churrasco dos vizinhos	1	5
	teatro de rua (ou outro)	3	3
14. qual o estado da rua onde mora?	baile funk	5	1
	asfaltada	6	0
	asfaltada e com buracos	3	3
	terra	0	6
15. como se parecem seus vizinhos?	pedra	6	0
	funkeiros	6	0
	pagodeiros	4	2
	MCs/rappers	4	2
16. como são as manifestações culturais na vizinhança?	religiosos	2	4
	–	–	–
17. qual estilo de música seus vizinhos escutam mais?	–	–	–
18. qual dessas parece mais com sua escola?	–	–	–
19. se tem mãe, qual dessas mais parece com o que ela faz?	–	–	–
20. se tem pai, qual dessas mais parece com o que ele faz?	–	–	–
22. como você faz pra trocar conhecimentos?	–	–	–
23. como você prefere aprender?	–	–	–

Tabela 1 — Ficha de perguntas e respostas para o jogo Morto-vivo das opiniões, realizado com adolescentes do FJU, Vila das Antenas.

Fonte: Elaboração própria [2018], 2023.

De modo geral, esse jogo atuou como uma das possíveis maneiras de captar e, simultaneamente, expor informações do grupo, revelando aspectos da realidade a partir do que as pessoas sabem e percebem, isto é, a partir do cotidiano. Porém, o jogo é insuficiente para problematizar tais informações à luz da própria realidade.

Nesse sentido, sua associação com o teatro-imagem parecia importante para facilitar a leitura, o relacionamento entre as informações levantadas e para discutir as possibilidades de transformação. A ideia do teatro-imagem era relacionar diretamente com os assuntos abordados no jogo, isto é, refletindo sobre a própria moradia e suas dinâmicas sócio-espaciais e como poderia ser. A prática, nesse sentido, seria orientada a partir da elaboração de uma cena real relativa ao cotidiano dos jovens da Vila das Antenas, uma cena ideal que trabalhasse com os desejos (evidenciando também os incômodos) e com a imagem de transição como perspectiva de transformação.

Dada a impossibilidade de continuidade no dia (havíamos respondido apenas quinze das vinte e três perguntas) combinamos que na semana seguinte retomariamos o jogo e experimentaríamos o teatro-imagem. Algum tempo depois, recebi uma mensagem de um jovem do grupo informando o cancelamento das atividades. O motivo teria sido a reclamação do pastor pela falta de caráter religioso — ou a falta de evangelização — da proposta, argumentando que a oficina poderia continuar sob a condição de deixar mais presente a “questão da fé”. Assim, apesar de terem demonstrado interesse na prática e nas problematizações que vinham fazendo, prevaleceu a decisão (e autoridade) do pastor sobre o grupo.

A proposta de jogos e exercícios como sensibilização do corpo, pode ter sido vista pelo pastor como um divertimento sem propósito. Diferente de uma atuação que parte de uma situação ou problema predefinido, o trabalho corporal buscava engajar o grupo num processo de conscientização e problematização que, como dito anteriormente, era praticamente inexistente. Também por esse motivo, a etapa de preparo do corpo e de reflexão sobre as imagens relacionadas ao contexto da Vila foi mais extensa. Uma possibilidade para que o trabalho avançasse na problematização seria a inclusão do foco espacial nos exercícios de desmecanização, adaptando-os à proposta de discussão sócio-espacial. Poderia, por exemplo, ter adaptado o exercício *O Batizado Mineiro*. Na época, não havia pensado na possibilidade de aproveitar o jogo para discutir o tema de investigação, substituindo a regra de “uma palavra com a inicial de seu nome” por “uma palavra que descreva sua relação com a rua em que você mora ou com a Vila das Antenas”, por exemplo. Essa simples substituição poderia levantar pistas sobre as diferentes perspectivas e vivências que as pessoas têm sobre o mesmo espaço.

4.3 *TO na Cidade!* e experiência de teatro-fórum: Gabinetona

Qual o contexto para a apropriação do TO?

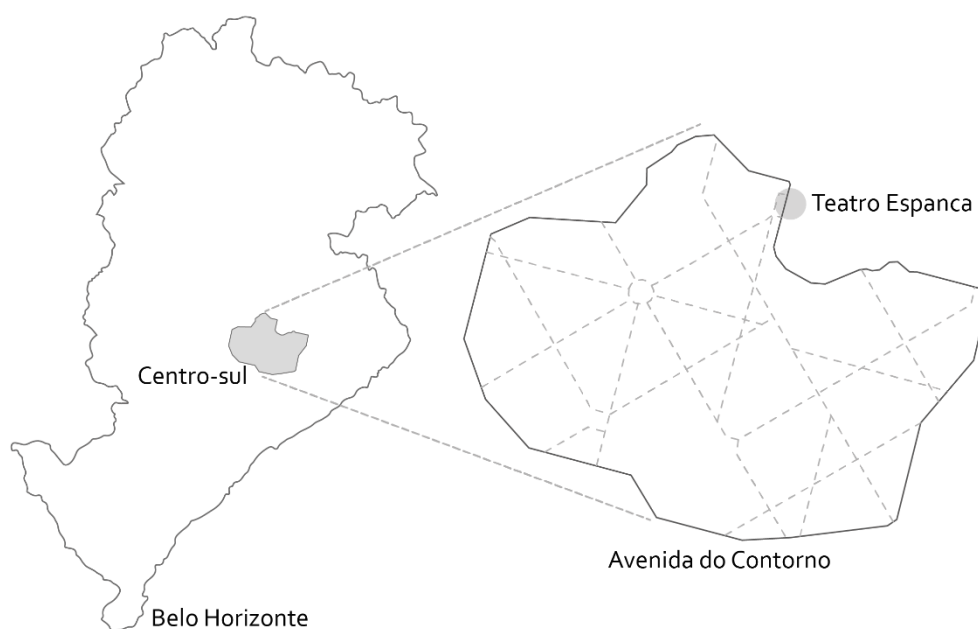
De todas as experiências descritas neste capítulo, a única em que não participei diretamente na construção da oficina (preparação das aulas e exercícios) foi a experiência com o projeto *TO na Cidade!*. Criado pelo Núcleo de Mobilizadores e Educadores Populares da equipe da Gabinetona³¹⁸ entre 2018 e 2019, o *TO na Cidade!* pretendia ser uma releitura própria e contemporânea da experiência de teatro legislativo no contexto de Belo Horizonte. Se, na ocasião do mandato político-teatral de Augusto Boal, núcleos de TO foram criados no Rio de Janeiro com o objetivo de desenvolver práticas de teatro-fórum que pudessem informar a elaboração de leis e emendas parlamentares, na experiência belo-horizontina, o objetivo era formar multiplicadores da

³¹⁸ Gabinetona é o nome pelo qual ficou conhecido o mandato coletivo de Andreia de Jesus, Áurea Carolina, Bella Gonçalves e Cida Falabella que teve início em 2017, em Belo Horizonte e reuniu parlamentares das três esferas do Legislativo com mais de 90 ativistas em diálogo com as lutas populares e diversos segmentos sociais. O Núcleo de Mobilizadores e Educadores Populares foi criado pelo mandato coletivo, reunindo alguns artistas e performers envolvidos com os trabalhos das parlamentares.

prática que pudessem ter o teatro como instrumento de discussão para suas respectivas atuações, ampliando o contato com o método tanto pelas teorias quanto pela experimentação de jogos, exercícios e práticas.

Sendo assim, a equipe da Gabinetona elaborou uma chamada pública para a inscrição e seleção das pessoas (ativistas, artistas e estudantes) que tivessem interesse na proposta e que poderiam utilizar o método nas próprias atuações. Pude participar do segundo núcleo de formação, junto com outras vinte e duas pessoas de diferentes contextos na Região Metropolitana de Belo Horizonte. O grupo era bastante diverso, contando com a presença de mulheres, homens, negros, brancos, trans, queers, estudantes, ativistas, atores e não-atores. Ao todo, foram realizados doze encontros, de três horas cada, no Teatro Espanca (centro de Belo Horizonte) (fig. 32).

Figura 32 — Croquis de localização do Teatro Espanca em Belo Horizonte.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

A maior parte dos encontros foi dedicada ao conhecimento e experimentação de jogos e exercícios e à apresentação das bases críticas, incluindo a sistematização da Árvore do TO. Já os dois últimos foram dedicados à prática de teatro-fórum e apresentação para público externo ao núcleo. Abordarei apenas a produção e realização da prática de teatro-fórum, construída coletivamente pelos participantes do núcleo.

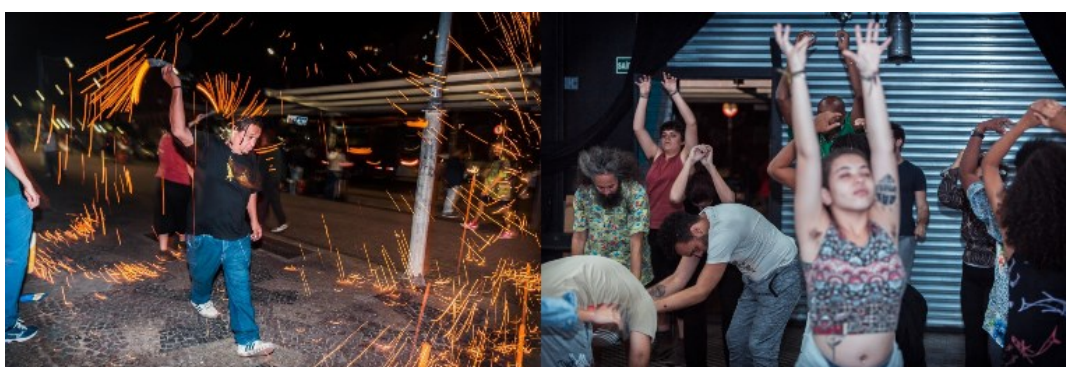
Como foi a experiência?

Após quase três meses em contato com o método, os coordenadores do projeto propuseram a realização de um evento aberto, marcando o término da experiência formativa com uma prática de teatro-fórum. Diferente de outros momentos da oficina — em que a seleção de jogos, exercícios e práticas era feita pelos coordenadores — o evento proposto foi estruturado e discutido principalmente pelo grupo de participantes a partir da experiência e da discussão que, enquanto grupo, gostaríamos de provocar. Assim, optamos por dividir o evento em três momentos: primeiramente, devido à afinidade de parte do grupo com os estudos da performance, recebemos os convidados (público externo) com breves ações performáticas. O objetivo era

estabelecer o ambiente teatral, convidando as pessoas para participar e dando o tom do evento, além de atuar como uma “sensibilização estética” para o teatro-fórum (fig. 33).

Na sequência, os coordenadores apresentaram o projeto e a proposta de atuação do TO e convidaram as pessoas presentes para experimentar alguns jogos e exercícios do “Arsenal” (fig. 33). Esses jogos foram escolhidos coletivamente a partir da experiência das aulas. Como no caso das oficinas que pude desenvolver anteriormente, essa experimentação de jogos e exercícios não é trivial e, mais do que promover o engajamento, pretendia ser uma introdução ao processo de desmecanização e retomada da expressividade corporal, preparando o público para sair da posição de passividade e intervir em cena como espect-atores.

Figura 33 — Performances e exercícios de preparação para teatro-fórum na experiência do *TO na Cidade!*



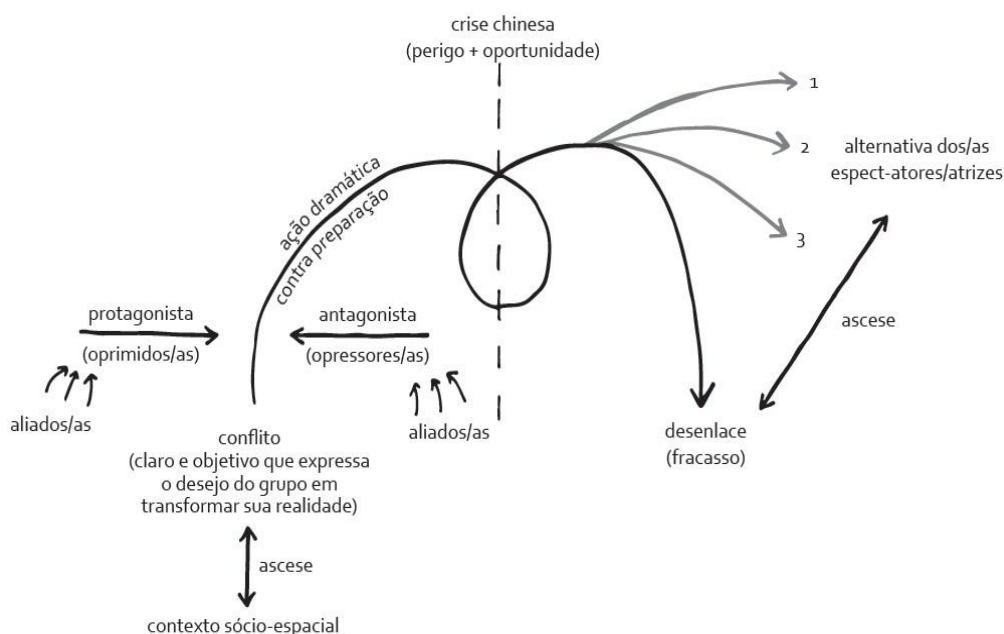
Fonte: Equipe de Comunicação da Gabinetona, 2019.³¹⁹

Após esses momentos introdutórios, propusemos uma prática de teatro-fórum. O teatro-fórum funciona (idealmente) da seguinte maneira: um grupo de pessoas se junta para criar um espetáculo — a ser apresentado para outras— a partir de uma experiência real e cotidiana de opressão, identificando os principais personagens (protagonistas ou oprimidos com seus aliados e antagonistas ou opressores com seus aliados), o conflito (situação de opressão) e estruturando as cenas que contam a história da forma como aconteceu na realidade. Delimitados os personagens e cenas, a composição é inicialmente apresentada ao público (espectadores) como forma acabada (um “espetáculo-fórum”). Na sequência se instala o “jogo-luta”, ou seja, repete-se a cena até o momento do conflito. Encorajadas por um curinga, as pessoas tomam o lugar do protagonista ou cúmplice (tornando-se espect-atores), e propõem alternativas à situação discutida. Já os opressores tentam manter as coisas como são, obrigando os oprimidos a “aceitar o mundo tal como está”.³²⁰ A estrutura dramática do teatro-fórum, comumente referenciada por Augusto Boal e pelos demais integrantes do CTO pode ser esquematizada da seguinte forma:

³¹⁹ Disponível em CHIARI, *O corpo e seus sentidos no Teatro do Oprimido*, 2020.

³²⁰ BOAL, *Jogos para atores e não atores*, [1998] 1999, p.32.

Figura 34 — Esquema da dramaturgia do teatro-fórum.



Fonte: Elaboração própria, 2023.³²¹

Há relativamente poucas regras no teatro-fórum: a primeira delas é que a substituição do protagonista deve ser feita por uma pessoa que se identifique com o conflito, seja por identidade, intensa analogia ou solidariedade,³²² evitando cair numa forma exemplar e missionária de teatro (em que uma pessoa dita para a outra o que deve ser feito). A segunda (e talvez principal) regra do fórum é que quem acredita ter uma proposta de transformação da cena deve subir ao palco e experimentar com o próprio corpo. Ou seja, em vez de explicar aos atores o que deve ser feito (expressão do pensamento simbólico pelo discurso), deve-se estimular ao máximo que a pessoa incorpore o papel, que se proponha a sentir e pensar corporalmente.

O estilo da cena não importa não importa, podendo ser fantasiosa ou metafórica, porém a tendência é propor encenações que caiam no "realismo-seletivo" e, neste último caso, é costumeira a procura de uma solução para a situação.³²³ Boal não condena a busca por soluções, mas enfatiza que o principal foco do fórum deve ser o estudo minucioso do que foi apresentado e a transformação dos espect-atores em "investigadores ativos e vozes legítimas num discurso que refuta a fatalidade da opressão".³²⁴ Também não há um número de repetições pré-determinado para o "jogo-luta". Normalmente os espetáculos de teatro-fórum terminam quando os espect-atores se cansam, por motivos externos à apresentação, ou ainda quando encontram uma solução que tenha agradado a todos (a meu ver, uma das formas mais problemáticas de terminar um fórum,

³²¹ Elaboração a partir dos esquemas apresentados por BOAL, J., *Sobre antigas formas em novos tempos: o Teatro do Oprimido hoje entre "ensaio da revolução" e técnica interativa de domesticação das vítimas* [2017] 2022, p.241 e por SANTOS, *Teatro do Oprimido: raízes e asas*, 2016, p. 224.

³²² BOAL, *O teatro como arte marcial*, 2003.

³²³ BOAL, *Jogos para atores e não atores*, [1998] 1999.

³²⁴ BOAL, J., *Sobre antigas formas em novos tempos: o Teatro do Oprimido hoje entre "ensaio da revolução" e técnica interativa de domesticação das vítimas*, [2017] 2022, p. 64.

pois o final consensual tende a estimular a busca por soluções num contexto sócio-espacial dado sem sua problematização).

Preparamos a primeira parte do teatro-fórum — o “espetáculo-fórum” — no encontro anterior ao evento, definindo a história a ser discutida teatralmente. Por se tratar de uma prática que parte de uma situação real de opressão como suporte para a elaboração de cenas, começamos a conversar sobre as diferentes situações vividas ou presenciadas pelos integrantes do grupo que pudessem ser apresentadas para intervenção das outras pessoas. Nesse momento uma das participantes propôs que elaborássemos o espetáculo a partir de sua história (fig. 35).

Figura 35 — Foto de divulgação do teatro-fórum “Luftal”, na experiência do *TO na Cidade!*



Fonte: Equipe de Comunicação da Gabinetona, 2019.³²⁵

Ela, uma mulher negra, estava com dores na região do estômago e ia com sua filha várias vezes ao posto de saúde. Toda vez que era atendida e tentava falar da dor que sentia, a médica ignorava suas reclamações, receitava um Luftal (medicamento contra gases) e a mandava de volta para casa. As dores eram persistentes a ponto de ter uma hemorragia que durou semanas e, ainda assim, ao ir ao posto, a médica de plantão continuava desdenhando de sua dor, falando que a senhora era uma “negona forte” e que sabia que aquilo não era nada. Ao perceber que a senhora perdia peso por conta do problema, a médica falava que “era bom que estava emagrecendo”, mas que ainda podia emagrecer mais, desconsiderando que a razão estava vinculada à dor e à hemorragia. Isso se prolongou por um tempo até a senhora procurar outro posto de saúde onde descobriu que estava com um câncer (que foi tratado com sucesso).

A participante relatou que sempre pensava nessa sua história, marcada pelo racismo, e se questionava sobre o que ela poderia ter feito de diferente ou se a situação poderia ter outro desfecho. Quando terminou sua fala, outros participantes do grupo começaram a relatar experiências semelhantes e a fazer críticas às dificuldades no atendimento e à infraestrutura precária dos postos de saúde e do Sistema Único de Saúde (SUS), quase sempre lotados, com pequenas salas de espera e muitas pessoas mal acomodadas.

³²⁵ Disponível em CHIARI, *O corpo e seus sentidos no Teatro do Oprimido*, 2020.

Como forma de preparação para a prática do teatro-fórum, estabelecemos as cenas que seriam apresentadas, dividindo os personagens, definindo algumas falas e expressões corporais, treinando a atuação do curinga e ensaiando entre nós alguns desfechos possíveis. Para incorporar as outras vivências na história, optamos por representar dois ambientes: o consultório médico, onde estaria a médica (como antagonista-opressora) e o enfermeiro (seu aliado), e a sala de espera, onde os demais participantes (como um coro) dividiam poucas cadeiras enquanto aguardavam o atendimento. Essa escolha foi também uma forma de ampliar as possibilidades de enfrentamento para além do consultório médico e, nesse sentido, para além da protagonista (representada pela própria senhora) e sua aliada direta (sua filha). Outro recurso mobilizado na cena foi a interrupção dos acontecimentos por um funcionário que, ocasionalmente, passava na sala de espera relatando a falta de algum produto ou de café, trazendo à cena um efeito cômico. Essa proposta de um dos participantes atuava, em certo sentido, como uma estratégia de suspensão da cena, desafiando a linearidade convencional da dramaturgia do fórum.

No dia do evento, seguindo a estrutura proposta, encenamos a história da senhora uma vez, sem interrupção, apresentando-a da forma como ela relatou ter vivenciado. A curinga então explicou ao público que essa história era real e convidou as pessoas que acreditavam ter alternativas para a situação a entrar em cena no lugar da protagonista ou de sua aliada. Foram feitas várias interrupções pelo público e, na maioria das vezes, a personagem substituída foi a aliada que quase sempre brigava ou ameaçava a médica ou tentava persuadi-la. Enquanto isso, os antagonistas sempre experimentavam formas de driblar essas propostas, 'forçando' a cena para o fracasso (fig. 34). Dos desfechos propostos, o mais bem aceito pelo grupo de pessoas presentes foi quando uma convidada externa/espect-atriz substituiu a filha da senhora, entrando com ela na consulta. Ao entrar na sala, ela pede para deixar a porta aberta e a médica acata. Quando começam as cenas de maus-tratos, a cúmplice grita: "que absurdo, é assim que vamos ser tratados nesse posto? Pessoal, alguém está tendo um atendimento de qualidade? Todos esperando na fila há horas e é assim que vamos ser tratados?" — e incentiva um motim dentro do posto de saúde.

A experiência formativa com a Gabinetona foi muito rica, principalmente durante a montagem do evento com a apropriação pelo grupo dos jogos, exercícios e da criação da cena. Contudo, o fórum, na criação e exposição da cena apresentada, aborda a situação real de forma muito coesa. Apesar da tentativa em articular diferentes visões e vivências sobre o racismo e a precariedade do SUS, praticamente nenhuma contradição apareceu na cena real. A minha suspeita, em consonância com a crítica de Julian Boal,³²⁶ é de que isso acontece devido à própria estrutura dramática do fórum. Na análise do esquema proposto por Boal (fig. 34), fica evidente que as bases para a elaboração da cena a ser apresentada não diferem tanto da estrutura dramática que o autor critica. Ambas partem de uma oposição binária entre protagonista (oprimido ou herói) e antagonista (opressores ou a sociedade), e do conflito entre o *éthos*³²⁷ do primeiro em relação ao segundo — com a diferença de que o *éthos* da força antagonista, o opressor no caso do TO, não seria 'virtuoso'. Em ambas a principal forma de conexão com o protagonista é por meio da empatia, isto é, pela "relação emocional entre personagem e espectador, [...] que pode ser constituída, basicamente de piedade e terror [...] [ou] o amor, a

³²⁶ BOAL, J., *Sobre antigas formas em novos tempos: o Teatro do Oprimido hoje entre "ensaio da revolução" e técnica interativa de domesticação das vítimas*, [2017] 2022.

³²⁷ *Éthos*, para Boal, é um "conjunto de faculdades, paixões e hábitos". BOAL, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, [1974] 2019, p. 56.

ternura, o desejo sexual etc.”.³²⁸ Além disso, ambas são construídas de forma linear, como sucessão de acontecimentos, e terminam de forma catastrófica pelo fracasso do protagonista.

A diferença se dá na proposta do "jogo-luta". Enquanto a Poética Aristotélica apresenta a cena como algo imutável, o teatro-fórum apela para sua transformação contínua pelos espect-atores, elaborando múltiplos desfechos. Além de ser uma forma de possibilitar a manifestação de outras perspectivas, a repetição das cenas para o ensaio da superação da opressão seria uma maneira de analisar e relacionar essa situação de conflito individual, isto é, o microcosmo do personagem,³²⁹ com o contexto social ou o macrocosmo, um movimento que Bárbara Santos chama de "ASCESE".³³⁰

No entanto, na prática, essas repetições — que não deixam de ser transformações da situação real para uma situação ideal como na proposta do teatro-imagem — tendiam mais à solução do conflito cênico do que ao questionamento e análise para além da cena. Assim, o mecanismo tende a ser direcionado para o oposto do que poderia ser. Por mais que levante e exponha alguns discursos que poderiam ser entendidos como controversos, a meu ver, a experiência do teatro-fórum pareceu se orientar pelo refinamento das cenas até a consolidação de uma solução para o problema exposto que agradasse a maioria das pessoas, como valorização do consenso e banalização da diferença.

Na prática, houve dificuldade dos participantes em propor um questionamento estrutural, situação evidenciada pelo desfecho com a proposta de motim no posto de saúde. Isso porque ele só acontece se a médica permitir que a porta fique aberta durante a consulta, se existir um engajamento dos demais pacientes no motim, se o motim não for interceptado antes... Ou seja, a proposta se mascara como solução, mas não se apresenta como viável e nem provoca uma análise do problema em questão: a crítica das estruturas de opressão, da precarização do SUS e do modo de produção capitalista. Esse desfecho torna-se uma saída teatral para a protagonista e, por mais interessante que se apresente como espetáculo, não vai além da denúncia do problema pela forma como ele aparece (a situação específica), sem questionar o que o produz (o capitalismo).³³¹ Poderíamos argumentar que houve uma falha dos espect-atores em sua luta por manter o status quo da cena, mas se o teatro-fórum dependesse de uma "atuação perfeita" não deveria ser praticado apenas por atores profissionais, contradizendo-se? Poderíamos também pensar que houve um lapso na atuação da curinga em incentivar um caráter analítico, situação que seria facilmente resolvida com um treinamento melhor do curinga, novamente contradizendo a proposta do TO ao estabelecer um especialista em teatros-fóruns. Nada disso parece atingir o que acredito que seja a principal questão desse (e de outros) teatro-fórum: o foco na narrativa individual e particular como modelo em vez de exemplo da relação de opressão.

Para Eduardo Viveiros de Castro, todo modelo é uma simplificação da realidade, que pode ser utilizada para entendê-la ou para fazer com que coincidam.³³² O problema que percebo nessa experiência é que o espetáculo-fórum como modelo é muito mais normativo do que compreensivo das relações sócio-espaciais de dominação. Em parte, isso se dá porque esse espetáculo enfatiza como as opressões aparecem e não as

³²⁸ Ibidem, p. 57.

³²⁹ BOAL, *Jogos para atores e não-atores*, [1998] 1999, pp. 337–338. (Seção "O macrocosmo e o microcosmo").

³³⁰ "Para o Teatro do Oprimido, ASCESE significa a necessária subida investigativa do micro, o caso particular, até o macro, o contexto social. O caso particular precisa ser entendido dentro do contexto que o insere e o circunda. Desse modo, pode-se alcançar uma compreensão ampla do problema. O processo de ASCESE consiste em dar visibilidade à macroestrutura que, frequentemente, está mascarada, encoberta ou oculta no microcosmo da vida cotidiana" (SANTOS, *Teatro do Oprimido: raízes e asas*, 2016, p. 199).

³³¹ Novamente, parafraseando Vianninha (VIANNA FILHO, *Do Arena ao CPC*, [1962] 2008), torna-se uma denúncia dos vícios do capitalismo, mas não do capitalismo em si.

³³² VIVEIROS DE CASTRO, *O modelo e o exemplo: dois modos de mudar o mundo*, 2017; *On models and examples*, 2019.

contradições intrínsecas. Essa tendência à particularização e ao foco na aparência do problema individual tem sido amplamente questionada por diversos multiplicadores do TO.³³³ Bárbara Santos,³³⁴ por exemplo, propõe enriquecer a cena com improvisações de situações relacionadas, comparações com outros episódios conhecidos e vivenciados, assistir filmes e documentários, ler artigos sobre o tema, entre outras atividades variadas que ampliem a visão do problema. Porém, essa proposta parece estar mais direcionada para a montagem e refinamento do espetáculo-fórum do que para o momento da experiência do “jogo-luta”. Assim, mesmo se tratando de um espetáculo transformável, permanece o foco no produto a ser apresentado por um grupo (multiplicadores) para outro (convidados) em vez da apropriação pela interatividade (o espetáculo sobreposto à experiência).

O foco na solução cênica — e a dificuldade deste fórum em relacionar a experiência cotidiana com a reprodução das relações sociais de produção que contribuem para manter o modo de produção capitalista — traz também uma noção equivocada de que as opressões podem ser combatidas individualmente, dificultando o entendimento sobre uma mudança estrutural. Isso fica evidente quando a própria senhora que propõe a cena declara que “gostaria de saber o que poderia ter feito de diferente naquela situação” ou pela tentativa de superação da opressão com a substituição da protagonista ou de sua aliada. Persiste, portanto, a lógica do herói, típica do drama. A substituição do personagem pelo coletivo, como proposta por alguns multiplicadores do TO, também não é suficiente porque a elaboração da cena continua presa à experiência individual e particular de opressão. Diferente da experiência com o teatro-imagem, cuja proposta foi articular olhares individuais para uma situação concreta do cotidiano, levantando alguns de seus aspectos contraditórios, a experiência com o teatro-fórum parte de uma história particular e, apesar das tentativas de articular outros olhares pelas repetições, não consegue superar o microcosmo em que foi concebido. Assim, as propostas de substituição também não parecem distanciar-se do teatro exemplar que Boal critica, uma vez que as pessoas apresentam o que fariam no lugar da protagonista sem de fato questionar a estrutura que produz tal opressão.

Se “oprimidos e opressores não podem ser candidamente confundidos com anjos e demônios... [e] quase não existem em estado puro”,³³⁵ a experiência com o fórum parece ter reforçado esses papéis em vez de enfatizar suas contradições. Novamente, isso parece ser uma decorrência da própria estrutura dramatúrgica que cristaliza as posições de protagonistas e antagonistas e seus aliados, distanciada de um pensamento intersecional.³³⁶ Além disso, a opressão apresentada foi praticamente reduzida a “ações conscientemente executadas pelos personagens opressores” deixando de fora o “domínio impessoal do capital e de outros sistemas de opressão”.³³⁷ Julian Boal resume o problema dessa dimensão individual do fórum ao dizer que:

Reformulando aqui Brecht, nos ocupáramos somente do abuso do poder feito por um indivíduo e não do poder em si constituído num dado momento de uma certa sociedade. Esta forma teatral que

³³³ BARBOSA & FERREIRA, *Teatro do Oprimido e projeto emancipatório: mutações, fragilidades e combates*, 2016; BOAL, J., *Sobre antigas formas em novos tempos: o Teatro do Oprimido hoje entre "ensaio da revolução" e técnica interativa de domesticação das vítimas*, [2017] 2022; SANTOS, *Teatro do Oprimido: raízes e asas*, 2016

³³⁴ SANTOS, *Teatro do Oprimido: raízes e asas*, 2016, pp. 217–218.

³³⁵ BOAL, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, [1974] 2019, p. 19.

³³⁶ No caso relatado sobre a médica e o enfermeiro, por exemplo, apesar de estarem numa posição de poder em relação à paciente, os ‘opressores’ são também oprimidos pela exploração de sua força de trabalho no modo de produção capitalista. Essa nuance acaba sendo minimizada na análise da cena.

³³⁷ BOAL, J., *Sobre antigas formas em novos tempos: o Teatro do Oprimido hoje entre "ensaio da revolução" e técnica interativa de domesticação das vítimas*, [2017] 2022, p. 242.

reduz tudo a relação entre indivíduos tem um nome, o drama, e a crítica aos seus limites já tem uma longa história.³³⁸

Se o problema do fórum parece ser formal (mais do que um bom uso ou boa vontade dos curingas e multiplicadores), a tentativa de superá-los aponta também para uma mudança na sua forma. Creio que para evitar a narrativa individual de relações que são sociais (e também espaciais), deveríamos tensionar a cena para avançar na direção de uma crítica à estrutura capitalista. Nesse sentido, uma abordagem sócio-espacial poderia contribuir por complexificar a leitura da realidade a partir da relação dialética entre espaço e sociedade, isto é, levando em consideração a produção espacial das relações sociais, a produção social dos espaços e a interação entre elas.

Apesar das limitações, uma das principais vantagens que vejo no teatro-fórum em relação à experiência anterior com o teatro-imagem, é o uso do próprio corpo para refletir sobre a situação exposta em vez de propor que uma pessoa modele outro corpo incluindo-se somente no final. Diferente do pensamento simbólico (racional, linear e que serve ao modo de produção capitalista), o pensar com o corpo evidencia questões que possivelmente não seriam expostas no discurso verbal com tanta facilidade. Além disso, a construção contínua em cena leva a uma reformulação do próprio pensamento. No caso da experiência com a Gabinetona várias pessoas entravam em cena com uma proposta de atuação e, com o desenrolar da história, alteravam o que tinham pensado inicialmente. Assim, o pensamento sensível com o corpo é mais evidente do que nas experiências com o teatro-imagem, pois nesse caso a mesma pessoa que constrói a cena, questiona o que constrói durante o 'jogo-luta'. O ponto passa a ser como fomentar esse processo de construção de pensamento pelo corpo que avance no sentido de uma problematização estrutural.

4.4 Teatro do Oprimido no Baçõ: o primeiro contato com o Grupo de Teatro de São Gonçalo do Baçõ

Qual o contexto para a apropriação do TO?

Localizado a 16km de Itabirito (Minas Gerais), o distrito de São Gonçalo do Baçõ (fig. 36) surgiu no século XVIII, durante o Ciclo do Ouro, como entreposto entre Ouro Preto (antiga Vila Rica), Congonhas e Moeda.³³⁹ Por se tratar de uma região mineradora com grande fluxo de pessoas e mercadorias, a formação do arraial foi principalmente vinculada à extração do ouro de aluvião e à passagem e parada de tropeiros, comerciantes viajantes, ciganos e andarilhos. Desde o início do século XX o distrito tem lidado tanto com movimentos de êxodo rural — com a saída de moradores para Itabirito ou Belo Horizonte, algo que, de acordo com Ramon Aguiar,³⁴⁰ teria começado a partir do declínio político e econômico da região após a transferência da capital de Ouro Preto para Belo Horizonte — quanto com movimentos de migração urbano-rural — inicialmente com a chegada de quatro famílias de hippies na década de 1970³⁴¹ e, mais recentemente, com a atração de turistas,

³³⁸ Ibidem.

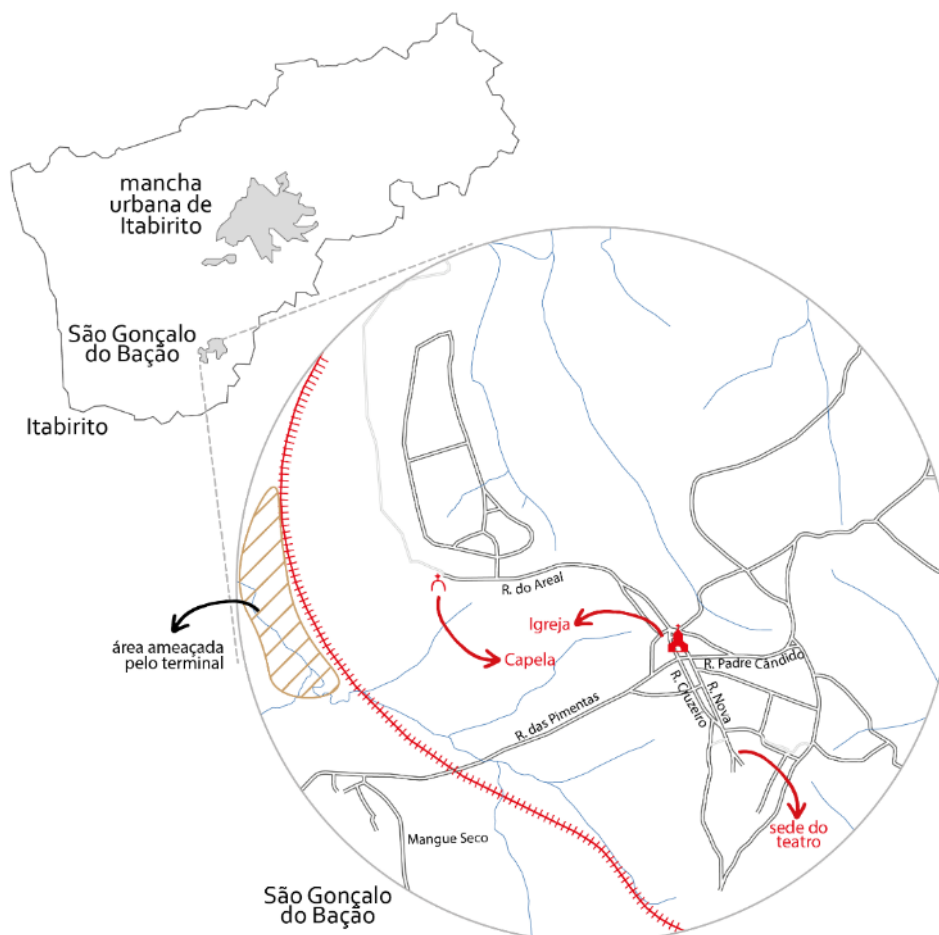
³³⁹ PREFEITURA DE ITABIRITO, Distritos: São Gonçalo do Baçõ. S/D.

³⁴⁰ AGUIAR, *Memória e espaço: o teatro comunitário de São Gonçalo do Baçõ*, 2006, p.29.

³⁴¹ Ibidem, p. 34.

novos moradores e 'estrangeiros' que, "não sendo moradores nem nativos do distrito, conhecem o lugar e ali constroem sítios e casas de campo".³⁴²

Figura 36 — Croquis de localização de São Gonçalo do Bação, em Itabirito/MG.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

O distrito, conhecido pelas riquezas naturais (cachoeiras e nascentes) e pelo patrimônio histórico (Igreja Matriz, Capela de Nossa Senhora do Rosário, casarões, chafarizes e becos), tem também uma importante atividade cultural na região de Itabirito. Além de feiras, festas e festivais, São Gonçalo do Bação conta com grupos que se organizam em torno do artesanato (Memória de Agulha), do teatro (Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação) e mais recentemente, com um grupo de escoteiros (Sagobá). Constituído por moradores do distrito, o Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação começou sua atuação em 1997 com uma demanda de apresentação na Semana Santa. Apesar do vínculo inicial com a igreja, os integrantes do grupo não se limitaram a representar peças religiosas e, movidos pelo desejo de "manter vivas as suas histórias e maneiras de (re)contá-las, estabelecendo no processo narrativo a valorização e o repasse memória de geração em geração",³⁴³ produziram diversos espetáculos que dialogam diretamente com o distrito seja numa perspectiva histórica — como no

³⁴² O termo 'estrangeiro' é utilizado por Ramon Aguiar na sua dissertação, optei por mantê-lo aqui. Ibidem, p. 34.

³⁴³ AGUIAR, Entre minas e memórias: a reinvenção do cotidiano, In: SOUZA, *A saga baçônica*, 2014, p. 11.

caso de “A saga baçônica”³⁴⁴ [1998] e “Derrama lá, entorna Cá”³⁴⁵ [2002] que tratam da fundação do distrito — ou numa perspectiva do cotidiano — como no caso de “Dolores é a véia”³⁴⁶ [2000] e “Ah, essa Internet” [2011] que contam sobre a aproximação dos moradores com o rádio e com a internet, respectivamente.³⁴⁷ Atualmente o grupo também tem trabalhado em projetos vinculados à mineradora SAFM (South American Ferro Metals) que atua na região de Itabirito e, como contrapartida pelos danos ambientais, investe em ações de patrimônio e cultura. Dentre os projetos, o grupo produziu alguns espetáculos de conscientização ambiental como “Aredes” [2019] e peças educacionais sobre o dia mundial do meio-ambiente e o dia mundial da água. Muitos dos participantes do grupo também estão envolvidos numa série de ações socioculturais como a produção das feiras, festas e festivais do distrito, além de oferecerem aulas de teatro para crianças e jovens interessados, incluindo-os em alguns dos espetáculos.

Marcado historicamente pela extração mineral, o distrito vem sendo diretamente ameaçado por atividades mineradoras tanto pela construção de um muro de contenção da Vale quanto pelo início de uma obra para instalação de um terminal de minério da empresa Bação Logística S/A (agora chamada Terminal Ferroviário do Bação ou TFB), o que fez com que alguns moradores questionassem seus impactos, as transformações e o futuro do distrito. Os avanços da mineração sobre o cotidiano ficam evidentes nas falas de Mauro Ghoña, morador e integrante/fundador do Grupo de Teatro:

Eu, antigamente, antes quando falava sobre essa questão da mineração, no tempo bem atrás... 30 anos atrás mais ou menos, talvez, eu ficava na ilusão de como que aqui no Bação diretamente, no nosso solo, né, não tinha marcas assim de... de minério de ferro e que o minério acontecia nas montanhas mais afastadas, então eu achava que a gente ia ficar aqui uma grande ilha, protegida, no meio dessa loucura toda em volta né, porque Congonhas já tinha muita destruição, Itabirito ali pro lado do.... do pico também já tinha muito, pro outro lado, Miguel Burnier, também tinha bastante essas coisas todas, então eu achava que... e aí ficava nessa ilusão que... que aqui ia ficar protegido. Depois quando começa aqui essa ameaça da Bação Logística e essa... exploração chegando nessas terras próximas, que aí a gente vai fazendo a análise de que mesmo que esteja há alguns quilômetros de distância, mas o que afeta nas nascentes, nos rios e nas cachoeiras, né... na vida aqui do local, é... do cotidiano, aí eu fico pensando, nossa, como é que eu tinha o pensamento completamente... assim, inocente do que poderia acontecer, né."³⁴⁸

Nesse sentido, alguns pesquisadores do LAGEAR vêm desenvolvendo seus trabalhos para levantar informações e problematizar as contradições sócio-espaciais que ali existem junto com os moradores. Uma das primeiras ações nesse sentido foram duas disciplinas extensionistas³⁴⁹ ofertadas na Escola de Arquitetura da

³⁴⁴ SOUZA, *A saga baçônica*, [1998] 2014.

³⁴⁵ Ibidem.

³⁴⁶ Ibidem.

³⁴⁷ FIGUEIREDO & OLIVEIRA, *Teatro amador e (re)existência: o Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação*, 2020.

³⁴⁸ Esse relato pode ser encontrado no website criado para o trabalho de conclusão de curso de Beatriz Bartholo, <https://descaminhoss.wixsite.com/bacao>, disponível na época da publicação deste trabalho. BARTHOLO, *Do ouro de aluvião à mesa de poeira: problematizações sobre a influência da mineração nas transformações do cotidiano de São Gonçalo do Bação, MG*. 2022.

³⁴⁹ As disciplinas “Projetar o Projeto” (módulos I e II) foram ofertadas entre 2020 e 2021 pelos professores Ana Paula Baltazar e José Cabral, ambos coordenadores do LAGEAR, com participação dos mestrandos Ana Pitzer, André Siqueira, Larissa Reis (módulo I) e Emídio Souza (módulos I e II).

UFMG. Entre os anos de 2020 e 2021, as disciplinas promoveram integrações³⁵⁰ e encontros digitais com alguns dos integrantes do Grupo de Teatro, discutindo questões de interesse dos moradores como: modificações espaciais causadas pela mineração, transformações dos modos de vida, relações do Grupo de Teatro com os demais moradores, relações com a história do distrito e com o turismo na região. A partir das discussões levantadas nas disciplinas, três estudantes — Beatriz Bartholo,³⁵¹ Gustavo Jun³⁵² e Luísa Paiva³⁵³ — deram continuidade na pesquisa com seus trabalhos de conclusão de curso que abordaram, respectivamente: a mineração e seus impactos na região; formas de articular passado, presente e possibilidade de futuro a partir das conexões entre os atores do distrito; e o registro do trabalho de José Vitor (antigo morador do Bação).³⁵⁴

Conversando sobre minha vontade de experimentar práticas teatrais — derivadas ou adaptadas do TO — para a problematização pelas pessoas das próprias realidades sócio-espaciais, minha orientadora sugeriu que eu entrasse em contato com os integrantes do Grupo de Teatro para ver a possibilidade de participar de um de seus encontros. Durante as conversas para combinar uma visita, fui informada sobre a preparação do Grupo para a apresentação de “Aredes”. Por estarem num processo de montagem, havia um risco de não ter abertura para experimentar dinâmicas de teatro durante minha visita. Como no caso do ProJovem, acabei levando alguns exercícios e jogos como ‘cartas na manga’, caso houvesse um tempo para a contribuição externa. Num primeiro momento, pensei em levar exercícios que abordassem a questão da mineração no cotidiano do grupo. Porém, assistindo alguns documentários e entrevistas, que contavam com a participação de integrantes do grupo, me chamou atenção a dimensão do turismo na região. Sobretudo sua defesa como contraposição aos avanços do empreendimento minerador na região pela valorização do patrimônio e contribuição com a economia local, o que fica evidente em falas como:

O minério um dia acaba, já o turismo, se bem coordenado, se torna uma fonte infinita de recursos para o município e seus moradores. No futuro, quando não tiver mais minério para extrair, os nossos netos vão continuar aproveitando as belezas dessa nossa região? Se investirmos no turismo sustentável, com certeza sim. O futuro de São Gonçalo do Bação é o turismo. E esse futuro já começou a ser construído.³⁵⁵

Parecia importante problematizar o apelo pela “vocalização turística” do distrito e o argumento de que “o impacto positivo do turismo para a economia é muito melhor do que a implantação de uma estação de transbordo de minério”,³⁵⁶ principalmente por se tratar de um tema que já estava em discussão pelo grupo. Durante as integrações das disciplinas, por exemplo, o assunto surgiu em alguns momentos com falas sobre a necessidade de um “turismo estruturado” e de “promover o turismo pensando no tipo de turista que quer atrair”. A dinâmica então, foi pensada como forma de provocar uma discussão sobre o turismo para além do discurso aparente (e

³⁵⁰ Desenvolvido pelo ciberneticista Stafford Beer (1994), as integrações atuam para administrar discussões, estimulando uma comunicação descentralizada e “mantendo a variedade de pontos de vista (perspectivas), sem empobrecer ou aplanar uma discussão complexa” (p.5). Para saber mais sobre o uso das integrações no contexto da disciplina: BALTAZAR & CABRAL FILHO, *Sintegração como interface numa disciplina extensionista*, 2023.

³⁵¹ BARTHOLO, *Do ouro de aluvião à mesa de poeira: problematizações sobre a influência da mineração nas transformações do cotidiano de São Gonçalo do Bação, MG*. 2022.

³⁵² JUN MORITANI, *As riquezas do Bação e suas contradições: uma exploração das conexões em rede como narrativa do por vir pelas interfaces físico-digitais*. 2022.

³⁵³ PAIVA, *O que permanece sobre José Victor? Narrativas sobre uma produção arquitetônica*. 2022.

³⁵⁴ BALTAZAR et al. Technological appropriations for socio-spatial transformation in São Gonçalo do Bação, 2022, pp. 847–856.

³⁵⁵ GONÇALVES, Tiago (dir.). São Gonçalo do Bação: um paraíso ameaçado. São Gonçalo do Bação, 2021, 34’00”–34’50”.

³⁵⁶ Ibidem, 30’17”–30’26”.

economicista) de que ele seria uma atividade essencial ao distrito, buscando evidenciar também os impactos e as contradições poderiam existir. No dia do encontro, descobri que os integrantes do grupo tinham liberado a aula para que eu pudesse propor atividades com os adolescentes. A oficina foi realizada com a presença de onze adolescentes (com idades entre doze e dezesseis anos) além de três educadores integrantes do Grupo de Teatro.

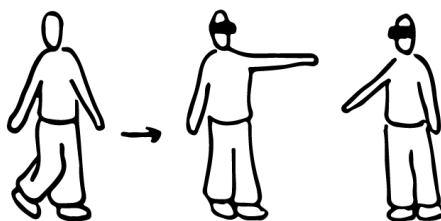
Como foi a experiência?

Cheguei à sede do Grupo com alguns minutos de antecedência e, enquanto esperava a chegada dos demais integrantes e dos jovens participantes das aulas, comecei a ajudar a organizar o espaço da sede. Fui introduzida por Mauro e comecei contando um pouco sobre o meu contato com o TO, destacando a minha aposta no teatro como linguagem que, por meio do corpo, pode nos auxiliar no questionamento dos espaços e das relações sociais. Diferente das outras experiências, estruturei essa oficina em torno de dois exercícios principais: o primeiro deles foi o *Caminhada como quisertes*, experimentado anteriormente com o grupo de jovens do FJU. A opção pela caminhada se deu por combinar o aquecimento com um estado de atenção e de conhecimento do corpo, auxiliando na sua desmecanização.

Os jovens começaram o exercício de forma tímida e, aos poucos foram se 'soltando'. Além da vergonha no trabalho com o corpo, semelhante ao que aconteceu no ProJovem, percebi que a dificuldade dos adolescentes no Grupo de Teatro poderia também ter relação com o costume de usar o corpo para 'representação', sem de fato mobilizá-lo sensivelmente. Durante a caminhada eu fazia algumas perguntas para instigá-los no processo (como é caminhar alongando o corpo? como é caminhar de costas? como é caminhar entortando o corpo etc.) e reforçava a importância de manter a atenção na relação das pessoas entre si e com o espaço. Após um tempo de experimentação, os participantes foram incentivados a investigar corporalmente o que seria uma 'forma confortável de andar', afastando-se de uma reprodução mecânica ou racional dessa ação.

Na sequência, propus uma variação desse exercício que tenho chamado de *Sentindo a sala às cegas* (fig. 38). O exercício funciona da seguinte maneira: individualmente, as pessoas caminham pelo espaço e após determinado sinal, param e apontam para pessoas ou objetos da sala de olhos fechados. Ao abrir os olhos as pessoas identificam para o que ou quem tinham apontado e o que procuravam inicialmente. O interessante desse exercício é que ele propõe um olhar atento às relações entre as pessoas e entre elas e o espaço. Nesse sentido, ele avança em relação à *Caminhada* ou a outros exercícios que inibem a visão por tornar a relação espacial mais evidente. Apesar dos adolescentes por vezes se dispersarem com conversas, de modo geral o caráter de desafio ajudou a manter o foco no espaço e no próprio corpo, mobilizando outros sentidos além da visão, que costuma ser dominante na nossa percepção do mundo.

Figura 37 — Desenho esquemático de *Sentindo a sala às cegas*.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Após duas ou três repetições, a caminhada foi interrompida e a turma dividida em 2 grupos para a realização de uma adaptação do "Jogo de ritmo e movimento".³⁵⁷ Assim como os jogos rítmicos propostos por Boal, esse jogo tinha como objetivo trabalhar com a palavra, o som e a imagem (gestual) como forma de expressão e comunicação. Na proposição de Boal, os espect-atores, separados em dois grupos, começam a produzir sons e gestos, até formar uma composição ou unificá-los. Contudo, no contexto do Grupo de Teatro de São Gonçalo, adaptei o planejamento do jogo para comportar três dinâmicas:

- 1) a proposta de palavras e sons deveria dialogar com uma palavra provocadora atribuída ao grupo;
- 2) os integrantes do grupo deveriam experimentar outras palavras e sons caminhando pelo espaço;
- 3) após terem chegado numa palavra ou som final, o participante deveria associar um gesto para compor a cena.

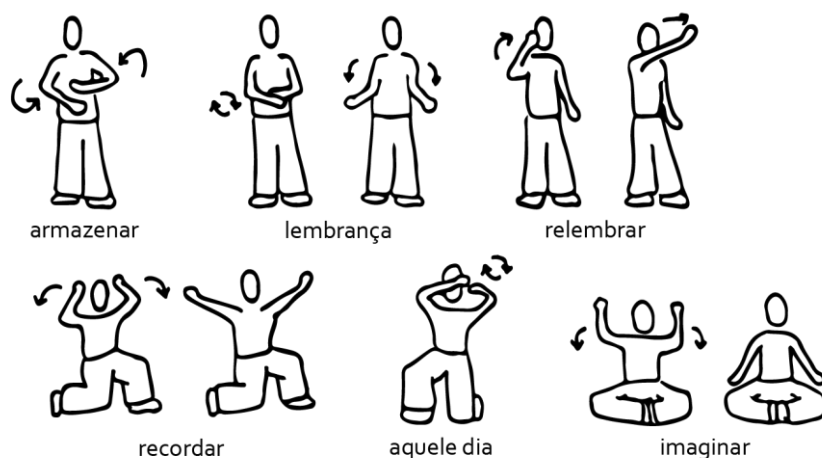
A ideia de investigar os canais de comunicação (palavra, som e imagem) a uma palavra provocadora tinha como objetivo engajar o grupo num processo de problematização sócio-espacial mais evidente. Dessa forma, e diferente do que aconteceu no FJU, buscava aproximar o momento de desmecanização, expressão e divertimento à reflexão crítica sobre o próprio contexto sócio-espacial. Para isso, elaborei uma lista de palavras provocadoras possíveis que dialogavam diretamente com o contexto de São Gonçalo do Bação, sendo recorrentes nas entrevistas e documentários assistidos como: tranquilidade, tradição, ameaça, tecnologia, turismo, modo de vida, memória e progresso. A partir dessas palavras, o objetivo era que os jovens pudessem investigá-las com seus corpos e questioná-las para além da forma como são comumente abordadas, tendo o espaço cotidiano como ponto de partida para a tomada de consciência crítica, numa tentativa de começar a entender a alienação. Por fim, ao propor que os participantes experimentassem caminhando, imaginei que o processo de criação seria mais livre, de forma que não copiaríamos tanto um som ou movimento do colega, mas tentaríamos articular o corpo para o pensamento sensível.

Dentre as palavras possíveis, acabei optando por tomar as palavras *memória* e *progresso* como temas. A escolha pela palavra *memória* foi muito motivada por declarações dos membros do próprio Grupo de Teatro que, em mais de uma ocasião, tratavam o uso do teatro como forma de recordação, de "repasso da memória de geração em geração". Já com a palavra *progresso* esperava provocar a reflexão sobre o próprio sentido do termo para o grupo, podendo esbarrar no argumento econômico utilizado para a defesa do turismo ou do empreendimento minerador, por exemplo.

Os integrantes do grupo *memória* (fig. 38) propuseram as palavras 'armazenar', 'lembranças', 'relembrar', 'recordar', 'aquele dia', e 'imaginar'. Apesar de metade do grupo ter trabalhado com palavras praticamente sinônimas ao tema (e igualmente genéricas) como 'relembrar', 'lembranças' e 'recordar', as outras palavras que surgiram trouxeram algumas reflexões interessantes. Pensada por uma das participantes mais jovens, a palavra 'aquele dia' articulava uma dimensão do cotidiano imediato, de um passado mais próximo. Já 'armazenar' trabalhava com uma noção quase material da memória. Por fim, a palavra 'imaginar', também proposta por outra das participantes mais jovens, agregava à memória a dimensão do futuro, de algo que vai além de si mesma.

³⁵⁷ Esse jogo compõe a série de exercícios e jogos de ritmo, apresentada no livro *Jogos para atores e não-atores* (BOAL, [1998] 1999, p.128) como parte da categoria "escutar tudo o que se ouve".

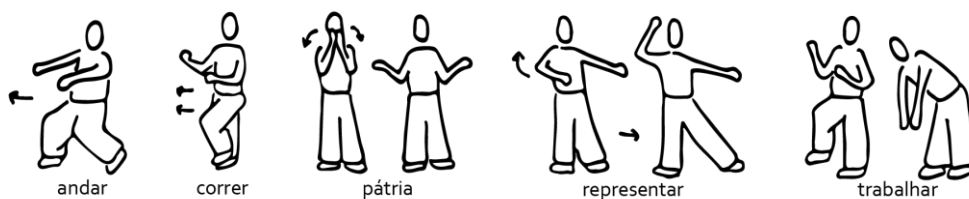
Figura 38 — Desenho esquemático dos gestos propostos pelo grupo *memória*, em São Gonçalo do Baçõo.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Já os integrantes do grupo *progresso* (fig. 39) propuseram como palavras 'andar', 'correr', 'trabalhar', 'pátria' e 'representar'. As duas primeiras traziam o progresso como movimento, marcha. Por sua vez, a palavra 'pátria', mencionada por uma jovem, pareceu ser uma alusão à bandeira ("ordem e progresso"). As palavras 'representar' e 'trabalhar' trouxeram possibilidades mais interessantes: enquanto a primeira fazia alusão ao próprio Grupo de Teatro, a última parecia apresentar o imaginário de trabalho como possibilidade de redenção humana, de orgulho. Além disso, a representação de trabalho era próxima da realidade da pessoa que a produziu, simulando o uso de uma enxada.

Figura 39 — Desenho esquemático dos gestos propostos pelo grupo *progresso*, em São Gonçalo do Baçõo.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Nenhum dos grupos propôs sons, o que julgo ser um reflexo da dominação da palavra como forma de expressão. O próprio Grupo de Teatro, na maioria de seus trabalhos, tem o texto (o roteiro, a palavra) como ponto de partida para o desenvolvimento das cenas, sendo que a escrita é elaborada principalmente por Mauro. Tendo definido as palavras, os participantes do jogo foram desafiados a associar o termo escolhido a um gesto. Após testarem alguns dos gestos enquanto caminhavam o jogo foi interrompido para que, em grupos, os participantes produzissem cenas com o repertório gerado. Para além do tema e do repertório, procurei deixar o processo de criação das cenas livre, reforçando apenas a importância de incluir o corpo no processo de pensamento em vez de recorrer à forma usual de planejamento das cenas. Sendo assim, cada grupo poderia escolher

um gesto, palavra ou som comum ou ainda usar todo o repertório elaborado, agrupar por gestos, palavras e sons ou não etc.

Os grupos simularam um palco de relação frontal e bateram três palmas para marcar o início da cena — uma referência ao terceiro sinal comumente usado em espetáculos teatrais. O primeiro grupo a apresentar foi o grupo *memória*. Os atores e atrizes entraram em cena e se posicionaram em duas fileiras paralelas em frente à plateia, sendo três pessoas em pé (plano alto), na fileira de trás, e três pessoas agachadas (plano baixo) na fileira da frente. Uma a uma, as pessoas falaram suas palavras e apresentaram seus gestos. A sequência proposta de gestos e palavras foi:

- 1) 'armazenar', cujo gesto era como se estivesse coletando coisas para si;
- 2) 'lembrança', cujo gesto era praticamente oposto ao 'armazenar', como se estivesse revirando coisas próprias para expor ao outro;
- 3) 'relembrar', cujo gesto era como se estivesse tirando algo de dentro da cabeça (memória individual) para fora;
- 4) 'recordar', gesto similar ao relembrar, mas usando as duas mãos e propondo um movimento mais amplo;
- 5) 'aquele dia', com um gesto próximo à cabeça, como se estivesse revirando pensamentos internos;
- 6) 'imaginar' fazia um movimento com as duas mãos como se estivesse puxando algo de cima para baixo

Após o gesto da última pessoa, todos olharam para o fundo do palco. Depois repetiram a cena, enunciando as palavras mais rapidamente e mantendo o olhar para o fundo do palco no final da cena. Na última repetição, todas as palavras e gestos foram apresentados ao mesmo tempo, de forma que não era possível escutá-las ou perceber o movimento individualmente.

Já o segundo grupo explorou mais as atividades, chegando a abdicar das falas por completo. Os atores e atrizes entraram em cena, um de cada vez, repetindo o próprio gesto até chegar na sua posição da fila. Dessa forma, a pessoa que propôs a palavra 'andar', entrou andando no palco, ainda que de forma não convencional. Em seguida, entrou uma jovem correndo e se posicionou ao lado da primeira pessoa. Duas pessoas que compuseram a dupla 'pátria' e 'representar' entraram ao mesmo tempo, creio que por conta da semelhança nos gestos (enquanto 'pátria' simulava a forma da faixa na bandeira com as mãos, o 'representar' fazia um movimento de apresentação). O último a entrar foi o representante da palavra 'trabalho', com os pulsos cerrados como se estivesse derrubando algo e, depois, simulando o uso da enxada.

Em ambas as cenas, os gestos foram utilizados quase como a representação simbólica das palavras, isto é, trabalhando o corpo mais como representação do que como expressão e comunicação do pensamento, da opinião e da visão de mundo dos participantes. Creio que parte disso foi devido à própria escolha dos termos *memória* e *progresso* que, por serem genéricos, não conseguiram estabelecer um diálogo tão forte com o espaço cotidiano como pretendido. Além disso, me pareceu pouco efetivo ter deixado o processo de elaboração das cenas aberto. Caso houvesse algum direcionamento, o recurso de abdicar da fala poderia ter sido melhor explorado para evitar o planejamento discursivo e o controle das cenas, como aconteceu na prática.

Em seguida, propus que os grupos tentassem unir as cenas para criar uma composição única, associando os temas da forma como achassem melhor. Isso significa que a associação poderia ser tanto por uma união cronológica (pela passagem de um estado x para um estado y), quanto por um processo de transformação do real ao ideal (como proposto no teatro-imagem) ou ainda pela coexistência de ambos os temas num mesmo

universo. A primeira proposta de união ainda pressupunha certa separação dos grupos. Os integrantes do grupo *memória* entravam primeiro e se espalhavam pelo palco de forma aleatória (ainda mantendo os planos alto e baixo). Por um tempo, ficaram parados no palco, em silêncio. Ao assistir, a cena pareceu transmitir a sensação de que estavam "parados no tempo". Ainda em silêncio, os integrantes do grupo *progresso* entraram no palco e começaram a circular nos espaços vazios, até encontrarem um lugar para parar. A marcação do olhar, proposta pelo primeiro grupo, é mantida e os atores olham uns para os outros até dirigirem o olhar ao público e, simultaneamente, enunciarem suas palavras. Após a apresentação dessa cena, Marilene, integrante e fundadora do grupo, sugeriu que eles refizessem, interagindo mais entre si. Começamos então a destacar algumas relações que surgiram espontaneamente e que poderiam ser exploradas, como a relação entre 'recordar' e 'aquele dia', ou o olhar que o 'recordar' lança em direção ao 'trabalho'. Propus que pensassem nas palavras e gestos que tinham como repertório e que tentassem propor outras relações, superando os grupos de origem.

Na segunda cena proposta, um primeiro grupo entra em cena cantarolando suas palavras ('armazenar', 'trabalhar' e 'pátria') e apresentando seus gestos como se estivessem conversando entre si. Foi interessante perceber a opção por deslocar a palavra 'armazenar' do grupo original, ocupando uma posição mais próxima do 'trabalho'. Já a aproximação de 'trabalho' e 'pátria' reforçaram a imagem do trabalho como civilizatório. Enquanto continuavam repetindo as palavras e gestos, o segundo grupo ('recordar', 'imaginar', 'lembranças' e 'aquele dia') entra em cena, também agindo como se estivessem conversando entre si com seus gestos e palavras, seguidos pela dupla de palavras-gestos 'relembrar' e 'representar'. Formados os três grupos de conversas, cada um posicionado num canto do palco, 'andar' e 'correr' entram em fila e começam a circular, aumentando o ritmo do passo gradualmente. Após algumas voltas, o par 'andar-correr' para em frente ao trio 'armazenar-trabalho-pátria' que se soma à fila de pessoas, atuando como se estivessem entrando num trem (fig. 40). O trem volta a circular pela sala com cada integrante apresentando as próprias palavras e gestos. Em determinado momento, um integrante, inquieto com a demora em incorporar os outros grupos à fila, diz "ô maquinista, você não vai mais parar na estação? ô maquinista!". O trem, então, para em frente ao segundo grupo ('recordar-imaginar-lembranças-aquele dia') que nele embarca, posicionando-se ao final da fila. Após mais alguns minutos percorrendo o espaço da sala, a última dupla ('relembrar-representar') entra no trem, somando as palavras e gestos finais da composição. Aos poucos o ritmo do trem diminui, eles começam a falar e gesticular de forma mais lenta como se fossem parar e, quando estão quase parando, o trem retoma a velocidade mais uma vez. O grupo finalmente para e as palavras são substituídas por um chiado coletivo, simulando o barulho do trem e caracterizando o fim da cena.

Figura 40 — Compilado de fotos da cena do trem, realizada pelos adolescentes do Grupo de Teatro de São Gonçalo do Bação.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

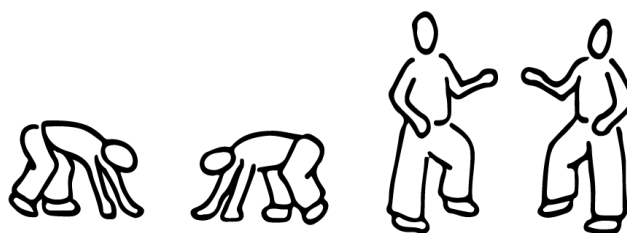
Nos reunimos no centro da sala e começamos a conversar sobre a segunda proposta. Minha primeira pergunta ao grupo foi relativa à escolha pela imagem do trem. Foram levantados dois motivos: primeiro era uma imagem que eles já estavam usando numa montagem do grupo, mas também comentaram sobre a presença do trem no cotidiano deles. Alguns dos jovens comentaram sobre o barulho incômodo do trem que passa durante a noite.³⁵⁸ Uma menina pontuou que o trem não transporta pessoas, apenas “areia” e foi corrigida por Marilene que respondeu “minério, né?”. No final, o jogo acabou tratando os temas de forma mais genérica e ficando muito fechado em si mesmo, não conseguindo levantar discussões ou problematizações como eu pretendia inicialmente. Além disso, a proximidade que o grupo tem com uma forma mais ‘representativa’ de teatro também pode ter dificultado o processo. Mobilizar o corpo para pensar sensivelmente sobre uma situação é diferente de apenas representá-la. Enquanto a representação tende a focar nos aspectos aparentes (a exemplo

³⁵⁸ Depois, com o contato prolongado com os jovens, descobri que a maioria deles mora na região do Mangue Seco, um subdistrito de São Gonçalo do Bação que é muito mais próximo da linha de trem do que a região central.

das elaborações de 'andar', 'correr' ou mesmo de 'pátria' pela referência à bandeira), a proposta de pensamento sensível via corpo propõe refletir sobre as relações. A elaboração sobre a palavra 'trabalho' traz um indício dessa proposta uma vez que o gesto é formulado a partir do contexto sócio-espacial da pessoa que o propôs.

Como ainda tínhamos uma hora de oficina, propus o jogo *Sequência do Espelho* (fig. 41) para dar continuidade no processo de desmecanização do corpo e instigar a capacidade de comunicação não verbal antes de propor uma prática de teatro-imagem. A aposta no não-verbal era uma tentativa de afastar a mobilização do corpo como expressão do pensamento simbólico, que imperava até o momento. O jogo funciona da seguinte forma: em duplas, os participantes negociam (silenciosamente) quem será o sujeito e quem será o espelho. O sujeito realiza uma série de movimentos e expressões fisionômicas frente ao espelho, que por sua vez, reproduz os movimentos realizados. Não se trata de um jogo competitivo, no qual o sujeito realiza movimentos que dificultem a reprodução do espelho, mas da busca pela sintonia dos movimentos de forma que um observador externo não seja capaz de diferenciar o sujeito do espelho. Após certo tempo, o espelho pode tentar inverter essa relação ou ainda distorcer a imagem ou o movimento.

Figura 41 — Desenho esquemático de *Sequência do espelho*.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Apesar de parecer com o *Hipnotismo Colombiano*, tenho uma preferência pelos jogos de espelhamento. No caso do *Hipnotismo Colombiano*, a pessoa que está sendo hipnotizada tende a ter um foco muito fixo no que a hipnotiza (na mão, por exemplo) e a relação dos corpos no espaço tende a ser secundária. Além disso, o *Hipnotismo Colombiano* sugere uma relação de submissão que me incomodou na minha experimentação com o jogo.

Depois de um tempo experimentando diferentes movimentos e expressões, propus a prática de teatro-imagem. Por ter sido uma atividade 'encaixada' na estrutura original da oficina, não pude elaborar uma ou mais perguntas de antemão e acabei propondo uma questão a partir das falas que mais me afetaram dos documentários assistidos. Sendo assim, propus a todo o grupo que, usando apenas os corpos das pessoas participantes, elaborasse uma cena para responder à pergunta: "como é o turismo hoje em São Gonçalo do Baçã?" (fig. 42). A minha intenção com a pergunta era ver se outras relações apareciam nas imagens além das falas de que o turismo era muito bom, desafiando a ideia da "vocaçãõ turística" do distrito. Diferente da dinâmica do ProJovem, percebi que em vários momentos os jovens lançavam mão de seu poder de escultores para deixar os colegas envergonhados. No caso desse grupo, eu precisei interromper a cena em mais de um momento e refazer a pergunta para evitar que a dinâmica se distanciasse muito do propósito original e fosse banalizada. Apesar disso, muitas cenas interessantes foram produzidas.

Figura 42 — Colagem física sobre o turismo em São Gonçalo do Baçõ a partir das cenas criadas pelos adolescentes do Grupo de Teatro.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

A igreja foi uma das primeiras imagens esculpidas e foi mantida durante quase todas as cenas propostas. O interessante da imagem da igreja é que, durante todo o tempo de produção de cenas, foi possível identificar duas 'micro cenas' representando seu espaço interno e externo. A representação do interior da igreja tinha sempre uma pessoa como referência à figura de Jesus Cristo e outra rezando ou apenas olhando. Duas pessoas representaram a porta da igreja, com seus braços unidos em forma de arco. E, externamente sempre tinha alguém fazendo uma pose, tirando foto, abraçando etc. Em determinado momento, surgiu a imagem de uma moto, fazendo referência aos grupos de motoqueiros que frequentam a região. Apesar de estar integrada à cena, nenhuma outra pessoa reagia à moto, sendo difícil perceber até que ponto esse mototurismo era visto positivamente ou não pelo grupo.

Não demorou muito tempo para que outras figuras aparecessem na cena: uma pessoa foi esculpida com uma das mãos tampando os olhos, enquanto outra pessoa foi esculpida como se pedisse algo. Também apareceu uma escultura de uma pessoa de braços cruzados, como se estivesse irritada. Outra imagem muito impactante foi a escultura de uma pessoa fazendo duas 'armas' com as mãos como uma referência à violência.

Por fim, surgiram imagens mais relacionadas à periferia, como "poses estilo Mandrake"³⁵⁹ e "passinhos". Esses outros personagens acabam por revelar um turismo não-elitizado que parece apontar para relações conflituosas.

Em seguida, propus que os participantes esculpisse imagens respondendo à pergunta "como o turismo em São Gonçalo do Baçõ poderia ser?", destacando que a elaboração das imagens não precisava ser uma visão positiva ou utópica e que, eles tinham liberdade para manipular o futuro em cena. A primeira representação foi de todas as pessoas unidas e sorrindo como se estivessem fazendo uma pose para a foto. Um turismo ideal sem conflitos ou contradições. Além dessa, surgiram imagens de pessoas bebendo, conversando, admirando algo e dançando forró. Houve também imagens não tão positivas, incluindo uma pessoa que esculpiu o corpo de outra como se pedisse esmola, como se não houvesse possibilidade de transformação da cena real representada.

Pelo avanço da hora, não conseguimos fazer as transformações e, acabamos nos reunindo em roda para discutir as cenas propostas. Durante a conversa, a imagem da dança foi mencionada pelos participantes, que disseram querer mais bailes "como na época de seus pais". Também cabe destacar a fala de Mauro sobre a necessidade de organizar o turismo para que pudesse "gerar felicidade". Uma das integrantes ficou muito chateada com algumas das representações, sobretudo da esmola e da arma, e com a falta de perspectiva de transformação, dizendo "é o que aconteceu hoje que você quer que continue acontecendo?". O 'acontecimento' a que se referia a integrante, foi o assassinato brutal de uma senhora de oitenta anos moradora de São Gonçalo do Baçõ, reportado no dia do encontro com o grupo.³⁶⁰ Esse assassinato, junto com as imagens de esmola e armas, apontavam para a distância da ideia de "paraíso perdido" ou "paraíso ameaçado" presente nos conteúdos sobre o distrito. Apesar de desconhecido por mim até aquele momento, pela representação e pela conversa com o grupo, o assassinato pareceu ter sido relacionado com pessoas que "vinham de fora". Numa conversa convencional, dificilmente os moradores revelariam essas relações para uma pessoa que, como eu, acabava de chegar lá.

Assim como na experiência com o ProJovem, o teatro-imagem revelou-se capaz de tornar visíveis algumas informações e relações no espaço cotidiano que nem sempre estavam de acordo com a idealização sobre o turismo. Como dito anteriormente, cada participante adiciona e remove aspectos da escultura que o afetam, isto é, evidenciam o que incomoda, interessa e considera importante na sua visão de mundo. Assim, a elaboração e transformação das imagens corporais a partir do que percebem da realidade torna-se uma justaposição das múltiplas aparências do real, revelando também algumas das contradições. No caso de São Gonçalo do Baçõ, as cenas reais revelam que na relação com o turismo coexistem tanto um turismo 'cristão', 'inocente' e 'feliz' (com as imagens das pessoas rezando e fazendo corações na igreja), quanto um turismo violento e exploratório (com a imagem da esmola, a imagem da arma e o relato do assassinato). A imagem torna possível e visível a coexistência de pessoas fazendo poses para tirar foto na frente da igreja, correspondendo à visão

³⁵⁹ O estilo Mandrake surge nas favelas paulistas, mas tem ganhado muita presença tanto nas férias quanto nas redes sociais, com destaque ao TikTok. Esse estilo diz tanto sobre a forma de se vestir (com roupas esportivas, correntes, piercing, tatuagens, sobrelha riscada, óculos espelhados do início dos anos 2000) quanto à forma de se comportar, referindo-se a pessoa que é confiante, sagaz e que tem 'sabedoria das ruas'. A iconografia do estilo Mandrake também conta com imagens de vilões no senso comum, sejam eles fictícios — como personagens de desenhos, por exemplo, Coringa, Arlequina, Irmãos Metralha, Dick Vigarista, Tio Patinhas, Zeca Urubu — ou reais — Pablo Escobar e Bonnie e Clyde.

³⁶⁰ RADAR GERAL, Barbárie em Itabirito: idosa de 80 anos é brutalmente assassinada em São Gonçalo do Baçõ. Online, 2022. Disponível em: <https://radargeral.com.br/itabirito/barbarie-em-itabirito-idosa-de-80-anos-e-brutalmente-assassinada-em-sao-goncalo-do-bacao/>. Acesso em: 4 jun. 2023.

convencional do turismo, e pessoas fazendo poses Mandrake, correspondendo ao turismo periférico que escapa a tal visão.

O teatro-imagem revela uma tendência à reprodução dos discursos existentes, até mesmo pelas lideranças. Esse é o caso de um integrante que representa um turismo pacífico, reproduzindo a noção dominante do turismo como alternativa à mineração. Tal noção começa a ser contestada na transformação das cenas reais, quando a justaposição de diversos aspectos do turismo, mesmo que já conhecidos por todos, passam a compor uma nova imagem, contribuindo para o entendimento de suas contradições. A abdicação da fala, aqui, parece ser um elemento chave contra a hegemonia do discurso das lideranças e a tentativa de controle da cena. Cabe ressaltar também que, no caso do Grupo de Teatro, houve menos tentativas de mímica e de recorrer à fala do que na experiência com o ProJovem, o que acredito ter a ver com o fato de que aquele grupo já estava num processo de eliminar a mímica de seu repertório.

A elaboração livre do “como poderia ser” foi uma tentativa de superar as imagens ideais como genéricas e otimistas, mesmo sem ter conseguido articular isso em forma de pergunta ou proposição na época da oficina. Apesar disso, percebi que as cenas elaboradas foram menos genéricas do que na experiência com o ProJovem e mais articuladas com o espaço cotidiano e com os desejos sobre ele, uma vez que o tema trazia um atrelamento quase que imediato com a dialética sociedade-espaço. É claro surgiram representações de pessoas felizes, pessoas bebendo, pessoas conversando, mas também havia múltiplas representações de pessoas dançando forró e a fala dos adolescentes na sequência sobre “querer que tivessem mais bailes como na época de seus pais”. Por não ter exigido que as cenas fossem felizes, surgiram esculturas que mantinham as pessoas na mesma posição (à exemplo da pessoa pedindo esmola). Na conversa com os jovens essas esculturas apareceram como uma descrença de que o futuro seria diferente da realidade presente. Apesar da cena ideal não ter trabalhado com a capacidade de imaginar para além das limitações do presente — isto é, não deu conta de imaginar uma mudança estrutural —, ela não deixou de revelar a sensação de imutabilidade das relações sócio-espaciais pelos jovens. Acredito que não ter conseguido propor a imagem de transição fez uma grande falta, até como incentivo à perspectiva de transformação. Seria interessante ver como sair da “arminha na mão” para “dançar forró”, para onde vai a moto ou se a pessoa que faz a pose Mandrake é a mesma que conversa e bebe junto com as outras.

Além disso, a roda de conversas parece ter rompido com o processo de pensar sensivelmente sobre o turismo que estava sendo construído com grupo. O retorno à fala, ao pensamento simbólico, tende a reproduzir o que já está assimilado, sem abrir muita margem para problematizações. Dito de outro modo, tendemos a falar quando acreditamos ter clareza sobre uma situação e, ao colocar o corpo para pensar, novos aspectos dessa situação podem ser evidenciados. Portanto, apesar de reconhecer a importância desse momento para a troca de percepções de forma explícita (falada), seria interessante investigar formas de continuar a reflexão e problematização via corpo.

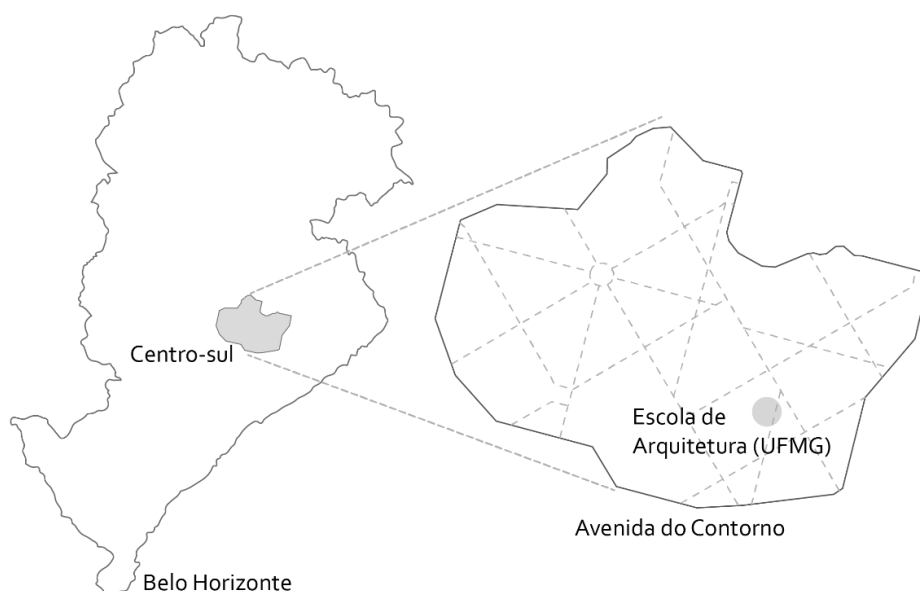
4.5 Teatro do Oprimido em sala de aula: Pensar centelhas

Qual o contexto para a apropriação do TO?

No primeiro semestre de 2022, ofertamos uma disciplina³⁶¹ na UFMG (fig. 43) intitulada “Pensar centelhas para transformação sócio-espacial: interfaces e autogestão da aprendizagem” com o intuito de trabalhar com os estudantes tanto a abordagem crítica do campo da arquitetura e das atuações extensionistas convencionais (e usualmente impositivas), quanto do modo de produção capitalista, pela exposição de suas contradições e mistificações. Buscávamos, portanto, investigar com os estudantes a possibilidade de construir interfaces para a problematização de contextos sócio-espaciais onde predomina a heteronomia — articulando a crítica da sociedade no processo de elaboração das interfaces. Ao todo, nove estudantes participaram da disciplina, sendo sete estudantes de graduação do curso de Arquitetura e Urbanismo da UFMG, uma pós-graduanda em arquitetura numa universidade estrangeira em mobilidade e um participante formado em Comunicação Social. O TO foi mobilizado como uma das estratégias (um dos métodos) da disciplina para sensibilizar os estudantes crítica e criativamente e estimular a discussão a avançar para além da aparência imediata dos problemas, identificando as contradições. Além disso, tinha como objetivo:

- 1) engajar a turma nas discussões propostas pela disciplina, articulando o prazer e o brincar no ambiente de aprendizagem.
- 2) mobilizar o corpo para a desmecanização e expressão, isto é, para entender como usualmente introjeta e reproduz a estrutura hegemônica da sociedade capitalista e para retomar o corpo como uma ferramenta de expressão.
- 3) mobilizar o corpo para o processo de reflexão crítica, ou seja, para pensar sensivelmente com o corpo e articulá-lo num processo de autoconstrução do ambiente de aprendizagem.

Figura 43 — Croquis de localização da Escola de Arquitetura em Belo Horizonte.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

³⁶¹ Particpei da disciplina como parte do meu estágio docência junto com a professora e orientadora deste trabalho, Ana Paula Baltazar e com a mestrandia Maria Cecília Rocha (Ciça).

Como foi a experiência?

Antes de apresentar a proposta da oficina, começamos a aula falando um pouco sobre a desmecanização do corpo e da mente. Como dito anteriormente, a noção de desmecanização no TO tem como princípio o conhecimento dos limites e potenciais do corpo. Trata-se de reconhecer como as imposições do cotidiano são reproduzidas e incorporadas, identificando no corpo as possibilidades de expressão de seus pensamentos, incômodos e desejos. Além disso, no caso da disciplina a desmecanização tinha como objetivo o engajamento dos estudantes, algo fundamental para a autogestão da aprendizagem que propúnhamos. Por mais que Augusto Boal defenda que se inicie uma prática de TO pela introdução teórica, como forma de evidenciar o seu compromisso com a transformação social e evitar a multiplicação das técnicas alienadas e esvaziadas do sentido original, no caso da disciplina, o grupo de estudantes matriculados sabia previamente da perspectiva crítica e anticapitalista. Assim, sem contextualizar o TO — por suas premissas críticas, principais práticas e estrutura — convidamos os estudantes para experimentar uma sequência de jogos e exercícios.

O primeiro jogo proposto foi o *Caminhada como quiserdes*. Tendo-o experimentado anteriormente (nas experiências com os jovens do FJU e do Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçã), esse exercício foi escolhido para introduzir a oficina por se tratar de um exercício de fácil execução que, além de promover um engajamento dos estudantes, trabalha com a desmecanização do corpo pela reelaboração do ato de caminhar. A turma começou a caminhada de forma tímida até que, pouco a pouco, foram ampliando os movimentos e explorando os limites do corpo e dele em relação ao ambiente imediato da sala de aula. Como forma de ativar o reconhecimento do corpo do outro, propus, na sequência, a variação pensada para o Grupo de Teatro de São Gonçalo do Baçã, *Sentindo a sala às cegas*. O mais interessante desse exercício é que o estímulo à ativação dos outros sentidos e à atenção ao espaço são propostos como um desafio individual.

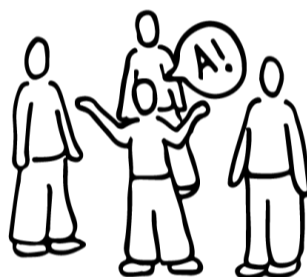
Realizamos então o exercício *Quantos 'as' existem em um 'a'?*³⁶² (fig. 44). A proposta do jogo é que, em roda, cada participante vai, um de cada vez, ao centro e expresse “um sentimento, sensação, emoção ou ideia, usando somente um dos muitos sons da letra ‘a’, com todas as inflexões, movimentos ou gestos com que for capaz de se expressar”³⁶³. Após terem escutado o ‘a’ proferido pelo colega, os outros repetem o que ele fez, buscando identificar em si o sentimento interpretado. Assim, o jogo atua para aumentar a expressividade do corpo pela mobilização do som e da imagem, dois “canais da comunicação estética” a que se refere Boal.³⁶⁴ Além disso, o jogo não abandona o processo de reconhecimento e interação consciente com os demais estudantes, pois tanto para repetir o ‘a’ enunciado pelo colega quanto para propor um novo ‘a’, é preciso estar atento à situação, “escutando tudo o que se ouve”. Uma variação não testada no contexto da disciplina é a substituição do ‘a’ por uma palavra como, por exemplo, ‘sim’ ou ‘não’. Nesse caso, o jogo também serve para entender as múltiplas conotações possíveis para a mesma palavra e como os outros canais de comunicação (som e imagem) contribuem para a expressão.

³⁶² BOAL, *Jogos para atores e não-atores*, [1998] 1999, p. 141.

³⁶³ *Ibidem*.

³⁶⁴ BOAL, *Estética do Oprimido*, 2009, p. 54.

Figura 44 — Desenho esquemático de *Quantos 'as' existem em um 'a'?*



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Percebi que havia uma expectativa, com esse grupo de pessoas e no ambiente acadêmico, sobre a forma de se expressar, isto é, uma preocupação com o quão interessante ou inusitada a proposta parecia ao grupo. Essa relação difere das práticas com os adolescentes do ProJovem, do FJU e de São Gonçalo do Baçõ, que embora tivessem trabalhado com propostas semelhantes de exercícios, não pareciam pressupor essa aprovação dos demais. De certa forma, isso não deixa de refletir um aspecto da escolarização que reforça “um mundo onde tudo pode ser medido, inclusive a imaginação e o próprio homem”.³⁶⁵

O quarto jogo proposto foi a *Sequência do espelho*,³⁶⁶ no qual, os participantes tentam imitar os movimentos e expressões do outro de maneira que uma pessoa externa tenha dificuldades em diferenciar o sujeito do espelho. O jogo com os espelhos é particularmente interessante pois, além de mobilizar o corpo para ativar estruturas musculares pouco utilizadas, trabalha com a capacidade de diálogo visual entre duas pessoas, abdicando da soberania da palavra. Ao jogá-lo, percebe-se que o espelho não é um receptor passivo das propostas do sujeito, uma vez que a composição depende de ambas as partes. A atividade e proposição do espelho também é evidenciada pelas variações que incentivam a distorção da imagem. No caso da disciplina, a *Sequência do Espelho* foi um jogo bastante interessante pela provocação entre duplas, além do trabalho com o aquecimento e desmecanização do corpo, tendo favorecido o engajamento dos participantes.

O último jogo proposto, encerrando as etapas de conhecimento do corpo e tornar o corpo expressivo, foi o *Há muitos objetos em um só objeto*³⁶⁷ (fig. 45). Posicionados em roda, os participantes pegam um objeto (uma garrafa, um lápis, um estojo etc.) e o reinterpreta para ser o que não é. Sendo assim, se o objeto é uma garrafa, a pessoa deve usá-lo de qualquer outra maneira, que não sua função original. Trata-se de um exercício que busca ampliar o rol de possibilidades de apropriação do objeto, transformando-o em algo que ele não é. Porém, no caso de objetos físicos, a limitação da materialidade do objeto tende a predefinir algumas dessas apropriações. Como forma de superar a limitação do material, propusemos uma alteração à estrutura original do exercício, transformando um objeto invisível que é modelado e utilizado de forma inusitada por cada participante. De modo geral, a proposta do exercício é investigar o objeto como suporte para a elaboração de imagens. O exercício também estimula a memória dos sentidos, uma vez que quem pratica resgata imagens,

³⁶⁵ ILLICH, *Sociedade sem escolas*, [1970] 1979 p. 53.

³⁶⁶ A sequência do espelho é descrita no livro *Jogos para atores e não-atores*, P. 173-181.

³⁶⁷ Publicado inicialmente no livro *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro* ([1975] 1982, p. 89), o exercício é nomeado em referência à frase de Bertolt Brecht na peça “Os Horácios e os Curiácios”. Porém na publicação de *Jogos para atores e não-atores* o mesmo exercício pode ser encontrado com o nome “Homenagem a Magritte — Esta garrafa não é uma garrafa” ([1998] 1999, p. 216)

sensações e emoções já vivenciadas para reinterpretar o objeto à sua maneira, estimulando sua criação e imaginação. Esse exercício foi interessante porque além de provocar o corpo para a expressão, também iniciou o processo de articular o corpo para imaginar.

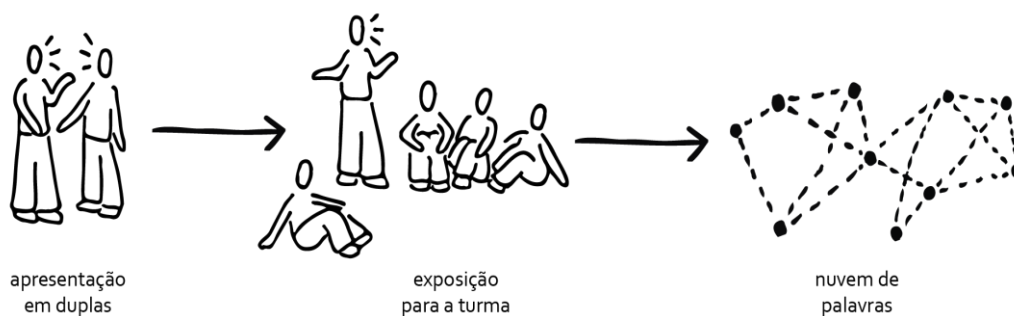
Figura 45 — Desenho esquemático de *Há muitos objetos em um só objeto*.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Depois dos jogos e exercícios para mobilização e sensibilização inicial dos estudantes, propusemos uma dinâmica de apresentação para conhecer o grupo e entender os interesses de pesquisa (individuais e coletivos). A proposta era que, divididos em duplas, os estudantes se apresentassem brevemente, balizados por três perguntas: “de onde vinham?” “O que os incomodava sócio-espacialmente?” “E o que havia despertado interesse na disciplina?” Após quinze minutos de conversa em dupla, os estudantes se reuniram em roda e cada integrante da dupla apresentou sinteticamente o colega para os demais, informando uma nuvem de palavras construída simultaneamente à apresentação (fig. 46).

Figura 46 — Desenho esquemático da dinâmica de apresentação e nuvem de palavras realizada na disciplina Pensar centelhas.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

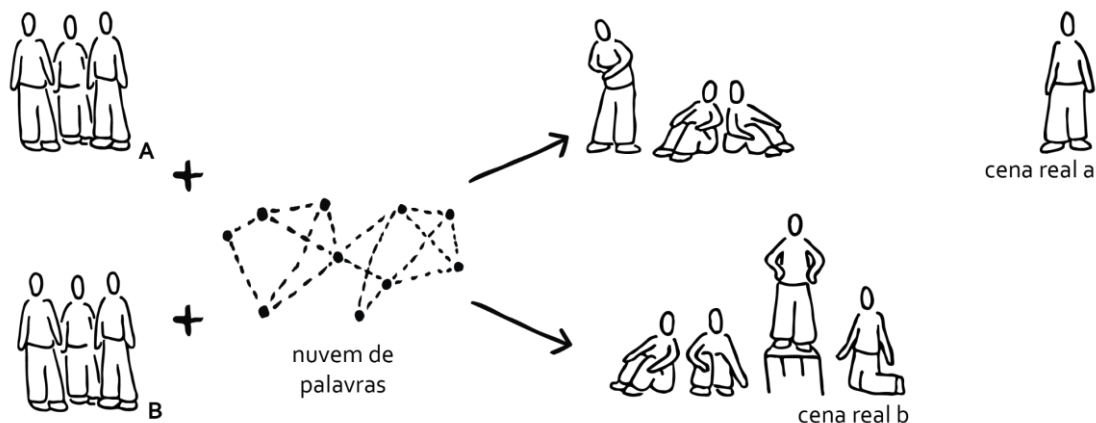
Nesse momento, questões como o não pertencimento aos espaços do cotidiano, os vazios urbanos, as ocupações privadas dos espaços, o modo como revelam-se impositivos e limitantes, a desigualdade urbana, a alienação sócio-espacial que enrijece o imaginário, foram levantados como incômodos pelos estudantes. A principal temática, porém, foi o capitalismo, ainda que de forma genérica, como um “mal estar generalizado”, mas consonante com o interesse dos alunos pelo programa da disciplina.

As palavras levantadas e as relações propostas entre incômodos e interesses do grupo seriam, então, o ponto de partida para a última prática da oficina de Teatro do Oprimido que consistia numa adaptação do

teatro-imagem. Assim como a prática de imagem de transição, utilizada anteriormente, a adaptação pensada propunha que a turma, dividida em dois grupos, elaborasse uma imagem do cotidiano na forma como o percebemos, isto é, a cena real dos incômodos sócio-espaciais levantados. Diferente do que havia sido testado anteriormente, a estrutura para essa variação não pressupunha a existência de um escultor único moldando os corpos dos demais e expressando uma visão individual do assunto (mesmo que essa visão pudesse ser questionada pelos demais ao longo da dinâmica). No lugar dessa relação, a proposta da escultura coletiva, sem escultor individual, parecia importante para investigar a possibilidade de automodelagem das esculturas. Assim, os escultores que antes não engajavam seus corpos diretamente na elaboração da cena, passam a ensaiar maneiras de participar ativamente da construção das imagens, assimilando-se a experiência corporal do teatro-fórum.

Nesse primeiro momento, os estudantes de ambos os grupos incluíram na representação de suas cenas esculturas de corpos ensimesmados, curvados e comprimidos, aparentemente relacionadas às sensações de não-pertencimento, imposição e limitação espacial que tinham levantado anteriormente. Durante o processo, surgiram também duas imagens que permaneceram até a representação da cena final. A primeira delas parecia se relacionar com o vazio e o distanciamento pelo afastamento de um dos integrantes para um ponto extremo da sala (fig. 47 [cena real a]), enquanto a segunda, no outro grupo, dialogava com a hierarquização pela imagem de uma estudante posicionada em cima da cadeira enquanto os outros permaneciam deitados no chão (fig. 47 [cena real b]).

Figura 47 — Desenho esquemático da elaboração da cena real pelos estudantes da disciplina Pensar centelhas.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Olhando a imagem elaborada pelo outro grupo, os integrantes deveriam propor a transição desta para uma imagem absurda a partir do grupo de palavras. O absurdo seria uma forma de deslocar a imagem do cotidiano para comportar distopias, utopias, exageros, fantasias e ficções. A substituição da elaboração das cenas ideais para a transição autogerida da cena real à cena absurda (das estátuas se 'libertarem' e, dialogando entre si, propor uma passagem para outra possibilidade de mundo, não necessariamente utópica) além de ser uma tentativa de superar as representações genéricas das experiências anteriores, buscava superar a uma visão prescritiva de solução de problemas. No contexto dos cursos de arquitetura e urbanismo somos socializados a pensar transformações que têm a realidade como limitação e não como ponto de partida para algo totalmente

novo. O absurdo nesse grupo, seria uma forma de cogitar algo além dos limites da realidade existente numa perspectiva de transformação radical. Seria uma forma de incentivar o pensar utopicamente/fantasiadamente /absurdamente sobre a sociedade e o espaço.

Dessa forma, após a elaboração das cenas reais, pedi aos grupos que apresentassem as imagens criadas entre si, de forma que pudessem trocá-las, isto é, o primeiro grupo passaria a desenvolver a transição para a cena absurda a partir da cena real elaborada pelo segundo grupo e vice-versa. Se na elaboração das cenas reais as interações entre as esculturas eram mínimas, na transição para o absurdo, os participantes de ambos os grupos começaram a interagir mais entre si, mas ainda com um estado de tensão presente nessa interação. Num dos grupos, os corpos, antes separados espacialmente, foram agrupados como se estivessem se protegendo, resistindo a imposições externas (fig. 48).

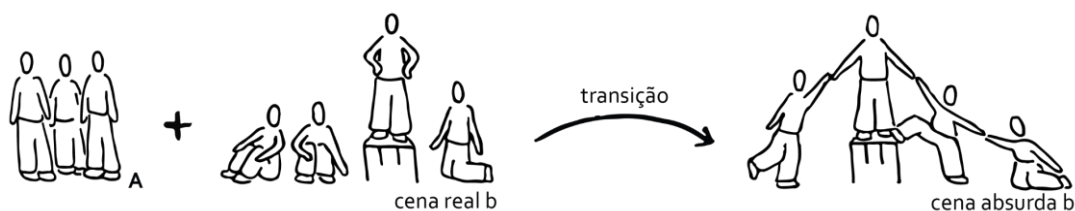
Figura 48 — Desenho esquemático da cena absurda a pelos estudantes da disciplina Pensar centelhas.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

No outro, a figura que estava em cima da cadeira, praticamente puxava as outras para si, como se estivesse salvando-as. Assim, a cena transmitia a sensação de que para a superação da dominação e da assimetria imposta, bastava a coletivização ou a horizontalidade, sem questionar a estrutura que as produz e reproduz o que, no caso da cena, seria a própria cadeira (fig. 49).

Figura 49 — Desenho esquemático da cena absurda b pelos estudantes da disciplina Pensar centelhas.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

O desafio final proposto foi transformar as duas cenas para compor uma única, unindo os absurdos (fig. 50). A união dos absurdos foi pensada numa tentativa de colocar em diálogo problemas estruturais, para além das aparências propostas por ambos os grupos. A união dos absurdos funcionou como forma de experimentar cenicamente como as diferentes composições poderiam se associar num mesmo universo, se elas coexistem, se há uma passagem cronológica, se propõem uma idealização etc. No caso da disciplina, a figura que estava na cadeira, inicialmente segurando as outras, é levada ao chão e, juntos, formam um emaranhado de corpos. Esse emaranhado foi descrito pelos estudantes como uma "união frágil" e "contrária ao capitalismo" que, apesar das diferenças (inclusive corporais), se orientava pelo esforço de sustentarem uns aos outros, cedendo espaço,

adaptando-se para onde era possível se posicionar. Era, praticamente, uma representação corporal e coletiva da ideia de que “ninguém solta a mão de ninguém”.

Figura 50 — Desenho esquemático da união das cenas absurdas pelos estudantes da disciplina Pensar centelhas.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Como dito anteriormente, uma das maiores importâncias da elaboração das cenas reais na prática de teatro-imagem é a manifestação das percepções individuais e coletivas sobre o tema de discussão, desenvolvida a partir do cotidiano e do próprio imaginário. Tendo o engajamento dos corpos como recurso (no lugar da modelagem articulada por outros), as cenas propostas conseguiram captar as diversas visões de mundo do grupo, mesmo que de forma coesa e tímida. Coesa talvez por se tratar de um grupo que, apesar de composto por pessoas de diferentes origens, como a maioria cursa arquitetura e urbanismo, desde muito cedo passam a compartilhar e incorporar as determinações socialmente construídas do campo, o *habitus*. Tímida porque na elaboração das cenas reais houve uma resistência inicial na articulação de imagens conjuntas o que, por um lado, relacionava com o tema e, por outro, refletia a dificuldade em estabelecer um diálogo entre os corpos.

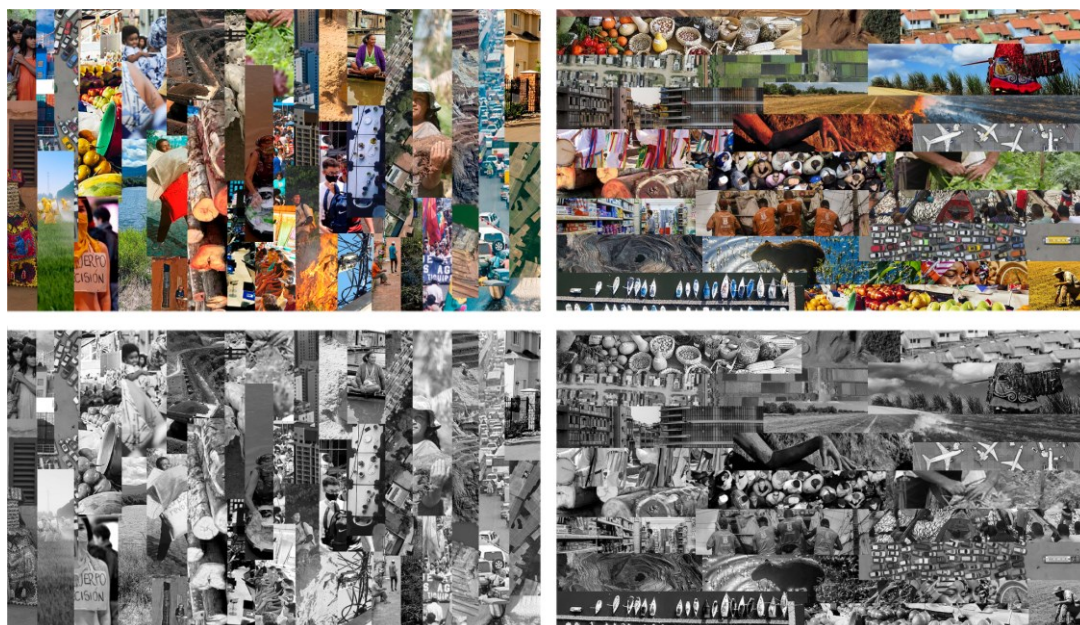
Essa segunda questão foi reforçada pelos estudantes quando comentamos sobre a experiência com o teatro-imagem. Os estudantes revelaram que a opção pelas cenas individualizadas se deu por não terem o controle da cena. Novamente, a abdicação da fala nas práticas de teatro-imagem, nesse sentido, parece ser um ponto positivo ao impedir que o discurso (de poucos) determine a forma como a elaboração do grupo será realizada. Se no caso dos adolescentes no ProJovem e do Grupo de Teatro de São Gonçalo a limitação da fala atuava para diminuir o controle das lideranças, no caso dos estudantes de arquitetura da UFMG, esse recurso parece também cumprir outro papel, contestando a forma como somos ‘escolarizados’ pelo enfrentamento à tendência de planejamento e ordenamento excessivo. Nesse sentido, a prática desafia o grupo de estudantes de arquitetura e urbanismo a trabalhar a partir da contingência, do incerto e do processo, contrapondo-se à forma convencional de atuação que foca no produto final. A ausência da fala também traz à luz outra questão, evidenciada durante a discussão: o foco na expectativa de produzir uma intervenção “bela e espetacular”, reconhecida pelos colegas. Cabe destacar que essa expectativa em relação à forma das cenas aparece muito mais nesse contexto acadêmico do que nas experiências com os adolescentes.

Nas cenas subsequentes (cena absurda e união dos absurdos), os estudantes buscaram um maior diálogo corporal. Nesse sentido, pareciam entender que a transformação de seus incômodos, seja ela cênica ou não, envolve esforços dialógicos coletivos. O interessante da elaboração das cenas absurdas pelos grupos foi como revelaram discursos que denunciam o modo de produção capitalista, mas que não necessariamente dão conta de ir além da aparência, superar as suas armadilhas ou perceber as suas contradições. É o caso, por exemplo, da ideia de coletivização e horizontalidade que aparece em cena como enfrentamento à assimetria. Ao puxarem uns aos outros para tentar ocupar o mesmo espaço na cadeira (a mesma posição de superioridade), os

estudantes trabalham as cenas como representações de uma igualdade simplista. É a segunda transição proposta ao grupo (a união dos absurdos) que leva a uma nova reflexão sobre as representações, apontando para certo entendimento dos problemas estruturais ao propor a levar todas as figuras ao chão. O uso do corpo como automodelagem, pareceu interessante por propor que as cenas não sejam expressões de uma reflexão única sobre o real, o absurdo ou a união, como na tendência de modelar o corpo do outro. Ao modelar o próprio corpo na construção da cena, o próprio pensamento sensível vai sendo construído, reformulado e debatido na interação com a outra pessoa. Apesar dessa mobilização do corpo ter provocado uma problematização inicial dos incômodos, houve uma dificuldade em aprofundar no que foi levantado.

Para estimular a crítica e a fabulação, propusemos na sequência uma dinâmica com colagens de imagens (fig. 51) que traziam fragmentos de diversos contextos relacionados à vida cotidiana. As colagens não induziram a uma leitura prescrita ou predeterminada, mas estimularam o encontro do imaginário e incômodos dos estudantes com os fragmentos incompletos do cotidiano, aproximando-se do que Flusser entende como “imagem pós-histórica”.³⁶⁸ A imagem pós-histórica supera o pensamento superficial (pré-histórico e estático) e o pensamento linear (histórico e progressivo), passando a ordenar conceitos numa lógica programática orientada pelo acaso. Pela interação com os fragmentos, a intenção foi engajar os estudantes para mobilizar seus incômodos e percepções e expor o que não tinha sido possível elaborar anteriormente, ampliando a nuvem de incômodos sócio-espaciais inicial. Outra experimentação com as imagens pós-históricas foi uma colagem audiovisual que elaboramos com fragmentos de documentários, palestras, rodas de conversas em vídeo e podcast com o objetivo de informar os estudantes sobre as críticas feitas ao modo de produção capitalista a partir dos temas dos fragmentos.

Figura 51 — Colagens elaboradas e apresentadas aos estudantes da disciplina Pensar centelhas.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

³⁶⁸ FLUSSER, Line and Surface, 1973.

O que essas dinâmicas de colagens me parecem acrescentar à experiência do TO é a possibilidade de avançar a discussão na direção da problematização dos contextos e das complexidades das contradições. No momento da disciplina, não havia percebido a possibilidade de articular essas imagens com a proposta de pensamento via corpo do TO. Portanto, o uso do teatro foi pontual. Mas a experiência com as imagens aponta para um aperfeiçoamento do TO tanto para elaborar cenas que possam discutir fragmentos quanto para superar a lógica linear que muitas vezes atravessa as práticas.

4.6 Teatro do Oprimido em sala de aula: desmecanização corporal em AIA

Qual o contexto para a apropriação do TO?

Outra apropriação do TO em sala de aula no contexto da UFMG, foi pela proposta de desmecanização corporal de duas turmas diferentes (2022/02 e 2023/01) da disciplina Fundamentação para o Projeto de Arquitetura e Urbanismo I, também conhecida como “Ateliê integrado de Arquitetura” (AIA). AIA é uma disciplina obrigatória para estudantes do primeiro período com carga horária de 165 horas, cujo objetivo é sensibilizar os estudantes em sua formação quanto “a percepção, a imaginação/proposição, a produção/execução e a representação”, orientando o trabalho para ampliar a autonomia no processo de aprendizado pelos próprios estudantes em contraposição ao modelo convencional de ensino.³⁶⁹ O principal trabalho desenvolvido na disciplina é a produção de uma intervenção interativa que, no caso das últimas turmas, foi realizada no próprio espaço da Escola de Arquitetura. Diferente da abordagem convencional de arquitetos para a realização de uma intervenção urbana — ou seja, pelo enquadramento dos problemas e concepção do projeto para solucioná-los a partir de um olhar técnico e desvinculado do cotidiano — a proposta da disciplina envolve mobilizar os estudantes na percepção visual e corporal dos espaços para que assim possam criar estratégias de problematização deles.

Minha contribuição com a disciplina foi oferecer uma breve oficina (com cerca de 1h30 de duração) para instigar os estudantes no processo de desmecanização do corpo por meio de jogos e exercícios. De certa forma, a proposta também atuaria como início de um processo de apropriação sensível do espaço via corpo, preparando os estudantes para a realização de performances nos espaços das intervenções, um dos principais exercícios propostos pela disciplina. Por meio das performances, os estudantes engajam num processo de problematização do espaço escolhido por meio de uma leitura corporal dele, ensaiando formas de “apropriar do lugar com o corpo [e] fazendo com que seus colegas e professores ampliem seu conhecimento sobre o espaço”.³⁷⁰

Como foi a experiência?

Estruturei ambas as oficinas em dois momentos principais. Num primeiro momento, propus uma breve apresentação teórica sobre o método do TO e meu processo de pesquisa, introduzindo as premissas críticas que orientam o trabalho. Tal apresentação, ainda que enquadrada no modelo convencional de aula, tinha como objetivo incentivar os estudantes na percepção dos jogos e exercícios corporais não como um divertimento

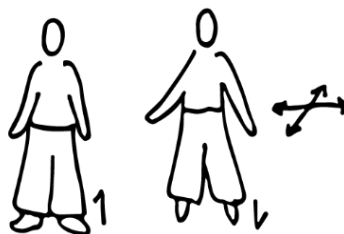
³⁶⁹ BALTAZAR et. al., *Estrutura cibernética para aprendizagem: o caso do Ateliê Integrado de Arquitetura*, 2015, p. 1

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 9.

vazio, mas como parte de um processo de desmecanização e de reconhecimento do corpo (do lúdico, do prazer) no processo de aprendizagem sócio-espacial.

Na sequência, saindo da sala de aula, a proposta foi fazer alguns exercícios e jogos no pátio central da Escola de Arquitetura. Propus estruturas semelhantes para ambas as turmas no trabalho de desmecanização dos corpos. Primeiramente, propus uma aquecimento inicial e individual, como forma de retomar o contato com o corpo (que usualmente é invisibilizado no ambiente de sala de aula) e de despertar nossas estruturas musculares para a realização dos demais jogos. Nesse caso, fiz uso de dois diferentes exercícios: o *Exercício dos Pulinhos* (fig. 52) e *O demônio* (fig. 53).³⁷¹ O primeiro deles funciona da seguinte forma: em conjunto, pulamos seis vezes em cada direção, ao retornar para a posição inicial, pulamos mais cinco vezes em cada direção, decrescendo o número de pulos a cada 'rodada'. Esse exercício serve para um engajamento rápido e para ativar o corpo, sendo principalmente interessante para usar com crianças e adolescentes.

Figura 52 — Desenho esquemático de *Exercício dos Pulinhos*.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Figura 53 — Desenho esquemático de *O demônio*.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Já o exercício *O demônio* é um dos exercícios da categoria “sentir tudo o que se toca” proposto por Boal, descrevendo-o como: “Uma boa maneira de liberar as tensões. O ator salta de um pé para o outro, fazendo, com os braços, movimentos parecidos com aqueles que fazemos para secar a água do corpo, ou para se exorcizar o demônio (nos países onde eles existem, bem entendido...)”.³⁷²

Na sequência propus o jogo *Caminhada como quiserdes*, intercalado com o jogo *Sentindo a sala às cegas*, mobilizado em experiências anteriores. A opção por esses exercícios se deu por serem formas simples e efetivas de (re)conhecer, investigar o próprio corpo e sua interação com o espaço, propondo um olhar diferenciado

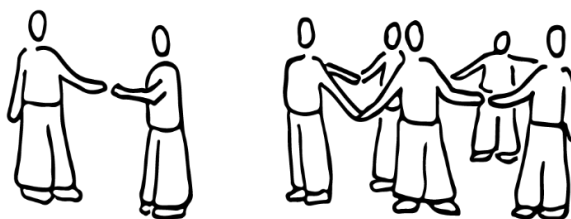
³⁷¹ BOAL, *Jogos para atores e não-atores*, [1998] 1999, p. 110.

³⁷² *Ibidem*.

(ou ainda, estranhado) a partir da caminhada. Com ambas as turmas foi preciso estimular os estudantes nessa investigação do corpo. Ainda que alguns deles propusesse alguns movimentos mais 'ousados', na maioria das vezes houve certo constrangimento que pode ser por estarem num espaço público ou, como apontado pelos estudantes na experiência da disciplina *Pensar centelhas*, por não ser uma atividade convencional do ambiente acadêmico, trazendo uma expectativa maior sobre a forma, percepção e reconhecimento dos colegas.³⁷³

Ainda na sequência da caminhada, propus com a turma de 2022/2 o exercício dos *Bons-dias* (fig. 54).³⁷⁴ O exercício funciona da seguinte forma: cada pessoa deve dar bom-dia para outra e dizer seu nome, não podendo largar a mão dessa pessoa. A dupla cumprimenta outra dupla até que todo mundo esteja interligado numa rede. A opção por esse exercício foi por entender como uma boa forma de engajar e preparar para a interação entre os estudantes para a sequência de jogos, atuando como uma transição para os jogos mais 'dialogicos'.

Figura 54 — Desenho esquemático de *Bons-dias*.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Já para a turma de 2023/1 propus outro jogo derivado da caminhada também realizado em duplas. A única regra do jogo era que enquanto uma pessoa estivesse caminhando no plano alto, o parceiro deveria andar no plano baixo e vice-versa. Esse não foi um jogo escolhido de antemão, mas proposto 'no calor do momento' por entender que várias pessoas da turma estavam mais dispersas e investigando menos o corpo do que em relação ao semestre anterior. Assim, o jogo também partia do diálogo com o outro, tentando eliminar a palavra como principal articuladora.

Enquanto planejava a sequência de exercícios e jogos, fiquei pensando muito sobre o que achava importante 'desmecanizar' a partir da minha experiência como estudante de arquitetura. Uma vez que o objetivo era provocar os estudantes para que pudessem investigar e refletir sobre os espaços a partir do corpo, desafiando a forma convencional de atuação, procurei exercícios e jogos que foram (e têm sido) importantes no meu próprio processo. Um deles é o jogo *João-bobo ou João-teimoso* (fig. 55).³⁷⁵ Divididos em trios, a proposta do jogo é que as pessoas se posicionem em linha, com as duas pessoas da extremidade olhando para a pessoa do centro. A pessoa do centro, tomba o corpo para frente e para trás, sendo sustentada apenas pelas colegas. Uma vez que um dos problemas da nossa profissão é a tentativa de controle sobre as pessoas no espaço, eliminando

³⁷³ Em minhas experiências percebo como a escolarização dos grupos impacta na apropriação dos exercícios e jogos. Os adolescentes e crianças (como mencionarei no próximo capítulo) tendem a experimentar mais do corpo no espaço e a 'vergonha' parece ser menos vinculada à noção de espetáculo como no caso dos estudantes universitários. Para esse último grupo parece que o maior foco é em como os pares vão receber a proposta do que na experimentação.

³⁷⁴ BOAL, *Jogos para atores e não-atores*, [1998] 1999, p. 118.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 95.

a contingência e congelando os eventos num projeto, entendo que a principal vantagem do jogo é tentar abrir mão do controle de si próprio (e perder o medo de fazê-lo no processo).

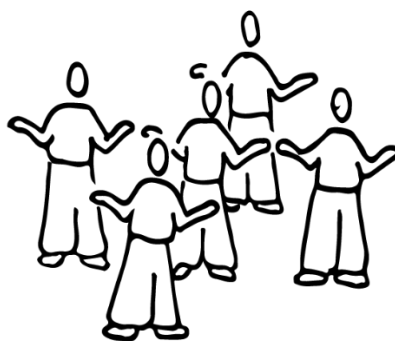
Figura 55 — Desenho esquemático de *João-bobo ou João-teimoso*.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Outros jogos que considero importantes são os que lidam com o espelhamento pela proposta de negociação via olhar, de diálogo não-verbal, agregadas ao processo de conhecimento do próprio corpo. Nesse sentido, propus para a primeira turma (2022/2) a *Seqüência do espelho*, mobilizado em grande parte das experiências anteriores. Já para a turma de 2023/1, propus o jogo *Os guarda-costas do presidente*³⁷⁶ (fig. 56) que propõe a dinâmica de espelhamento com cinco pessoas ao mesmo tempo. Nesse jogo, temos uma pessoa que fica no centro (o presidente) e quatro pessoas ao seu entorno (seus guarda-costas). O presidente faz um movimento e os guarda-costas o imitam, sendo que o que está de frente age como espelho, enquanto os outros estão voltados para a mesma direção. Além disso, o presidente pode caminhar pelo espaço com sua escolta, fazendo voltas de 90° ou 180°, sendo que a pessoa que ele encarar passará a ser o seu espelho. Apesar de imaginar que com essa dinâmica, os estudantes teriam mais liberdade de explorar o espaço enquanto brincavam de espelho, na prática foram poucos os grupos que realmente caminharam pelo espaço, o que acredito ser tanto pelo fato dele ser relativamente pequeno para a quantidade de estudantes presentes (cerca de cinquenta pessoas), mas também porque o grupo se limitou ao espaço gramado do pátio.

Figura 56 — Desenho esquemático de *Os guarda-costas do presidente*.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

³⁷⁶ Ibidem, p. 139.

Para instigar os estudantes no conhecimento corporal do espaço, propus para ambas as turmas uma *Caminhada cega* (fig. 57).³⁷⁷ Nesse jogo uma pessoa guia outra pelo espaço sem falar, apresentando pelo tato sensações e objetos para experimentação ou alertando para a presença de escadas, rampas etc., que possam apresentar um risco à caminhada. Na turma de 2022/2, os estudantes lidaram melhor com a falta da palavra como forma de comunicação e falta da visão como forma de percepção, mas se relacionaram com os espaços, principalmente pelas mãos. Por isso, e entendendo que tato é mais do que a mão, propus à segunda turma (2023/1) ensaiar formas de tocar que incluíssem outras partes do corpo. É o caso, por exemplo, de um estudante que explora o espaço da rampa acessível do pátio tateando-o com os pés (fig. 58).

Figura 57 — Desenho esquemático de *Caminhada-cega*.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Figura 58 — Frames do vídeo em que um aluno examina o espaço da rampa com os pés, na Escola de Arquitetura.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

³⁷⁷ Proposta inspirada na “série dos cegos” descrita por Augusto Boal no livro *Jogos para atores e não-atores*, [1998] 1999, pp. 155–170.

Por fim, propus para ambas as turmas uma dinâmica de imagem para incentivar os estudantes na expressão de suas percepções do espaço por meio de uma imagem corporal. Como momento final da oficina, o objetivo era que os estudantes articulassem minimamente as etapas anteriores (conhecimento do corpo, interação do corpo com as pessoas e com o espaço, investigação corporal do espaço) para a expressão das sensações que tinham ali. Propus jogos diferentes para cada turma. No caso da turma de 2022/2, propus uma das variações do jogo *Fotografar a imagem* (fig. 59).³⁷⁸ O jogo funciona da seguinte forma: um grupo (grupo 1) fecha os olhos enquanto o outro (grupo 2) elabora uma imagem complexa com os corpos sobre as características do espaço (sensações e percepções) do espaço onde estava sendo feita a oficina. A ideia não é ser literal, imitando com o corpo as formas dos espaços, mas expressiva. Ao sinal, o grupo 1, abre os olhos por 5 segundos, e como uma câmera registra a imagem do grupo 2. O grupo 2 retoma a posição inicial e o desafio é que o grupo 1 reconstrua a imagem a partir do que lembra ter visto. No caso da turma, dividi os quase 40 estudantes em quatro grupos, de forma que pudéssemos ter quatro diferentes fotografias.

Figura 59 — Fotos de algumas das imagens elaboradas pela turma de AIA em 2022/2, na Escola de Arquitetura.



Fonte: Acervo pessoal, 2022.

Surgiram imagens que pareciam referenciar a figura do profeta, outras que traziam dimensões mais lúdicas e ainda imagens de descanso (no caso da cena fotográfica, por exemplo, temos a figura deitada e as pessoas sentadas). Já com a turma de 2023/1, propus a dinâmica conhecida como *Ilustrar um tema com o próprio corpo* (fig.

³⁷⁸ Ibidem, p. 209.

6o).³⁷⁹ A proposta era que em roda e de olhos fechado, cada um criasse uma imagem daquele espaço, usando o próprio corpo. O que desse espaço você sente com o corpo? Como seu corpo fala o que a palavra não alcança? Montadas todas as esculturas, os estudantes abriram os olhos e a proposta era tentar relacionar essas imagens entre si.

Figura 6o — Fotos de algumas das imagens elaboradas pela turma de AIA em 2023/1, na Escola de Arquitetura.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Apesar de propor as dinâmicas de imagem, o objetivo com as turmas era que a oficina atuasse mais como uma provocação do que como uma problematização densa do espaço do pátio. Os estudantes de ambas as turmas já estavam no processo de investigar espaços pela Escola de Arquitetura para o desenvolvimento das intervenções (trabalhos finais). Assim, a proposta de desmecanização do corpo e de investigação corporal do espaço era um ponto de partida. No caso da turma de 2022/2 houve dois momentos interessantes no trabalho com o grupo: primeiro, um estudante me abordou depois da disciplina falando que tinha se divertido e que não imaginava fazer esse tipo de atividade numa escola de arquitetura, 'jogando com o espaço' dentro do ambiente acadêmico. Em outro momento, quando estava na sala do MOM com a porta fechada, escutei uma estudante falando 'vamos pensar no que fizemos hoje, com o corpo' enquanto trabalhavam na elaboração da rede de implicações³⁸⁰ no hall entre os laboratórios MOM e LAGEAR.

³⁷⁹ Ibidem, p. 234.

³⁸⁰ A rede de implicações é uma das atividades proposta na disciplina em que os estudantes vão até o espaço escolhido para a intervenção e fazem um *brainstorming* das sensações que tiveram ali, atribuindo à cada uma delas duas substâncias (aspectos materiais que dão origem à sensação) e duas ações que se originam dessas sensações.

Além desses retornos imediatos sobre a dinâmica, encontrei duas postagens em blogs feitos pelos estudantes que discutiam a proposta de TO. Como proposta da disciplina, os blogs são uma forma de registro individual do processo pelos alunos, não tendo a intenção de ser um portfólio, embora forneça material para tal.³⁸¹ A postagem sobre a dinâmica realizada não tinha caráter obrigatório, logo os relatos encontrados são elaborações espontâneas. Na primeira delas, um estudante da turma de 2022/2 comenta sobre como, na disciplina, estavam “desenvolvendo em várias frentes formas de entender, estender e interagir com o lugar [da intervenção]” e que o TO seria uma delas. Depois de comentar brevemente sobre Boal e sobre as “dinâmicas corporais de interação com o espaço do pátio da faculdade”, o estudante termina seu relato dizendo “me vi engajado e interessado em algo que não imaginava que era relacionável com arquitetura”.³⁸² A imagem que o estudante provavelmente tinha de Arquitetura era a noção reforçada pelo campo, isto é, a concepção de espaços extraordinários. Assim, sua surpresa parece apontar para ampliação do que se entende por arquitetura, isto é, como algo que vai além do que foi consolidado pelo campo. Já na turma de 2023/1, uma estudante também relata a experiência com o TO, escrevendo:

O teatro do oprimido, termo cunhado por Augusto Boal (em quem a pesquisa de Maria é focada), é um método teatral que reúne jogos e exercícios corporais que buscam colocar o ator como sujeito do teatro, que passa a apresentar uma função política de revolução. *A intenção da apresentação e da dinâmica posterior foi que criássemos uma consciência maior dos nossos corpos nos espaços.* As dinâmicas, realizadas no pátio interno da escola, foram realizadas individualmente, em duplas e pequenos grupos e exploravam diferentes sentimentos e percepções do corpo e com o corpo.

Algumas das atividades realizadas foram uma caminhada de forma diferente do normal, exercícios de seguir os movimentos de um colega, montar uma figura ao colocar seu corpo como uma estátua e se articular com os colegas, além de uma caminhada com os olhos fechados guiada por um colega. Todas essas atividades ajudaram na nossa percepção do espaço usando principalmente outros sentidos – tato e visão, em especial – além de pensarmos em outras formas de ocupar e nos relacionar com o espaço – seja em grupo, em outras linhas de visão (andando abaixado, por exemplo). *A partir dessas novas percepções e cuidados no pensar dos espaços e da relação do corpo com esses é que se mobiliza o corpo para uma reflexão crítica dos ambientes em que convivemos e transitamos. A dinâmica também foi muito interessante para desmecanizarmos o aprendizado e a percepção dos espaços, agora como estudantes e futuramente como arquitetos* [grifos meus].³⁸³

Apesar do contato breve, ambos os estudantes relatam a tentativa das dinâmicas em ir além das formas convencionais de ensino e atuação em arquitetura. Isso fica evidente na fala da aluna quando diz que o trabalho com o TO foi interessante para “desmecanizar o aprendizado e a percepção dos espaços”. Além dos relatos, acredito que a dinâmica de desmecanização também influenciou o trabalho dos grupos com as performances. Desenvolvidas a partir da rede de implicações — que, por sua vez, foram elaboradas após a oficina— as

³⁸¹ BALTAZAR et. al., Estrutura cibernética para aprendizagem: o caso do Ateliê Integrado de Arquitetura, 2015.

³⁸² Trechos da postagem do aluno Hugo Marini, intitulada “Teatro do Oprimido como interface – uma maneira de impactar o socioespacial pela cênica”, disponível em: <https://hugomarini-aia.blogspot.com/2022/10/teatro-do-oprimido-como-interface-uma.html>.

³⁸³ Trechos da postagem da aluna Ana Clara Vitor, intitulada “Dinâmica corporal – o Teatro do Oprimido”, disponível em: <https://anaclaravitor.blogspot.com/2023/05/dinamica-corporal-o-teatro-do-oprimido.html>.

performances propõem a apropriação dos espaços escolhidos para as intervenções com o corpo, engajando os alunos e ampliando as possibilidades de problematização do contexto. Olhando as performances é possível perceber de imediato a relação com a dinâmica de TO com referências a alguns dos jogos propostos. Porém a contribuição do TO parece superar esta relação direta. Mais do que representar os espaços das intervenções, as performances buscavam enfatizar algumas das relações sócio-espaciais que começaram a ser identificadas nas redes de implicações. Ao propor a mobilização do corpo para pensar sensivelmente sobre os espaços, o contato com o TO parece ter auxiliado as “incorporações” dos lugares escolhidos para intervenção (fig. 61).

Figura 61 — Colagem de jogos e apropriações do espaço nas performances das turma de AIA em 2022/2 e 2023/1, na Escola de Arquitetura da UFMG.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

4.7 Sobre as experiências até aqui

De modo geral, as experiências com o TO atuaram para o engajamento dos diversos grupos, vinculando a discussão sócio-espacial ao lúdico. Apesar da maioria dos jogos e exercícios de desmecanização focarem na sensibilização corporal, pude me apropriar de alguns deles para avançar na direção da sensibilização espacial (como no caso das caminhadas e dos exercícios cegos) ou do estímulo ao diálogo não-verbal (como no caso

dos jogos de espelhamento ou de criação de imagens). Além disso, sobretudo nas práticas de teatro-imagem, foi possível mobilizar as pessoas para levantarem informações sobre o próprio contexto, abordando-o por meio de fragmentos que podem até mesmo ser contraditórios em vez de representá-lo como um todo coeso. Porém, em todos os casos, a discussão via TO poderia ser enriquecida para avançar na direção da problematização sócio-espacial.

No caso das dinâmicas de teatro-imagem e de teatro-fórum, muitas das cenas elaboradas tendiam a atuar como diagnósticos de problemas numa realidade consolidada, ainda que a necessidade de uma mudança estrutural pudesse ter aparecido de forma incipiente. A meu ver, as dinâmicas poderiam ser mobilizadas para aprofundar numa crítica das relações sociais produzidas e reproduzidas nos diferentes contextos. Há, contudo, diferenças entre elas: a experiência de teatro-fórum com a Gabinetona, por exemplo, parece limitar-se ao âmbito individual e particular da história da senhora, tendo dificuldade em perceber e articular as contradições existentes para avançar na crítica estrutural da sociedade. Permanece, portanto, a tendência a focar na aparência imediata dos problemas em vez de criticar a ordem sócio-espacial vigente. Já no caso da experiência com o ProJovem, por outro lado, as cenas tendem a ser construídas como uma 'colcha de retalhos' do contexto sócio-espacial dos adolescentes, dialogando diferentes vivências e imaginários. Mesmo com um foco consensual, é possível perceber o surgimento inicial de algumas contradições nas elaborações corporais (como no caso do homem negro assassinado).

Na experiência com o Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação as contradições tornam-se mais evidentes. As imagens elaboradas parecem indícios de um entendimento incipiente do turismo não só por sua aparência — questionando a suposta "vocalização turística" do distrito —, mas a partir da articulação dialética — relacionando aspectos contraditórios naquele contexto específico. Já no caso da experiência da disciplina "Pensar centelhas", ainda que as cenas reais tenham sido mais homogêneas, os estudantes começam a questionar os pressupostos que tinham e parecem esboçar a possibilidade de mudança estrutural (ao jogar os corpos ao chão). A experiência atua, portanto, como um primeiro passo em direção ao reconhecimento e análise das contradições internas da realidade. Já as experiências com as turmas do primeiro período tiveram uma apropriação do TO mais focada na desmecanização, limitando-se a avançar na direção de uma sensibilização espacial e de um questionamento tímido sobre a possibilidade de mobilizar o corpo para perceber e apreender o espaço.

Contudo, além da percepção de aspectos isolados das contradições, para avançar na direção da problematização sócio-espacial e do questionamento estrutural pelos grupos é importante pensar as interrelações entre os fenômenos específicos de aparência local e o próprio capitalismo. Como propõe Mészáros,

[...] os fenômenos de conflito social de aparência puramente local têm de ser relacionados à totalidade objetiva de um estágio determinado do desenvolvimento socioeconômico. Sem um esforço consciente de interligar os fenômenos sociais [ou ainda, sócio-espaciais] específicos às tendências gerais e às características do capitalismo como sistema global, o significado desses fenômenos permanece obscuro ou parece desproporcionalmente aumentado, e o mesmo se dá em relação às leis gerais — por exemplo, a lei da pauperização, da taxa decrescente de lucros etc., válidas apenas em termos qualificados globalmente — parecem ser, de outra forma, nada mais que especulações e abstrações.³⁸⁴

³⁸⁴ MÉSZÁROS, Consciência de classe necessária e consciência de classe contingente, [1971] 2008, p. 85.

Essa proposta de inter-relacionamento dialoga, de certa forma, com a tentativa de Boal de articular um olhar distanciado e crítico com a experiência pessoal cotidiana, presente em diversos momentos de sua trajetória. Essa é a relação sobre a qual se baseia a proposta do sistema coringa ainda no Teatro de Arena e do movimento de ascensão no TO. Para Bernard Dort, o distanciamento é o “avesso do processo de *entfremdung*, isto é, do processo de alienação do homem na sociedade de exploração”.³⁸⁵ Portanto, seria uma forma de empreender um processo de desalienação pela atitude crítica do espectador em relação à cena. Como escreve Lefebvre:

“Para ver bem as pessoas precisamos de nos por a certa distância delas, como em relação aos objetos que observamos. Então a sua múltipla estranheza é nos revelada: não só a nós, mas também nelas e em relação a elas próprias. Esta estranheza contém a sua verdade, a verdade da alienação. Nesse momento, a consciência da alienação — a consciência estranha da estranheza — liberta-nos ou começa a libertar-nos da alienação. [...] O olhar estranho-exterior e a certa distância é o olhar verdadeiro”.³⁸⁶

Boal percebe a necessidade de articular o distanciamento e aproximação numa tentativa de “ver a si mesmo”, identificando como a própria realidade sócio-espacial está atrelada às relações de dominação no modo de produção capitalista.³⁸⁷ Isso significa dizer que o observador está implicado (inclusive corporalmente) no que observa. Por mais que as experiências com o TO não sejam suficientes, trazem indícios dessa relação que, a meu ver, é fundamental num processo de aprendizagem que tenha a transformação sócio-espacial em seu horizonte.

A partir das experiências anteriores, um apontamento possível para dar continuidade no processo de problematização sócio espacial é admitir certa ‘contaminação’ do TO por outras interfaces e dinâmicas, estimulando uma abordagem dialética. Em outras palavras, trata-se de incentivar as pessoas para relacionar aspectos contraditórios do contexto sócio-espacial entre si e colocá-los em diálogo com uma perspectiva estrutural, ampliando a visão da própria realidade. Retomar criticamente as experiências de Brecht, Piscator, Arena, Oficina, Living Theatre e do Agit-Prop soviético e brasileiro — que usavam recursos como jornais, filmes, cartazes, músicas etc. para compor as cenas e incitar a conscientização crítica do público — somando-as à proposta do TO — de desmecanização, pensamento sensível e tomada dos meios de produção teatral — parece ser um caminho possível.

Além disso, notando que os trabalhos com o TO são mais voltados para a estruturação de oficinas de três ou cinco dias, Márcia Pompeo Nogueira discute suas limitações em contextos comunitários. Para a autora, o TO carece de referências e discussões sobre o “processo de construção de uma comunidade, sobre formas de inserção e consulta às comunidades envolvidas”.³⁸⁸ Portanto, seria importante incluir formas de dialogar com as pessoas e entender o contexto em que o trabalho teatral acontece em vez de semear um método cuja estrutura é dada de antemão. O objetivo é que os pesquisadores no contato com a comunidade (ou ainda, com o grupo sócio-espacial) se distanciem do papel de “especialista, do profissional que vem com um projeto

³⁸⁵ DORT, *O teatro e sua realidade*. 2010, p. 319.

³⁸⁶ LEFEBVRE, *O teatro épico de Brecht como crítica da vida quotidiana*, [1947] 1973, pp. 63–64.

³⁸⁷ Retomando a fala de Mészáros, a proposta parece dialogar com “o esforço consciente de interligar os fenômenos sociais específicos às tendências gerais e às características do capitalismo como sistema global”. (MÉSZÁROS, *Consciência de classe necessária e consciência de classe contingente*, [1971] 2008, p. 85).

³⁸⁸ NOGUEIRA, *Boal e o teatro em comunidades: Contribuições da experiência africana*, 2013, p. 184.

pronto, e passa a ser o de alguém que vai coordenar um processo aberto para as contribuições dos membros da comunidade”.³⁸⁹

A autora apresenta algumas etapas para o processo de interação com a comunidade. Num primeiro momento, o foco está na preparação para iniciar o contato com o grupo, pesquisando, discutindo o papel do pesquisador e criando um repertório comum. O segundo momento proposto pela autora, nomeado “identificação do conteúdo”, seria uma etapa de aprendizagem gradual na qual a “atenção deve se concentrar em maneiras de conhecer os moradores, bem como fazer descobertas sobre a localidade”.³⁹⁰ Em seguida propõe uma “reunião”, como etapa em que se explica a proposta de trabalho para, junto com a comunidade, identificar os problemas que servirão de base para o processo teatral. Por fim, numa abordagem semelhante à de Augusto Boal, Nogueira propõe uma etapa de “dramatização” em que os problemas são discutidos por meio de improvisações para um aprofundamento ou olhar diferenciado sobre o cotidiano. Além disso, a autora apresenta uma proposta de continuidade, entendendo que “anos de dominação não podem ser transformados do dia para noite”.³⁹¹ Apesar do trabalho ainda parecer focado na busca por soluções de problemas numa realidade dada (e não necessariamente na sua problematização), suas contribuições quanto à contextualização e à continuidade são importantes para repensar a práxis.

Outra questão que surge dessas experiências é como registrar esses processos que partem do corpo e incluir tais registros na elaboração de outras cenas. Nesse sentido, há uma possibilidade de diálogo entre o TO e a ideia de protocolo, proposta de Ingrid Koudela a partir das experiências de teatro didático de Brecht. O protocolo seria um depoimento da experiência que consegue sistematizar o processo e alimentá-lo, mudando seus rumos.³⁹² Além disso, não há uma preocupação formal sobre o registro, podendo assumir diferentes configurações (relatos escritos, desenhos, cenas, música etc.). Para a autora o protocolo seria também uma maneira de tornar “físicas e manifestas as experiências, desenvolvendo novas percepções a partir da construção da forma artística”.³⁹³ Assim, “incorpora o sensório e o racional, o corpo e a fala, o físico e o desconhecido. Ao promover a dialética do processo, o protocolo passa a anunciar a descoberta do conhecimento”.³⁹⁴

Por fim, seria interessante investigar como estimular continuamente um processo de pensamento pelo corpo, sem recorrer à roda de conversas no final de todas as experiências como tentativa de cristalizar num discurso o que estava sendo trabalhado corporal e sensivelmente. Não se trata de negar o pensamento simbólico por completo, mas de não o ter como ‘porto seguro’ e tentar usar o corpo para articular o pensamento e a imaginação. Isso implica uma proposta pedagógica que não tenha a separação corpo-mente como imperativo, entendendo, em consonância com bell hooks, que o corpo e o engajamento pelo prazer contribuem com o processo de aprendizagem. Significa usar o corpo tanto no reconhecimento do espaço e das dinâmicas sócio-espaciais, como também na problematização e proposição.

As críticas à teoria e à minha prática com o TO indicam uma possibilidade de transformação da práxis, orientando-a para avançar na direção da desalienação sócio-espacial. Mas se a alienação sócio-espacial é um processo que toma a aparência das relações como sua essência, nos impedindo de ver que a sociedade tanto produz o espaço como é produzida por ele e que, portanto, os espaços e as relações sociais não são estáticos-

³⁸⁹ Ibidem, p. 191.

³⁹⁰ NOGUEIRA, Buscando uma interação teatral poética e dialógica com comunidades, 2002, p. 71.

³⁹¹ NOGUEIRA, Boal e o teatro em comunidades: Contribuições da experiência africana, 2013, p. 195.

³⁹² KOUDELA, Ato artístico coletivo, 2001.

³⁹³ Ibidem, p. 92.

³⁹⁴ Ibidem, pp. 92–93.

imutáveis, como poderia ser um processo de desalienação? Acredito que há algumas etapas importantes que possam orientá-lo. A primeira delas é o próprio momento de engajamento, isto é, de mobilização das pessoas em torno do questionamento da própria realidade, das relações sociais e dos espaços cotidianos. Na sequência, me parece importante levantar informações, incômodos e relações que permitam tanto ampliar e compartilhar o conhecimento sobre a própria realidade pelas próprias pessoas. O acesso à informação aumenta o poder do grupo na tomada de decisões, envolvendo as pessoas num processo de formação de opinião e de ideias.

Uma terceira etapa seria articular essas informações para promover um debate de controvérsias. Para Tommaso Venturini, controvérsias são situações coletivas que envolvem todos os tipos de atores e que podem ser questionadas sem serem reduzidas a uma única pergunta. São situações complexas que podem ser discutidas por um grupo, ainda que de forma não verbal.³⁹⁵ Para o autor, as controvérsias são formas de observar o mundo social e sua construção. Nesse sentido, incentivar o debate de controvérsias significa promover meios de discussão da vida coletiva pelos próprios atores, reconhecendo que os pesquisadores não têm o direito de se intrometer e impor suas soluções.

Outra etapa seria tomar consciência das contradições existentes ao abordar uma situação para além da aparência das relações, ampliando o conhecimento coletivo sobre a realidade. Leandro Konder destaca que, nesse processo de reconhecimento das totalidades em que a realidade está articulada, faz-se fundamental “identificar [...] as contradições concretas e as mediações específicas que constituem o ‘tecido’ de cada totalidade, que dão ‘vida’ a cada totalidade”³⁹⁶ a partir do pensamento dialético.

Até o momento, o trabalho com o TO tem focado nas duas primeiras etapas, atuando principalmente para engajar e levantar informações, controvérsias e contradições. A proposta é investigar a possibilidade de ampliar as práticas para que o TO, enriquecido por outras interfaces e dinâmicas, torne-se um vetor, uma forma de navegar entre essas etapas a partir da mobilização do corpo. Assim, no lugar de estruturar o método pelas práticas, o trabalho passaria a se estruturar a partir do contexto sócio-espacial, da interação e do que se deseja problematizar com o grupo.

³⁹⁵ VENTURINI, *Diving in magma: how to explore controversies with actor-network theory*, 2010, pp.258–273.

³⁹⁶ KONDER, *O que é dialética?*, [1981] 2004, p.46

5. POR UMA APROPRIAÇÃO NÃO-FIDEDIGNA DO TEATRO DO OPRIMIDO: O CASO DE SÃO GONÇALO DO BAÇÃO

Apesar de não ser usual, opto por concluir a dissertação com este capítulo que apresenta novas experiências a partir de uma apropriação não-fidedigna do Teatro do Oprimido. Entendo que tais experiências são importantes para a compreensão das críticas da teoria e da minha prática com o Teatro do Oprimido (TO) que, por sua vez, evidenciaram alguns limites importantes de serem superados em trabalhos que têm a desalienação sócio-espacial como horizonte. Parecia fundamental que o TO pudesse entrar em diálogo com outras práticas de teatro político, interfaces já produzidas pelos grupos de pesquisa MOM e LAGEAR e com o próprio contexto sócio-espacial. Assim, dando continuidade ao trabalho iniciado em São Gonçalo do Bação, as propostas ensaiadas, em especial com os participantes do Grupo de Teatro e com o Grupo de Escoteiros (Sagobá), foram tentativas de experimentar maneiras de apropriação do teatro e do corpo em pesquisas sócio-espaciais. Apesar de entender a necessidade de superar um "T.O. bem-feito",³⁹⁷ como já alertava Julian Boal, e de reconhecer suas limitações principalmente no que tange à discussão sócio-espacial (o foco nas vivências individuais no lugar da produção social do espaço), na prática foi difícil 'abrir mão' do método em vários momentos.

Neste capítulo, abordo algumas das trocas e ensaios de interfaces (teatrais ou não). Alguns ensaios são tentativas de 'sair do lugar' e superar a paralisia da crítica por perceber os limites (o que o método não alcança) e não saber como superá-los (para onde direcioná-lo). Outros buscam testar aspectos dos quais acredito que o TO possa se 'alimentar' e, antropofagicamente, 'vomitar' algo novo. Enquanto ensaios essas experiências não se tratam de construções fechadas e definitivas. São guiadas pela experimentação, pelo processo e pela relação que vem sendo construída com os grupos e demais moradores do Bação.

Entre março e julho de 2023, os encontros com moradores do Bação foram praticamente quinzenais, variando entre conversas informais, participação em eventos, acompanhamento de aulas e apresentações do Grupo de Teatro, reuniões com empresas de consultoria de patrimônio e com a Bação Logística S/A (Terminal Ferroviário do Bação ou TFB), e também por propostas de atividades (com o Grupo de Teatro e com o Grupo de Escoteiros). Esse processo mais dialógico de aproximação se difere dos relatos mais pontuais das experiências analisadas no capítulo anterior. Além disso, o processo contribuiu significativamente para conhecer o distrito, ampliando minha visão sobre o contexto desde o impacto da mineração e do turismo às transformações dos modos de vida. Ao mesmo tempo, a confusão³⁹⁸ aumentava a medida que as experiências modificavam minha visão superficial pelo reconhecimento de parte das contradições. Assim, além da descrição das interfaces testadas (do que se pretendia mobilizar e o que foi possível provocar), a discussão também visa lançar luz ao processo de envolvimento com os moradores do Bação, os aprendizados e as dificuldades.

As experiências em São Gonçalo do Bação explicitam as considerações finais e as discussões levantadas nesta dissertação por meio da práxis. Não há, contudo, uma conclusão do processo de experimentação do

³⁹⁷ BOAL, J., *Sobre antigas formas em novos tempos: o Teatro do Oprimido hoje entre "ensaio da revolução" e técnica interativa de domesticação das vítimas*, [2017] 2022, p.211.

³⁹⁸ Nas palavras de Vianninha: "O Brecht dizia que quando o homem vislumbra a verdade começa o sofrimento. Eu digo que começa a confusão. Eu ando terrivelmente confuso sobre tudo." MORAES, *Vianinha, cúmplice da paixão*, 2000, p. 91.

método (nem do trabalho com os moradores de São Gonçalo do Baçõ). Em certo sentido, o fechamento do mestrado e a escrita da dissertação são uma pausa nesse processo cujas experiências apontam para sua continuidade.

Oito meses após o primeiro encontro com o Grupo de Teatro, propus a Mauro (fundador e diretor) que fizéssemos uma entrevista caminhada pelo distrito. Além de ser uma forma de retomar o contato com o grupo, a proposta visava conhecer melhor o contexto, o modo de vida e as transformações recentes em São Gonçalo do Baçõ. Realizada preferencialmente a pé, a entrevista caminhada busca encorajar conversas espontâneas e facilitar a comunicação sobre o lugar, aproveitando o foco no espaço para evocar informações.³⁹⁹ Pensando na dinâmica e conversa sobre o turismo, realizada no ano anterior, Pensando na dinâmica e conversa sobre o turismo, realizada no ano anterior, propus discutir as festas que existem e existiram no distrito como forma de ter mais informações para provocação. Além disso, sabendo que a própria formação do grupo estava associada à Semana Santa, visava também conhecer as formas de mobilização e organização dos moradores e entender a possibilidade das festas na articulação social e política.⁴⁰⁰

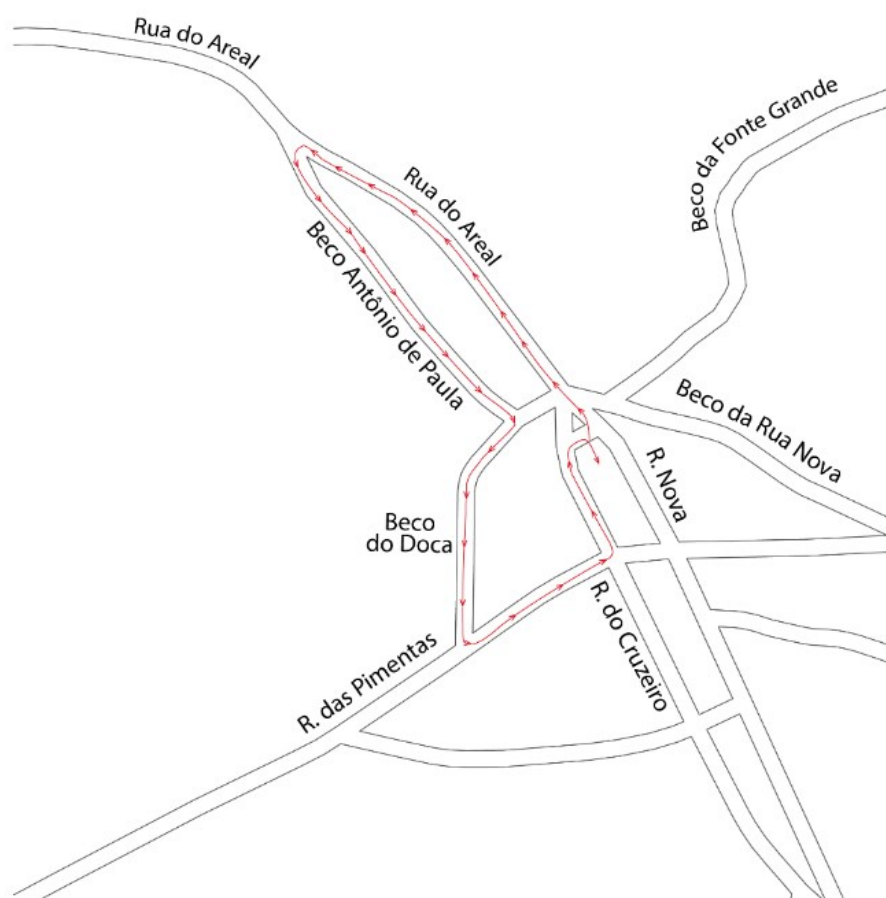
Após conversar com Mauro, combinei de realizar a entrevista num sábado (11 de março). Na data também aconteceria a Feira Baçõ Cultural, evento organizado por alguns moradores e realizado mensalmente na sede do Grupo de Teatro. No momento de preparação para a entrevista, tentei investigar formas de adequar seu formato ao corpo, aproveitando a interação corporal com o espaço para levantar informações. Reconhecendo que a entrevista caminhada dialogava com a investigação de “maneiras de conhecer os moradores, bem como fazer descobertas sobre a localidade”,⁴⁰¹ apontada por Márcia Pompeo Nogueira, minha intenção era investigar também a possibilidade do corpo na expressão do pensamento sensível. As tentativas de adequação foram pautadas sobretudo na mistura da entrevista caminhada com alguns jogos do TO, seja propondo uma caminhada estranhada (como no exercício *Caminhada como quisertes*) ou incorporando alguma dinâmica da *Série dos cegos* para a sensibilização dos sentidos. Contudo, durante o processo, percebi que tais adequações tendiam a ser mais espetaculares do que formas de avançar na direção do pensamento sensível sobre o espaço e, portanto, decidi não avançar na proposta. Além de mim, duas bolsistas de graduação (Olívia Porto e Ynaiá Benites) participaram da entrevista e, considerando o tema investigado, pedimos que Mauro guiasse todo o trajeto (fig. 62).

³⁹⁹ ANDERSON. Talking whilst walking: a geographical archaeology of knowledge. 2004, pp. 254–261; KINNEY. Walking interviews. 2017, pp. 1–4.

⁴⁰⁰ Retomando aqui a discussão proposta por Rodolfo Cascão Inácio (*Festa e política*, 1995).

⁴⁰¹ NOGUEIRA, Buscando uma interação teatral poética e dialógica com comunidades, 2002, p. 71.

Figura 62 — Croquis do trajeto percorrido durante entrevista caminhada com Mauro em São Gonçalo do Bação.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Por sugestão de Mauro, combinamos de nos encontrar na igreja. Como ficou evidente ao longo da entrevista, a escolha do ponto de encontro deu-se pela importância desse espaço (do adro e do largo) na organização das festas no Bação ao longo dos anos. No início da conversa e ainda no adro, Mauro elencou as festas realizadas anualmente: Carnaval, Semana Santa, Festa Junina e a Festa do Padroeiro... Todas lidam com o espaço interno e/ou externo da igreja. Além delas, Mauro mencionou o Festival de Inverno, organizado pelo Grupo de Teatro há dezenove anos. Esse evento tem duração de aproximadamente quinze dias e conta com apresentações (de teatro e música) e oficinas diversas realizadas por eles, por outros moradores ou ainda por pessoas e grupos de fora. O espaço do adro também é ocupado pelo Grupo de Teatro para a apresentação da maioria dos espetáculos no distrito. Para tal, os integrantes removem alguns bancos da parte interna da igreja e os organizam em forma de semi-arena de modo que a fachada passa a ser articulada como cenário (fig. 63).

Figura 63 — Apresentação da peça “Aredes” pelo Grupo de Teatro no adro da igreja de São Gonçalo do Bação em 22 de julho de 2023.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Ao falar do adro, Mauro nos contou sobre a formação do Grupo de Teatro na Semana Santa de 1997 em que, após a apresentação da Paixão de Cristo, as pessoas que participaram do processo de montagem manifestaram desejo de continuar o trabalho. Por um tempo, o espaço da igreja era utilizado também como sala de ensaios e apresentações, tendo o apoio do padre para tal. Contudo, as pessoas foram se sentindo ‘reprimidas pelo ambiente’ e, eventualmente, o Grupo de Teatro passou a usar o espaço da escola até conseguir uma sede própria. Para Mauro, manter a igreja como local de apresentação, apesar do espaço da sede, dava-se pela ‘mágica’ em apresentar ali.

Mauros nos explicou que, desde sua formação, ‘a gente’ [Grupo do Teatro] tem organizado a maioria dos eventos do distrito.⁴⁰² Já o Carnaval é organizado por outras pessoas, principalmente pelo ‘pessoal dos bares’.

⁴⁰² Em vários momentos da entrevista, Mauro usou o termo ‘a gente’, como quando passamos ao lado da Casa Paroquial e, contando sobre o abandono da construção, disse “a gente tá querendo revitalizar”. Cheguei a perguntar a quem ele se referia quando dizia ‘a gente’ e ele respondeu falando sobre os grupos que faz parte como a igreja, o teatro e a associação, envolvendo-se um pouco em tudo.

Antes disso, havia uma comissão formada por um grupo de pessoas conhecidas como 'festeiros'. Esses festeiros escolhiam um casal que ficava responsável por organizar a festa, desde a parte religiosa (da missa e da procissão até a decoração da rua. Sobre a decoração, costumavam colocar um mastro com a bandeira de São Gonçalo (no caso da Festa do Padroeiro) e, se a família festeira fosse rica, decoravam a rua com bandeirinhas da frente da igreja até a frente da casa, marcando o caminho da procissão.

Houve uma forte tradição de festas no Bação até a década de 1940, quando foram interrompidas com a chegada de Padre Bernardo ao distrito (que, por sua vez, não gostava de festas, música e bagunça). Apenas com a chegada de outro padre, em 1960, que a tradição é retomada. Apesar disso, o período também foi marcado pela saída de muitos moradores para morar em Itabirito ou Belo Horizonte, que voltavam ocasionalmente para as festas do distrito, hospedando-se nas casas dos parentes. É o caso do próprio Mauro que foi morar em Belo Horizonte quando criança, mas continuou participando dos eventos do distrito. Na contramão desse movimento de evasão dos moradores, Mauro destacou a chegada de Marilene, Jaber, Lídia e seu esposo ao Bação na mesma época.

Ainda no largo da igreja, mas descendo a Rua do Areal, Mauro lembrou da presença dos fogos nas festas do Bação. Havia uma família de fogueteiros que moravam na Rua do Areal e produziam fogos para toda a região. No caminho em direção à casa dos fogueteiros, (fig. 64), Mauro nos descreveu algumas das produções que lembrava ter visto quando criança, destacando uma pomba iluminada que percorria dois mourões até acender a bandeira com a imagem de São Gonçalo na Festa do Padroeiro. Por fim, completou dizendo que os que mexiam com fogos na família morreram, acabando com a tradição no distrito.

Figura 64 — Localização da antiga casa dos fogueteiros em São Gonçalo do Bação.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Continuando a caminhada, Mauro nos contou da Folia de Reis que existia no Bação em que as pessoas saíam das casas mais centrais e seguiam a pé para as fazendas mais distantes. Realizadas nas noites de sexta-feira durante todo o mês de dezembro, as Foliás tinham como principais envolvidos: os três reis, o coordenador

(que carregava a caixa com o presépio amarrada no pescoço), os tocadores (violão, saxofone, clarinete, pistom e vários instrumentos de percussão) além de um grupo de quinze crianças 'pastorinhas', do qual participou até seus doze anos. Ao chegar numa casa, o grupo pedia licença para entrar cantando uma música. Nesse momento o coordenador colocava o presépio numa mesa (que as famílias geralmente decoravam) e dava início às falas dos reis, seguida pelas canções dos pastorinhos. Mauro completou dizendo que "estavam tentando resgatar essas músicas" e pôs-se a cantar um trecho:

*Vinde, vinde, ó pastores
adorar a Deus menino,
que só para o nosso bem
quis nascer-se pequenino.*

Ao sair, cantavam outra música e seguiam para outra casa. Assim como no caso dos fogueteiros, as Falias foram realizadas até 1970 e a tradição foi diminuindo com a morte das pessoas que organizavam a festa. Também é importante destacar que todos esses eventos serviam para arrecadar dinheiro para as obras da igreja e tinham grande envolvimento dos moradores.

Figura 65 — Chafariz da Rua do Areal em São Gonçalo do Baçõo.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Enquanto andávamos, passamos ao lado de um (fig. 65) dos oito chafarizes espalhados pelo Baçõo. Mauro falou que, no passado, as pessoas de regiões próximas vinham a pé ou a cavalo e usavam o chafariz para se refrescar, lavar os pés e trocar os sapatos para a missa. Virando à esquerda do chafariz, passamos pelo Beco Antônio de Paula, paralelo à Rua do Areal. Os becos foram construídos com pedras da região (fig. 66) e desde o século XVIII passaram a ser utilizados pelos moradores como atalhos ou para a passagem de algum animal.

Figura 66 — Muro de pedra em São Gonçalo do Baçõo.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Figura 67 — Soleira 'feita pra sentar' em São Gonçalo do Baçõo.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Como a vegetação estava alta, Mauro começou a andar mais depressa e, cansado, nos convidou para sentar numa soleira de pedra de uma das casas (fig. 67). Mauro suspirou e lembrou-se de, quando criança, ter usado bastante a soleira e a sombra da casa para descansar depois de brincar no adro da igreja. Rindo, nos disse que aquele lugar foi 'feito para sentar'. O interessante desse momento foi como a interação espontânea entre o corpo e o espaço serviu para suscitar uma memória, rompendo um pouco com a 'dureza' na relação entrevistador-entrevistado.

Continuando a caminhada, Mauro optou por nos apresentar outro beco, mais transitável, onde se encontram as ruínas de um rancho de tropeiros. Olhando para as ruínas, ele nos contou sobre o diálogo existente entre a história narrada e espacializada do Bação com a produção dos espetáculos do grupo. Um exemplo é o uso da imagem do rancho tanto como elemento que orienta a cenografia da peça (de "Aredes" e de "Derrama lá, entorna cá", por exemplo) quanto como dramaturgia a partir das narrativas orais e pesquisas históricas sobre o cotidiano daquela época. É a imaginação sobre esse contexto sócio-espacial específico que serve de inspiração ao trabalho do grupo.

Ainda caminhando pelo beco, Mauro lembrou-se de um espetáculo feito por eles durante o primeiro Festival de Inverno. Como num teatro em trânsito, os participantes do Grupo de Teatro caminharam pelo beco da Rua Nova, iluminado apenas pelas tochas, velas e lanternas que iam posicionando no trajeto. Depois de algumas cenas em pontos espalhados pelo percurso, chegaram no largo da igreja e, após acender uma fogueira, fizeram um 'ritual do fogo'. Esse relato foi interessante por resgatar um movimento de intinerância do grupo e de articulação do teatro com o espaço da rua. Cabe destacar que a performance foi realizada antes da conquista da sede (construída em 2014). De certa forma, a sede do grupo, afastada do núcleo principal do distrito, pode ter limitado algumas dessas mobilizações e aproximações teatralizadas do espaço cotidiano.

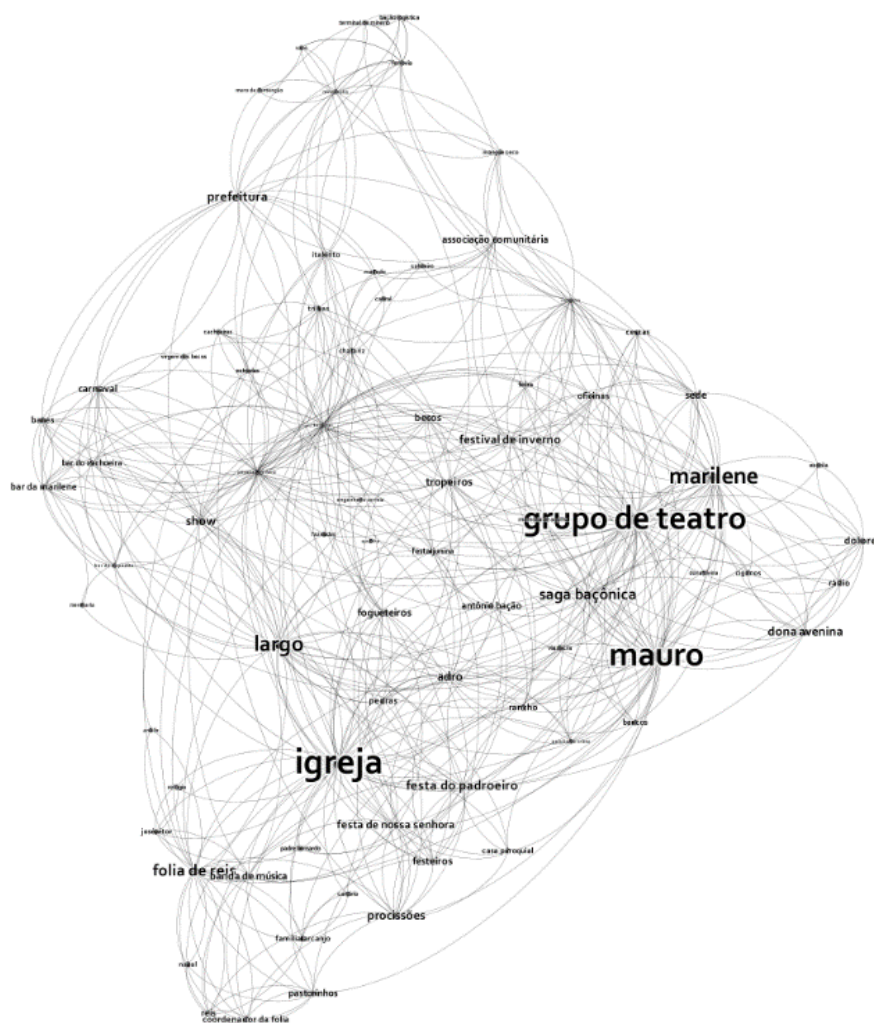
Perguntei se além das procissões, folias e do espetáculo havia outros eventos-caminhados no distrito. Mauro nos contou que, na virada do ano, algumas pessoas realizavam uma festa chamada "Via Sacra". Nesse caso, um grupo saía de casa em casa, festejando e convidando outros moradores a se juntarem. Depois de terem passado por várias casas, o grupo terminava comemorando na frente da igreja. De acordo com Mauro, a "Via Sacra" foi uma 'festa espontânea' que durou alguns anos, tendo acabado por conta das 'bagunças' e momentos de 'falta de respeito'.

Já no final da entrevista, a caminho da Feira Bação Cultural, Mauro nos contou a história do terreno onde hoje é a sede do grupo. Durante muito tempo, o lugar foi uma ocupação de trabalhadores para a construção da Ferrovia do Aço que teve início em 1970 e, após uma interrupção de quase dez anos, foi finalizada em 1992. Anos mais tarde, a prefeitura cedeu o terreno da sede para o Grupo de Teatro, porém ele ainda pertencia à ferrovia. Por conta da dubiedade da propriedade do terreno, Mauro diz estar aguardando mais informações antes de realizar qualquer reforma na sede. A dúvida quanto à propriedade não é restrita à experiência do Grupo de Teatro. Trata-se de uma questão recorrente no contexto do Bação. Nesse sentido, práticas de 'empurrar a cerca', ampliando o tamanho do lote, são comuns entre os moradores. De acordo com Mauro esse fato chegou a ser abordado num dos espetáculos do grupo, pois na época um morador tinha 'empurrado sua cerca' sobre a rua, impedindo o trânsito de pessoas e de carros.

A entrevista caminhada com Mauro foi importante para evidenciar relações já conhecidas — a exemplo da centralidade da igreja para as festividades —, além de levantar informações relevantes sobre o distrito — como os movimentos migratórios ao longo dos anos, a transformação das tradições e alguns dos conflitos que

existiram ou ainda existem (por exemplo, a duvidade da propriedade dos terrenos e as divergências na organização dos eventos) (fig. 68). Pensando na possibilidade de discutir as informações levantadas na entrevista com as questões pontuadas pelos adolescentes do grupo (no encontro realizado no ano anterior), retornei ao Bação algumas semanas depois (26 de março) para conversar com algumas pessoas e propor um novo encontro com o Grupo de Teatro.

Figura 68 — Rede inicial⁴⁰³ de São Gonçalo do Bação, elaborada a partir da entrevista caminhada com Mauro.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Ao chegar no distrito para encontrar com Robinho na casa de Marilene, notei que havia uma grande quantidade de pessoas no Bar Casa Velha, ao lado da igreja, e que várias delas vestiam uma espécie de macacão alaranjado. Enquanto esperava, escutei uma delas dizer ao dono da mercearia que morava em Três Pontas/MG

⁴⁰³ A rede foi elaborada com o software Gephi (versão 0.9.7) a partir de um brainstorm de palavras-chave identificadas na entrevista e de suas relações.

e, seu colega, em Três Marias/MG. A casa de Marilene estava cheia, contando com a presença de seus filhos, netos e de seu ex-esposo Jaber. Apesar do ambiente (de reunião familiar), não ser ideal para a conversa que propus inicialmente (articular encontros teatrais), o clima informal possibilitou trocas interessantes.

No início da conversa, Jaber me contou sobre sua chegada ao Bação com Marilene e os outros casais de hippies, na década de 1970, e sobre o início do Grupo de Teatro em 1997. Falando da primeira encenação da Paixão de Cristo, ele disse ter sido escolhido para fazer o papel de Cristo e que, para tal, produziu e carregou uma cruz de madeira em tamanho real. Essa encenação, que foi a primeira performance do grupo, foi um evento marcante no contexto do distrito por ter envolvido toda a comunidade. O papel de Jaber se destacou pelo caráter cômico e acidental. Além de ter sido muito realista (chegando a quase ser 'crucificado'), em determinado momento Jaber não ouviu o sinal do narrador que precisou gritar 'caí, Cristo!' para diversão das pessoas que assistiam. Em meio às histórias contadas, Jaber, sabendo do meu interesse por teatro, perguntou se eu conhecia o grupo Living Theatre e me disse que conheceu Julian Beck em sua passagem pelo Brasil, exclamando 'eles faziam teatro o dia inteiro!'. Cheguei a perguntar se ele não tinha estranhado essa comunidade teatral, ao que ele me respondeu rindo: 'eles que deviam estranhar a gente, a gente era hippie!'. Inicialmente, pensei que a própria 'crucificação realista' na Paixão de Cristo pudesse se assemelhar à cena da "libertação" do grupo Living Theatre, mas Jaber negou a influência.

Apresentando brevemente o trabalho, comentei do meu interesse em colocar assuntos controversos em debate. Se os impactos eram "assimilados e incorporados num dinamismo feroz",⁴⁰⁴ a proposta era mobilizar o teatro para essa "desincorporação" ou para, pelo menos, colocar essas questões em debate. Um exemplo de impacto "assimilado e incorporado" é a própria relação dos moradores com a ferrovia. Pouco antes, conversando com uma senhora na mercearia, ela dizia 'nem escutar mais o trem passar'. Por sua vez, Marilene respondeu que sempre escuta o trem e Jaber completou dizendo que sabia até se estava carregado. Eles falaram do processo de construção da ferrovia e sobre o uso do espaço onde hoje é a sede para servir aos engenheiros, de acordo com Marilene, e aos militares, de acordo com Jaber.

Assim como Mauro, disseram que a situação da terra no Bação era uma 'confusão'. Inclusive, quando se mudaram, uma pessoa tentou 'pegar um pedaço' do terreno deles, 'empurrando a cerca'. De acordo com eles, as pessoas costumam ter apenas o contrato de compra e venda e não a escritura do imóvel, o que poderia impedir a prática. Contaram diversas histórias sobre o tema: uma delas é a ocupação do Mangue Seco, que teria sido loteado e vendido para pessoas que vinham de Piranga/MG na época da construção da ferrovia. Além disso, contaram também o caso de um morador que, quando vivo, 'empurrou a cerca' de forma que um dos chafarizes passou a integrar sua propriedade; o de um homem que 'vive comprando terrenos pelo Bação para vender às mineradoras'; e o de Dona Geralda que chegou a 'matar um cara na foice' por conta de discussão de terras e que, quando morreu, teve seu terreno comprado por uma mineradora!

À respeito da mineração, Marilene e Robinho debateram sobre sua relação contraditória no distrito. Ao mesmo tempo que ela serve como fonte de renda para várias pessoas do distrito (que trabalham para Vale, SAFM etc.), também impacta cotidianamente a vida das pessoas e, justamente por seu caráter contraditório, é difícil perceber alguns desses impactos. Um exemplo dessa relação contraditória é a situação do próprio Grupo de Teatro que, tanto realiza projetos com o financiamento de uma mineradora (SAFM), quanto denunciavam a mineração e a ameaça do terminal.

⁴⁰⁴ Expressão de uma moradora numa das integrações propostas pelas disciplinas "Projetar o projeto I e II".

Além disso, destacaram o problema das voçorocas que existem no distrito — uma delas é até bem próxima da casa de Marilene (fig. 69). Para Marilene, essas erosões teriam vários motivos: tanto pela prática de colocar fogo no pasto para o gado, o que acaba por deixar o terreno desnudo, quanto por conta da prática antiga de extração do carvão, bastante incentivada pela Usina Esperança cujos trabalhadores residiam no Bação e desmatavam bastante a região.

Figura 69 — Voçoroca ao lado da casa de Marilene em São Gonçalo do Bação.

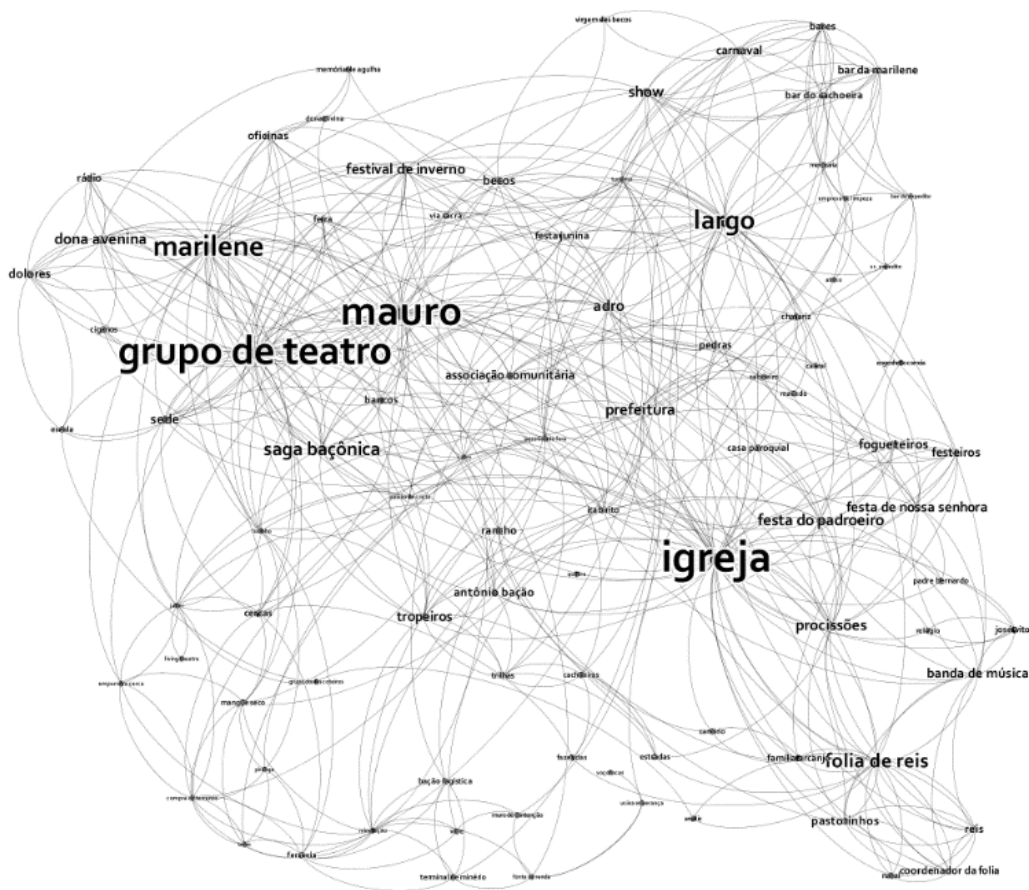


Fonte: Acervo pessoal, 2013.

Ao comentar sobre o pessoal de macacão alaranjado que havia visto mais cedo, Marilene disse serem os trabalhadores de uma empresa de limpeza terceirizada contratados pela prefeitura de Itabirito e que estavam hospedados no Bação. Indignada, ela exclamou: 'onde vão ficar? Eles vão ficar aqui por 10 anos! E quando o serviço deles acaba, vão para onde? Pro bar, pra porta de boteco! Outro dia, no Teatro, eu dei uma dura nas meninas, porque são meninas, adolescentes com corpo de mulher. Falei que não quero ver ninguém andando na frente dos botecos!'. Jaber, desentendido do assunto, questionou Marilene sobre o que ela queria dizer e ela então respondeu: 'a gente sabe o que vai acontecer: vão ficar dando em cima das meninas, né? Dando em cima, não, vão tentar 'comer' elas!'.

Essa conversa, apesar de informal, permitiu uma ampliação da minha compreensão sobre o contexto do Bação, expandindo também a possibilidade de articulação das provocações (fig. 70). As falas tornaram evidentes alguns dos conflitos existentes como as relações de propriedade da terra e aqueles causados por imposições externas (como no caso da empresa de limpeza, da ferrovia e do próprio desmatamento para a Usina Esperança). Além disso, destacaram a relação contraditória com a mineração, a partir da situação específica do grupo, e apresentaram a expansão da mineração no contexto do Bação que, não limitada ao espaço (pela compra de terrenos), envolve também (e sobretudo) as relações sociais e de trabalho do distrito.

Figura 70 — Primeira reformulação da rede, acrescida das informações na conversa com Marilene, Robinho e Jaber.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

A convite do grupo, retornei ao Bação na semana seguinte (1º de abril) para conhecer um pouco do processo de montagem da apresentação da Semana Santa (na sexta-feira, dia 7 de abril). Encontrei Marilene na sede, rodeada por crianças e as ajudando a escolher seus figurinos. Há um cuidado muito grande no processo: para cada criança presente, ela mostrava a roupa (uma espécie de túnica), fazendo os ajustes no corpo com alfinetes, e depois apresentava uma série de tecidos coloridos para serem escolhidos e usados como acessórios de cabeça pelas crianças. Enquanto montava os figurinos, Marilene explicava os processos de fabricação, o aproveitamento das roupas e tecidos em outras peças do grupo e sobre os eventos e espetáculos que já tinham produzido no Bação. A própria escolha pela túnica era uma forma de adequar a mesma vestimenta a diferentes corpos ao longo dos anos. Em determinado momento, um morador chegou à sede para perguntar à Marilene se ela participaria da 'reunião sobre patrimônio' que seria realizada na igreja às 19h. Ela respondeu dizendo que estava um pouco cansada dessas reuniões, mas me encorajou a ver sobre o que se tratava.

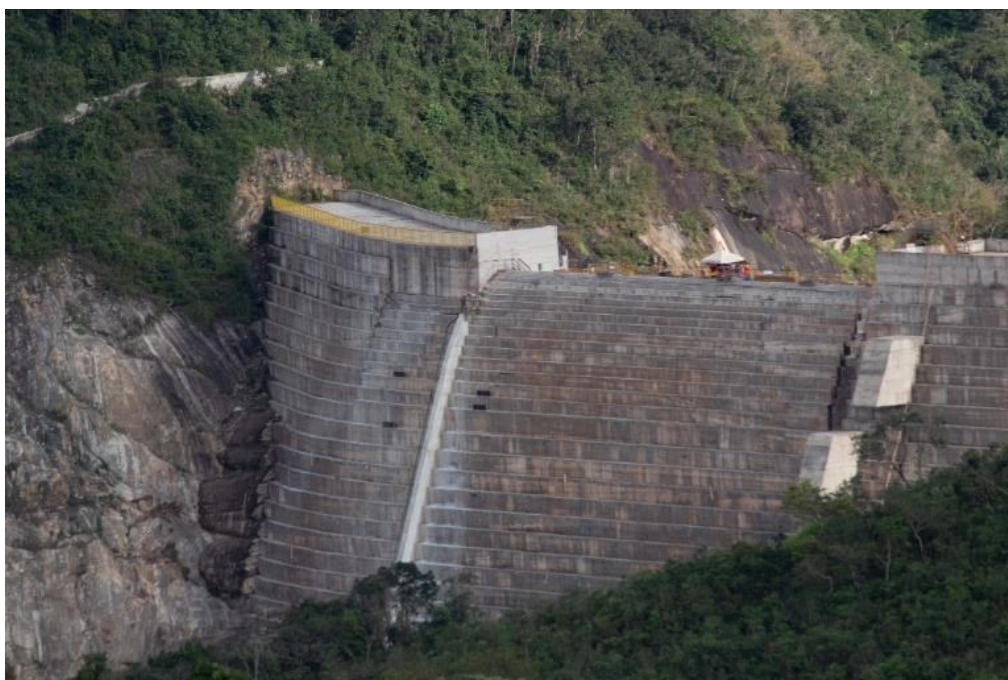
A importância da igreja no contexto do distrito evidenciava-se cada vez mais, pois além das missas e espetáculos, o espaço também torna-se *palco* das reuniões do distrito. Sentados nos bancos, cerca de trinta moradores aguardavam a apresentação da empresa de consultoria ambiental. Intitulada “Ações de preservação e conservação do núcleo histórico de São Gonçalo do Baçã”, aquela apresentação era uma contrapartida da mineradora SAFM e tinha dois objetivos principais:

- 1) apresentar um dossiê com justificativa, descrição dos bens e delimitação do perímetro de proteção do núcleo histórico;
- 2) propor a elaboração de um plano de circulação de veículos no distrito.

As arquitetas e o arqueólogo responsáveis pela reunião começaram apresentando uma série de fotografias, mapas e estudos que justificavam o traçado proposto do perímetro de proteção e do perímetro de entorno, garantindo a ‘ambiência urbana’. O perímetro de proteção abrangia todo o largo da Matriz (construções e vias), estendendo-se para abrigar as vias até o Cruzeiro da Rua Nova e a Capela de Nossa Senhora do Rosário, incluindo também os chafarizes, becos e muros. Já o perímetro do entorno tangenciava a linha férrea e incluía duas áreas de interesse arqueológico, sendo uma delas localizada nas proximidades do terreno do terminal de minério. Quanto ao plano de circulação de veículos, propuseram algumas formas de sinalização das vias para o controle do acesso e do trânsito no distrito.

A questão do tombamento foi um foco de disputa entre os moradores. Por um lado, a maioria das pessoas presentes via o instrumento como possibilidade de ‘frear os avanços do terminal de minério’ e das ‘transformações nos modos de vida’. Em determinado momento, um senhor lembrou que, na época da construção do muro de contenção (fig. 71), o grupo Vale prometeu reformar a igreja e não o fizeram porque ainda não estava tombada. Por outro lado, algumas pessoas viam o tombamento com suspeita, alegando a dificuldade na venda de imóveis.

Figura 71 — Muro de contenção em São Gonçalo do Baçã, Itabirito/MG.



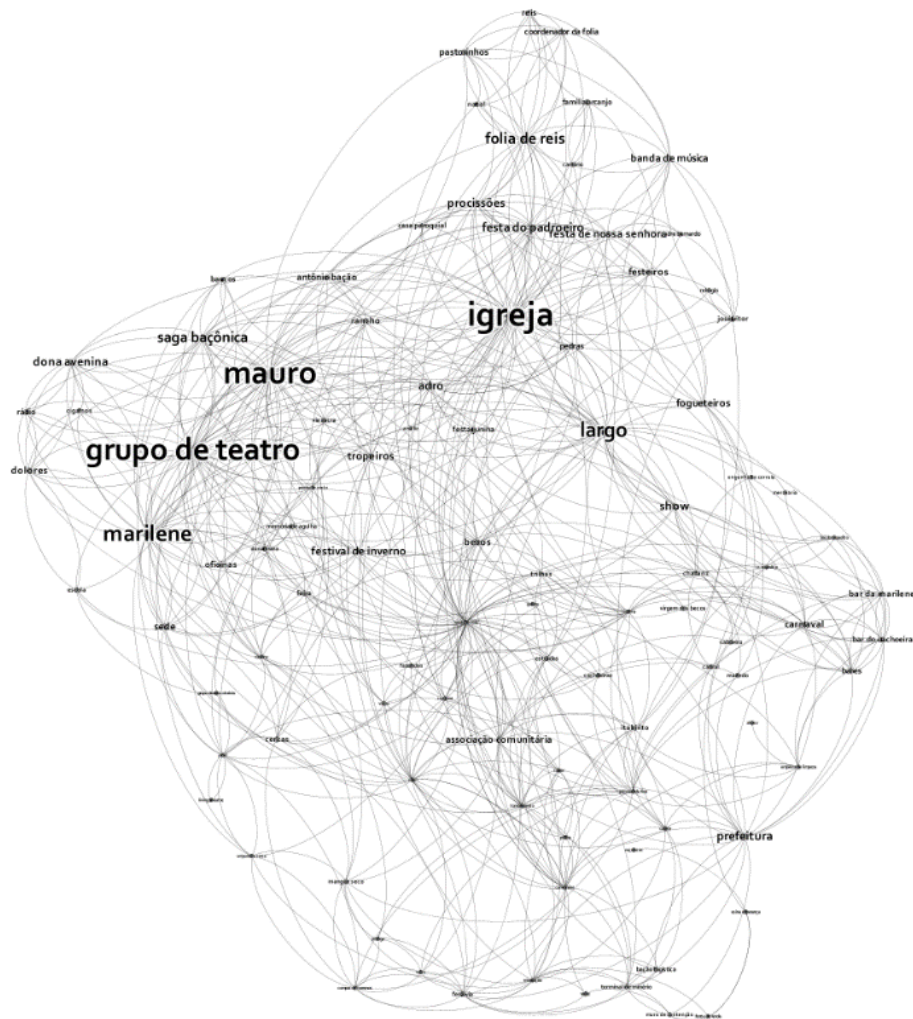
Fonte: Acervo pessoal, 2023.

A proposta de limitar o fluxo de carros e caminhões também desagradou parte das pessoas presentes que, alegando que o Bação era zona rural, pediam para pensar um meio que não fosse 'radical demais'. Por outro lado, Vânia (moradora e fundadora do grupo Memória de Agulha) anunciava o risco do aumento de veículos na região pois, asfaltar o caminho entre os distritos de São Gonçalo do Bação e Ribeirão do Eixo, significaria 'ligar a BR-040 com a BR-356'. Comentou também que a intenção não era limitar carretas, tratores e carros no Bação, mas arrumar maneiras de impedir o fluxo alto de carros e, sobretudo, de caminhões de minério. As mudanças no modo de vida em relação às transformações na estrada ficaram evidentes quando a mesma moradora comentou que, diferente das pessoas de fora, 'qualquer morador aqui está acostumado com a vaca deitada, com esperar a vaca levantar para passar na estrada'. De acordo com outra pessoa, antes da decisão pelo asfaltamento das estradas, falava-se na possibilidade de usar um piso intertravado e hoje já escutam 'vamos ter que tirar as vacas para passar o asfalto'. Nesse sentido, Vânia completou dizendo: 'querem melhorar a poeira, mas não percebem que altera o modo de vida'. Foram vários relatos de como o fluxo aumentado de carros e caminhões prejudicava as estruturas das casas, sobre como a passagem do trem faz 'tremear' várias partes do Bação e sobre o receio que tinham com a possível instalação do terminal de minério.

Entre falas sobre 'minar os clientes' do terminal e fazer com que o dinheiro que circula no Bação seja 'focado nas pessoas que passam por lá' (pelo incentivo ao turismo), um morador se levantou e, dirigindo-se às arquitetas e ao arqueólogo da empresa contratada pela SAFM, disse: 'trevas e escuridão se esse terminal de minério chegar aqui! A gente pode não salvar o mundo, mas podemos minar os clientes deles, porque passar 300 a 400 caminhões vai destruir tudo isso aqui' e completou dizendo 'você ajudam, mas a gente tá de olho!'. A reunião terminou às 22h com a aprovação do dossiê e do plano de sinalização, além do pedido para aumentar o perímetro do entorno pela inclusão da área do TFB. Do lado de fora da igreja, as pessoas conversavam sobre o medo do avanço do terminal, da malha viária e da destruição dos modos de vida locais.

Após a reunião sobre patrimônio, novas relações e conflitos puderam ser percebidos (fig. 72). O encontro evidenciou o impacto das transformações recentes do espaço cotidiano e dos modos de vida, a partir das falas sobre as estradas, o fluxo de carros e até pelo argumento de 'garantia da ambiência urbana' por parte dos técnicos. Mas também foi interessante perceber a forma como aquele grupo de moradores discutiam a articulação de instrumentos com o tombamento para frear os avanços do terminal de minério. Além disso, vale lembrar que a proposta trata-se de uma contrapartida da mineradora SAFM, destacando, novamente, a relação contraditória da mineração no distrito.

Figura 72 — Segunda reformulação da rede, acrescida das informações da reunião sobre tombamento.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

A partir das experiências e trocas, retornei ao Bação com as bolsistas do LAGEAR para levar propostas de atividades ao grupo de adolescentes, rerepresentando as discussões e informações que estavam sendo levantadas (fig. 72).⁴⁰⁵ Marcamos o encontro para o dia 16 de abril, uma semana depois da apresentação do grupo na igreja. A proposta do encontro era que: num primeiro momento, fizessemos alguns exercícios e jogos de desmecanização corporal. Em seguida, Robinho propôs jogar o *Embarcação* (fig. 73), jogo de contação de histórias produzido por Beatriz Bartholo e Luísa Paiva.⁴⁰⁶ Por fim, a testaríamos um jogo teatral tomando duas colagens produzidas como suporte para tentar enxergar as relações sócio-espaciais levantadas.

⁴⁰⁵ Esse processo foi desenvolvido sobretudo com a colaboração e participação de Olívia Porto e Ynaíá Benites, que se propuseram a discutir a elaboração de um jogo corporal e testá-lo com os adolescentes do grupo de teatro junto comigo.

⁴⁰⁶ Nos módulos I e II da disciplina "Projetar o Projeto", com colaboração de Kou Matsushita e Beatriz Abreu.

Figura 73 — Foto do jogo *Embaração*.



Fonte: Beatriz Bartholo

No dia, propus um momento de desmecanização semelhante às experiências anteriores, imaginando que seria uma forma de diminuir a timidez das pessoas para o momento de contação de histórias. O primeiro jogo proposto foi o *Ninguém com ninguém* (fig. 74).⁴⁹⁷ Nele, os jogadores são divididos em duplas e, uma pessoa externa indica as partes do corpo com as quais os parceiros deverão se tocar. Esses contatos corporais são cumulativos e as pessoas podem realizá-los em pé, sentados, deitados etc. Quando for impossível continuar, o narrador dirá “ninguém com ninguém”, e todos procurarão novas parcerias. Imaginei que, com esse jogo, as pessoas poderiam tanto aquecer o corpo, mobilizando o corpo de forma extra-cotidiana, como iniciar um processo de diálogo a partir da interação corporal.

Figura 74 — Desenho esquemático de *Ninguém com ninguém*.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

⁴⁹⁷ BOAL, *Jogos para atores e não-atores*, [1998] 1999, p. 110.

O segundo jogo proposto foi o *Marionete sem fios* (fig. 76).⁴⁰⁸ Semelhante à *Sequência do Espelho*,⁴⁰⁹ ele busca mobilizar o corpo para ativar estruturas musculares pouco utilizadas e trabalhar com o diálogo visual entre duas pessoas, abdicando da soberania da palavra como expressão principal de comunicação. O jogo funciona da seguinte forma: em duplas distanciadas entre si, uma pessoa (marionetista) faz o gesto de suspender uma linha imaginária, supostamente ligada à uma parte do corpo da outra pessoa (marionete), à qual o marionetista designa com o olhar. A marionete responde com o movimento correspondente, mexendo braço, mão, Joelho, pé, cabeça, pescoço... como se estivesse sendo manipulada pelo parceiro. Notei que algumas pessoas tiveram dificuldades com o exercício, sobretudo pela comunicação não-falada.

Figura 75 — Desenho esquemático de *Marionete sem fios*.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Após o momento de desmecanização, nos organizamos em roda para uma partida do jogo *Embarcação* (fig. 75). Esse jogo foi elaborado como interface para viabilizar o compartilhamento de histórias, casos, memórias etc. Para tal tem *cartas-imagens*, com fotos que atuam como 'centelhas' para a contação de histórias. Elas são divididas em quatro categorias: verde (cartas que se relacionam com aspectos do meio ambiente), azul (cartas que se relacionam com aspectos do espaço físico), amarelo (cartas que se relacionam com aspectos da história) e vermelho (cartas que se relacionam com aspectos da cultura). Há também *conectores* que articulam as *cartas-imagens* entre si e, conseqüentemente, vinculam as histórias contadas. Levei também algumas *cartas-curinga* com palavras como cercas, modo de vida, garimpo, transporte, bares... que poderiam atuar como outras centelhas para a contação de histórias. A interface também prevê três formas de jogo: a forma colaborativa, competitiva (brincando com as ideias de 'verdade' e 'mentira') ou ainda como gatilho para a dramaturgia pela improvisação.

Acredito que a diferença de idade e a hierarquia existente entre os participantes dificultou o engajamento e a apropriação pelo grupo. Os jovens evitaram falar sobre as imagens nas cartas, muitas vezes dizendo que não 'tinham nenhuma história pra contar', mesmo com a possibilidade de um jogo competitivo. Por vezes também não reconheciam alguns dos eventos e lugares (como no caso da Cachoeira Benvida). Já as pessoas mais velhas do grupo tendiam a contar histórias mais longas e, no processo, os adolescentes muitas vezes se distraíam ou não prestavam atenção, conversando entre si e mostrando-se desinteressados.

Como estava tarde, não conseguimos testar o jogo teatral proposto, portanto combinamos um reencontro na semana seguinte (25 de abril). Nesse novo encontro, participaram dezesseis pessoas sendo metade do

⁴⁰⁸ BOAL, *Jogos para atores e não-atores*, [1998] 1999, p. 185.

⁴⁰⁹ A descrição deste exercício encontra-se tanto no livro de Augusto Boal *Jogos para atores e não-atores* (p. 173-181) como na seção 4.5 desta dissertação (Teatro do Oprimido em sala de aula: Pensar centelhas).

núcleo adolescente e a outra metade do núcleo adulto. Como costume, começamos com um aquecimento do corpo e com um jogo para mobilizar o grupo chamado *Mosquito Africano* (fig. 76).⁴¹⁰ Trata-se de um jogo de fácil engajamento, que lida com ritmo e atenção. A proposta é imaginar um mosquito que sobrevoa as cabeças e, sempre duas pessoas se encarregam de 'matá-lo'. Apesar de acessos de risada, em boa parte do tempo os jovens estavam concentrados.

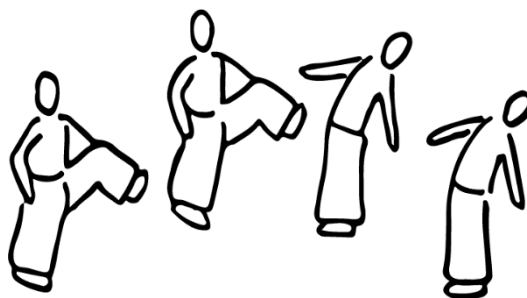
Figura 76 — Desenho esquemático de *Mosquito africano*.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Na sequência, propus o jogo *Espada de pau parisiense* (fig. 77)⁴¹¹ em que o conhecimento do corpo se dá pela dinâmica de ação e reação. Nesse caso, o grupo é dividido em duas filas paralelas, com uma pessoa na frente de cada. As pessoas posicionadas à frente propõem os movimentos e o restante da fila precisa espelhar suas ações. O jogo funcionou como retomada dos exercícios de espelhamento e, de modo geral, os adolescentes estavam engajados e focados, mas tiveram dificuldade com os movimentos lentos e investigar o corpo para além dos braços.

Figura 77 — Desenho esquemático de *Espada de pau parisiense*.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Antes de testar o jogo teatral proposto (que estava chamando de *Jogo dos detetives e escultores do Baçãõ*) li um texto que tinha elaborado para o momento como introdução:

Esse jogo é um ensaio de conversas pelo corpo. Como o seu corpo fala sem as palavras? Você sente seu corpo? Você escuta o que ele tem a dizer? Como seu corpo expressa o que a palavra não alcança? Como o seu corpo grita o que você sente nos espaços do dia a dia que você constrói e usa?

⁴¹⁰ Conheci esse jogo durante a experiência com a Gabinetona do *TO na Cidade!*

⁴¹¹ BOAL, *Jogos para atores e não-atores*, [1998] 1999, p. 115.

Esse jogo tem dois papéis: escultores e detetives. Não se enganem, vocês já os conhecem bem porque vocês são em suas vidas. Cada um de vocês já é escultor e detetive da realidade do Baçã. Nosso objetivo agora é desmecanizar esses papéis.

Aqui os escultores vão se deparar com a própria realidade. Vocês verão coisas que parte de vocês disseram e expressaram no nosso primeiro encontro há um ano. Daquela vez eu perguntei "Como é o turismo no Baçã hoje?" e vocês responderam com os corpos. Mas vocês, escultores, não verão uma imagem única, até porque a realidade está em constante mudança ainda que não pareça. Os escultores vão receber uma imagem fragmentada e, com seus corpos, vão construir outra imagem respondendo à pergunta: O que você vê? Como você relaciona o que você vê com o espaço do Baçã?

Os detetives vão investigar os fragmentos do todo. Cada detetive tem o próprio olhar e registra com a câmera. Detetive: o que te salta aos olhos? O que dessas imagens corporais você quer transformar?

Começamos por escolher o primeiro detetive e oferecer-lhe uma câmera. A ideia de dar a câmera para o detetive tentava dialogar com algumas das questões enunciadas por Boal ao discutir o teatro-fórum, dizendo que o objeto cênico poderia atuar como suporte para engajar a pessoa no jogo (identificando-se com o papel). Também buscava dialogar com a ideia de protocolo ao oferecer uma forma de registro das visões dos participantes dentro do próprio jogo. No dia, projetamos as colagens produzidas (fig. 78 e 79) numa tela branca estendida sobre os armários. Inicialmente pensamos em limitar o tempo de observação, como no caso da disciplina "Pensar centelhas". Contudo, os adolescentes estavam curiosos com as imagens e acabaram se aproximando da tela para ver, tampando parte da projeção para os demais. Depois de terem visto as colagens fiz as perguntas: o que você vê? e como isso se relaciona com o Baçã? Há alguns problemas aqui: as perguntas continuavam demasiadamente abertas e não dialogavam com a produção do espaço. O protocolo dos detetives também não foi tão bem sucedido, também por conta do tratamento genérico das perguntas.

Figura 78 — Primeira colagem produzida para o jogo com adolescentes do Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçõ.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Figura 80 — Protocolo elaborado e fragmento da colagem que representaram durante o jogo dos detetives e esculptores de São Gonçalo do Bação.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Figura 81 — Protocolo elaborado sobre a mudança do posto de saúde durante o jogo dos detetives e esculptores de São Gonçalo do Bação.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Numa troca de conversas sobre o jogo e o uso da câmera como recurso de protocolo, Robinho levantou a possibilidade de fazer uma atividade de fotografia no Bação. Tendo em vista a demanda e a experiência dos grupos de pesquisa, propus uma oficina de fotografia, tomando a “Interface das Molduras” elaborada por Guilherme Arruda,⁴²² como gatilho para o diálogo via imagens corporais. Em outras palavras, a proposta era testar se uma dinâmica de imagens conseguiria ampliar as conversas e o olhar crítico sobre controvérsias do Bação a partir do sensível, do não-dito.

A “Interface das Molduras” propõe que, ao caminhar pelo espaço, as pessoas fotografem situações ou lugares que consideram relevantes, tendo algumas categorias como balizas. Essas categorias, representadas

⁴²² ARRUDA, *Pedagogia sócio-espacial para democracia radical: uma experiência mediada por interfaces em Glaura*, 2021.

pelas diferentes molduras (fig. 82), buscam instigar o olhar para as contradições e incitar problematizações a partir das fotos. No caso da oficina em São Gonçalo do Baçã, mantive quatro das seis molduras propostas por Arruda, sendo elas: (1) tem qualidades, (2) tem problemas, (3) é de todo mundo, (4) não é de ninguém.⁴³³ O interessante dessa interface é o olhar que propõe para as complexidades, pois uma situação ou lugar pode ser, ao mesmo tempo, de todos e de ninguém, ter problemas e qualidades. Em outras palavras, as molduras não são mutuamente excludentes (apesar da aparente relação de oposição que propõem), pois uma pessoa pode emoldurar uma situação em mais de uma categoria.

Figura 82 — Kits com molduras e câmeras para oficina de fotografia em São Gonçalo do Baçã.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Além delas, acrescentei a moldura (5) com a legenda “aconteceu por conta da mineração”. A intenção nesse caso era provocar as pessoas a perceber o impacto da mineração no espaço cotidiano. Em certo sentido, a proposta era ‘cutucar’ essa relação permeada de contradições, algo que já havia surgido na conversa com Robinho, Marilene e Jaber.

Após algumas mudanças de datas, marcamos a oficina para o dia 13 de maio. Apesar da indisponibilidade de Mauro optei por manter a data para ver se outras pessoas do Grupo de Teatro apareceriam. Aconselhada por Robinho, anunciei a oficina também para o Grupo de Escoteiros de São Gonçalo do Baçã (Sagobá) que se

⁴³³ Apesar de manter as mesmas categorias, alteramos a moldura “um problema” e “uma qualidade” para “tem problemas” e “tem qualidades” buscando provocar mais nuances nas fotos por entender que algo não precisa ser um problema para ter problemas.

encontra nos sábados de manhã. Durante a semana produzi um convite (fig. 83) para enviar nos grupos de WhatsApp, com uma pequena provocação além da informação sobre o horário e o ponto de encontro. Originalmente, a proposta era caminhar pelo Bação durante uma hora e nos encontrar na igreja (ou na escola)⁴²⁴ para a projeção das imagens. Nesse momento, faríamos alguns exercícios de desmecanização corporal e uma prática de teatro-imagem. Tendo a técnica “Ilustrar um tema com o corpo do outro”⁴²⁵ como ponto de partida, o objetivo era criar esculturas corporais para expressão dos conflitos das imagens.

Figura 83 — Convite para oficina de fotografia em São Gonçalo do Bação.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Buscando um enunciado provocativo para a produção de cenas, testei a dinâmica na semana anterior com alguns dos bolsistas do LAGEAR. Com as molduras em mãos, os estudantes percorreram o primeiro andar da Escola de Arquitetura, tirando fotos com seus celulares. Depois, voltamos para o LAGEAR e projetamos as imagens registradas. Duas imagens nos chamaram atenção. Enquanto uma projetava os ‘fundos’ da Escola de Arquitetura com a moldura “tem problemas” (fig. 84), a outra (registrada por outra pessoa), emoldurou o mesmo espaço com a frase “[não] é de ninguém” (fig. 85).

⁴²⁴ Durante a semana ficamos especulando qual seria o melhor lugar para projetar: na igreja (mesmo ponto de encontro) ou na escola (em que os escoteiros costumam fazer suas atividades). Optamos pela igreja porque a escola estava em reforma.

⁴²⁵ BOAL, *Jogos para atores e não-atores*, [1998] 1999, pp. 239–243.

Figura 84 — Foto do corredor dos fundos da Escola de Arquitetura com moldura "tem problemas".



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

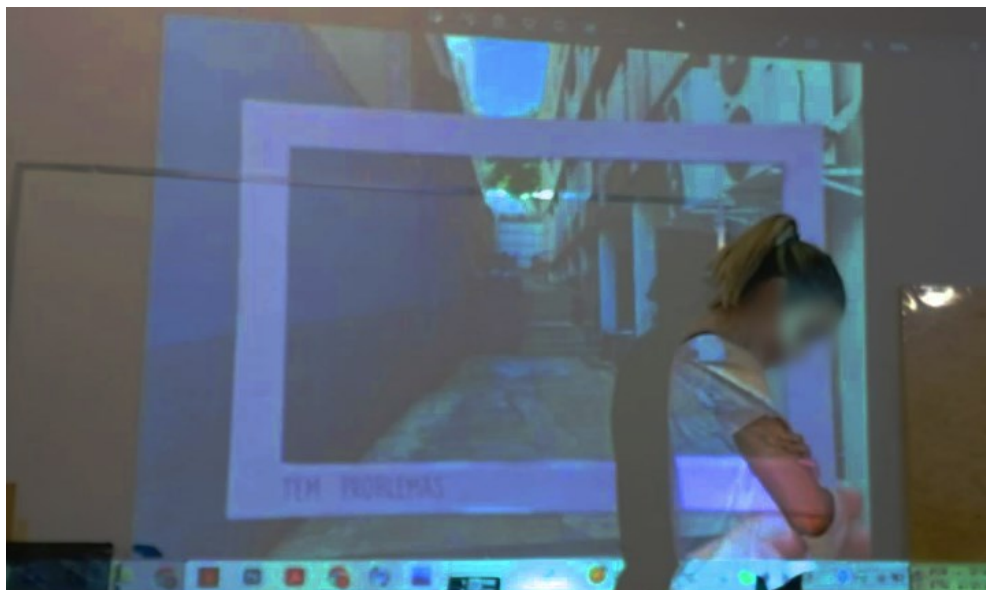
Figura 85 — Foto do corredor dos fundos da Escola de Arquitetura com moldura "[não] é de ninguém".



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Ao projetar as imagens na parede, pedi que elaborassem uma cena para discutir as duas molduras e, logo na primeira proposta, um dos bolsistas articulou a projeção como 'cenário' (fig. 86). Tendo achado esse recurso interessante, por espacializar as relações que estavam em discussão, pedi que mantivessem isso em mente para a elaboração das outras cenas (fig. 87).

Figura 86 — Uso da foto como cenário para a elaboração das imagens corporais pelos bolsistas do LAGEAR durante oficina de fotografia na Escola de Arquitetura da UFMG.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Figura 87 — Outro uso da foto como cenário para a elaboração das imagens corporais pelos bolsistas do LAGEAR durante oficina de fotografia na Escola de Arquitetura da UFMG.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Nos testes com os bolsistas, julgamos ser mais interessante perguntar apenas 'por que?'. Assim, ao apresentar uma figura com a legenda "é de todo mundo", por exemplo, o enunciado seria: 'por que é de todo mundo?'. No caso das imagens da Escola de Arquitetura, os estudantes falaram da sensação de isolamento, hostilidade, invisibilidade. Já a imagem com os braços abertos, seria, para um dos estudantes, uma forma de representar pelo corpo a possibilidade de transformação do espaço para receber pessoas e completou dizendo que ali 'tinha potencial'.

Cheguei ao Bação no dia 13 de maio para a oficina de fotografia. Era mais ou menos 8h30 quando o Grupo de Escoteiros chegou ao adro. O grupo era composto por dezessete crianças e cinco adultos que as acompanhavam, todos uniformizados. Comecei a conversar com uma das mulheres responsáveis pelo grupo e ela me informou que, antes de sair, fariam um breve lanche e 'desfraldariam a bandeira' (fig. 88), isto é, desdobrando-a e fazendo uma oração.

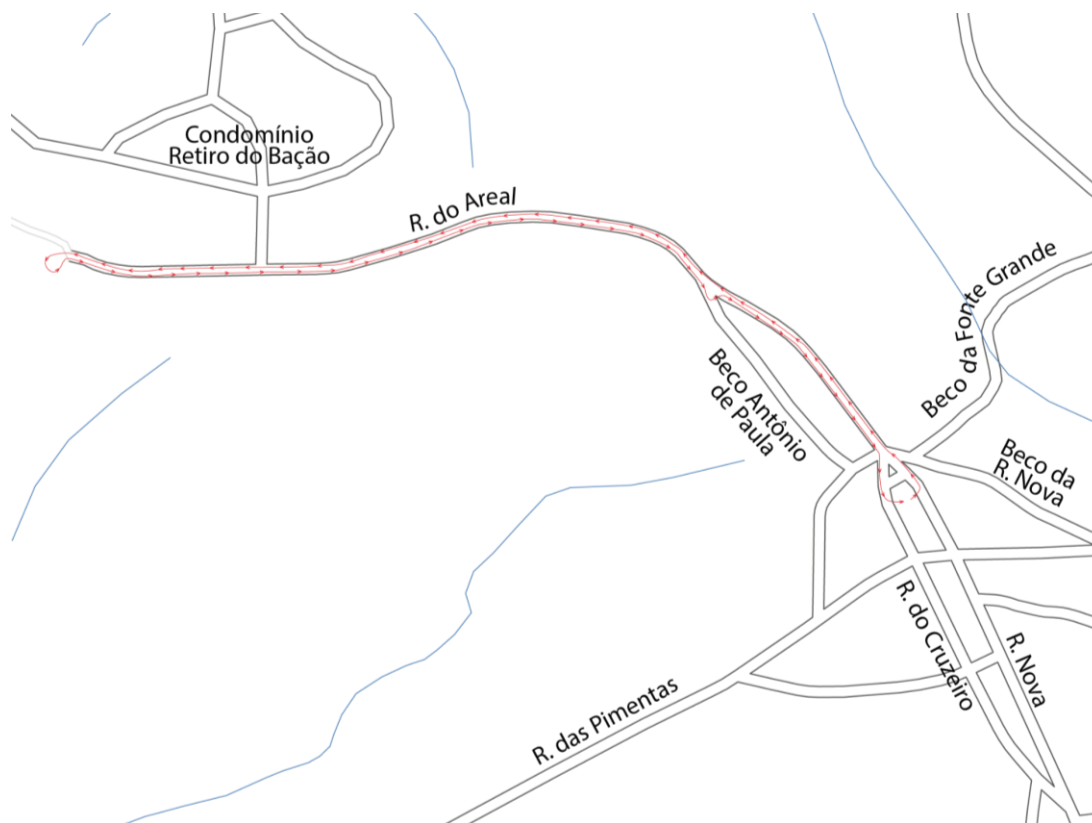
Figura 88 — Grupo de Escoteiros de São Gonçalo do Bação 'desfraldando' a bandeira.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Enquanto escoteiros estavam se reunindo, Vânia e Juliana, duas moradoras e integrantes do Memória de Agulha, chegaram ao adro interessadas em fazer parte da oficina. Além delas, participaram também três participantes do Grupo de Teatro (sendo dois adolescentes e Robinho). Reunidos no adro, dividi dez kits de molduras e cinco câmeras entre as pessoas presentes. Os dois adolescentes do Grupo de Teatro estavam de bicicleta e, ao pegar as molduras, saíram pedalando para fotografar lugares mais distantes. As crianças se dividiram em cinco grupos e, os kits de molduras que sobraram foram distribuídos para as moradoras, Robinho e uma das monitoras. Nesse momento, Juliana, segurando a moldura "aconteceu por conta da mineração", começou a olhar para os lados e com bastante indignação exclamou: 'eu estou olhando, mas eu só consigo enxergar coisas boas que aconteceram por conta da mineração!' e pôs-se a nomeá-las: os totens instalados nos pontos turísticos, as lixeiras e até mesmo o uniforme do Grupo de Escoteiros... tudo tinha sido feito pela SAFM. Aconselhei que registrasse isso.

Figura 89 — Croquis do trajeto percorrido durante oficina de fotografia no Bação.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

A saída, programada para 9h, acabou acontecendo às 9h30. Inicialmente as crianças correram envolta da igreja, tirando fotos dela e também do casarão da Dona Divina. Esses espaços foram emoldurados principalmente com as frases “é de todo mundo” e “tem qualidades”. Presenciei um grupo de três meninas discutindo sobre o casarão: duas queriam emoldurá-lo com “é de todo mundo”, mas uma insistiu que não aquilo era verdade, afinal ele pertencia a uma família específica. Depois de muita conversa, elas decidiram que era o pátio (em frente ao casarão) seria “de todo mundo”. Os grupos começaram a descer a Rua do Areal, em direção à Capela Nossa Senhora do Rosário (onde também é o cemitério) (fig. 89).

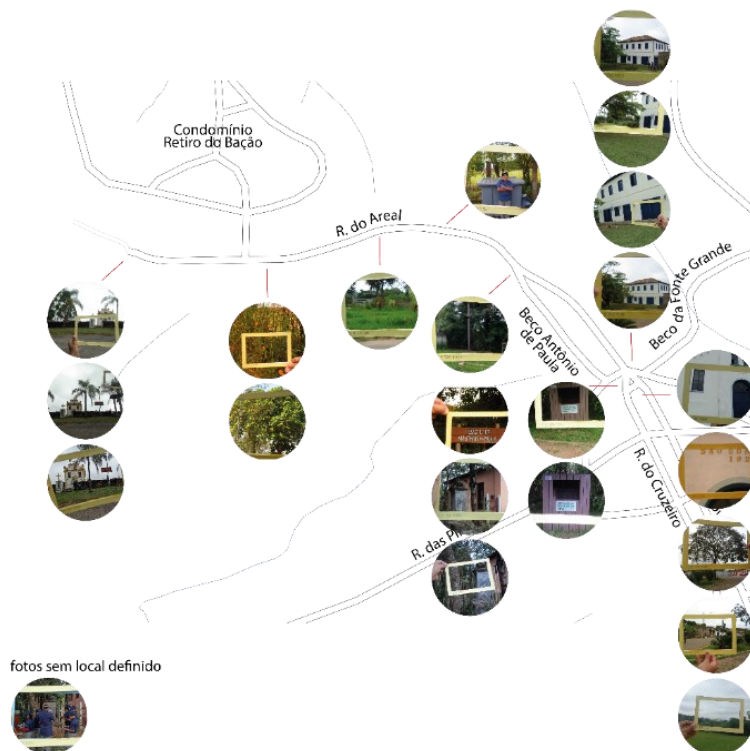
A moldura mais utilizada foi “Tem qualidades” com vinte e nove fotos (fig. 90). Houveram algumas fotos interessantes como: o casarão da Dona Divina, um dos chafarizes, a capela, o condomínio Retiro do Bação, uma plantação e deles mesmos enquanto grupo. Já a segunda moldura mais utilizada foi “É de todo mundo” com vinte e quatro fotos (fig. 91). Nesse caso além do casarão, igreja, capela, chafariz e becos, eles fotografaram as lixeiras — sendo uma da SAFM e outra não (fig. 92) — e o cruzeiro do Areal. Os meninos que estavam de bicicleta, por sua vez, fizeram uma foto emoldurando praticamente todo o distrito (fig. 93).

Figura 90 — Grupo de fotos com a moldura “tem qualidades” na oficina de fotografia no Bação.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Figura 91 — Grupo de fotos com a moldura “é de todo mundo” na oficina de fotografia no Bação.



Fonte: Elaboração própria, 2023

Figura 92 — Lixeiras enquadradas com a moldura “é de todo mundo”.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Figura 93 — Centro de São Gonçalo do Baçõo enquadrado com a moldura “é de todo mundo”.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

A terceira moldura mais utilizada, com vinte e duas fotos, foi “tem problemas” (fig. 94). A imagem mais fotografada foi uma erosão num quintal de uma casas (foram sete fotos do lugar). Além delas, registraram o posto telefônico abandonado, o muro de pedras, o lixo fora da lixeira, a Capela e a ‘macumba’ que fazem em sua frente (inclusive, houve uma discussão entre o grupo de meninas e uma moradora que discordava da escolha pela moldura). Os meninos de bicicleta fotografaram cavalos no meio da rua com essa moldura (fig. 95) e foram fotografados enquanto empinavam a bicicleta (fig. 96).

Figura 94 — Grupo de fotos com a moldura “tem problemas” na oficina de fotografia no Bação.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Figura 95 — Cavalos enquadrados com a moldura “tem problemas”.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Figura 96 — Menino empinando a bicicleta com a moldura “tem problemas”.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

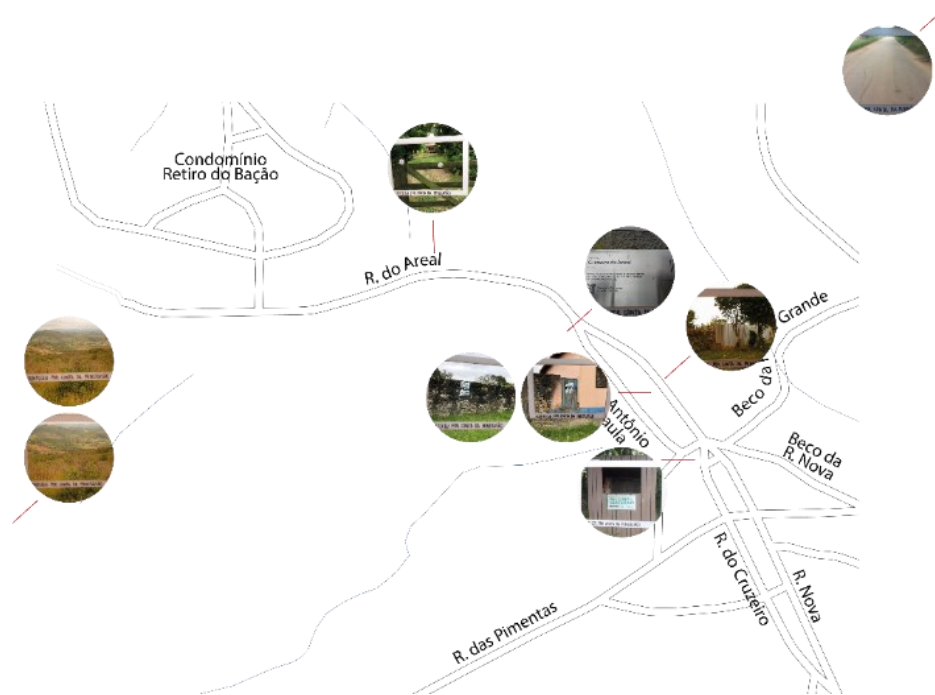
A moldura “[não] é de ninguém” foi utilizada dez vezes (fig. 97), sendo três fotos do posto telefônico abandonado, duas fotos de uma lagarta no chão, uma foto da Capela, uma foto de um cupinzeiro, uma foto da estrada, uma foto da calçada e uma foto da escola. Já a moldura “aconteceu por conta da mineração” foi utilizada nove vezes (fig. 98). Apareceram imagens da placa turística e da lixeira, que foram feitas pela SAFM, duas imagens do terreno do TFB, duas imagens de casas com placa de “vende-se”, uma imagem de um portão com o adesivo “eu protejo São Gonçalo do Baçõ, terminal de minério aqui não” e uma foto de um tapume metálico. Já os meninos de bicicleta registraram a estrada.

Figura 97 — Grupo de fotos com a moldura “[não] é de ninguém” na oficina de fotografia no Bação.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Figura 98 — Grupo de fotos com a moldura “aconteceu por conta da mineração” na oficina de fotografia no Bação.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Retornamos à igreja às 10h30 e, enquanto tentava arrumar a projeção e organizar as fotos das câmeras, descobri que as crianças precisavam sair às 11h. Ao perceber que não conseguiríamos fazer o restante atividade, sugeri que remarcássemos o encontro para a apresentação das imagens e dinâmica de teatro. Organizando as imagens das câmeras achei um vídeo de nove minutos de duração gravado por alguns dos escoteiros. Como num *vlog*, o menino começa a mostrar as molduras falando “Gente, tamo aqui no Grupo de Escoteiro, né? [...] Nós tamo passeando com o grupo de escoteiros tirando foto de São Gonçalo do Bação [mostra as molduras para a câmera]”, ao fundo um dos meninos do grupo, segurando a placa “aconteceu por conta da mineração” fala “vou pegar o condomínio inteiro ó, isso aqui aconteceu por conta da mineração. ‘aconteceu por conta da mineração’, ali ó, aquele condomínio”. Ele não estava com a câmera na mão e não tirou a foto. O vídeo segue com um dos meninos apresentando a diferença entre ‘lobinhos’ e ‘escoteiros’ pelos uniformes. Em determinado momento eles falam sobre os lugares que passaram e um deles exclama “Aqui em São Gonçalo é cheio de beleza, mas sabemos que aqui é difícil né, gente?”. Em outro momento um deles, segurando a moldura a “tem qualidades”, fala “tem qualidades... O nosso Grupo de Escoteiros Sagobá tem qualidades né, gente?”. Separei essas frases e as incorporei na apresentação das imagens. Em relação à fala sobre o condomínio, fiz uma montagem com uma de suas fotos e a moldura para incluir na apresentação (fig. 99).

Figura 99 — Imagem elaborada a partir da fala “‘Aconteceu por conta da mineração’, ali ó, aquele condomínio” por uma das crianças do Grupo de Escoteiros de São Gonçalo do Bação.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

No sábado seguinte (20 de maio), voltei ao Bação com a proposta de fazer alguns jogos para desmecanização e mobilização do corpo na discussão das imagens fotografadas. Quando cheguei às 8h30, algumas crianças já esperavam na porta do casarão de Dona Divina. Juliana nos recebeu no casarão e me apresentou uma sala preparada por Vânia para receber a projeção. Enquanto organizava o local — posicionando o projetor e o computador no peitoril da janela (fig. 100) —, os monitores dos escoteiros coordenavam o grupo de crianças do

lado de fora da casa, preparando-as para o evento do dia seguinte, conhecido como 'promessa' (fig. 101). Pouco a pouco outras pessoas foram chegando, entre elas: os adolescentes que participaram da oficina, Robinho e Mauro, do Grupo de Teatro.

Figura 100 — Organização da sala no casarão da Dona Divina para projeção das imagens da oficina de fotografia em São Gonçalo do Bação.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Figura 101 — Preparação dos escoteiros para o evento da "Promessa" no gramado do casarão da Dona Divina em São Gonçalo do Bação.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Comecei o encontro no quintal em frente ao casarão. Além de engajar as crianças e ativar o corpo, a ideia era realizar alguns jogos para 'cansá-las' e deixá-las mais atentas para a dinâmica de teatro-imagem. Assim que propus os jogos as crianças ficaram muito empolgadas e falando muito. Comecei com o exercício *Caminhada como quiserdes* (fig. 102), pedindo que buscassem formas 'malucas' de caminhar, colocando o corpo em

situações diferentes do dia a dia. As crianças rapidamente saíram correndo, pulando, andando de costas, andando num pé só... sem que eu precisasse de estimular muito. Dos adultos que participaram da oficina, apenas Juliana quis praticar os jogos. Os demais mantiveram-se distantes apesar do convite para a participação. Em seguida, para começar a trabalhar com imagens mais paradas, estabeleci um combinado de velocidades para a caminhada sendo 1- quase parando, 5- velocidade normal, 10- corrida.

Figura 102 — *Caminhada como quiserdes* com desafios de velocidade no gramado do casarão de Dona Divina em São Gonçalo do Baçõ.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Depois de algumas sessões de corridas intercaladas por caminhadas em câmera lenta, fiz o jogo *Sentindo a sala às cegas* (fig. 103) para incentivar um olhar mais cuidadoso para o espaço e as pessoas, ativando outros sentidos além da visão. Esse também foi um exercício de fácil engajamento. Algumas crianças tentavam 'espionar' e o grupo era bastante falante, por isso, em alguns momentos, fiz provocações sonoras como 'aponte para o barulho do carro' ou 'aponte na direção da voz de fulano'.

Figura 103 — *Sentindo o espaço às cegas* no gramado do casarão de Dona Divina em São Gonçalo do Baçõ.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Depois do jogo, e sentindo a necessidade ter a atenção dos participantes, propus rapidamente o exercício *Se você disser que sim*.⁴¹⁶ Combinamos duas palavras-chave: toda vez que eu dissesse 'sim', eles diriam 'não' e toda vez que eu dissesse 'São Gonçalo', eles diriam 'Baçõ' (por sugestão de uma criança). A importância dessa atividade foi conseguir estabelecer um combinado de retomada da atenção do grupo em outros momentos do encontro quando estavam dispersos.

O próximo jogo apresentado para o grupo foi a *Sequência do Espelho* (fig. 104) para dar continuidade no processo de desmecanização do corpo e instigar a capacidade de comunicação não verbal. De modo geral, o grupo teve dificuldades em evitar a fala, mas engajaram bastante com a proposta de espelhar os movimentos uns dos outros. Depois de alguns minutos brincando, fizemos uma pausa para um lanche preparado para as crianças escoteiras. Nesse momento, o monitor brincou dizendo que só liberaria o lanche se cumprissem com uma tarefa. Assim, adicionei um jogo conhecido como *Jogo dos toques* (fig. 105). A proposta do jogo é que fizessem os movimentos de acordo com o que eu estava falando e não fazendo, isto é, se eu dissesse 'mão na

⁴¹⁶ Esse exercício é apresentado como um dos exercícios da categoria "escutar tudo o que se ouve", no livro *Jogos para atores e não-atores*, ([1998] 1999, p. 144).

cabeça' e colocasse a mão no pé, eles deveriam colocar a mão na cabeça e não me imitar. Pensei nesse jogo porque, novamente, seria uma forma de engajamento e desmecanização fácil e vinculada à atenção do grupo.

Figura 104 — *Sequência do espelho* no gramado do casarão de Dona Divina em São Gonçalo do Baçõ.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Figura 105 — *Jogo dos toques* no gramado do casarão de Dona Divina em São Gonçalo do Baçõ.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Depois da pausa para o lanche, entramos na sala organizada previamente por Vânia e Juliana para ver as fotos e experimentar o teatro-imagem. O objetivo era instigá-los a falar mais do que o que estava exposto, investigando minimamente os conflitos e controvérsias que poderiam surgir. Apresentei as fotos de duas formas diferentes: separadas por câmeras e agrupadas (por temas ou espaços comuns) com o objetivo de destacar as contradições aparentes entre as molduras. Depois de ver as fotos, escolhia uma e convidava a pessoa que a registrou para responder 'por que?' tinha colocado aquela moldura, modelando os corpos como 'massinha' (fig. 106).

Figura 106 — Escoteiros modelando a partir de imagem da oficina de fotografia no Baçãõ.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Nesse momento as crianças começaram a ficar mais dispersas. Acredito que parte do desengajamento foi justamente a forma como a proposta foi executada. A sala, relativamente pequena, estava organizada como se uma sala de aula convencional: com as cadeiras viradas para uma apresentação feita por mim, ainda que a partir do trabalho delas. Apesar dos estímulos, perguntas e das tentativas de montar algumas cenas, a proposta de brincar com a elaboração das imagens se perdeu entre as conversas paralelas que iam surgindo no espaço restrito. Os adultos não se propuseram a participar, imagino que seja por terem entendido que aquela dinâmica era voltada para as crianças (ainda que também tivessem fotografado). De modo geral, o momento suscitou poucas discussões e as crianças limitaram-se a dizer que o Baçãõ era 'difícil porque tem que trabalhar muito pra ter as coisas' ou que 'são os caminhões de minério que impactam as estradas', etc. No final da dinâmica, Mauro e Juliana comentaram comigo da dificuldade de concentração das crianças para esse tipo de atividade e propuseram que eu levasse essas fotos para o resto do Grupo de Teatro. Robinho, por sua vez, comentou que havia gostado da ideia de fazer os jogos e os exercícios na rua e completou dizendo que, por mais que gostasse da sede, entendia que ela era afastada do núcleo central.

Como o Grupo de Teatro tinha sido convidado pela SAFM para apresentar a peça “Aredes”⁴²⁷ num centro cultural do bairro Marzagão em Itabirito, fui almoçar com Mauro em sua casa para acompanhá-los na apresentação (fig. 107 e 108). Durante o almoço ele me explicou que achava que a fala sobre o condomínio era referente a sua proximidade espacial do terminal. Disse saber que somente dois lotes do condomínio foram comprados e imagina que possa ter relação com essa proximidade. Conversando sobre o terminal, Mauro disse que o TFB estava realizando reuniões mensais no bairro Mangue Seco, localizado a menos de 1km do empreendimento. Comentou também sobre as estratégias usadas para articular as pessoas a favor do TFB, que vão desde reuniões com faturas de comida até promessas de apoio para as igrejas locais e para ações sociais e culturais, como o próprio Grupo de Teatro. Nesse caso, chegaram a ligar e oferecer patrocínio, mas era uma posição unânime no grupo de que não trabalhariam para o terminal. Ele terminou a conversa dizendo: ‘foi como na época da construção do muro de contenção, quer dizer, eu acho que tem possibilidade de eles conseguirem implantar o terminal, mas nós vamos resistir até o final’.

Figura 107 — Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação a caminho da apresentação de “Aredes” no ônibus disponibilizado pela SAFM.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

⁴²⁷ “Aredes” é um espetáculo do Grupo de Teatro realizado em parceria com a SAFM que fala sobre a proteção do sítio arqueológico de mesmo nome. A partir de um imaginário sobre o cotidiano dos tropeiros, o grupo propõe uma fabulação sobre a antiga ocupação onde hoje é o sítio arqueológico de Aredes, criticando também os avanços da mineração.

Figura 108 — Apresentação de “Aredes” pelo Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçõ no Marzagão.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Após a apresentação de “Aredes” no Marzagão, fui convidada a fotografar novamente o espetáculo que, dessa vez, seria apresentado para os trabalhadores da SAFM no dia 31 de maio (fig. 109). Além da oportunidade de ampliar o contato com o grupo, a visita era uma forma de conhecer parte do complexo minerário da Vale em Itabirito (fig. 110 e 111). O ônibus da empresa buscou os integrantes na sede, uma moradora no Mangue Seco e os atores do grupo Maria na Fulô em Itabirito. A moradora do Mangue Seco havia trabalhado no complexo da Vale e, atualmente, trabalha no muro de contenção. Durante o trajeto, ela apresentava o que conhecia do complexo, falando tanto sobre os espaços e maquinários quanto sobre as relações de trabalho na mineradora. Ela nos contou sobre o próprio trabalho no controle de entrada das pessoas autorizadas e sobre os procedimentos de segurança no caso de rompimento de barragem, dizendo que seu trabalho era ‘liberar toda a área e ser o último a sair’, ao que Robinho respondeu ‘isso aí é suicídio!’. Falou também sobre os instrumentos de controle dos motoristas, com câmeras que monitoram os movimentos da cabeça e alarmes sonoros constantes, e da alienação do processo produtivo pelos funcionários, com o desconhecimento e a restrição do acesso a determinados setores. Além disso, destacou que há muitos moradores do distrito que trabalham para a mineração ou que se formam como técnicos para trabalhar para as mineradoras da região, como no caso de uma das atrizes do elenco de “Aredes”. Essa é uma das complexidades do tema pois, como apontado por Marilene, há uma contradição entre depender da mineração para existir e reconhecê-la também como ameaça à própria existência.

Figura 109 — Apresentação de “Aredes” pelo Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação para os trabalhadores da SAFM.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Figura 110 — Vista da mineração na SAFM em Itabirito/MG.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

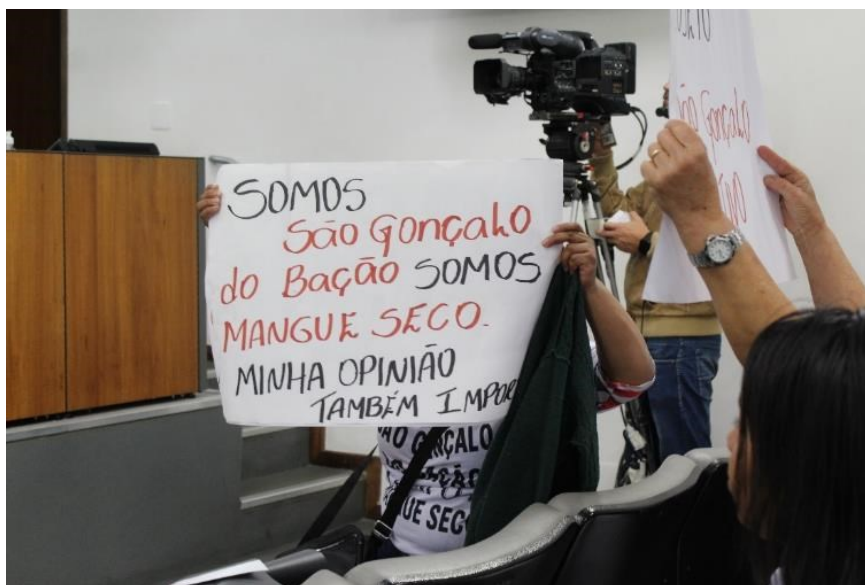
Figura 111 — Compilado de frames de vídeos do complexo da Vale em Itabirito/MG.



Fonte: Maria Cecília Rocha, 2023.

Com os encontros cada vez mais frequentes, retornei ao Baçõ para uma imersão dos pesquisadores do LA-GEAR na Casa Flusser entre os dias 8 a 11 de junho, que possibilitou interações interessantes com os moradores. No primeiro dia, caminhamos com Robinho no centro do distrito para apresentá-lo aos estudantes de graduação que iniciavam suas bolsas de pesquisa. Em certo momento, um senhor começou a ‘brincar’ com Robinho, dizendo que ele não tinha como apresentar São Gonçalo do Baçõ por ser de Piranga/MG. Ao ver que os estudantes estavam um pouco confusos, pedi que Robinho explicasse a ‘brincadeira’. Como dito anteriormente, durante a construção da Ferrovia do Aço, houve uma grande migração de pessoas de Piranga/MG para trabalhar na região, construindo suas casas onde hoje é o Mangue Seco. Essa separação entre Mangue Seco (ocupação recente com número expressivo de moradores negros) e São Gonçalo do Baçõ tem sido também incentivada pelo empreendimento minerador, dividindo as reuniões e estimulando certa animosidade entre os moradores e a associação comunitária — situação que ficou nítida durante a audiência pública realizada em 4 de julho na Assembleia Legislativa de Minas Gerais (ALMG) (fig. 112).

Figura 112 — Manifestação a favor do terminal por moradores do Mangue Seco na ALMG.



Fonte: Acervo Próprio, 2023.

No dia seguinte, fui convidada por Marilene para uma festa em sua casa, comemorando o final da temporada do espetáculo "Aredes". Além das conversas descontraídas com o grupo, Marilene e Mauro comentaram sobre o início do trabalho do Grupo Flor de Maio com os adolescentes. De acordo com eles, o trabalho consistia em aulas de teatro para a produção de um espetáculo realizado pelos jovens a partir dos próprios interesses. Marilene e Mauro me incentivaram a entrar em contato com o grupo, pensando na possibilidade de articular os trabalhos e unir esforços na mobilização dos adolescentes. Também comentaram também sobre o avanço do terminal de minério. Além das reuniões mensais no Mangue Seco, havia um boato de que algumas trabalhadoras do TFB estariam presentes na Feira Bação Cultural do dia seguinte. Marilene comentou que não participaria da feira porque 'não aguentava mais ver a cara desses lobistas da mineração'.

Depois da festa na casa de Marilene, me dirigi ao Bar Casa Velha, onde acontecia o "Sambação", roda de samba realizada por alguns moradores. Enquanto estava lá, encontrei uma moradora responsável pela Feira e perguntei a respeito da presença do TFB. Ela me contou que, de fato, a empresa de consultoria entrou em contato para pedir a relação de feirantes. Mesmo sem oferecer tal informação, algum tempo depois a empresa encaminhou uma listagem, dividida entre moradores e convidados (a partir de dados do Instagram) e a pediu para 'conferir'. Apesar disso, ela dizia não acreditar na presença deles, alegando que o 'povo de São Gonçalo é difícil' e que sabiam que 'nos últimos anos estavam engajando os moradores do centro contra o terminal'. Os avanços da empresa estariam mais focados na região do Mangue Seco e de Macedo, onde estavam promovendo encontros ou 'cafés' mensais e semanais, respectivamente. Pedi que me explicasse um pouco mais sobre a aproximação do TFB. Ela disse que, após uma mudança na votação do CONPATRI (Conselho de Patrimônio de Itabirito) e a anuência a favor do empreendimento (alegando que a atividade do terminal não afetava o patrimônio), o TFB começou a realizar ações de uma suposta lista de compensações (cafés, propostas de apoio à Feira e ao Grupo de Teatro etc.). A importância da igreja na vida política dos moradores foi novamente reforçada pela fala da moradora. Isso porque as primeiras reuniões sobre o terminal foram realizadas no espaço interno da igreja. No entanto, de acordo com a moradora, após algumas sessões tumultuadas, o 'pessoal da igreja' decidiu que aquele lugar não seria mais *palco* de reuniões sobre mineração, pois queriam ter 'liberdade de xingar os empreendedores num espaço que não fosse sagrado'. Por fim, destacou que imaginava ser possível articular movimentos contrários a mineração entre si, ao dizer: 'a mineração quer fragmentar, mas a gente tem que entender que não é só São Gonçalo do Bação [em ameaça] e se articular com o resto do povo'.

No dia 10 de junho, dia da Feira, boa parte dos moradores portavam um adesivo nas roupas e o espaço da sede estava decorado com diversas faixas com dizeres contra o terminal (fig. 113). Conversando com uma moradora sobre as manifestações, descobri que duas trabalhadoras do TFB estavam na Feira e foram hostilizadas por um morador. Na sequência, conversei com o morador e ele me contou que estavam incomodados com a presença delas naquele espaço e apenas disse que elas tinham 'minério nas mãos' e 'não eram bem-vindas ali'. Ele então me entregou um manifesto intitulado "NOSSO MODO DE VIDA IMPORTA!" organizado pelo (recém-formado) movimento de moradores contrários ao terminal, Vozes do Bação.

Figura 113 — Fotos das faixas instaladas na Feira Bação Cultural do dia 10 de junho.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Após a conversa com Marilene e Mauro, entrei em contato com Larissa, atriz do Grupo Flor de Maio, que tem trabalhado com os adolescentes do Grupo de Teatro a partir do financiamento da SAFM. Numa conversa por chamada de vídeo, apresentei as informações sobre o Bação levantadas até o momento. Por sua vez, ela me apresentou um pouco do processo que estava sendo desenvolvido com o grupo e comentou sobre o desejo dos adolescentes de desenvolver o trabalho a partir das festas. Larissa apresentou um esboço da aula dividida principalmente em três momentos: 1) jogos de desmecanização, 2) discussão a partir de objetos e histórias sobre festas trazidas pelo grupo e, por fim, 3) momento de criação de cenas improvisadas com esses objetos e histórias, tentando articulá-las às questões de saneamento (o que creio ser uma demanda da SAFM).

Propus unir nossos trabalhos para engajá-los também numa provocação sócio-espacial dessas festas. A ideia era tentar articular espaços e eventos (dentre os quais o saneamento poderia ser abordado) como forma de tensionar a montagem dessas cenas. Para isso criei um jogo improvisado que colocava a elaboração das cenas em diálogo com condicionantes espaciais e eventuais. Para montar a cena, os adolescentes sorteariam um local (ficha onde) e um evento possível (ficha e se) desenvolvendo uma imagem inicial que atuasse como gatilho para a cena dinâmica. Foram propostas as seguintes fichas:

onde?	e se?
No adro da Igreja	Chegaram muitos turistas nessa festa
Na sede do Grupo de Teatro	Acabou a água do distrito
No beco Antônio de Paula	Passou um carro com música alta
No Bar da Marilene	A festa acabou com o lixo espalhado na rua
Na capela/cemitério	Tocou a sirene da Vale
No Casarão da Dona Divina	Algum vizinho reclamou do tipo de música
No Mangue Seco	O lixo ficou todo no chão

Tabela 2 — Registro das fichas para criação de cenas dos adolescentes do Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçõ.

Fonte: Elaboração própria, 2023.

No dia 22 de junho, cheguei à sede com Larissa e discutimos brevemente a sequência de exercícios proposta por ela. É interessante que muitos deles se assemelham a jogos e exercícios do Arsenal do Teatro do Oprimido, apesar de não estarem descritos da mesma forma (o que corrobora com a ideia de Boal como um sistematizador desses processos, vinculando-os à crítica social pela perspectiva de transformação). A proposta de Larissa começava com um alongamento/aquecimento inicial (fig. 114), como forma de ativar o corpo para a oficina, seguido por dois jogos teatrais: *Bala Argentina* e *Jogo das Palmas*.

Figura 114 — Alongamento inicial durante aula com o Grupo Flor de Maio no Baçõ.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Bala Argentina (fig. 115) funciona da seguinte forma: em círculo e sem falar as pessoas batem palma como quem passa uma mensagem de um a um. Esse ciclo pode ser interrompido com alguns mecanismos: 'rondom',

que faz com que a mensagem inicial (palma) volte para o último emissor, 'boing' que permite mandar a mensagem (palma) para qualquer pessoa da roda e 'trim' que faz com que a mensagem (palma) pule um dos jogadores. Todos esses mecanismos são acompanhados de gestos e sons. Quando se erra (o gesto, o som ou a sequência) a pessoa vai para o centro da roda, podendo ser resgatada a qualquer momento caso responda 'Holmes' para qualquer pessoa que gritar 'Sherlock'. Esse é um jogo que trabalha principalmente o engajamento e a concentração do grupo.

Figura 115 — Desenho esquemático de *Bala argentina* ou *jogo dos torpedos*.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

O segundo jogo proposto por Larissa foi o *Jogo das palmas* (fig. 116), muito parecido com a *Série das palmas* (*os Claps*) descrito por Boal.⁴¹⁸ Nesse caso, ainda em roda, batemos palmas e juntamos as mãos contando de 1 a 9. Ao completar a rodada, complexificamos o jogo batendo com as mãos por cima e por baixo da perna direita e depois da perna esquerda. Assim como o jogo anterior, trata-se principalmente de um jogo de engajamento e desmecanização do corpo, acrescentando a dimensão do ritmo ao trabalho com o grupo.

Figura 116 — Desenho esquemático de *Jogo das palmas* ou *Série das palmas* (*os Claps*).



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Na sequência proposta por Larissa, dançariam ao som de músicas que se relacionavam às festas do Baçã, o que acabou não acontecendo. Pulamos essa etapa para a apresentar e conversar sobre objetos e memórias das festas. Dois adolescentes falaram um pouco dos conflitos que existem, mas também apareceram histórias engraçadas (como a senhora que apareceu vestida de fantasma numa sexta-feira à noite no Bar Casa Velha, querendo assustar as pessoas que estavam lá) e histórias de assombração (como a dos meninos que estavam passando no cemitério, antes da comemoração dos 25 anos do Grupo de Teatro, e juraram ter sido perseguidos por um fusca sem motorista com uma mulher morta no banco de trás). Na sequência, para a elaboração das cenas a partir das fichas, acrescentamos outros eventos e locais elencados pelo grupo e a partir das histórias contadas. Seria interessante investigar o que eles entendem por festa, ou seja, se é algo organizado por

⁴¹⁸ BOAL, *Jogos para atores e não-atores*, [1998] 1999, pp. 132–133.

terceiros, se é coletivo ou de um único grupo e como essas festas se articulam no espaço do Bação. A relação final de fichas foi:

feira	onde?	e se?
Festa Junina	No adro da Igreja	Chegaram muitos turistas nessa festa
Festa de S. Gonçalo	Na sede do Grupo de Teatro	Acabou a água do distrito
Carnaval	No beco Antônio de Paula	Passou um carro com música alta
Festa St. Expedito	No Bar da Marilene	A festa acabou com o lixo espalhado na rua
Semana Santa	Na capela/cemitério	Tocou a sirene da Vale
Confraternização do Grupo de Teatro	No Casarão da Dona Divina	Algum vizinho reclamou do tipo de música
Dia das Crianças	No Mangue Seco	O lixo ficou todo no chão
Festival de Inverno	Na quadra	Chegou uma mulher fantasiada
Feira	No bar do Helinho	Apareceu um fantasma
Samba de Boteco	No bar do Expedito	
Natal	Na escola	

Tabela 3 — Registro das fichas para criação de cenas pelos adolescentes do Grupo de Teatro de São Gonçalo do Bação com acréscimo de festas, lugares e situações pelo grupo.

Fonte: Elaboração própria, 2023.

Os adolescentes criaram duas cenas a partir das fichas: 'festa junina', 'adro da igreja' e 'a festa acabou com o lixo espalhado na rua', sorteadas aleatoriamente. Na primeira cena, propus que montassem uma imagem estática a partir da qual poderiam desenvolver os esquetes/improvisos. Surgiram imagens de dança, de briga e de apaziguamento (fig. 117).

Figura 117 — Cena inicial sobre Festa Junina durante aula com o Grupo Flor de Maio no Bação.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

A cena se desenrolou com uma briga por conta de um pastel de angu em plena quadrilha, porém, deixaram de articular a questão do lixo. Propus, então, que elaborassem uma imagem do dia seguinte (fig. 118). Começaram com pessoas recolhendo os lixos na rua e outras de ressaca. O desenrolar foi feito com as pessoas

recolhendo a bagunça do dia anterior, reclamando sobre a não separação do lixo e com a reconciliação após a briga por pastel de angu. Uma pessoa se cortou devido ao descarte indevido, o que fez com que os participantes da festa se mobilizassem para socorrer adaptando um carrinho para transportar a pessoa machucada.

Figura 118 — Cena do dia seguinte à Festa Junina na aula com o Grupo Flor de Maio em São Gonçalo do Baçõ.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Uma vez que esse teste de esquetes foi articulado a partir do desenrolar da aula e das histórias contadas, as discussões por elas levantadas foram superficiais, sem olhar para as relações com o espaço. Com o objetivo de incentivar os adolescentes na pesquisa própria do tema das festas, combinei uma oficina de fotografia no final de semana e terminamos com um exercício de memória de palavras, proposta de Larissa. O exercício funcionava como um telefone sem fio, em que cada um falava uma palavra a partir da anterior e depois de duas rodadas, tentávamos lembrar a sequência ao contrário.

No encontro com os adolescentes do Grupo de Teatro, fui informada sobre uma reunião que o TFB realizaria para os moradores no dia seguinte (sexta-feira, 23 de junho). A proposta do encontro era realizar um café para apresentar e discutir o projeto do terminal. Como dito anteriormente, algumas pessoas estavam incomodadas com a realização dessas reuniões na igreja, portanto a escola foi escolhida como local de encontro. Quando cheguei, encontrei vários adolescentes do Grupo de Teatro, além do grupo de moradores mobilizados contra o TFB. Logo no início do encontro, as pessoas que representavam o TFB anunciaram que todos os produtos do café foram comprados na comunidade o que, nas palavras de uma delas, era um 'princípio aliança do empreendimento, valorizando a comunidade local'. Inicialmente, apresentaram alguns estudos técnicos para explicar o que era o empreendimento e o projeto proposto. Destacaram que o objetivo era receber, armazenar temporariamente e promover o embarque do material na ferrovia, sem qualquer produção feita *in loco*. Apresentaram também o projeto arquitetônico que contava com um pátio de depósito temporário do material e um espaço (que chamavam de 'pulmão') para o estacionamento eventual de caminhões. Um dos principais momentos da apresentação foi a defesa pela localização do terminal. De acordo com uma das técnicas, o local foi 'utilizado como bota-fora da Ferrovia do Aço, então já era uma área basicamente antropizada'. Para reforçar esse argumento, mostraram um slide com fotos aéreas de 1989 e 2021. Outro momento importante, foi quando falaram sobre controle da qualidade do ar, de ruídos e gestão de resíduos sólidos. Para isso disseram possuir diversos recursos técnicos para 'mitigar os impactos'. Por fim, apresentaram alguns programas de

educação ambiental e de formação profissional, além da proposta de investimento em projetos de interesse da comunidade.

Após trinta minutos de apresentação, o espaço de fala foi 'aberto' aos moradores. Nesse momento, as pessoas estavam bastante agitadas, protestando contra o terminal. As falas dos moradores foram muito importantes por contrapor várias das informações que estavam sendo apresentadas. Foram questionamentos sobre os argumentos técnicos para controle da lama, da poeira e do som, reclamações de problemas já existentes com a vazão da água (que tendem a crescer com a instalação do terminal), críticas ao processo de licenciamento ambiental⁴¹⁹ e à mudança de decisão do CONPATRI etc. Em determinado momento, uma moradora inclusive questiona o argumento para a escolha do local, dizendo que ao apresentar a imagem de 1989 e de 2021, omitiram a imagem de 2017, antes do empreendimento fazer uma terraplanagem irregular no local (fig. 119). Ao final do café, o desgaste dos moradores era visível. Uma senhora, que também participa do Grupo de Teatro, chegou a sair porque estava passando mal com a situação. Outro morador, que trabalha na escola e coordena o Grupo dos Escoteiros denunciou a situação, dizendo às pessoas que representavam o TFB que 'estavam fazendo eles ficarem doentes, antes do empreendimento ser instalado'.

⁴¹⁹ Até o momento o TFB não apresentou Estudo de Impacto Ambiental (EIA) e o Relatório de Impacto do Meio Ambiente (RIMA), contrariando a recomendação do Ministério Público.

Figura 119 — Fotos aéreas do local escolhido para implantação do TFB em 2017 e 2021.



Fonte: Google Earth, 2023.

Apesar do ambiente desanimador, nós (eu e algumas das pessoas que estavam na reunião, incluindo alguns adolescentes) nos dirigimos à igreja onde uma moradora, que também participa do Grupo de Teatro, organizou uma quadrilha improvisada (fig. 120). O assunto do terminal permaneceu nesse ambiente de festa, quando ocasionalmente um morador exclamava 'Olha o TFB! É mentira!' durante a quadrilha, para divertimento das pessoas presentes.

Figura 120 — Quadrilha improvisada em São Gonçalo do Baçõo.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

No sábado (24 de junho), pouco antes de encontrar os jovens, fui almoçar com Mauro que me apresentou sua proposta de trabalho com os adolescentes pela ocupação teatral de um dos becos. De certa forma, acredito que essa proposta possa ter sido influenciada por nossos encontros recorrentes, tanto pela lembrança de experimentações do próprio grupo (na entrevista caminhada), quanto pelas discussões e ensaios de dinâmicas que estavam em processo. Logo depois, encontrei cerca de oito adolescentes no adro da igreja. Antes de sair andando pelo Baçõo, mapeando as festas, fizemos um breve exercício para preparar o corpo para o processo de investigação (mobilizando, novamente, os jogos *Caminhada como quiserdes* e *Sentindo o espaço às cegas*). Pedi que criassem um roteiro para a caminhada a partir do tema 'festas'. Apesar de estarmos no adro da igreja, conhecendo seu papel nas festas e nas apresentações do Grupo de Teatro, nenhuma foto do local foi feita. O primeiro local para onde se dirigiram foi a escola municipal, localizada na Rua Padre Cândido, onde comentaram das festas que, além de não serem boas, estariam sendo pagas (fig. 121).

Figura 121 — Fotos da escola com as molduras “aqui se faz festa” e “tem problemas”, durante oficina de fotografia com os adolescentes do Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

No caminho, perguntei sobre a reunião com o TFB no dia anterior, realizada na quadra da escola e em que muitos deles estavam presentes. Eles não renderam muito o assunto: uma das jovens disse que vai pela 'briga' e outro disse que vai pra repassar as informações para sua mãe, sem explicar mais. Caminhando pela rua da escola, avistaram um restaurante e falaram 'ali se faz festa, tem muito aniversário ali'. Nesse momento o foco ainda eram as festas privadas. No caminho, pouco metros à frente da escola, há uma academia ao ar livre. Os jovens fizeram uma pausa para brincar nas estruturas da academia (fig. 122), enquanto um deles dizia 'festa é onde eu estou'.

Figura 122 — Brincadeiras na rua dos adolescentes do Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Passando pelo restaurante eles disseram: 'vamos na casa da Marilene, ela sempre nos recebe e fazemos muitos aniversários lá!'. Ao chegar na casa, quando um dos adolescentes foi tirar a foto com a moldura "Aqui se faz festa" (fig. 123), outro questionou dizendo que aquele espaço mais do que um lugar de festas, era também um lugar de cuidado, nas palavras dele 'o hospital do Bação'.⁴²⁰ Marilene recebeu o grupo e, ao comentar sobre o processo de mapeamento das festas no Bação, ela perguntou: 'mas o que vocês consideram festa? Aqueles eventos de bicicleta e moto, são festas?'. O grupo ficou dividido e, mesmo sem responder, seguiram o percurso.

Figura 123 — Casa de Marilene emoldurada com "aqui se faz festa", durante oficina de fotografia com os adolescentes do Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

De lá, resolveram caminhar até a sede do Grupo de Teatro porque lá 'é onde acontece a Feira'. Porém, apesar de reconhecerem a Feira como uma festa do Bação, a maioria disse não participar. A participação mais expressiva nesse evento foi de um dos adolescentes que disse já ter trabalhado 'vendendo verduras'. No caminho definido por eles, passamos ao lado da quadra de futebol. Perguntei sobre festa na quadra e eles me responderam que ali tem problemas, principalmente por conta de brigas dos times — um dos jovens chegou a fotografar o campo, mas não me enviou a foto. No caminho para o Grupo de Teatro eles se declararam uma 'tropa apocalíptica' ou 'trupe apocalíptica' e brincaram de segurar uns aos outros pelas costas (fig. 124).

⁴²⁰ O que me leva a pensar que, na cena elaborada no encontro anterior junto com Larissa, há uma possibilidade da pessoa machucada ter sido levada para a casa de Marilene.

Figura 124 — Tropa (ou trupe?) apocalíptica brincando pelas ruas do Baçõ, durante oficina de fotografia.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Ao chegar na sede, surgiram as fotos com as molduras “é de todo mundo” e “aqui se faz festa” (fig. 125). Ao questioná-los sobre a escolha das molduras, eles responderam que mesmo não participando da feira, o espaço era de todo mundo. De lá, decidiram caminhar até o cemitério (Capela de Nossa Senhora do Rosário). Ao descer, passamos ao lado do Bar Casa Velha, onde também acontecem festas, e do casarão da Dona Divina, cujo gramado foi palco da comemoração dos 25 anos do Grupo de Teatro e do evento da ‘promessa’ do grupo de escoteiros (fig. 126).

Figura 125 — Fotos da sede do Grupo de Teatro com as molduras “é de todo mundo” e “aqui se faz festa”, durante oficina de fotografia com os adolescentes do Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçõ.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Figura 126 — Fotos do Bar Casa Velha (Bar da Marilene) e do casarão da Dona Divina, durante oficina de fotografia com os adolescentes do Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Chegando no cemitério, perguntei sobre o tipo de festas que aconteciam naquele local, imaginando que se tratavam de procissões, velórios etc. Para a minha surpresa, eles falaram que aquele era um lugar de 'racha de som', isto é, eventos em que os carros competem pelo som mais alto. Além disso, o espaço também é muito utilizado pelos adolescentes que descem a rua inclinada empinando as bicicletas ('dando grau'). Poucos dias depois, conversando com Mauro, apresentei as imagens dos jovens, incluindo as brincadeiras no caminho. Essas interações, somadas ao questionamento sobre ser 'tropa ou trupe apocalíptica', pareciam ser um indício do interesse deles na ocupação dos espaços comuns do distrito, inclusive teatralmente e a partir de uma perspectiva própria. Nesse sentido, esboçavam um diálogo com a proposta de Mauro de ocupação dos becos e com os processos de investigação e problematização dos espaços que estavam em processo. Propus dar continuidade nessa proposta, ensaiando a ocupação de espaços do Bação com os jovens, tomando a própria realidade como ponto de partida e, tendo a problematização no horizonte, um trabalho que ainda está em desenvolvimento.

No dia 1º de julho, fui convidada para participar do primeiro acampamento organizado pelo Grupo de Escoteiros, o que imaginei ser uma oportunidade para retomar a investigação corporal das fotos, realizadas na oficina em maio. Além de poder fazer atividades com as crianças nos horários livres, havia também uma demanda para o desenvolvimento de pequenas esquetes a serem apresentadas no 'fogo de conselho' (momento de confraternização do grupo em torno de uma fogueira). Somado aos jogos e exercícios para 'gastar a energia' das crianças, desmecanizar o corpo e trabalhar com o diálogo não-verbal, minha ideia era levar provocações a partir de agrupamentos de fotos da oficina de fotografia, para que pudessem começar uma discussão das relações sócio-espaciais.

Tratando-se de um grupo de crianças, escolhi dois jogos para engajá-las de forma lúdica e prepará-las para a atividade final: *Estátua de Sal* (fig. 127)⁴²¹ e *Jogo do lenço* (fig. 128)⁴²². O primeiro jogo é uma brincadeira de pega-pega. Escolhe-se um perseguidor e quem for tocado por ele "se converte em estátua de sal, congela em

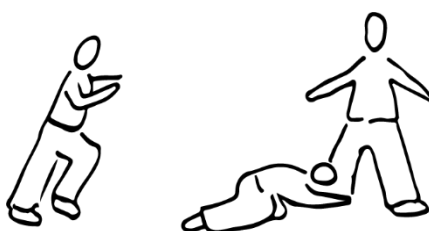
⁴²¹ BOAL, *Jogos para atores e não-atores*, [1998] 1999, p. 117.

⁴²² *Ibidem*, p. 118.

sua posição, sempre com as pernas abertas — só pode ser liberado se alguém, ainda livre, passar por baixo de suas pernas”.⁴²³ Aumenta-se o número de perseguidores até que seja possível imobilizar o grupo.

Já o Jogo do lenço é como um jogo de rouba-bandeira. As pessoas são posicionadas face-a-face em duas filas com o mesmo número de integrantes em cada. Em seguida, enumera-se as duplas de forma que cada parceiro tem um número idêntico ao do companheiro da fila da frente. “O diretor joga um lenço na linha divisória entre os dois grupos e diz um número, correspondente a dois adversários. Cada um tenta alcançar o lenço sem ser tocado pelo outro. Se for tocado precisa largar o lenço no chão”.⁴²⁴

Figura 127 — Desenho esquemático de *Estátua de sal*.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Figura 128 — Desenho esquemático de *Jogo do lenço*.



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Na sequência, dando início ao processo de desmecanização focada, propus outras três atividades propostas em experiências anteriores: *Dividir o movimento*, *Corrida em câmera lenta*, e *Espada de pau parisiense*. A sua maneira, os exercícios tinham como objetivo de provocar as crianças para focar mais no próprio corpo. Enquanto o primeiro propõe um olhar mais individual (interno), o segundo e o terceiro exercícios trabalham de forma coletiva e ocupam mais o espaço. Além deles, propus o jogo *Homenagem a Magritte*, testado anteriormente, para investigar a elaboração de imagens corporais, desapegando da mímica.

Ao todo dezesseis crianças participaram da tarde de atividades comigo enquanto os monitores organizavam o acampamento e os preparativos para o ‘fogo de conselho’. Como dito anteriormente, minha proposta para o desenvolvimento de esquetes consistia na provocação das crianças a partir das fotos tiradas por elas. Para isso, agrupei algumas das fotos e elaborei um enunciado para auxiliar no desenvolvimento as cenas. Imaginava que a partir das fotos e das imagens pudessem surgir questionamentos sobre o que é público e o que é privado, sobre as transformações no modo de vida etc. Pouco antes de começar a atividade, apresentei a proposta para um dos monitores que ficou um tanto apreensivo quando viu grupos de fotos com a moldura

⁴²³ Ibidem, p. 117.

⁴²⁴ Ibidem, p. 118.

“aconteceu por conta da mineração”. De acordo com ele, alguns dos pais estavam acusando o Grupo de Escoteiros de usar as crianças para criticar a mineração. Isso se deu principalmente pelo apoio do grupo e assinatura no manifesto “NOSSO MODO DE VIDA IMPORTA!”. Dentre as imagens que tratavam abertamente de mineração, pedi que mantivesse ao menos um dos agrupamentos que consistia nas imagens das lixeiras da SAFM emolduradas com “é de todo mundo” e “aconteceu por conta da mineração”, argumentando que o foco na mineração era secundário.

Dessa forma, ficamos com quatro grupos de imagens com os seguintes enunciados:

1. Dois muros de pedra (fig. 129): num deles, há muitas flores e na moldura está escrito “tem qualidades”, no outro as plantas estão sem poda e está escrito “tem problemas”. O enunciado dizia: “um ‘tem qualidades’ o outro ‘tem problemas’. Mas quais são as diferenças? Por que isso acontece? Monte uma cena para contar a história dos dois muros”.

Figura 129 — Fotos dos muros de pedra registradas com as molduras “tem qualidades” e “tem problemas” durante oficina de fotografia com o grupo de escoteiros em São Gonçalo do Baçõ.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

2. Uma foto de dois cavalos soltos na rua com a moldura “tem problemas” e uma foto de um curral onde se vê duas vacas com a moldura “tem qualidades” (fig. 130). O enunciado dizia: “Vacas e cavalos. ‘Qualidades’ e ‘problemas’. Mas eu não falo dos bichos! Quais as diferenças entre as fotos? Monte uma cena para contar essa história”.

Figura 130 — Fotos de cavalos e vacas registradas com as molduras “tem problemas” e “tem qualidades” durante oficina de fotografia com o grupo de escoteiros em São Gonçalo do Bação.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

- Três fotos com árvores (fig. 131). Em duas delas a árvore escolhida fica em frente ao casarão da Dona Divina. A última foto mostra três árvores cortadas também na rua do Areal. O enunciado dizia: “São espaços de ‘todo mundo’. Mas um ‘tem qualidades’ e outro ‘tem problemas’, quais são as diferenças? Por que é diferente? Que imagens podem ser criadas?”.

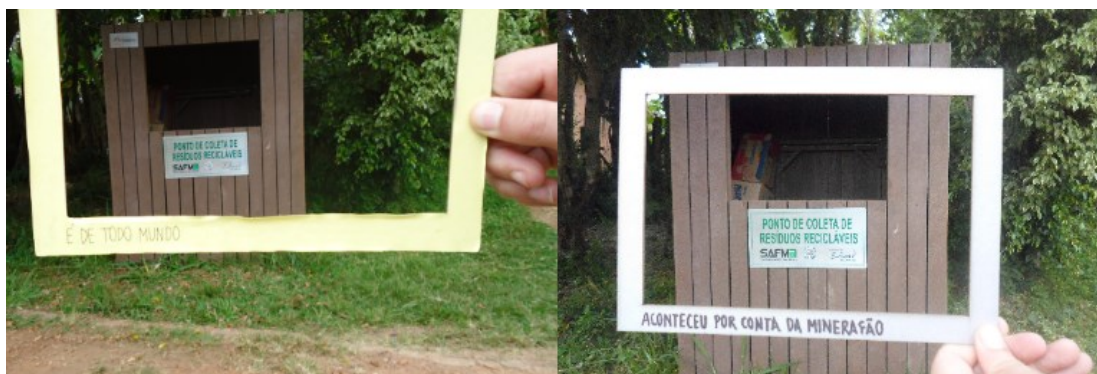
Figura 131 — Fotos de árvores diversas registradas com as molduras “é de todo mundo”, “tem qualidades” e “tem problemas” durante oficina de fotografia com o grupo de escoteiros em São Gonçalo do Bação.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

4. Por fim, duas fotos da lixeira da SAFM (fig. 132): uma com a moldura “aconteceu por conta da mineração” e outra com a moldura “é de todo mundo”. O enunciado dizia: “A mesma lixeira é ‘de todo mundo’ e ‘aconteceu por conta da mineração’. A lixeira tem dono? Como ela chegou aqui? Conte a história da lixeira sem usar as palavras”.

Figura 132 — Fotos da lixeira da SAFM registradas com as molduras “é de todo mundo” e “aconteceu por conta da mineração” durante oficina de fotografia com o grupo de escoteiros em São Gonçalo do Baçõo.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Divididos em quatro grupos, as crianças começaram a elaborar suas cenas, enquanto auxiliava o processo. Os grupos 1 e 2, que trabalharam com os muros e os animais respectivamente, tiveram dificuldades em desenvolver cenas que articulassem as relações de cuidado para além do âmbito individual. No primeiro caso, o grupo desenvolveu uma cena em que dois motoqueiros andavam nas motos (representadas pelas crianças) entre os dois muros (representados pelas plantas do local). Um dos motoqueiros descia da moto, podava uma árvore enquanto o outro motoqueiro maltratava a outra. Já o segundo grupo também focou na relação individual ao propor uma cena em que um motoqueiro atropelava alguns cavalos que estavam na pista e era resgatado por uma ambulância. Em determinado momento, chegaram a ensaiar uma espécie de transformação da cena, em que os animais voltavam à vida e eram retirados da ‘rua’, mas não avançaram nessa proposta.

As crianças mais velhas que trabalharam com os grupos de imagem de número 3 e 4, tiveram mais facilidade com a proposta e desenvolveram cenas interessantes, apontando para um início de reflexão sobre o próprio contexto sócio-espacial. No caso do grupo 3, uma criança se posicionou no meio, interpretando a árvore que fica na frente do casarão da Dona Divina, enquanto as outras cuidavam dela, tiravam fotos, admiravam etc. Para representar as árvores cortadas, o grupo achou um pedaço de bambu que fincaram no chão que era ou ignorado ou julgado pelas pessoas que interagiam com ele. Durante os ensaios, eles também articularam uma estrutura de bambu como ‘porta’ do casarão da Dona Divina, com duas meninas imitando pessoas bordando que, por sua vez, eram as mesmas pessoas que cuidavam da árvore. Assim, começam a articular a relação de cuidado com um grupo específico de pessoas que moram naquela casa, esboçando de forma tímida um questionamento quanto ao que é público e o que é privado no contexto do Baçõo.

A cena mais interessante, a meu ver, foi proposta pelo grupo 4. A partir das imagens das lixeiras o grupo começou a cena representando um caminhão. Ao chegar num determinado lugar, o caminhoneiro sai do caminhão e ‘joga’ o que seria a lixeira no chão. Em seguida, aparece outra pessoas que apenas pinta e parafusa a placa. Por fim, um grupo de três meninas usam a lixeira. Na primeira vez que eles me mostraram a cena, eu os

incentivei a usar sons na construção da esquete e a dar continuidade na história, pensando no que acontecia com o lixo na sequência. O grupo então, repetiu a cena:

O caminhoneiro dirige o caminhão até o local [barulho do motor feito pelo espect-ator]. Ao chegar no destino, o caminhoneiro desce do caminhão imaginário, segura um volume imaginário com as mãos e 'joga' no local [espect-ator simula o barulho de queda, 'bum']. Ao voltar ao caminhão, ele bate à porta, engata a marcha ré [barulho de ré feito pelo espect-ator] e vai embora. Entra em cena o segundo personagem que vai pintar e parafusar a placa. Ele chega olhando para baixo e se dirige à lixeira para fazer o trabalho [espect-ator simula o barulho de do pincel e da parafusadeira]. Entram em cena as três meninas que apenas utilizavam a lixeira, sem esboçar nenhum som. Ao saírem, dois meninos parecem retomar a imagem do caminhão, mas dessa vez, fazem um barulho de falha no motor de arranque. Depois de duas tentativas, eles conseguem ligar o caminhão e descem até a lixeira onde coletam o lixo e vão embora.

Na cena, as crianças conseguiram articular relações sócio-espaciais importantes que evidenciam a forma de atuação da SAFM no distrito. A lixeira 'chega' de forma imposta, jogada de 'cima para baixo'. Não representam nenhuma proposta de conversa com os moradores e articulam movimentos mecanizados dos trabalhadores (caminhoneiro e trabalhador) que 'chegam de fora e apenas executam seu trabalho'. O envolvimento com os moradores aparece pontualmente, no uso das lixeiras. Além disso, com os barulhos dos caminhões, evidenciam a diferença entre o trabalho da empresa privada e do serviço público que, mesmo terceirizado, é representado de forma bem precarizada.

No trabalho, as crianças conseguiram articular, ainda que de forma incipiente, a maneira como percebem a produção e o uso do espaço cotidiano. Elaboraram imagens de relações de cuidado individuais e coletivas (como no caso das mulheres no casarão de Dona Divina), mas também conseguiram evidenciar relações de heterônomas (sobretudo pela cena das lixeiras). Corporalmente expressaram relações complexas que, dificilmente, relatariam por palavras. Em certo sentido, a prática aponta para um início de problematização pelas crianças, abrindo a possibilidade de continuação do trabalho na direção de um questionamento aprofundado dessas relações, destacando as contradições existentes.

Na mesma semana do acampamento dos escoteiros (dia 4 de julho), reencontrei com os adolescentes para outra reunião na sede do Grupo de Teatro. No dia, fui informada por Larissa (do Grupo Flor de Maio) sobre sua ausência e tentei improvisar alguns jogos e discussões para propor aos adolescentes, considerando a temática das festas. Cheguei na sede com alguns livros em mãos, entre eles *Jogos para atores e não-atores* ([1998] 1999) de Augusto Boal e *Jogos Teatrais: O Fichário de Viola Spolin* ([1975] 2008). Com a relação cada vez mais aproximada, esse encontro foi marcante por ser o primeiro momento em que o grupo opinou sobre os exercícios e jogos propostos. Folheando as páginas dos livros, alguns dos adolescentes começaram a destacar atividades que poderiam ser realizadas naquele encontro, sugerindo também praticá-las na área externa da sede. Assim, o primeiro exercício proposto foi o *Estátua de Sal*, que consiste numa brincadeira de pega-pega. Para os adolescentes, o exercício foi uma forma de aquecimento bastante lúdica, retomando o processo de desmecanização dos encontros anteriores. Na sequência, uma jovem pediu que colocássemos músicas para dançar coletivamente. Definimos que as músicas deveriam se relacionar, de alguma forma, com algum interesse de discussão sobre as festas e/ou sobre o Baçã. Na miscelânea de ritmos (que variaram do forró ao funk), dois jovens incluíram no repertório a música *Negro Drama* [2001] dos Racionais MC's. Na letra, destaco :

Nego drama
Entre o sucesso e a lama [...]
Desde o início, por ouro e prata
Olha quem morre, então
Veja você quem mata

A escolha da música não é trivial e indica um interesse de parte do grupo pelas discussões de raça no Bação. Além disso, aponta para a possibilidade de relacionar essa discussão com o contexto socioeconômico, podendo abordar inclusive a questão minerária (lama, ouro, prata, morre, mata...). Conversamos brevemente sobre a proposta de continuação das discussões com o desenvolvimento de alguma cena ou esquete pelo grupo. Além desta, os jovens levantaram outras músicas dos Racionais MC's, destacando os seguintes trechos:

"... 60% dos jovens de periferia
Sem antecedentes criminais já sofreram violência policial
A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras
Nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros
A cada quatro horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo
Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente"⁴²⁵

e

"Às vezes eu acho que todo preto como eu
Só quer um terreno no mato, só seu"⁴²⁶

Com o momento de escrita da dissertação, os encontros foram pausados com a perspectiva de retomada para investigar as músicas escolhidas e imagens corporais elaboradas e desenvolver cenas. Como dito anteriormente, apesar do fechamento do mestrado, não há uma conclusão do processo de experimentação prática nem na aproximação dos moradores. As experiências descritas aqui apontam para a possibilidade de continuidade pelo engajamento nos processos de problematização do próprio contexto sócio-espacial e aprofundamento na crítica estrutural, articulando os corpos nas sensibilização e problematização sobre os espaços e relações sociais para tornar visíveis formulações muitas vezes ocultas ou até inconscientes.

⁴²⁵ Introdução da música "Capítulo 4, versículo 3" [2001] dos Racionais MC's.

⁴²⁶ Trecho de "Vida Loka 1" [2002] dos Racionais MC's.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. O Ensaio como forma [Der Essay als Form, 1974]. Trad. Jorge de Almeida. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003, pp. 15–45. [\[Link: 07/01/2022\]](#).
- AGUIAR, Ramon. *Memória e espaço: o teatro comunitário de São Gonçalo do Baçõ*. Dissertação de mestrado. Or. Profa. Evelyn Furquim Werneck Lima. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.
- ALEXANDER, Christopher. A city is not a tree [1965]. In: Michael W. Mahaffy (ed.). *A city is not a tree: 50th anniversary edition*. Portland: Sustasis Press. 2015, pp. 1–35.
- ANDERSON, Jon. Talking whilst walking: a geographical archaeology of knowledge. *Area*, v. 36, n. 3, 2004, pp. 254–261.
- ARRUDA, Guilherme. *Pedagogia sócio-espacial para democracia radical: uma experiência mediada por interfaces em Glaura*. Tese de doutorado. Or. Prof. Dra. Ana Paula Baltazar. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, 2021.
- BANHAM, Reyner. A black box: the secret profession of architecture [1990]. In: *A critic writes: essays by Reyner Banham*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1999, pp. 292–299.
- BALTAZAR, Ana Paula. *Cyberarchitecture: the virtualisation of architecture beyond representation towards interactivity*. Tese de Doutorado. Or. Philip Tabor. London: PhD Program in Architecture and Virtual Environments, University College London, 2009.
- BALTAZAR, Ana Paula; KAPP, Silke. Assessoria técnica com interfaces [2016]. In: Silke Kapp e Ana Paula Baltazar (eds.). *Moradia e outras margens*. Belo Horizonte: MOM, 2021, pp. 127–150.
- BALTAZAR, Ana Paula; CABRAL FILHO, José. Sinteagração como interface numa disciplina extensionista. In: *Anais do XX ENANPUR*. Belém, 2023.
- BALTAZAR, Ana Paula; CABRAL FILHO, José; VAN STRALEN, Mateus, ARRUDA, Guilherme. Estrutura cibernética para aprendizagem: o caso do Ateliê Integrado de Arquitetura. In: *I Congresso de inovação e metodologias de ensino*. Belo Horizonte, 2015, pp. 1–12.
- BALTAZAR, Ana Paula; CABRAL FILHO, José dos Santos; BARTHOLO, Beatriz Ribeiro; MORITANI, Gustavo; PAIVA, Luísa Cota Perdigão. Technological appropriations for socio-spatial transformation in São Gonçalo do Baçõ. In: *XXVI Sigradi – XXVI International Conference of the Iberoamerican Society of Digital Graphics*. Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), 2022, pp. 847–856.
- BARBOSA, Inês; FERREIRA, Fernando Ilídio. Teatro do Oprimido e projeto emancipatório: mutações, fragilidades e combates. *Sociedade e Estado*, [S. l.], v. 32, n. 2, 2017, pp. 439–464.
- BARTHOLO, Beatriz. *Do ouro de aluvião à mesa de poeira: problematizações sobre a influência da mineração nas transformações do cotidiano de São Gonçalo do Baçõ, MG*. Trabalho de conclusão de curso. Or. Prof. Ana Paula Baltazar. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, 2022. [\[Link: 04/06/2023\]](#).
- BENJAMIM, Walter. *Ensaio sobre Brecht [Versuche über Brecht]*. São Paulo: Boitempo, [1966] 2017.
- BO BARDI, Lina. arquitetura ou Arquitetura? [1958]. In Silvana Rubino & Marina Grinover (orgs.). *Lina por escrito – textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 90–93.
- BO BARDI, Lina; ELITO, Edson. *Teatro Oficina – Oficina Theater*. Lisboa: Editorial Blau, 1999.
- BOAL, Augusto. O que pensa você da arte de esquerda?. In: *Programa da Primeira Feira Paulista de Opinião*. 1968. [\[Link: 18/10/2022\]](#)
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* [Teatro del oprimido y otras poéticas políticas]. Posfácio de Julian Boal. São Paulo: Editora 34, [1974] 2019.

- BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1975] 1982.
- BOAL, Augusto. *Técnicas latino-americanas de teatro popular: Uma revolução copernicana ao contrário*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1978] 1979.
- BOAL, Augusto. Le «Théâtre de l’opprimé». *Critique communiste*, N°28, 1979, pp. 19–40. Entrevista realizada por Émile Copfermann, Patrick Sempéray e Pierre Razdac.
- BOAL, Augusto. *Stop! C’est Magique*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- BOAL, Augusto. *O arco-íris do desejo: método Boal de Teatro e Terapia* [Méthode Boal de théâtre et de thérapie. L’arc-en-ciel du désir]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1990] 1996.
- BOAL, Augusto. *Teatro Legislativo: versão beta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1998] 2007.
- BOAL, Augusto. *Teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
- BOAL, Augusto. A Árvore do Teatro do Oprimido. *Camarim*, v. 12, n. 44, 2009, pp.4–5.
- BOAL, Augusto. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BOAL, Julian. *As imagens de um teatro popular*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- BOAL, Julian. *Sobre antigas formas em novos tempos: o teatro do oprimido hoje entre "ensaio da revolução" e técnica interativa de domesticação das vítimas*. São Paulo: Hucitec, [2017] 2022. Publicado inicialmente como tese de doutorado. Or. Prof. Doutor Marildo Menegat. Rio de Janeiro: Curso de Escola de Serviço Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.
- BOURDIEU, Pierre. The forms of capital. In J. Richardson (Ed.). *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Nova Iorque: Greenwood, 1986, pp. 241–258.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético — ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRECHT, Bertolt. *La Judith de Shimoda [Die Judith von Shimoda]*. Trad. Carlos Fortea. Editora digital: Titivillus. [s.d.] 2006.
- CABRAL, Judson. *Antonin Artaud: a vida e sua dimensão política*. Dissertação de mestrado. Or. Dr. Miguel Chaia. São Paulo: Programa de pós-graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2015.
- CARREIRA, André. Teatro de rua como ocupação da cidade: criando comunidades transitórias. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*. v.1, n. 13, 2009, pp. 11–22.
- CASTRO, Maria Eduarda. *O épico como arte política em Walter Benjamin e Bertolt Brecht*. Tese de doutorado. Or. Prof. Pedro Duarte de Andrade. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2018.
- CHIARI, Gabriela. *O corpo e seus desejos no teatro do Oprimido*. Tese de doutorado. Or. Prof. Dra. Maria Beatriz Braga Mendonça (Bya Braga). Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2020.
- COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade* [Intersectionality]. São Paulo: Boitempo. 2021 [2020].
- COOKE, Bill; KOTHARI, Uma. The Case for Participation as Tyranny [2001]. In: Bill Cooke; Uma Kothari (eds). *Participation: the new tyranny?* Londres: Zed Books, 2001, pp. 1–15.
- CORRÊA, José Celso Martinez. A guinada de José Celso. *Revista Civilização Brasileira*, a. 4, Caderno especial n. 2, 1968, pp. 115-129. Entrevista realizada por Tite de Lemos.
- COSTA, Iná. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, [1996] 2016.
- COSTA, Iná. O repertório formal do Agitprop. In: Eliene Rocha; Rafael Litvin Villas Bôas; Paola Masiero Pereira e Rayssa Aguiar Borges (orgs.) *Teatro político, formação e organização social: avanços, limites e desafios da experiência dos anos de 1960 ao tempo presente*. São Paulo: Outras expressões, 2015, pp. 37–43.
- COUTINHO, Eduardo Granja. Apresentação. In: Eduardo Granja Coutinho (ed.). *Comunicação e contra-hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008, pp. 7–10.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia Vol.1 [Mille Plateaux]*. São Paulo: Editora 34. [1980] 2011.

- DUMOULIÉ, Camille. Antonin Artaud e o Teatro da Crueldade. *Lettres Françaises*, n.11, 2010, pp. 63–74.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas [Peau noire, masques blancs]*. Salvador: EDUFBA, [1952] 2008.
- FAUSTINO, Deivison. Colonialismo, racismo e luta de classes: a atualidade de Frantz Fanon. *Anais do V Simpósio Internacional Lutas Sociais na América Latina*. 2013. pp. 216–232.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva [Caliban and the witch: women, the body and primitive accumulation]*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, [2004] 2017.
- FRANCASTEL, Pierre. O lugar do teatro na sociedade moderna [1961]. In: *Imagem, visão e imaginação*. Lisboa: Edições 70. 1983, pp. 189–199.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, [1968] 2005.
- FREIRE, Paulo. *Extensão ou comunicação?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, [1970] 1975.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, [1996] 2021.
- FLUSSER, Vilém. Line and surface. *Main Currents In Modern Thought*. Nova York, Vol. 29, N. 3, jan 1973, pp. 100-106.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- GARCIA, Miliandre. "Ou vocês mudam ou acabam": teatro e censura na Ditadura Militar (1964-1985). Tese de doutorado. Or. Prof. Carlos Fico. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.
- GASPERI, Marcelo Eduardo. Artaud e a sociedade espetacularizada. *Revista Contexto*. n. 17, 2010, pp. 106–126.
- GRESPLAN, Jorge. *Marx: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 2021.
- GONÇALVES, Tiago (dir.). São Gonçalo do Baçõ: um paraíso ameaçado. Produção de Associação Comunitária de São Gonçalo do Baçõ, Grupo de Teatro, Feira Cultural, Telema (Centro de Permacultura e Sustentabilidade), Memória de Agulha, Cachaça São Gonçalo do Baçõ. Roteiro: Marco Tulio Vasconcelos e Tiago Gonçalves. São Gonçalo do Baçõ, 2021. (37 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b4LpkaFIFe8>. Acesso em: 4 jun. 2023.
- hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, [1994] 2013.
- ILLICH, Ivan. Sociedade sem escolas [Deschooling society]. Petrópolis: Vozes, [1970] 1979.
- ILLICH, Ivan. Necessidades [Needs]. In: Wolfgang Sachs (ed.). *Dicionário do desenvolvimento*. Trad. Vera Lúcia M. Joselyne; Susanna de Gyalokay; Jaime A Clasen. Petrópolis: Vozes, [1992] 2000, pp. 155–172.
- INÁCIO, Rodolfo Cascão. *Festa e Política: o festivo na gênese da esquerda brasileira (1889–1930)*. Dissertação de mestrado. Or. Prof. Michel Marie Le Vem. Belo Horizonte: Curso de Mestrado da Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 1995.
- JUN MORITANI, Gustavo. *As riquezas do Baçõ e suas contradições: uma exploração das conexões em rede como narrativa do por vir pelas interfaces físico-digitais*. Trabalho de conclusão de curso. Or. Prof. Ana Paula Baltazar. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, 2022. [Link: 04/06/2023].
- KAPP, Silke; BALTAZAR, Ana Paula; MORADO, Denise. Arquitetura como exercício crítico [2008]. In: Silke Kapp e Ana Paula Baltazar (eds.). *Moradia e outras margens*. Belo Horizonte: MOM, 2021, pp. 39–64.
- KAPP, Silke; BALTAZAR, Ana Paula. Apresentação ou por que este livro. In: Silke Kapp e Ana Paula Baltazar (eds.). *Moradia e outras margens*. Belo Horizonte: MOM, 2021, pp. 13–18.
- KAPP, Silke. Moradias e contradições do projeto moderno [2005]. In: Silke Kapp e Ana Paula Baltazar (eds.). *Moradia e outras margens*. Belo Horizonte: MOM, 2021, pp. 179–190.
- KAPP, Silke. Grupos sócio-espaciais [2018]. In: Silke Kapp e Ana Paula Baltazar (eds.). *Moradia e outras margens*. Belo Horizonte: MOM, 2021, pp. 151–170.
- KAPP, Silke. *Teoria crítica da arquitetura*. Texto de aula. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, UFMG, 2022.
- KINNEY, Penelope. Walking interviews. *Social Research Update*, n. 67, 2017, pp. 1–4.
- KONDER, Leandro. *O que é dialética?* São Paulo: Brasiliense [1981] 2004.

- KOSOVSKI, Lídia. *Do cubo teatral à cidade escavada*. Tese de doutorado. Or. Profa. Nízia Villaça. Rio de Janeiro: Curso de Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.
- KOSOVSKI, Lídia. A casa e a barraca. In: Narciso Telles; Ana Carneiro (orgs). *Teatro de rua: olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005, pp. 8—19.
- KOUDELA, Ingrid. Ato artístico coletivo. In: *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- KURZ, Robert. O fantasma da arte [Das Phantom der schönen Künste]. Trad. José Marcos Macedo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Mais, 4/4/1999, p. 1.
- LEFEBVRE, Henri. *A re-produção das relações de produção [La survie du capitalisme: la reproduction des rapports de productions]*. Trad. Antonio Ribeiro; M. Amaral. Porto: Publicações Escorpião, 1973.
- LEFEBVRE, Henri. O Teatro épico de Brecht como crítica da vida quotidiana [1947]. In: Luz Cary e Joaquim José Moura Ramos (org.). *Teatro e vanguarda*. Lisboa: Editorial Presença. 1973, pp.55–70.
- LIGIERO, Zeca. O Living Theatre no Brasil. In: *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011, pp. 45–56.
- LURIA, Alexander Romanovich. Vigotskii. In: Vigostkii, Lev. *Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem*. Trad. Maria da Penha Villalobos. São Paulo: Ícone; Editora da Universidade de São Paulo. 1988. pp. 21–38.
- MARX, Karl. Trabalho estranhado e propriedade privada. In: *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo. [1844] 2004, pp. 79–90.
- MÉSZÁROS, István. Consciência de classe necessária e consciência de classe contingente [1971]. In: *Filosofia, ideologia e ciência social*. São Paulo: Boitempo. 2008, pp. 55–90.
- MILAGRES, Lígia. *Processos de auto-organização sócio-espacial: ambivalências e desafios em situações de disputa por poder de decisão*. Tese de doutorado. Or. Prof. Dra. Ana Paula Baltazar. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.
- MORAES, Dênis. Comunicação, hegemonia e contra-hegemonia: a contribuição teórica de Gramsci. *Revista Debates*, Porto Alegre, v.4, n.1, 2010, p. 54–77.
- MORAES, Dênis. *Vianinha, cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Annablume, [1982] 2016.
- NASCIMENTO, Rodrigo. O movimento auto-organizado e o teatro de agitprop nos primeiros anos da Revolução Russa (1917-1921). *Sala Preta*. v. 19, n.1, 2019, pp. 98–120.
- NOGUEIRA, Márcia Pompeo. Buscando uma interação teatral poética e dialógica com comunidades. *Urdimento*, n.4, 2002, pp. 70–88.
- NOGUEIRA, Márcia Pompeo. Boal e o teatro em comunidades: Contribuições da experiência africana. *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, v. 26, n.26, 2013, pp. 181–197.
- RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado [The emancipated spectator, 2007]. Trad. Ivone C. Benedetti. In: *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, pp. 7–26.
- RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: Aduauto Novaes (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. pp. 367–382.
- RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: Cinco lições sobre a emancipação intelectual [Le Maître Ignorant]*. Trad. Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, [1987] 2004.
- OLKOWSKI, Dorothea. *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- PAIVA, Luísa. *O que permanece sobre José Victor? Narrativas sobre uma produção arquitetônica*. Trabalho de conclusão de curso. Or. Prof. Ana Paula Baltazar. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, 2022. [Link: 04/06/2023].
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958–1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense. 1982.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- PREFEITURA DE ITABIRITO. Distritos: São Gonçalo do Baçã. Itabirito. S/D. [Link: 04/06/2023].

- RADAR GERAL, Barbárie em Itabirito: idosa de 80 anos é brutalmente assassinada em São Gonçalo do Baçõ. Online, 2022. [Link: 04/06/2023]
- RODRIGUES, Jacinto. *Urbanismo e revolução*. Porto: Edições Afrontamento, 1975.
- RODRIGUES, Cristiano. *Cenografia: um outro modo de experimentar e praticar*. Tese de doutorado. Or. Prof. Doutor José dos Santos Cabral Filho. Belo Horizonte: Núcleo de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.
- ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012, pp. 27–51.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1980] 1998.
- RYDER RYAN, Paul. The Living Theatre in Brazil. *The Drama Review*, v.15, n.3, 1971, pp. 20–29.
- SADER, Emir. Prefácio. In: István Mészáros. *A educação para além do capital*. São Paulo: Boitempo, 2008, pp. 15–19.
- SANTOS, Bárbara. *Teatro do Oprimido raízes e asas: uma teoria da práxis*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2016.
- SARAPECK, Hélen. *Abraçando a árvore do Teatro do Oprimido: pesquisa e memorial de experiências com o símbolo do método*. Dissertação de mestrado. Or.: Prof. PhD. José Luiz Ligiéro Coelho (Zeca Ligiéro); Prof. Dr. Noeli Turle da Silva (Licko Turle). Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2016.
- SOEIRO, José. Um ensaio da revolução — Teatro do Oprimido, teoria crítica e transformação social. (online) Instituto Augusto Boal, 2012.
- SONREL, Pierre. *Traité de scénographie*. Paris: Odette Lieutier, 1943.
- SOUZA, Rodrigo. Rizoma Deleuze-guattariano: representação, conceito e algumas aproximações com a educação. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação (RESAFE)*, n.18, 2012, pp. 234–259.
- SOUZA, Marcelo Lopes de. *Conceitos fundamentais para a pesquisa sócio-espacial*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- SOUZA, Marcelo Lopes de. *A prisão e a ágora*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- SOUZA, Marcelo Lopes de. Com o Estado, apesar do Estado, contra o Estado: os movimentos urbanos e suas práticas espaciais, entre a luta institucional e a ação direta. *Revista Cidades*, v.7, n.11, 2010, pp. 13–47.
- SOUZA, Mauro Antônio. *A saga baçônica*. Itabirito: FUMARC, 2014.
- SUCHODOLSKI, Bogdan. *Teoria marxista da educação*. Lisboa: Editorial Estampa, [1957] 1976.
- TILL, Jeremy. Too many ideas. *EAAE News Sheet*, v. 59, n. 1, 2001, pp. 20–24.
- VANNUCCI, Alessandra. O Living Theatre em Ouro Preto e a invenção do Ato público. *Artefilosofia*, v. 12, 2012, pp. 85–103.
- VANNUCCI, Alessandra. O Legado de Caim: a jornada brasileira do Living Theatre (1970–71). *Sala Preta*, v.15, n.1, 2015, pp. 203–224.
- VANNUCCI, Alessandra. Deslocamentos e processos criativos na contracultura. *O Percevejo*, v.9, n.1, 2017, pp. 63–75.
- VARGAS, Maria Thereza (org.). *Teatro Operário na Cidade de São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.
- VARGAS, Maria Thereza (org.). *Antologia do teatro anarquista*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- VENTURINI, Tommaso. Diving into magma: how to explore controversies with actor-network theory. *Public Understanding of Science*, v.19, n.3, 2010, pp. 258–273.
- VIANA, Nildo. Alienação como relação social. *Revista Sapiência: sociedade, saberes e práticas educacionais*, v. 1, n. 2, pp. 23–42, 2012.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. Teatro de Arena: histórico e objetivo [1959]. In: Fernando Peixoto (org.). *Vianninha: Teatro, televisão, política*. Rio de Janeiro: Funarte, 2008, pp. 123–135.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC [1962]. In: Fernando Peixoto (org.). *Vianninha: Teatro, televisão, política*. Rio de Janeiro: Funarte, 2008, pp. 123–135.
- VILHENA, Maria Laura. *Vivências para uma prática sócio-espacial feminista junto aos moradores da Vila das Antenas*. Trabalho de conclusão de curso. Or. Prof. Ana Paula Baltazar. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, 2019. [Link: 04/06/2023]

- VILHENA, Maria Laura; BALTAZAR, Ana Paula. O Teatro-Imagem no processo de aprendizagem sócio-espacial: experiência com jovens moradores da vila das Antenas. In: Encontro Internacional Educação Popular e Cidadania: Experiências e Desafios (CONFEDPOP), 2022, Rio de Janeiro. Anais do CONFEDPOP. Rio de Janeiro: IPPUR UFRJ, 2021.
- VILLAS BÔAS, Rafael. Invisible Theatre: from origins to current uses. In: Kelly Howe; Julian Boal; José Soeiro (eds.). *The Routledge companion to Theatre of the Oppressed*. 2019. pp. 162–168.
- WACQUANT, Loïc. Esclarecer o habitus [2005]. *Educação & Linguagem*, v. 10, n. 16, pp. 63–71, 2007.
- WILLIS, David. *A short history of western performance space*. New York: Cambridge University Press, 2003.
- WRIGHT, Stephen. A delicada essência da colaboração artística. [The Delicate Essence of Artistic Collaboration]. Trad. Marcelo Simon Wasem. *PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v.10, n.20, [2004] 2020, pp. 282–304.