

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS
DAS ARTES
LINHA 1 CORPO – CENA – CRÍTICA DE REPRESENTAÇÃO

Mélanie da Fontoura Rodrigues

**TEATRO DO OPRIMIDO E AS VOZES DA *EPISTEME* FEMININA: CAMINHOS DA
TRANSFORMAÇÃO SOCIAL**

Niterói, RJ
2024

Mélanie da Fontoura Rodrigues

**TEATRO DO OPRIMIDO E AS VOZES DA *EPISTEME* FEMININA: CAMINHOS DA
TRANSFORMAÇÃO SOCIAL**

Trabalho de Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação de Estudos Contemporâneo das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Prof^ª. dr^ª. Andrea Copeliovitch
Coorientador: Prof. dr. Flavio da Conceição

Niterói, RJ
2024

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG Gerada com
informações fornecidas pelo autor

R696t Rodrigues, Mélanie da Fontoura
Teatro do Oprimido e as Vozes da Episteme Feminina :
Caminhos da Transformação Social / Mélanie da Fontoura
Rodrigues. - 2024.
128 f.

Orientador: Andrea Copeliovitch.
Coorientador: Flavio Santos da Conceição.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2024.

1. Teatro das Oprimidas. 2. Vozes. 3. Corpos. 4. Poder. 5.
Produção intelectual. I. Copeliovitch, Andrea, orientadora.
II. Conceição, Flavio Santos da, coorientador. III.
Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e
Comunicação Social. IV. Título.

CDD - XXX

RESUMO

A presente pesquisa propõe investigações em estudos sobre a voz como um poder político social que pode ser construído de forma plural através da estética e da poética do oprimido. Esta pesquisa tem como objetivo criar um paralelo entre o problema da subalternização das vozes e dos afetos na globalização e o sistema do Teatro do Oprimido. Para isso pretendemos percorrer um caminho pela observação do poder da globalização sobre os corpos analisando a subalternização dos afetos, a fim de compor um pensamento crítico sobre a expressão vocal; neste sentido, apresenta-se ainda o sistema *spect-ator* e o sistema curinga do Teatro do Oprimido, investigando-se a importância da voz nesse método teatral de Augusto Boal. Entendemos que o Teatro do Oprimido também pode auxiliar na compreensão dos rituais em que estamos inseridos na contemporaneidade globalizada. Uma realidade social na qual predominam afetos dominantes e viris e que coloca a passividade como descartável; o que nos parece ser o modelo da globalização fundamental nos processos de dominação e de controle dos corpos e das vozes. O Teatro do Oprimido vem há algum tempo tentando transformar o pensamento dos oprimidos em corpo e voz.

Palavras-chave: Poder. Vozes. Corpos. Teatro das Oprimidas.

ABSTRACT

This research proposes investigations into studies on the voice as a social political power that can be constructed in a plural way through the aesthetics and poetics of the oppressed. This research aims to create a parallel between the problem of the subalternization of voices and affections in globalization and the system of the Theatre of the Oppressed. To this end, we intend to follow a path through the observation of the power of globalization over bodies; analysis of the subalternization of affections; to compose a critical thought on vocal expression, presenting the *spect-actor* system and the joker system investigating the importance of the voice in the method of the Theatre of the Oppressed. We believe that the Theatre of the Oppressed can help us understand the rituals we are inserted into in contemporary globalization. A social reality in which dominant and virile affections predominate, where passivity is seen as disposable. The model of globalization seems fundamental in the processes of domination and control of bodies and voices, the Theater of the Oppressed has been trying for some time to transform the thoughts of the oppressed into bodies and voices.

Keywords: Power. Voices. Bodies. Theater of the Oppressed.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO 1 – RITUAIS SOCIAIS: O PACTO INVISÍVEL.....	12
1. 1. TEATRALIDADE RITUALÍSTICA: O TEATRO DO OPRIMIDO	21
1. 2. DINÂMICAS DE PODER NA PERFORMANCE GLOBAL	49
1. 3. DRAMATIZANDO A DESIGUALDADE: TEATRO COMO AGENTE DE MUDANÇA SOCIAL	55
CAPÍTULO 2 – RESISTÊNCIA E SUBVERSÃO: OUTRAS FORMAS DE AFETIVIDADE E PODER.....	64
2. 1. DECOLONIZAÇÃO DA <i>EPISTEME</i> FEMINILIZADA: LINGUAGEM, MORAL E ORALIDADE	81
2. 2. POLÍTICA E TEATRO: EXPLORANDO A VOZ NA TRANSFORMAÇÃO SOCIAL.....	87
2. 3. DO SILÊNCIO À EXPRESSÃO: A REDESCOBERTA DA IDENTIDADE NO TEATRO DAS OPRIMIDAS	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	118
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	124

INTRODUÇÃO

Toda a proposta desta dissertação parte de uma angústia de nos percebermos impotentes diante de uma estrutura que valoriza a dominação e privilegia vozes específicas. Vendo se repetir, ao longo de gerações e gerações de mulheres, histórias de famílias nas quais se naturalizou que a mulher deveria permanecer calada: será que sermos caladas continua prevalecendo? Mulheres silenciadas pela falta de oportunidade financeira (vivendo em uma economia capitalista), pela falta de autoestima (vivendo em uma estrutura machista), pela sobrecarga de trabalho físico que lhes impõe até triplas jornadas e pela solidão que a sobrecarga de cuidados impõe. Entendemos que as potências das mulheres que sonham em crescer são, algumas vezes, diminuídas para caber na ideia de alguém.

A questão desta pesquisa parte de uma tentativa de encontrar o espaço da voz a corpos e afetos que são subalternizados, vozes que sofrem silenciamentos em função de sistemas neofascistas, herança colonial e imperialista, por meio dos quais países com maior poder econômico, armamentista e tecnológico buscam a dominação de formas materiais e subjetivas de países com menor poder e/ou explorados. E, também importa aqui pensar em uma perspectiva micro, sobre como as relações político-sociais e ético-morais envolvem nossos afetos. Vivemos em um país onde as relações de afeto são definidas a partir da subalternização dos corpos que são considerados passivos, fracos e submissos pelos corpos que são considerados com maior valor por serem ativos, fortes, viris, enérgicos e dominadores.

Pretende-se fazer uma crítica às tradições que formaram o pensamento e o conhecimento voltado à valorização das vozes masculinas. E para pensar como se construiu esta valorização histórica da voz pelo afeto masculino escolhemos três mulheres filósofas que se debruçaram sobre o tema: Adriana Cavarero, que tratou da voz; Djamilia Ribeiro, que analisa a questão da linguagem; e Juliana Missagia, que se voltou ao campo da moralidade. Investiga-se a partir daí como na realidade se desenvolve o silenciamento histórico das vozes plurais, mesmo que pessoas invisibilizadas ocupem algum lugar de poder.

Alinhada à questão dessa realidade diária, trouxemos a realidade do Teatro do Oprimido, no qual se coloca o pensamento em exercício, isto é, em treinamento. Não só sair de um espetáculo de teatro e pensar: “bom, a moral dessa história foi que...”, mas sim pensar em cada detalhe dela e como ou o que você diria ou faria naquela situação; não é só se identificar com a personagem, mas ter um espaço seguro de pegar as dores para si e dizer: “bom poderia ser eu ali e agora?”, esta é a poética do oprimido. O teatro é o exercício da voz envolvendo tudo

o que atinge cada pessoa em toda a sua complexidade, ou seja, suas emoções, seus sentimentos, seus medos, suas limitações etc.

O Teatro do Oprimido começa em um período do Brasil em que se vivia sob total controle do Estado através das forças militares. Tal período conhecido como Ditadura Militar, deixou diversas sequelas em um país que já carregava, e ainda carrega, uma história de invasões, violências, genocídios, controles culturais, controles religiosos, controle de corpos e tantos outros tipos de violência perpetuados.

Augusto Boal (1931-2009), entre outros que fizeram parte deste processo, buscou formas teatrais para atores e não atores que pretendiam explorar cicatrizes silenciadas. Influenciado pela *Pedagogia do Oprimido* de Paulo Freire, editado pela primeira vez em 1968, ele acreditou que o lugar do teatro para a sociedade era uma espécie de treino para encarar os rituais diários. Podendo, qualquer um de nós, estarmos nos encarando tanto um papel de oprimido, quanto de opressor. Boal complementa dando um breve relato deste período dizendo que:

É verdade que todas essas formas teatrais (teatro-invisível, teatro-foro, teatro-estátua, teatro-mito, teatro-foto-novela, teatro-jornal, etc.) foram inventadas como resposta estética e política à terrível repressão que agora existe naquele continente ensanguentado, onde dezenas de homens e mulheres são diariamente assassinados pelas ditaduras militares que oprimem tantos povos, onde o povo é fuzilado nas ruas e escoreado das praças, onde as organizações populares proletárias e camponesas, estudantis e artísticas, são sistematicamente desmanteladas e destruídas, onde seus líderes são presos, torturados, mortos ou exilados. É verdade: aí nasceu o Teatro do Oprimido! (BOAL, 2019, p. 17).

E com o anseio de fazer um teatro que andasse junto com a realidade social do país é que nasceu o Teatro do Oprimido; pois, como diz Boal (2019), uma vez que todas as nossas ações diárias são políticas, nada mais justo que o teatro as acompanhar no seu desenvolvimento. Quando se tentou separar o teatro da política se tomou uma decisão política. O teatro que não se entende como político serve como forma de dominação: “Os que pretendem separar o teatro da política pretendem conduzir-nos ao erro - e essa é uma atitude política.” (BOAL, 2019, p. 11). À proporção que o teatro toma está na forma como ele é usado, ou seja, quando usado com a finalidade de liberdade, ele também será um ótimo instrumento libertador. Para ser compreendida a ideia do Teatro do Oprimido foram necessárias diversas obras e artigos devido à sua flexibilidade e velocidade em se renovar.

Algumas das obras que mais serão utilizadas para dar uma visão teórica e política acerca da construção epistemológica e do desenvolvimento do Teatro do Oprimido são:

- *Teatro do Oprimido: e outras poéticas políticas* ([1978] 2021), obra na qual Boal aborda suas fundamentações políticas, históricas e filosóficas, expondo desde suas

considerações sobre o que ele chama de “Sistema Trágico Coercitivo” de Aristóteles, passando por uma “Poética da *Virtù*” de Maquiavel e por sua experiência do teatro no Peru, até o sistema curinga no Teatro Arena de São Paulo. Tudo isto para mostrar como seria uma teoria para um possível teatro libertador, voltado para libertar o espectador da sua condição de testemunha; segundo Boal, no Teatro grego primordial “o povo [era] o criador e o destinatário do espetáculo teatral [...]. Era uma festa em que podiam todos livremente participar. [...] Veio a aristocracia e estabeleceu divisões” (BOAL, 2018, p.11). Assim, seu objetivo passou a ser devolver ao povo o Teatro e converter o protagonismo, de uma montagem, para o próprio fenômeno teatral.

- *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular: Uma Revolução copernicana ao contrário* (1979) é outra importante obra que será utilizada, na qual Boal buscou unir as técnicas já trabalhadas até então, a partir de suas experiências pessoais, técnicas que foram criadas e aprimoradas em diferentes contextos sociais. Expondo toda sua experimentação de diferentes formas de teatro popular da América Latina, ele explica cada técnica — do Teatro Imagem, do Teatro Invisível e do Teatro Fórum — e seu peso cultural, e fala da sua experiência com o Teatro do Oprimido na Europa. Ele ainda sistematizou nessa obra as principais formas latino-americanas de teatro popular, como: teatro de agitação, teatro-debate, teatro-Bíblia etc., ou seja, formas teatrais que o povo utilizou para proveito próprio, segundo Boal.
- *Jogos para o Ator e o Não-ator* ([1973, revisto em 1998] 2018), obra que auxilia na construção e compreensão das técnicas e das ideias do Teatro do Oprimido. Nela é possível encontrar jogos e exercícios que ajudam o ator e o não-ator, caracterizado pelo camponês, o operário, o estudante, o paroquiano, o servidor público etc., e que podem reanimar todos os corpos que estão habituados e ritualizados com as tarefas cotidianas da sociedade capitalista. A proposta desta obra foi a sistematização de exercícios e jogos utilizados pelo Teatro Arena de São Paulo, onde ele atuou como diretor por 15 anos. Exercícios que foram sendo criados e adaptados de acordo com as necessidades que partiam do próprio público.

Portanto, se possível, através da pesquisa procura-se compreender como o Teatro do Oprimido pode ser um meio tanto para entender quanto para desafiar alguns formatos de afetos dominantes nas relações de poder e na seletividade de vozes. Esses três livros, para Boal, servem para devolver ao povo o que lhe foi roubado: a liberdade sobre o controle de seus próprios corpos e vozes.

Nesta busca de compreender o que queremos falar sobre a performance, encontramos o texto *Performance Studies: An Introduction* (2020) de Richard Schechner, que fala sobre a ideia de ritual como performance, aproximando-se mais da abordagem sobre o que queremos refletir. Também vamos trabalhar com texto de Francisco D'Avila Junior, *Teatro Invisível, Teatralidade e performatividade: Demarcações Fluídas na Prática de Augusto Boal* (2021), bem como o texto de Flavio da Conceição, *O Curinga como Dinâmica dos Processos Pedagógicos, Artísticos e Políticos do Teatro do Oprimido* (2016), em que se traça um paralelo entre a ideia de intencionalidade do público e a técnica do teatro invisível.

Trataremos de investigar aspectos sociais da performance nos rituais sociais e não na arte, em diálogo com a obra de John Mckenzie, *Performance y globalización* (2011), na qual se faz uma diferenciação entre eficiência (cultura e Arte), eficácia (administração de empresas) e efetividade (tecnologia). Será apresentado também o texto de Achile Mbembe chamado *Necropolítica* (2018), para entendermos como a globalização impacta o controle dos corpos e pensar como isto afeta o formato de poder social. A ideia é refletir também sobre aspectos da prática teatral, utilizando *Jogos para Atores e o Não-atores* (2018) de Augusto Boal para entender como os rituais de controle dos corpos na globalização mecanizam os corpos; o texto de Ana Kiffer, *Diante dos afetos: visceralidade, emancipação, dor e relação* (2021), servirá para entender como os rituais de controle dos corpos formam os afetos no Brasil; e o texto do Flavio da Conceição, *A Práxis da Estética do Oprimido Enquanto Experiência Fraternal* (2018), se destaca por falar sobre a experiência do Teatro do Oprimido nos rituais culturais de Moçambique.

Esse panorama inicial nos leva a questionar uma *episteme* pensada a partir da visão do homem, isto é, uma estrutura formada por uma *episteme* da masculinidade tóxica, por meio da qual se valoriza quem é dominante, viril e forte — características que são socialmente vinculadas à ideia de masculino —, desvalorizando uma *episteme* feminina que propõe a ideia de um ser passivo, responsável e submisso — características socialmente vinculadas à ideia de feminino e negativo.

Nesta pesquisa entendemos que existe uma valorização histórica deste dito ser dominador e que esta ideia moral formou boa parte da estrutura social. A filósofa Juliana Missagia, no seu texto *Ética do cuidado: duas formulações e suas objeções* (2020), apresenta uma crítica feita por Carol Gilligan à obra de Lawrence Kohlberg. Gilligan procura mostrar o equívoco do pensamento do homem sobre a moralidade, pois Kohlberg elabora um sistema no qual divide a moralidade em estágios considerando o gênero e a idade como fontes de sua pesquisa. Juliana Missagia procura mostrar que o problema moral está na fundamentação

epistêmica da construção de Kohlberg e na tradição filosófica. Para enfatizar a problemática da epistemologia, será utilizado o texto *Linguagem, gênero e Filosofia: qual o mundo criado para as mulheres? Uma abordagem wittgensteiniana* (2014). De Djamila Ribeiro, no qual ela apresenta o modo como a linguagem, além da moralidade, também é estruturada por uma epistemologia masculinizada. Utilizaremos ainda o texto *Teatro das Oprimidas: Estéticas Feministas para Poéticas Políticas* (2023b), de Bárbara Santos, para apresentar como a estética do oprimido auxilia a pensar na estruturação de uma episteme feminilizada através do teatro.

Em seguida, procuraremos apresentar uma breve história da vocalidade a partir da obra *Vozes Plurais: Filosofia da Expressão Vocal* (2011), de Adriana Cavarero, na qual ela analisa historicamente a voz. Assim como a moralidade, a linguagem e os afetos, a voz também pode performar um papel na masculinidade tóxica. Boal entendia que a voz era o pensamento expresso no corpo, buscando fazer uma costura com todo o debate sobre a globalização e a dominância dessa masculinidade tóxica, de modo que o método do Teatro do Oprimido busca justamente trazer a expressão através da voz/corpo, partindo inicialmente do público, para encenar de forma teatral o que acontece na nossa vida. Fazendo um paralelo com Cavarero, será trazido assim o texto de Boal intitulado *Teatro do Oprimido: e outras políticas* (2021) para se procurar entender como no teatro *mainstream* o público quase sempre recebe passivamente o que está sendo transmitido e como a poética do oprimido transforma o teatro em uma ferramenta para exercer o que seria uma *episteme* pensada a partir do cuidado e da responsabilidade, na qual a ideia de passividade e outros aspectos que pensadores como Kohlberg consideram femininos e negativos pode ser entendida como uma expressão de valor. No teatro do oprimido o pensamento do povo se transforma em corpo através da voz.

Usaremos o texto *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular: Uma revolução copernicana ao contrário* (1979) de Boal e em paralelo será apresentada a ideia de eficiência de McKenzie a partir de dois textos dele: *Performance y globalización* (2011) e *Perform or Else: From Discipline to Performance* (2001). Estes textos servirão para se propor pensar que o teatro vinculado à cultura de cada localidade, no sentido geográfico, pode servir como forma de libertação da globalização de uma episteme da masculinidade tóxica. Pois, nestes textos, os autores se propõem a falar de rituais culturais que se tornaram expressão cultural e que Boal entendeu como formas de teatros populares. E o Teatro do Oprimido cumpre um papel decolonial no formato dos afetos, podendo ser um incentivador de culturas de resistência.

Faremos a apresentação de alguns espetáculos e momentos que Boal traz no texto de *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular: Uma revolução copernicana ao contrário* (1979). Alguns exemplos que ele fez em entrevistas para Jô Soares, para Maria Gabriela e no

documentário disponível no YouTube do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro. E mais duas entrevistas na quais um grupo de teatro apresentou um espetáculo chamado *Caliban*, que foi escrito por Boal, em que um dos atores fala sobre a sua experiência no personagem e no teatro de rua.

Mesmo sabendo que não só o teatro ou só um método de teatro será transformador único e exclusivo de qualquer opressão social, entendemos que o método do Teatro do Oprimido de Augusto Boal tem como seu objetivo tornar possível a transformação social, partindo da ideia de que a sociedade não pode ser apenas interpretada, mas ainda mais necessário é transformá-la. Esta ideia de método pode se tornar efetiva quando utilizada de forma participativa e colaborativa. E por isso precisa ser adaptável a cada pessoa e contexto. Quando estamos brincando, jogando ou debatendo, podemos talvez tornar consciente opressões que sofremos ou opressões que causamos; talvez pela prática e debate seja possível treinar uma prévia de como se pode agir em alguma situação desconfortável. As ações de transformação ensaiadas em cenas, brincando com a realidade, servem como base para as ações na realidade. As ferramentas elaboradas por Augusto Boal permitem que o espetáculo se passe em qualquer lugar, desde uma lancheria, na fila do cinema, no mercado, na cadeia, na escola, no museu, ou simplesmente em um teatro. A poética do oprimido possibilita que atores e não-atores se encontrem no mesmo nível de diálogo de poder, ou seja, de modo diverso de onde comumente se encontram na realidade social diária. Investigar como a problemática do formato do poder provido pelo modelo político da globalização parece, para esta pesquisadora hoje, ser um dos pontos fundamentais para se compreender a subalternização dos afetos, dos corpos e das vozes.

O teatro proposto por Boal busca destruir as barreiras sociais através da quebra da divisão entre atores e espectadores. Quando há mudanças dos papéis de poder na realidade, ou seja, trocar o espectador por um ator através do seu sistema curinga, faz-se com que todos se tornem coro e protagonistas ao mesmo tempo. O principal objetivo do Teatro do Oprimido é tornar possível a transformação social, por isso o seu nome tão literal, sendo o seu objetivo principal a libertação dos oprimidos. Não se nega que no teatro convencional o espectador, na sua condição comum, não seja atravessado de alguma forma ou não faça sentir ou pensar algo diferente, mas a ideia de Boal (2019, p. 16-17) é: “Provocar-se a interpretação da ficção na realidade e a da realidade da ficção [...]”.

CAPÍTULO 1 – Rituais Sociais: O Pacto Invisível

Segundo Schechner (2013), a ideia de performance está fundamentada na ideia de ritualizar sons e gestos, ou seja, indo além do âmbito artístico e abarcando esportes e até mesmo a vida diária.

A performance pode ser caracterizada por comportamento altamente estilizado, assim como no *Kabuki*, *kathakali*, *ballet* ou nas danças dramáticas dos povos nativos australianos. Ou pode ser congruente ao comportamento da vida diária, como no naturalismo. Além das performances artísticas, existem os esportes e os entretenimentos populares, que variam do circo ao *rock*, e, claro, os papéis da vida diária. (SCHECHNER, 2020, p. 49).

Mesmo que, durante certos momentos, possamos pensar que estamos agindo de uma forma completamente original e espontânea, ainda assim reproduziremos coisas que já foram ditas ou gestos que já foram feitos, segundo o autor, inclusive por nós mesmos. As performances para ele expressam um comportamento já feito, isto é: “não pela primeira vez” (SCHECHNER, 2020, p.49). Na verdade, a expressão artística muitas vezes é feita por pessoas treinadas que demoram certo tempo para se preparar, montar e ensaiar até chegar ao público.

Para Schechner, as performances são comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis. Isto é, os comportamentos da performance são gerados a partir da prática de jogos e de rituais. Ele caracteriza a definição do termo performance da seguinte forma: “comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo” (SCHECHNER, 2020, p.50), em que o papel do ritual para a vida das pessoas e dos animais é servir como memória, ou seja, o ritual serve como lembrança/ancestralidade codificada em ações. Essa ritualização também pode ajudar durante as transições culturais difíceis, ou até mesmo nas relações de hierarquia, em que há divergência dos desejos. Pois, para o autor, os rituais têm um caráter de poder violar as normas diárias. Por ser codificado nas ações é que é possível ao ritual criar formas de jogos diários diversos, por meio dos quais as pessoas podem experimentar por um tempo limitado alguns tipos de tabus e até mesmo circunstâncias arriscadas.

Você pode nunca ser Édipo ou Electra, mas pode performá-los “numa peça”. Ambos, ritual e jogo, levam as pessoas a uma “segunda realidade”, separada da vida cotidiana. Esta realidade é onde elas podem se tornar outros que não seus eus diários. Quando temporariamente se transformam ou expressam um outro, elas performam ações diferentes do que fazem na vida diária. (SCHECHNER, 2020, p. 49-50).

Os rituais e os jogos têm um papel fundamental em transformar as pessoas, seja temporária ou permanentemente; ainda segundo Schechner, estes processos de transformação

estão marcando há anos a nossa sociedade através de “ritos de passagem” como: casamento, funerais etc. Já no jogo, as transformações são sempre fundadas de acordo com as regras de cada jogo, como: nas artes, esportes e jogos lúdicos, mas todos usam os processos dos rituais para ser possível jogar.

Os rituais estão impregnados na nossa vida diária, seja para manter papéis sociais, profissionais, ou até um sistema judicial de maior complexidade. Mesmo os animais performam durante suas existências. Algumas vezes as pessoas pensam que os rituais estão vinculados diretamente às práticas religiosas, estando nelas associados ao sagrado, servindo para comunicar e moldar a doutrina para os indivíduos. Entretanto, os rituais da vida diária, que há séculos são especulados, decretados e performados pelas pessoas, acabam passando batido no entendimento de que o que se está fazendo seja também um ritual. É algo quase que impensado, naturalizado. Diferente dos rituais religiosos, em que se tem a consciência de que se está performando no momento do ato religioso.

Schechner fala que o primeiro estado de consciência acerca do ritual é relacionado ao religioso. Inclusive sabemos, através de evidências históricas, que os rituais religiosos datam cerca de aproximadamente 20.000 a 30.000 anos atrás, na chamada “pré-história”. As evidências disso foram possíveis de serem conhecidas através de objetos, pinturas e gravuras que os cientistas alegam ter significado ritualístico.

Em todo o mundo, a época atual está saturada de religião e rituais religiosos. Existem a ceia de Páscoa, as cinco prostrações diárias em direção à Meca dos muçulmanos, a Eucaristia Católica Romana, a ostentação de uma chama de cânfora no ápice do *puja* (oferenda) hindu, as danças, as músicas e os discursos de uma pessoa possuída por um orixá de Umbanda ou Candomblé [...]. (SCHECHNER, 2020, p. 50).

Nem mesmo o cenário religioso mundial se limita a apenas uma única prática religiosa. Não existem normativas rigorosas no “mundo religioso”, inclusive existem variações na forma de como as culturas realizam os ritos e as crenças de uma mesma religião; podendo variar a cada local, cada região e cada sectária, segundo Schechner. As pessoas, no geral, estão acostumadas a seguir mais de uma religião, mesmo que não afirmem isso abertamente. Um exemplo é aqui no Brasil, onde uma pessoa pode se considerar católica e ir em sessões da Umbanda e missas evangélicas. Ou então, diferenciam-se os rituais pela forma e materiais que se utilizam para celebrações católicas ou umbandistas dependendo da região do Brasil, onde algumas vezes não se têm as mesmas condições ou acessos a comidas típicas. Além disso, na diáspora dos povos colonizados, como é nosso caso, vemos o sincretismo de religiões que

combinaram suas práticas entre décadas para que pudessem manter vivas suas culturas em meio à nova cultura que estava sendo imposta.

Schechner fala que a ideia de ritual associada à ideia de performance foi proposta no século XIX por Émile Durkheim (1858 - 1917), desenvolvendo-se durante o século passado. Durkheim teorizou a ideia de performance como rituais capazes de criar e sustentar uma certa “solidariedade social”, segundo Schechner (2020, p.58). Mesmo que os rituais fossem associados à maneira de expressar concepções religiosas, não são abstrações ou simples ideias, mas sim performances que definem padrões de comportamentos conhecidos. Ao definir desta forma, ele buscou uma relação entre os rituais e as performances, afirmando que existe uma relação complexa entre “ação ritual” e “pensamento”, pois, para ele, segundo Schechner (2020), os rituais são “pensamento em/como ação”. E esta é uma das qualidades que fazem com que o ritual possa lembrar a ideia do teatro, isto é, o ponto onde parecem similares, segundo o próprio Durkheim. Segundo Schechner (2020), o etnólogo Arnold van Gennep também reconheceu esta similaridade na dinâmica do ritual e do teatro, donde ele desenvolveu um estudo acerca de “ritos de passagem”, fazendo uma divisão da estrutura do teatro em três fases da ação ritual: preliminar, liminar e pós-liminar. Só mais adiante, em 1960, é que Victor Turner desenvolveria o estudo de Gennep em uma teoria sobre os rituais para a importância nos estudos sobre performance.

Richard Schechner busca delimitar, precisamente, segundo J. M. Santos no texto *Breve histórico da “Performance Art” no Brasil e no mundo* (2023), as oito situações em que ocorre a performance, como: tarefas da vida diária, nas linguagens da arte, nos esportes, nos negócios, na tecnologia, no sexo, nos rituais e nas brincadeiras. Além desta delimitação, ele também buscou entender exatamente quais seriam as sete funções da performance, como: entreter, mudar a identidade, estimular uma comunidade, curar, ensinar, persuadir, ligar com a espiritualidade. Portanto, qualquer evento ou ação que possa ser estudado com performance é entendido como tal.

No texto *Teatro Invisível, Teatralidade e Performatividade: Demarcações Fluídas na Prática de Augusto Boal* (2021), de Francisco de Paulo D’Avila Junior, é investigada a camada ficcional do teatro para estabelecer certa intencionalidade ao público. O autor usa como base as discussões de Josette Féral e Augusto Boal para saber como se relacionam, na cena da arte contemporânea, as práticas da performance, da arte da performance e do teatro.

Entendemos que a tradição teatral tem como uma de suas características o valor simbólico ficcional instituído na relação entre o espetáculo e o público. Existe nessa relação uma convenção entre ambas as partes para que seja possível o desenrolar da peça. Ou seja,

estabelece-se uma relação de confiança por parte do público que se disponibiliza a receber o que a obra no geral tem como proposta, e os artistas estabelecem uma confiança com o público para acontecer a expressão. No *Teatro Invisível*, de Augusto Boal, tal convenção simbólica não é convencionalizada pré-espetáculo. Isto é, o público não possui a informação de que se trata de uma intervenção de caráter ficcional. Segundo D'Avila Junior, durante as intervenções do *Teatro do Invisível*, foi possível notar uma interação mais espontânea do público, o que possibilitou uma convenção potencializada: “Estas demarcações fluídas entre o real e o ficcional, entre obra e processo, entre arte e vida e entre a teatralidade e a performatividade, estruturam esta reflexão sobre essas dissoluções conceituais encontradas no Teatro Invisível”. (D'AVILA JUNIOR, 2021, p. 2).

O dramaturgo e diretor de teatro brasileiro Augusto Boal exerceu, por aproximadamente 15 anos, a função de diretor do Teatro de Arena de São Paulo, onde buscou criar e aperfeiçoar métodos de teatro para atores e não-atores. Cada técnica ou prática, segundo Boal (2015), foi criada ou adaptada de acordo com as necessidades que foram sendo mostradas pelo público. Boal é uma figura fundamental do teatro contemporâneo brasileiro, e por conta do seu exílio durante a ditadura militar brasileira os seus métodos são conhecidos internacionalmente. Uma das viradas de chave protagonizadas por ele foi quando criou o Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, segundo D'Avila Junior (2023). O seminário tinha como objetivo investigar criações dramáticas através dos problemas sociais do Brasil.

Segundo D'Avila Junior (2023), o Teatro Invisível pode ser considerado umas das primeiras técnicas de Teatro do Oprimido. Sua principal característica é não ser entendido exatamente como teatro, ou seja, trata-se de criar uma questão em um espaço público onde não haja certa hierarquia de transmissão de ideias. Boal fornece um ótimo exemplo disto na prática, ao narrar uma cena que ele chamou de “Restaurante-teatro: ‘Alelú’” (1979). Essa cena começa com três grupos de atores entrando em um restaurante separadamente e sentando-se em três mesas. Senta-se sozinho um dos atores; porém mesmo que em mesas diferentes, todos os atores ficam perto o suficiente para se ouvirem uns aos outros. O ator protagonista pede um “almoço comercial” que os restaurantes deveriam servir, porém isso não acontece. O garçom inclusive contesta o prato, e não havendo esta opção o ator protagonista então pede “um bom bife de lombo com muitas batatas fritas e ovos a cavalo” (BOAL, 1979, p. 79). O garçom continua atendendo o ator oferecendo bebida e servindo.

Enquanto isso, nas outras três mesas, os outros atores continuam conversando sobre temas políticos atuais e pertinentes de maneira que seja possível ouvi-los conversando. O ator que está sentado sozinho enfatiza que pediu apenas água e que não irá consumir vinho e nem a

sobremesa, repetindo insistentemente o mesmo comentário mesmo que ninguém tenha perguntado. O ator é servido e faz sua refeição, enquanto os outros atores vão aquecendo a cena com o debate. No fim da refeição ele chama o garçom e pede a conta, assina a comanda, entrega ao garçom e se prepara para ir embora, o garçom evidentemente não percebe nada. Boal conta que:

O ator diz que não tem dinheiro e como existe uma lei que protege as pessoas que não têm dinheiro dando-lhe direito a comer sem pagar (excluindo vinho e sobremesa), ele, que é argentino, como manda a lei, apenas pode oferecer o número do seu bilhete de identidade. Segue-se uma discussão deste tipo. Pague! Não pago! Sou argentino! Tenho direito! Não tem!... (BOAL, 1979, p. 79).

Neste momento os atores já estavam preparados para qualquer possibilidade e o ator sempre repetia que apenas está exigindo que se cumpra a lei. Por exemplo, se o ator ou o garçom chamar o gerente para discutir a situação, em caso da ausência do gerente é importante haver um ator reserva que faça o papel de amigo do gerente ameaçando chamar a polícia. Neste caso é importante que haja o papel do ator-advogado. Mas se alguém chamar a polícia é importante que o ator sem dinheiro não seja levado, e sim o gerente do estabelecimento, e para ajudar deve-se falar o artigo da lei. Neste momento o importante é colocar uma discussão traçando comparações com outras leis, como hoje temos a farmácia popular, o minha casa minha vida, a lei de cotas, em que se alega que se está todo mundo recebendo então alguém está ficando sem. Como se fosse legítimo e igualitário o quanto, por exemplo, um dono de uma rede de farmácia perde tendo o programa da Farmácia Popular no seu estabelecimento em comparação com um doente sem dinheiro. Prossigo citando Boal (1979, p.80):

Põem-se então a discutir se a lei pode fazer ao contrário: a um faminto, forçá-lo a morrer de fome, a um doente, impedi-lo de salvar-se na farmácia ou no hospital. Pode a lei determinar que alguém morra de fome, de frio, ou de doença? A discussão não precisa atingir o ponto de convencer os clientes do restaurante. Basta que se coloque o problema, que ele seja discutido e que se entenda que, se a lei existe, por que não usá-la?

Boal fala ainda que, durante uma representação de Teatro Invisível, é importante que os *espect-atores* não saibam em nenhum momento que se trata de uma representação teatral. E que, além disso, a representação seja o mais realista possível, e por isso são necessários diversos ensaios e preparo. Já que a abordagem sugere que questões como fome, violência, pobreza, homofobia, racismo e machismo sejam o foco para as temáticas de representação, a preocupação de Boal está na reação do público, ou seja, a representação tomará forma conforme

as reações vão sendo lançadas aos atores acerca da temática, e as tomadas de decisões vão sendo sugeridas pelo público.

Boal diferencia o Teatro Invisível do happening, considerado:

um ato teatral insólito, caótico, em que tudo pode acontecer, anarquicamente. Pelo contrário, o teatro-invisível utiliza um roteiro, uma estrutura conflitiva, [...], em termos sensíveis uma organização de um determinado conhecimento na realidade. O teatro-invisível tem ideologia, pretende fazer demonstrações e utiliza, como todas as artes, os meios sensoriais. Neste caso, “invisíveis” são apenas os rituais deste tipo de teatro [...] (BOAL, 1979, p. 72-73).

Sua preocupação, neste momento, em pontuar uma diferenciação entre o teatro invisível e a ideia de *happening* se deveu por conta de diversas críticas por sua proposta teatral englobar o público sem a consciência dele, o que, para a cena artística, descaracterizava a teatralidade do teatro, dizendo grosso modo, ou provocava uma inverdade se visto da perspectiva do público. Pois, o que se alegava era que, se o público não sabe que se trata de algo teatral, logo não passaria de evento cotidiano; porém, ainda em vida, Boal (1979) explica que, mesmo que não fosse verdade, os temas eram verdadeiros, pois neles estavam sendo apresentados problemas sociais verdadeiros que englobavam a todos, tanto os atores como os não-atores.

Boal (1979) explica ademais que existem alguns tipos de rituais presentes no teatro, e mesmo que o teatro possua uma energia expansiva, em alguns tipos de rituais teatrais tal energia acaba sendo reduzida e enquadrada. Assim, por exemplo, no formato mais usual que conhecemos, o teatro em que todos sabem seus papéis, os espectadores sabem que são espectadores e os atores sabem que são atores. Os espectadores sabem o momento em que serão levados até onde os atores irão falar, a hora que devem ir, ou a hora de se levantar, ou a hora de dançar junto com os atores e a hora de ir para casa. Mesmo na montagem do Living Theatre, Boal coloca desta forma:

Nas montagens do Living Theater (*Paradise Now*), do Performance Group (Dionysus in 69) o contato ator-espectador chega quase ao orgasmo sexual (isto não deve ser entendido como uma metáfora, mas no sentido mais literal possível). Porém também neste caso, existe ainda o ator-sujeito e o espectador-objeto... embora ocasionalmente um espectador possa insubordinar-se e fazer valer a sua condição de sujeito, logo os outros participantes intervêm e volta a calma e a disciplina do ritual teatral, em que cada um conhece o seu lugar. (BOAL, 1979, p. 72).

O que Boal quer dizer é que foram testadas diversas formas de teatro, por meio de mudanças seja na cenografia, seja na geografia teatral, como por exemplo, o formato de teatro italiano (cenário e plateia), ou o formato de teatro isabelino (parte do cenário invadindo a plateia), ou ainda derivações do Kabuki japonês (cenários laterais rodeando a plateia) e por aí

vai. Também já foi transformado em teatro circular, em teatro flexível (plateia dividida em segmentos que podem ir mudando), e tantas outras formas que buscaram ousar no formato da plateia. Foram várias as formas propostas e inovações pensadas. Porém, em nenhuma delas se mudou o fato de que se manteve o ritual que divide os atores dos não-atores. Isto é, mantém-se o ritual que predetermina quem deve estar atuando, portador da comunicação, e quem deve estar assistindo.

A ideia do teatro invisível é propor uma temática, ou seja, uma questão para discussão, em meio ao público que não sabe que está participando de uma representação para que o público se sinta à vontade para participar do debate; e, neste momento de interação entre atores e não-atores, o público passa também a ser um ator durante a representação. Propõe-se um novo formato de ritual teatral através da horizontalidade da palavra. Os atores e atrizes da cena compreendem que a representação fará parte do debate sendo mediadores das ideias, e não mais o agente único da ideia. Isto é, os atores envolvidos terão o papel fundamental de escuta do público, porque a ação teatral se dará, de fato, somente com a interação do público mediante a questão lançada. Portanto, tudo seguirá do espectador. Segundo Boal (1979, p.72):

O local onde explode o fenômeno teatral livre dos seus rituais convencionais não é nunca um teatro: é um local que se teatraliza por si mesmo, durante o espetáculo. Por isso dizemos que quando se faz teatro num trem não se pode chamar a esse fato teatro-no-trem, mas sim trem-teatro. Teatro no trem seria uma forma de fazer teatro num local previamente habilitado para esse fim: o trem. Mas trem-teatro significa que o local escolhido, um trem, converte-se em teatro.

Podemos perceber que nesta técnica são necessários atores chaves para se manter a discussão viva. O importante, como já foi dito, não é simplesmente convencer os *spect-atores* de que o ator está com a razão e saia sem pagar, mas sim que haja um debate aprofundado da questão. O trabalho destes atores chaves, que Boal chama de curingas, na sua tese *O Curinga como dinâmica dos processos pedagógicos, artísticos e políticos do Teatro do Oprimido* (2016), é explicado por Conceição (2016) em relação ao personagem Coringa presente nas Histórias em Quadrinhos (HQs) do *Batman*. A figura do personagem aparece como um arquétipo de louco, palhaço do crime, psicopata, ofensivo e brincalhão. Diz Conceição (2016, p.54):

Há diferentes histórias sobre a origem do personagem da DC Comics, seu criador, desenhista e roteirista original. Mas, em uma das versões do competitivo surgimento do vilão, há uma referência à carta do Louco do Baralho. Em entrevista, o cartunista Jarry Robinson afirmou que a inspiração para a criação do adversário sorridente de Batman veio através de uma ilustração própria produzida para uma carta de baralho. Porém, até hoje não se tem certeza do verdadeiro autor deste coringa esquizofrênico,

ficando os direitos autorais destinados ao criador do Batman, Bill Finger e ao desenhista Bob Kane. Nas HQs, o coringa surge depois de um trágico acidente, ao cair em um tanque com substância química. Este acidente se dá quando Batman persegue o criminoso, ainda com outra identidade. Sua vida muda ao ser desfigurado pela substância em que foi submerso, ficando com um mordaz e forçado sorriso no rosto. A partir daí busca vingança ao Homem Morcego.

Nas suas primeiras aparições, a personagem era apresentada como um assassino sanguinário, porém houve uma mudança de estratégia dos editores da *National Periodicals*, conta Conceição, para deixar as situações mais amenas e ser vendido a um público infanto juvenil. Nos anos de 1950, alegava-se que as HQs estavam despertando comportamentos agressivos nas crianças, devido a isso houve modificações também na personalidade das personagens. Por exemplo: o Coringa passa de uma personagem sanguinária para uma personagem que faz planos para deter o Batman, mas é o Coringa que acaba caindo nas suas próprias trapalhadas, ou até mesmo sofre um apagamento nas edições. Em 1966, a versão mais infantilizada das HQs começa a ser apresentada nas TVs norte-americanas. E em 1970, há um resgate das primeiras HQs, como consequência há o retorno do sanguinário e malvado Coringa. O sucesso da personagem foi tão grande que, em 1975, ele ganhou sua própria revista passando a desafiar diversos vilões. Dado este histórico do personagem, Conceição passa a relacioná-lo então com o teatro do oprimido:

As artimanhas homicidas do coringa estão sempre ligadas ao jogo, assim como no livro de Jostein Gaarder ou no Teatro do Oprimido o jogo permeia as ações de um Curinga. Através de dilemas trágicos ou de pistas, o vilão coloca as cartas na mesa fazendo com que o Batman e os cidadãos de Gotham City decidam o caminho mais apropriado, para que menos pessoas morram. Ele, assim como todos os outros coringas que analisamos, também desestrutura a organização política e cartesiana da cidade, propondo uma libertação do estabelecido, neste caso, através da morte e do terror. (CONCEIÇÃO, 2016, p. 55).

No Teatro Invisível, para que se mantenha o ritmo da discussão é necessário que os atores estejam ligados ao jogo, tal como o Coringa está comprometido a ensinar algo à população de Gotham City. O objetivo do personagem na trama é fazer com que os cidadãos pensem coletivamente qual é a solução mais justa e adequada para a situação em que estão inseridos. O Coringa convida para a participação de todos na desconstrução de rituais sociais da cidade, utilizando a violência, o medo, colocando todos em uma situação extrema de perigo. Parece que ele quer mostrar que, quando estamos sendo empurrados para uma situação que nos atinge, isso obriga a todos a pensar em alguma solução que modifique a realidade. Não parece que ele queira convencer ou provar algo para as pessoas, mostrar como é superior a todos, ou melhor do que Batman, ou que quer dinheiro. Nos parece que ele está muito mais criando um

jogo para se divertir durante o processo da discussão entre os cidadãos do que provar alguma insegurança individual.

Outro ponto de comparação que Conceição faz entre o coringa e o Teatro do Oprimido é que os cidadãos e *Batman* não podem decidir se entram ou não no jogo. Conceição destaca ainda que Schechner (2012) traz uma ideia parecida no conceito de “Jogo Obscuro” que para ele “é verdadeiramente subversivo, com suas intenções sempre escondidas. Os objetivos dos jogos obscuros são a mentira, a ruptura, o excesso e a gratificação” (SCHECHNER, 2012, p. 123, apud CONCEIÇÃO, 2016, p. 55). O que Schechner chama de jogo obscuro é o que se desenvolve no Teatro do Invisível, em que os atores vão prontos para as possibilidades que vão surgindo para manter o debate, sendo os atores que guiam a discussão sem que o público tenha conhecimento do que está acontecendo. Para Conceição o jogo obscuro é quando o Coringa quando cria seu próprio jogo e com suas regras impõe a participação de todos sem que tenham a possibilidade de decidir. O que move o jogo obscuro na ação dramática é a motivação de passar uma mensagem durante o jogo, tanto no caso do Teatro Invisível quanto no caso do Coringa.

O coringa cria seu próprio jogo, com suas regras, e o interesse em ganhar o jogo não é representado somente pelo dinheiro. O ato de jogar, de estar no controle, fazendo com que as pessoas participem, mesmo sem querer, de suas jogatinas é o que move as ações do personagem. No filme *Batman – O Cavaleiro das Trevas* (2008), o coringa, depois de se aliar a vários criminosos e organizar planos, consegue todo o dinheiro dos gângsteres do crime, e, num *grand finale*, queima tudo numa pirâmide milionária. (CONCEIÇÃO, 2016, p. 55).

Desta perspectiva se coloca a pensar que as insanidades e violências cometidas pela personagem do Coringa se torne injustificável suas ações. Entretanto Conceição (2016) faz a reflexão, deixando de lado as violências, como poderia entender as ações do Coringa como sanidades no sentido de não se importar com regras e convenções sociais. As regras sociais que são muitas vezes criadas sem motivo coletivo, mas simplesmente por capricho de algum poderoso. Podemos pensar também que ele cria sua personalidade conforme sofre as adversidades diárias, assim como todos nós, não que ele seja absurdo no seu jeito de ser, nem insano, mas as eventualidades o colocam em situações de decisões extremas, assim como nós. Conceição (2016) fala que pensar no Coringa como uma pessoa que joga e brinca com objetivo pedagógico de colocar a realidade em dúvida, distância o personagem do arquétipo da insanidade. Toda a brincadeira é construída com criatividade e coragem, pois o personagem renuncia ao controle.

Enquanto se transmite uma imagem negativa do Coringa como alguém inquieto, insano e improdutivo, já o *Batman* é descrito como um homem branco, rico, influente social e politicamente. Parece-nos que há uma ideia de homem útil, protetor e dominador da sua cidade, o que é acentuado nas demonstrações de seus equipamentos de última geração de tecnologia.

[...] proteger a cidade do que ele considera um veneno social. Batman representa o mundo administrado, a engrenagem capitalista que precisa manter o status quo para nutrir-se no poder. Ele frequenta as reuniões da alta sociedade e interfere na vida política da cidade, indicando candidatos ao poder ou não apoiando seus desafetos. Ele é parte do poder estabelecido pela sociedade rica de Gotham City. O que o coringa tenta com seus planos e assassinatos é acordar os cidadãos de um sonambulismo social. (CONCEIÇÃO, 2016, p. 57).

Conceição fala que estamos imersos em regras constantemente, nosso comportamento é disciplinado para atuar a favor das estruturas de poder e controle. O Teatro do Invisível transforma toda a mecanização dos rituais diários em material para reflexão da contemporaneidade. Os rituais que se mantêm não sendo postos em dúvida, afastam a pluralidade de comportamentos e pensamentos. Acreditamos que o Teatro do Oprimido cria um espaço seguro para que encontremos pluralidades, por ser um espaço que busca potencializar a transformação das pessoas sem fazer qualquer julgamento das suas decisões. O público que está inserido no jogo obscuro do Teatro do Invisível, mesmo sem saber que está em um jogo teatral, terá uma participação ativa representando suas soluções. E acreditamos que isto é o que constrói o sentido da ação dramática.

A busca por novos significados ao objeto artístico começou a ser feita na metade do século XX, fala D'Avila Junior (2023). Começaram novas relações com o espectador e a explorar ambientes públicos e ampliados. O próprio teatro tradicional começou a explorar novos ambientes com o objetivo de explorar a experiência teatral, porém ainda havia convenções bem estabelecidas entre artistas e o público ao formato genérico. Enquanto isso, o Teatro Invisível buscava propor um novo formato no pacto teatral. As críticas sobre este formato de Boal geraram dúvidas na cena teatral, pois havia a preocupação da descaracterização ou da perda da identidade da teatralidade.

1. 1. Teatralidade Ritualística: o Teatro do Oprimido

Segundo Josette Féral (2008), quando falamos sobre teatralidade se tem como convenção associar o termo ao teatro. Entretanto, os limites da teatralidade excedem o que é o teatro, pois a teatralidade não é uma propriedade adquirida, mas uma relação, seja ela iniciada

por um ator, ou por um jogo, ou pelo próprio espectador que toma a iniciativa de transformar algo ou alguém em um objeto espetacular. Ao aproximar, de forma radical, o teatro da realidade, Boal buscou não apenas criar rituais que confrontam a tradição do teatro e da arte, mas também, através da técnica do teatro invisível e da estética do oprimido, buscou expor rituais sociais para que fossem colocados em debate. Entendendo o teatro aqui como uma ferramenta política ativa. Se entendermos o teatro invisível pela perspectiva da teatralidade como ritual, seria possível considerar que tal técnica pode estar aproximada da ideia de performance. Isto é, a performance como rituais sociais e a arte da performance que busca transformar os rituais que estamos habituados. Boal fala que:

[...] o gesto ritual de um freguês no restaurante. Olha o cardápio e chama o garçom. A pessoa que entrar na imagem e se sentar ao lado dele por ter compreendido o gesto ritual revelará seus próprios pensamentos; se for mulher, como se comportará? Como boneca ou companheira? O garçom é servil ou mantém sua dignidade, sem se humilhar? Quem são os fregueses sentados ao lado deles? Como comem? Como suas expressões revelam os temas sobre os quais conversam? Estão só ou em grupo? São todos iguais ou há diferenças de classes entre eles? (BOAL, 2015, p. 241).

No Brasil durante a década de 1960, mais especificamente em 13 de dezembro de 1968, se deflagrou o ato Institucional nº 5 (AI-5). Um dos momentos mais sombrios da Ditadura Militar no Brasil, que teve início em 1964 e se estendeu até 1985. O AI5, emitido pelo presidente Arthur da Costa e Silva, marcou uma virada radical na repressão e no controle do regime militar sobre a sociedade brasileira. O AI-5 concedeu poderes extremamente amplos ao governo militar, permitindo a suspensão de garantias constitucionais, a cassação de mandatos políticos, o fechamento do Congresso Nacional, intervenção em estados e municípios, entre outras medidas autoritárias. Além disso, o ato estabeleceu a censura prévia à imprensa, ao teatro, ao cinema e a outras formas de expressão cultural, restringindo drasticamente a liberdade de manifestação e comunicação.

O Teatro de Arena foi profundamente afetado pelo AI-5 por sua abordagem engajada e crítica, explorando temas sociais e políticos. Foi ali que, conta Boal, se originou parte dos exercícios e jogos do Teatro do Oprimido através do Laboratório de Interpretação. Sendo um importante espaço cultural para o Brasil e tendo desempenhado um papel significativo na história do teatro brasileiro, o Teatro de Arena foi fundado em 1953 por um grupo de artistas, incluindo Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e outros. Eles buscavam criar um teatro engajado política e socialmente, que pudesse dar voz às questões sociais e políticas do Brasil da época. O Teatro de Arena era conhecido por suas produções teatrais inovadoras que abordavam temas como desigualdade social, injustiça e a vida da classe

trabalhadora. O movimento do Teatro de Arena foi muito influente na cena teatral brasileira e desempenhou um papel importante na construção da identidade do teatro brasileiro contemporâneo.

O Teatro de Arena de São Paulo é lembrado por suas produções revolucionárias e por ter ajudado a moldar o teatro brasileiro nas décadas de 1950 e 1960. No livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (2019), Augusto Boal apresenta etapas do Teatro de Arena de São Paulo, refletindo sobre a certa “morte” do teatro, e procurando quais motivos poderiam ter causado o apagamento das peças de teatro. Ele conta uma fábula sobre um inglês que resolveu fazer um teste psicossociológico com um de seus cavalos. O inglês habituou o cavalo em condições normais, mas diminuindo a cada dia as suas refeições. Certo dia, o muito magro cavalinho “inesperadamente” morre. O inglês, a partir daí, começou a pesquisar profundamente as causas possíveis. Um profeta chega e sabiamente declara: “Morreu de fome” (BOAL, 2019, p.174).

Boal explica que seu objetivo não é o de comparar a plateia com o cavalo e o capim com o teatro, mas, pelo contrário, é dizer que sem a plateia os artistas do teatro não comem. Ele nota que “[o]s artistas debandam, como consequência mecânica da debandada do público: E por que debanda o público?” (BOAL, 2019, p. 174). O público migrou para os meios tecnológicos e digitais. Com a tecnologia e os meios de comunicação se modernizando, e com o salário das pessoas não aumentando de forma significativa, teve-se como consequência o esvaziamento de espaços culturais. Pois uma pessoa preferia investir em uma televisão, ao invés de ir ao teatro assistir um espetáculo. Boal analisa o público que ia ao teatro em 1964 e como este foi diminuindo conforme aumentava a inflação vivida pelo país na época. Onde a TV do vizinho saía por um custo menor do que se deslocar até o teatro.

Boal coloca que com o esvaziamento do teatro o público migrou para pessoas fanáticas por espetáculos e companhias fanáticas disputando por estes espectadores remanescentes. E os espectadores que sobraram iam uma vez ao ano ao teatro para cumprir sua boa ação. O esvaziamento dos espaços culturais, não só do teatro, não se dava porque o produto era de péssima qualidade ou porque não entregava uma estética desejável e por isso ninguém compraria. Para Boal as pessoas não tinham como investir em produtos culturais, assim como não possuíam dinheiro para investir em qualquer outro: “Falta dinheiro no bolso da plateia, como falta capim no estômago do cavalo: ambos emagrecem.” (BOAL, 2019, p. 174). Por outro lado, existia uma convenção social que pensava que o teatro poderia se adequar às adversidades e qualquer condição, assim como o cavalo do inglês, porém a única coisa que ficava é com fome. Sem público para poder comer e sem fortalecimento econômico de políticas afirmativas,

que poderiam ajudar no barateamento dos ingressos, o teatro minguava.

Os sintomas da crise há muito vêm sendo notados; a evidência da morte, no fim de 1966, em São Paulo, foi dada pelos anúncios em jornais: apenas uma peça em cartaz. O *fardão*, em temporada popular, pela metade do preço; e o público, ainda assim, não comparecia. Se a carreira dessa peça fosse interrompida, sairia de cartaz o teatro paulista. Dado o malogro do teatro não ter raízes estéticas e a perdurarem as atuais causas econômicas, restar-lhe-á tão somente o retorno ao amadorismo e aos teatros-íntimos, como as siderurgias restará voltar às forjas domésticas, os carros aos coches e o poder a Pombal. (BOAL, 2019, p. 175).

Boal conta que existia na época uma separação na forma dos espetáculos: de um lado, os teatros clássicos e, de outro, os teatros revolucionários. Os teatros clássicos eram chamados assim porque tentavam dominar completamente uma técnica específica para diferentes espetáculos, por exemplo os espetáculos produzidos no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Os espetáculos e montagens do TBC foram marcados por muito refinamento e a produção de grandes autores internacionais como Goldoni e Pirandello, que marcaram os tempos áureos do TBC. A incrível estrutura de preparação que existia para as atrizes e os atores, a importação de diretores italianos para as preparações e produções, os equipamentos de produção de ponta, entre outros elementos fundamentais, proporcionavam o que havia de mais refinado ao público paulista. Estavam no TBC os grandes artistas e atores-empresários que centralizavam toda a produção da cidade. Contudo, o público com o passar do tempo ficou cansado das mesmas produções e aconteceu um esvaziamento do TBC, conta Boal, e acrescenta:

Ainda nesse ano, o panorama paulista era dominado pela estética do TBC, teatro fundado – e quem o disse foi seu fundador – entre dois copos de uísque, para orgulho da “cidade que mais cresce”. Feito por quem doou dinheiro para quem também tinha dinheiro. Luxo indiscriminado cobrindo Górkí e Goldoni. Teatro para mostrar ao mundo: “Aqui também se faz o bom teatro europeu. *On parle français*. Somos uma província distante, mas temos alma de Velho Mundo”. Era nostalgia de estar distante, mas alegria de fazer quase igual. (BOAL, 2019, p. 176).

Os teatros revolucionários se desenvolviam por etapas para que as técnicas não fossem cristalizadas, seguindo contra o movimento clássico vigente no momento e acompanhando o seu tempo, sempre se renovando. Conta Boal (2019) que esse era o caso do Teatro de Arena de São Paulo. A primeira parte do Arena surgiu para responder ao rompimento com o TBC na época. Neste período, que foi marcado por grandes encenações de peças nacionais, ficou evidente o entanto a falta de dramaturgos brasileiros; Nelson Rodrigues marca este período sendo considerado um precursor do drama brasileiro. O Teatro de Arena se ateu em combater o italianismo do TBC, e, mesmo com a falta de textos brasileiros, utilizou textos de autores estrangeiros. Neste momento se iniciou o Laboratório de Interpretação em que havia um

trabalho incessante das atrizes e atores. O Laboratório pôde contar com atores como Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves e Nelson Xavier.

O palco tradicional e a forma em arena divergem em suas adequações. Podia-se pensar, inclusive, que fosse o palco a forma mais indicada para o teatro naturalista, já 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, rudimentos de cenários. Surpreendentemente, a arena mostrou ser a melhor forma para o teatro-realidade, pois permite usar a técnica de *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 preferentemente o *long shot*. (BOAL, 2019, p. 177).

Boal conta que em fevereiro de 1958 começaram as primeiras peças brasileiras de sucesso, estreando com: *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri, que trouxe pela primeira vez nos palcos de São Paulo um drama urbano do proletariado brasileiro. A peça ficou em cartaz durante um ano. Até 1962 o palco do Arena ficou marcado por produções brasileiras como: *Chapetuba F.C.* de Oduvaldo Vianna Filho, *Gente como a gente* de Edy Lima, *A farsa da esposa perfeita* de Augusto Boal, *Pintado de alegre* de Flávio Migliaccio, *O testamento do cangaceiro* de Francisco de Assis, *Fogo Frio* de Benedito Ruy Barbosa, entre outras produções. Este período, conta Boal (2019), coincidiu com grandes acontecimentos brasileiros como o marco do nacionalismo e a construção de Brasília, por exemplo. E com grandes acontecimentos e mudanças sociais acontecendo no Brasil, as produções do Arena tiveram muito conteúdo para tratar nas peças, já que havia a preocupação em se tratar dos problemas brasileiros. Durante esta fase houve a chegada de Flávio Império na equipe do Arena, trazendo consigo sua experiência em cenografia, o que agregou maior valor para as montagens brasileiras. Boal fala que sempre se teve o cuidado de se manter fazendo um teatro universal que não fosse reduzido a aparências, e a inovação marcou o Teatro de Arena em 1963.

O ato repressivo limitou a capacidade do Teatro de Arena de abordar os temas de maneira franca e aberta, resultando em um ambiente de autocensura e medo. O "Teatro do Oprimido", que buscava a participação ativa do público e o uso do teatro como ferramenta de conscientização política, foi considerado subversivo pelo regime militar. Boal foi preso, torturado e, posteriormente, teve que se exilar para escapar da perseguição política. Seu exílio foi na Argentina, mas percorreu o Chile e Portugal, segundo D'Avila Junior (2023), o que

marcou o início de uma fase de sua vida em que ele continuou a desenvolver suas teorias e práticas teatrais, que influenciaram o teatro político em todo o mundo.

O Teatro de Arena no seu desenvolvimento, e até hoje, percorreu um caminho sempre ligado ao desenvolvimento social do Brasil, cumprindo seu papel social de falar a mesma língua que o povos das ruas. Se a tendência que estava em alta era nacionalista, lá ia o Teatro de Arena ao encontro da nacionalização dos clássicos. Os espetáculos tinham uma bilheteria gratuita, pois procurava-se a inclusão do público que fazia a realidade brasileira: o povo trabalhador, estudantes, que está nas ruas, nas praças, nas igrejas, nas festas populares, nas periferias, e por aí vai.

Fazendo a análise histórica do percurso que alavancou o TO, observamos o texto de Dodi Leal chamado “Teatro do Oprimido Contemporâneo: performatividade e fronteiras” (2019), que, por meio de sua própria perspectiva, traz uma narrativa temporal do TO ao mesmo tempo em que aborda fatos relevantes da vida de Augusto Boal. Leal traz uma curiosidade interessante, logo no início do texto, contando que em 2016 o TO estava completando seus 30 anos; a curiosidade é que a construção do TO nasceu quase que junto com a nossa democracia brasileira, ambos jovens, em 1986.

Tempo que também marca o que se considera o fim do exílio de Augusto Boal e seu retorno para o Brasil. Leal ainda observa que mesmo que os escritos indiquem que formação da técnica de Teatro-Jornal por volta de 1971, antes de Boal estar exilado, como técnica criada no Teatro de Arena de São Paulo, faz-se inevitável a observação de que o desenvolvimento do seu trabalho se deu primeiro fora do Brasil de modo que o Teatro do Oprimido se estrutura e se amplia como tal durante seu exílio. Leal ainda fala que as experiências com o Teatro Invisível na Argentina e o projeto de alfabetização através do Teatro-Imagem no Peru antecederam as experiências com o Teatro do Oprimido e se popularizaram através do método “Tira na Cabeça” na Europa. Segundo Leal (2019, p. 21-22):

O texto escrito pelo diretor e crítico teatral Fernando Peixoto em 1980 chamado "O Teatro do Oprimido invade a Europa" constitui-se como memória rara sobre o fenômeno de criação do Teatro do Oprimido e é inaugural de uma perspectiva crítica sobre a obra de Boal. Enquanto no Brasil em fins dos anos 1970 e início dos 1980 não se tinha notícias do exilado Augusto Boal, o Teatro do Oprimido ganhava grandes proporções na Europa. O texto é extremamente emocionante porque Peixoto, diretamente ligado às atividades teatrais, conhecia Boal do Teatro de Arena quando este o dirigiu em montagens como Arena Conta Zumbí e Arena Conta Bolívar. Ficou, portanto, muito surpreso com as atividades que ele acompanhou no *Centre du Théâtre de l'opprimé de Paris* (CTO-Paris). Nesta ocasião, o autor não só descreve as novas dinâmicas de Boal, como também apresenta o contexto em que eram realizadas: Boal, já um fenômeno na cena europeia, era muito procurado por diversos profissionais da psicologia, da educação e da assistência social.

Na obra *Teatro do Oprimido* (2019, p.16), Boal apresenta brevemente as técnicas desenvolvidas do Teatro Imagem, que utilizava apenas gestos, sem palavras, para “ampliar nossa visão *sinalética*”; do Teatro Jornal, que consistia em “doze técnicas de transformação de textos jornalísticos em cenas teatrais”; do Arco-íris do Desejo, que permitia, pelo uso de palavras e imagens, “a teatralização de opressões introjetadas [...] que se voltam para nós, mas sempre buscando ressonâncias no grupo”; do Teatro Fórum, “forma de Teatro do Oprimido mais democrática [...] a mais conhecida e praticada em todo o mundo [...] *spect-atores* – são convidados a entrar em cena[...]”; do Teatro Invisível, que “pode ser apresentado em qualquer lugar onde sua trama poderia realmente ocorrer [...]” ; e do Teatro Legislativo, “um conjunto de procedimentos que misturam o Teatro Fórum e os rituais convencionais de uma Câmara [...]” . Veremos alguns exemplos das técnicas em espetáculos que são relatados por Augusto Boal e outras pessoas que fizeram parte da construção do TO registrados por Zelito Viana em seu documentário chamado “Augusto Boal e o Teatro do Oprimido” (2009).

Nesse documentário, Boal conta como foi o início do Teatro Fórum no formato que é desenvolvido até hoje. Assim, quando foi trabalhar no Peru, no começo, se faziam perguntas no final da peça, como: “o que vocês acham?”. Este momento foi denominado pelo público como Fórum, ou Foro em espanhol. Na época, Boal e seu grupo chamavam de Dramaturgia Simultânea, isto é, apresentava-se uma peça até o momento da crise e perguntava-se para a plateia: “olha, isso é o que tá acontecendo, o personagem aqui, o protagonista, não sabe o que fazer, o que vocês acham?”. Então a plateia respondia: “ah eu acho que...”.

E a partir da resposta do público, os atores improvisavam a ação proposta e isto ia se repetindo; Boal parava a peça e perguntava novamente, o espectador respondia: “aí eu acho que tá errado, não tinha que fazer assim, tinha que fazer outra coisa”; e os atores improvisavam mais uma vez e assim seguia. Os atores faziam a improvisação na frente da plateia, que tinha o direito de falar qualquer coisa, mas ainda havia a divisão da plateia, que era só plateia, e dos atores, que eram os artistas que estavam em cena.

Então aconteceu uma coisa que Boal chamou de: “extraordinária!”. Chegou uma mulher que contou uma história sobre o seu marido que era um vagabundo, não gostava de trabalhar. Ela contou que trabalhava feito louca, e ele pedia dinheiro para ela o tempo todo, dizendo que estava fazendo uma casa para ela. A moça sempre dava o dinheiro ao marido e depois disso ele sumia de uma semana a dez dias. Quando o marido voltava, ele dizia: “olha o cimento ajudou muito e tá aqui o recibo”.

E dava para ela um papel escrito à mão, sem carimbo, sem nada. Um dia ela brigou com o marido porque ele pediu mais dinheiro, mesmo assim ela deu e ele foi embora. Ela preocupada com o seu dinheiro chamou a vizinha que sabia ler, falou pra ela assim: “Olha, por favor, você leia isso para mim, para ver se eles são legais e se está tudo certinho”. A vizinha leu e disse assim: “Olha, a grande surpresa sobre o que o seu marido dizia você vai dizer é agora, porque esses recibos não são recibos, são cartas de amor que a amante dele escreve para ele quando ele está aqui com você”. A mulher ficou possessa de raiva e disse para Boal: “essa é a minha história e depois de amanhã o meu marido volta pra casa e agora o que eu vou fazer?”. E Boal disse para ela: “vamos fazer uma peça e ela vai parar no momento que o seu marido bate na porta e a gente vai ver o que a plateia vai dizer”.

Chegou o momento de o marido bater na porta, e Boal disse: “olha só, exatamente este momento vai acontecer amanhã por volta das 4h da tarde”. E o público foi falando as soluções; uma delas era que ela tinha que ir embora e deixar ele sozinho, mas daí o ator improvisou como se o marido respondesse: “se você for embora eu trago a minha amante para vir aqui morar comigo”. E assim seguiram as sugestões, até o momento em que chegou uma senhora e disse: “eu tenho uma ideia sim!”; e Boal responde: “e o que é?”. Ela disse: “é que a mulher tem que ter uma conversa muito clara com o marido e depois perdoa”. E a mulher estava com uma cara muito feia, muito braba; Boal amedrontado com a senhora, foi lá e falou para atriz ter a conversa muito clara. E a atriz improvisou explicando para o marido que entendia que ele tinha uma amante, entendia que ele roubou dinheiro, mas que perdoava. Daí a senhora da plateia muito braba repetiu: “eu falei que é para ter uma conversa muito clara!”.

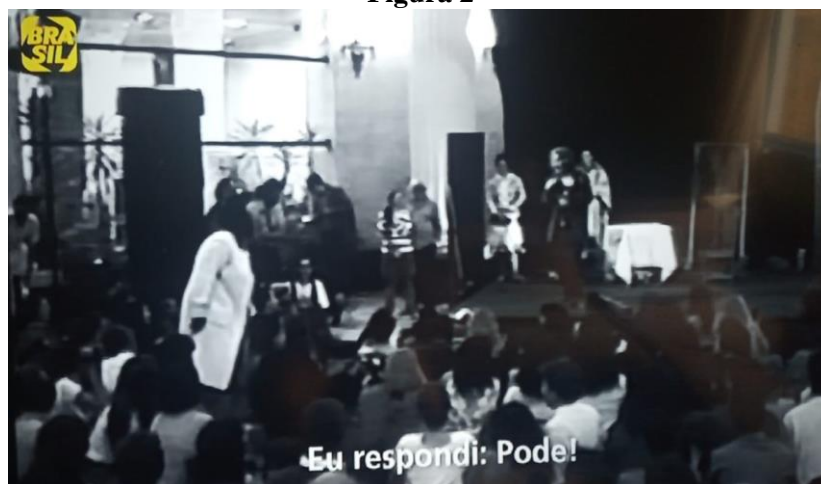
E Boal muito impaciente com a senhora disse: “a senhora disse uma conversa muito clara e a atriz fez uma conversa muito clara, não entendi qual é a diferença de uma conversa muito clara para uma conversa muito clara, faz assim, porque a senhora não sobe aqui no palco e me mostra que raio de conversa muito clara é essa, porque eu não sei o que que é”. E ela responde para ele: “posso?!”. E Boal: “pode!”. Segue as imagens da apresentação da mulher abaixo:

Figura 1



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 2



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 3



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 4



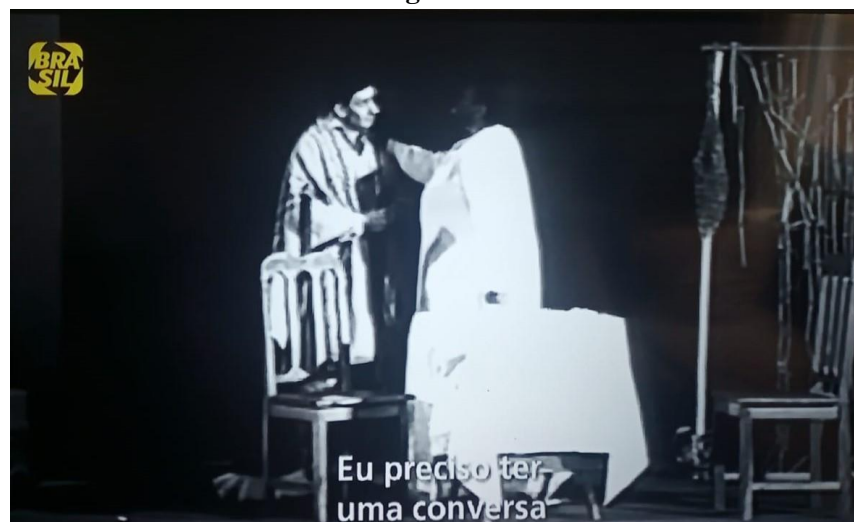
Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 5



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 6



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 7



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 8



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 9



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

E ela começou a bater no ator. Boal correu e pulou em cima da mulher para tentar ajudar. E ele conta que, neste momento, foi a primeira vez viu a espectadora entrando em cena e sendo ao mesmo tempo pessoa e personagem. Isto é, ela continuava sendo ela, ela era aquela mulher, mas aquela mulher interpretando uma personagem. Ele se encantou em ver como o espectador, não aguentando mais o que está acontecendo na cena, precisar levantar-se e intervir para mudá-la.

Depois deste acontecimento, ele não voltou a fazer a dramaturgia simultânea, chamando-a de Teatro Fórum, porque sempre no final das peças todo mundo dizia: “Queremos foro! Queremos foro!”. Pode-se considerar este momento o início do Teatro Fórum, em que a qualquer momento do espetáculo pode começar o fórum. Esta técnica foi muito desenvolvida aqui na América Latina, principalmente no Peru. E, depois, no mundo inteiro o teatro que foi mais usado foi o Teatro Fórum.

No mesmo documentário, Boal conta que estava morando na França e desenvolvendo seu projeto do “Tira na Cabeça”, e resolveu escrever um livro sobre o seu trabalho, sobre como foi sua experiência com o Teatro de Arena em São Paulo, o Teatro-Invisível na Argentina e o Teatro Fórum e o Teatro-Imagem no Peru. A sua intenção era que o livro se chamasse “Poética do Oprimido”, porém o editor antes de publicar lhe falou que esse título seria confuso para vender, pois se o livro ficasse junto com as poesias e alguém o comprasse pensando ler poemas não iria encontrá-los. E se ficasse em uma prateleira de Teatro não se entenderia que é um livro de Teatro Político. Foi então que o editor sugeriu que se chamasse “Teatro do Oprimido”. No documentário Boal conta que não gostou muito como soou e não gostou muito da ideia, mas aceitou a sugestão e com o tempo se adaptou à ideia de um Teatro do Oprimido.

No documentário, Boal ainda observa que o TO se baseia na apresentação de um problema com todas as possibilidades de conflitos que dele podem surgir, mas que a personagem não sabe como solucionar e decide pela solução mais equivocada, uma que não dá certo. Ele diz que entende que o TO é um espetáculo do fracasso que coloca em discussão os conflitos do protagonista: “o protagonista ele errou, o próprio não sabe o que fazer”; então pergunta aos *espect-atores*: “se você tivesse no lugar dele você faria o quê?”.

Dodi Leal conta que, depois de toda a trajetória de Boal no exílio e que ele volta a morar no Rio de Janeiro, viu-se grande adesão ao TO nos projetos de educação direcionados aos professores. Durante as décadas de 1990 a 2000 houve a popularização do TO através de

programas governamentais e legislaturas. Neste período, os órgãos públicos municipais, estaduais e federais trabalharam em parceria com o Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro (CTO – Rio) na formação de atores, espetáculos e projetos. Foram desenvolvidos projetos principalmente em prisões, escolas e nos Centros de Atenção Psicossociais (CAPs). De 1993 a 1996, Boal foi vereador da cidade do Rio de Janeiro auxiliando na implementação do Teatro Legislativo. Ela conta no seu texto que:

Enquanto isso, no ensino superior do Brasil, pouco se sabia, nada se discutia e muito se criticava a respeito do Teatro do Oprimido. Os cursos superiores de Artes Cênicas até os anos 2000 não contavam com professoras/es experientes na nova metodologia de Boal. No entanto não faltavam desconfianças a este projeto que era tido, algumas vezes legitimamente, outras não, como um teatro não-teatral, ou seja, um teatro sem teatralidade, desprovido de efeito estético. Quando fui aluna de graduação em Artes Cênicas da USP, em meados dos anos 2000, ouvia de minhas/meus colegas estudantes: "Teatro do Oprimido não é teatro, é política". Ainda que haja uma possibilidade de leitura extremamente positiva deste discurso, que revela o forte tom de engajamento do Teatro do Oprimido, vindo de um/a estudante de teatro que queria aprender estritamente teatro, este discurso só poderia ser uma visão pejorativa. (LEAL, 2019, p. 22).

A autora Dodi Leal levanta dúvidas sobre a procedência teórica do TO, visto que grande parte das teorias foram desenvolvidas em território europeu, então ela questiona: “O que é possível afirmar hoje a respeito dos conteúdos e processos técnicos das produções de Teatro do Oprimido no sentido de reclamar o projeto de Boal como um saber popular?” (LEAL, 2019, p. 23). Tal questão se faz necessária permear esta dissertação, porque a tese fundamental é a defesa e a valorização da voz do saber popular, principalmente das mulheres negras, mulheres trans, mulheres brancas, mulheres cis e mulheres pobres.

E pensar criticamente como o fundamento teórico e prático do TO se desenvolveu interessa para pensar os seus impactos contemporâneos, visto que vivemos ainda em estruturas de desigualdades muito parecidas e tão complexas quanto havia entre as décadas de 1960 e 2000. Portanto questionar as bases epistemológicas que Boal usa para estruturar as técnicas e o método são relevantes para o debate de um teatro político popular. Leal continua sua análise crítica observando que:

Com um grande peso de contribuições de desenvolvimento em território europeu, poderíamos afirmar que os saberes vinculados ao Teatro do Oprimido se conjunturam em epistemologias do Norte? Ou os saberes [...] de Boal o circunscreve às epistemologias do Sul? Onde encontrar pistas para posicionar o Teatro do Oprimido: na vasta produção teórica de Boal sobre teatro ou nas iniciativas e produções cênicas que se desdobraram de seus projetos ou, por outro lado, de suas referências práticas e metodológicas de base latino-americana? Outro grupo de questões que podemos estruturar para articular este desenho histórico do Teatro do Oprimido diz respeito à dimensão temporal de seu amadurecimento. Seriam as preocupações estéticas e

políticas que deram origem a esta construção de Boal atuantes no percurso histórico do Teatro do Oprimido e ainda reincidentes em nosso tempo? [...] Os paradigmas do Teatro do Oprimido tinham amparo em teorias da segunda metade do século XX de diferentes países latino-americanos?9 Poderíamos localizar a obra de Boal como um correspondente no teatro de uma Teoria Latino-Americana? (LEAL, 2019, p. 23)

Leal considera que em âmbito histórico entende-se que o projeto de teatro de Boal tenha sido de bases latino-americanas, entretanto ainda se trata de bases não predominantemente latino-americanas. Visto que as circunstâncias em que viviam os países da América Latina no período de desenvolvimento TO eram de hostilidade e rigidez das ditaduras. Por isso, concorda-se com Leal quando ela fala que as referências norte-americanas e europeias, dadas as circunstâncias sociais, foram fundamentais para que houvesse a criação e desenvolvimento do TO; e o distanciamento de Boal da América Latina por quase duas décadas proporcionou que existisse a consolidação de um teatro participativo e popular.

Ela conta que em 2000 era uma das poucas pessoas do Departamento de Artes Cênicas da USP que conhecia o TO e Boal. Durante uma pesquisa de seminário em grupo sobre o *Arena Conta Tiradentes*, ela fez a sugestão de uma entrevista de Boal para seu professor da época, Sérgio Carvalho¹. Na época, Leal participara das formações e da escrita do livro “A Estética do Oprimido” no CTO-Rio.

Durante a entrevista com Boal, ela conta que ele entregou para ela um DVD com o vídeo da caminhada no interior de Calcutá, na Índia, que contou com a participação de 12 mil pessoas. Na caminhada estiveram presentes camponeses de diversos lugares da Índia que se reuniram para prestigiar o festival de Teatro do Oprimido organizado pelo Jana Sanskriti. Segue abaixo as imagens da caminha e do Boal em um comício:

Figura 10



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

² Professor do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP e Diretor da Companhia do Latão.

Figura 11



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 12



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 13



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 14



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 15



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 16



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 17



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

No documentário de Zelito Vianna (2009), ele mostra este acontecimento que foi o festival “Playing For Chance” organizado pela Jana Sanscrit. Boal conta que havia 12 mil camponeses fazendo marchas, fazendo Teatro do Oprimido e reunidos na praça para ouvir os discursos sobre a fundação da Federação Indiana de Teatro do Oprimido.

Os camponeses desfilaram por toda Calcutá e no final concentraram-se na praça central chamada Wellington Square. A praça ficou lotada de gente do lado de fora que não podia entrar porque a praça era toda murada. Todos os camponeses que participaram do festival foram até a praça de várias formas seja de trem, barco ou a pé para prestigiar a fundação. No seu pronunciamento Boal diz:

Existem dias que são como hoje, quando algo que nunca aconteceu antes acontece pela primeira vez. Quando algo que nunca existiu, nasce. Esse é um daqueles dias maravilhosos. Vocês vieram aqui para gritar alto que é possível criar um novo mundo, onde todos nós podemos ser felizes, sem opressão. Onde cada ser humano pode viver de uma maneira humana.

Figura 18



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 19



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

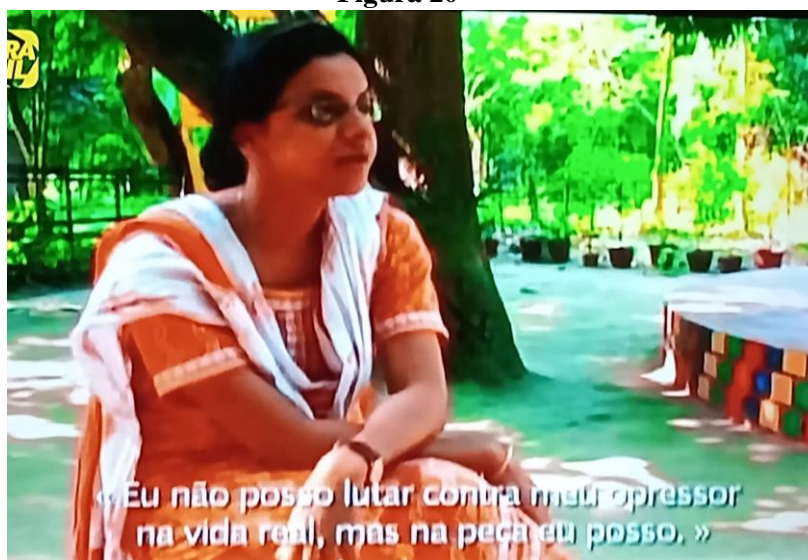
Na foto acima, ao lado de Boal, durante seu discurso no comício, está Sanjoy Ganguly integrante da Jana Sanscrit. Durante o documentário, Sanjoy Ganguly é entrevistado e fala que a preparação dos curingas do Jana Sanscrit começa pelo trabalho de observar as opressões existentes dentro de suas relações familiares, em casa. E o papel dos curingas, após isso, é buscar engajar a própria família em uma jornada onde eles passam a entender o sistema patriarcal. Ele fala que entende o processo dos curingas como sendo primeiramente de experiência e de teoria, para que então se tome consciência das relações.

Para ele essa jornada é intelectual, e quando as pessoas se colocam nela evoluem intelectualmente. Essa evolução a Jana Sanscrit chama de “revolução interna”, diz Sanjoy Ganguly. E essa “revolução interna” inspira atores e *spect-atores* a atuar por uma revolução externa. Para ele a performance, ou seja, o espetáculo, não é um fim, mas um começo, pois a atuação está fora do palco como ativistas. Então, para ele, o ativismo e atuar se combinam no trabalho do Jana Sanscrit, pois entende que a luta das pessoas evolui e todos se tornam parte desta luta diária.

Ganguly fala que o trabalho do TO tem efeitos positivos. Inclusive, em alguns vilarejos onde o sistema patriarcal é muito forte, lugares onde culturalmente as pessoas têm muito pudor, ele pôde notar que as mulheres estão atuando em público. E, para ele, durante esta entrevista em 2009, é uma felicidade e uma grande vitória para as mulheres saírem da cozinha, estar atuando em público e fazendo suas próprias questões.

Resgato os breves relatos de três atrizes do Jana Sanscrit – decidiu-se enumerar o relato das atrizes porque durante o documentário o nome delas não foi divulgado. A atriz 1 fala que: “Se eu não tivesse entrado no Jana Sanscrit, teria sido uma doméstica. Estaria obedecendo ordens.” Aqui podemos perceber como para ela foi importante estar no poder da decisão da sua própria vida, e que pelos rituais de sua cultura talvez não fosse possível pela opressão naturalizada. A atriz 2 fala: “Não tem uma cena que seja inventada. Tudo o que acontece nos nossos vilarejos e em nossas vidas, é disso que são feitas as nossas peças”, ou seja, tudo o que é produzido pelo TO sempre parte do contexto em que o público vive. E a atriz 3 fala: “Encontrei aqui um lugar que posso pensar e falar. Hoje eu sei que posso sobreviver sem me casar. Não posso aceitar que meus pais me obriguem a me casar. Em geral, os homens não gostam que sua mulher atue em público.”. Podemos perceber o quanto a sua voz e seus pensamentos poderem ser ouvidos mudou sua forma de sobrevivência. Poder decidir que não dependerá de outras pessoas para sobreviver não parece ser simples visto que a cultura subestima o trabalho das mulheres em culturas nas quais existe maior liberdade no mercado de trabalho. Pensar na liberdade de trabalho de uma mulher indiana nos anos 2000 nos faz pensar em como esta mulher foi corajosa tornando-se consciente da sua voz e da sua sobrevivência.

Figura 20



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009

O interessante de observar na fala das mulheres indianas é que elas apontam para opressões que são ainda debatidas, inclusive aqui no Brasil. Mesmo que algumas vezes de forma velada, as mulheres trans e cis sofrem pelo silenciamento, violência e apagamento nos espaços; ainda que tenhamos diversos avanços em políticas de inclusão e combate à violência, continuam

presentes o machismo, o racismo e a transfobia. A preocupação na fala da atriz 1 ainda é algo cotidiano para as mulheres, principalmente para as mulheres negras que cotidianamente sofrem com a violência do racismo no mercado de trabalho e nos espaços da educação.

Além disso, vale ressaltar a constante pressão por serem “mulheres resolutivas”, processo exaustivo que as mulheres sofrem pela sobrecarga de tarefas, sendo as principais responsáveis por solucionarem questões domésticas, educacionais e “medicinais” de suas famílias. A atriz 3 fala do poder sobre seus pensamentos, sua voz e de sua capacidade de escolher a forma como vai viver. Não estando mais preocupada em precisar se casar para simplesmente sobreviver, isto é, ser dependente do dinheiro e do respeito social por ser uma mulher casada. Leal completa com os seguintes questionamentos:

Diante deste cenário de expansão do Teatro do Oprimido [...] é conveniente formular novas questões: em qual medida, do ponto de vista de sua dimensão temporal e do espírito do tempo de Boal, seria possível articular uma visão ética e política do Teatro do Oprimido? Ou seja, as preocupações que motivaram o trabalho de Boal se embasam em perspectivas de alteridade e têm base em preocupações de finalidade e consequências dos saberes constituídos? [...] Nas bases do trabalho prático/criativo de Augusto Boal e dos diferentes referenciais metodológicos que se desdobram do Teatro do Oprimido, poderíamos afirmar que este se trata não apenas de uma das "epistemologias do Sul", mas também uma das mais importantes e pioneiras "estéticas do Sul" e "poéticas do Sul". (LEAL, 2019, p. 25).

Entendemos que o Teatro do Oprimido é uma das tantas formas de discutir criticamente as opressões e de poder pensar que são múltiplas as possibilidades para solucioná-las. Pensar em como o reconhecimento internacional proporciona que artistas ativistas do mundo inteiro o utilizem para debater a garantia de direitos, justiça social e mudança político-social nos mostra que Boal deixou um legado de resistência criativa e de luta por liberdade e justiça. O TO possibilita a expressão poética, estética e política do oprimido, ao mesmo tempo em que tenta resgatar a democratização dos meios de produção teatral, ou seja, possibilita que atores e não atores realizem jogos, técnicas e exercícios teatrais como ferramentas para fazer uma reflexão crítica sobre suas realidades. O TO permite que as pequenas opressões que vão sendo internalizadas e naturalizadas no nosso processo de socialização sejam evidenciadas através da prática do teatro.

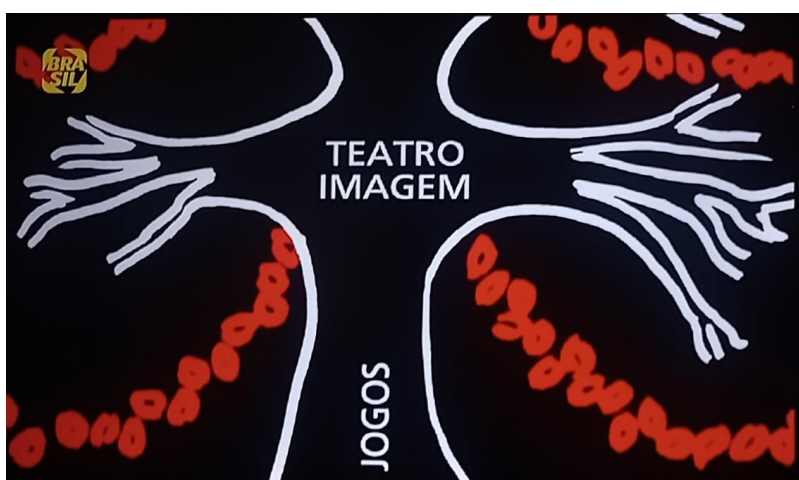
No documentário de Zelito Viana (2009), Boal conta que, quando estava na Índia para o festival do Jana Sanscrit, uma mulher lhe falou: “não, eu não sou oprimida, não. Porque o meu marido nunca me bate mais do que o necessário”. Nesta fala da mulher percebemos como a agressão da opressão está interiorizada nela, ou seja, todas as mulheres com quem ela convive e a forma como ela foi sendo socializada fazem com que ela pense que a agressão é normal para

as mulheres. Para ela não existe um mundo exterior possível que encare a ideia de agressão como um ato extremo de opressão. A socialização já está tão naturalizada por tantas gerações que entrou na ideia dela e fez com que ela acreditasse que: “marido bate, mas o teu marido bate pouquinho, então ele é ótimo, ele não é opressor”. Por isso entendemos que o TO é tão importante para o pensamento, porque quando o pensamento se torna vocalidade e expressão em meio a outras pessoas, constrói um ambiente que ajuda a perceber outras possibilidades que não só aquela que muitas vezes se está acostumado a conviver.

O Teatro Imagem desenvolveu a ideia de mostrar que não só a palavra é importante, mas o corpo também pode mostrar coisas que não conseguimos dizer. A ideia era fazer imagens que prescindissem da palavra, então começou-se um processo de fazer a imagem corporal da opressão sofrida. No processo, Boal (2009) conta que descobrir uma numerosa quantidade de opressões ao moldar o corpo auxiliava a significar o que sentiam.

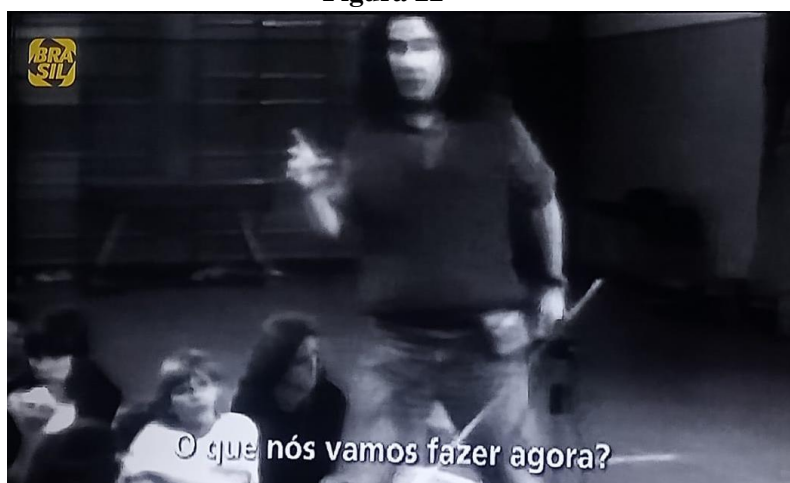
Outra forma de fazer o Teatro Imagem também era através da fotografia. Ele perguntava para as pessoas: “o que é opressão? O que vocês entendem como opressão?” Cada um levava uma câmera para casa e trazia uma foto do que é opressão; sempre apareciam coisas convencionais como desigualdade, miséria etc.

Figura 21



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 22



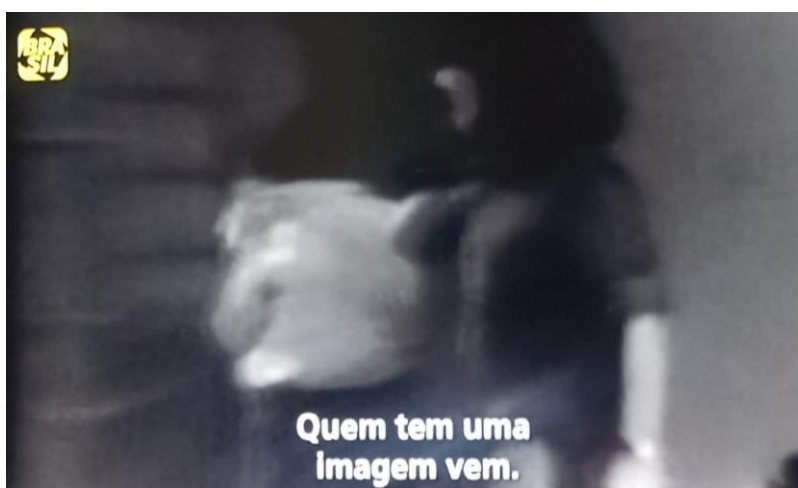
Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 23



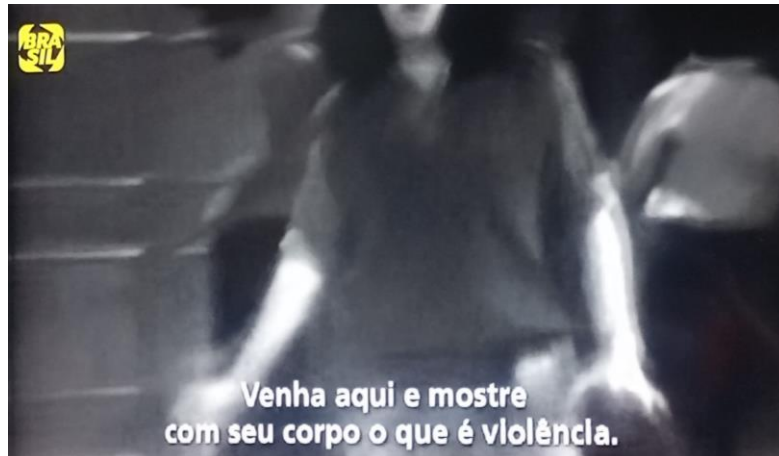
Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 24



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 25



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 26



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 27



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Porém, teve um menino que trouxe a fotografia de um prego na parede, e Boal pergunta: “você entendeu a pergunta? A pergunta é o que é opressão? E você traz um prego na parede”; e o menino respondeu: “pra mim é isso opressão”, e Boal pergunta: “por que?” E o menino explicou que ele é engraxate e que ia trabalhar na cidade, para ele não ter que trazer a caixa para casa porque era longe, 1h de viagem, ele alugava um prego na parede de uma loja que tinha no centro da cidade. Ele pagava o aluguel de um prego, o poder do prego sobre a vida dele era extraordinário ao ponto de ele dizer: “essa é a minha opressão”.

Figura 28



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Além do Teatro Fórum, do Teatro Imagem, do Teatro Invisível e do Teatro Legislativo, dentro da Árvore do Teatro do Oprimido está o Arco-íris do desejo. Boal conta no documentário que ele e Cecília fizeram durante dois anos uma oficina na Europa, que chamaram de “O policial na cabeça”. A ideia da oficina era a de perceber opressões vivenciadas pelos europeus, entretanto, diferente da América Latina na época, a Europa não vivia nenhum tipo nem parecido de ditadura explícita como vivíamos aqui. Então Boal e Cecília buscaram ver os problemas internos de cada pessoa, ao invés de focar nos problemas externos. A ideia do nome da oficina partiu de Boal quando percebeu que nas histórias dos europeus não havia policiais, e para Boal se não havia policiais então não havia opressão, como em um primeiro momento ele pensou. Pois para ele para haver opressão teria que haver a “polícia e martelando” em cima; ele queria publicar um livro sobre a experiência de dois anos da oficina, porém o editor francês achou o título muito pessimista e sugeriu que fosse “O Arco-íris do desejo”. Então, assim foi feito, Boal fez um livro que tratava apenas de problemas internalizados, ou seja, existe uma luta dentro de cada pessoa entre o desejo da experiência e aquela ideia de que isso não é para a pessoa porque

se é mulher, ou porque se é Latino-Americano, ou porque se é pobre, ou porque se é negro, ou porque se é LGBTQIA+ e assim por diante. Então existe uma luta entre o desejo e contra a opressão que a pessoa vive. Boal fala que usa muito o arco-íris do desejo para ensaiar, porque no TO para montar uma peça ele faz com que o ator repita a cena com dez tipos de desejos diferentes e depois junta tudo o que foi ensaiado. Boal não acredita que “o personagem vai entrar” no ator, para ele o personagem não existe, e por isso ele não entra no ator, mas o personagem sai do ator, ou seja, o personagem é uma potencialidade da personalidade de cada ator e atriz. Cada vez que o/a ator/atriz tem um/a interlocutor/a diferente – um gato, um presidente da república, uma mãe – o/a ator/atriz tem de buscar dentro de si uma potencialidade da sua global identidade, e pode assim descobrir que além de três existem mais trinta, ou existem mais trezentas, então se descobre quem se é.

A ideia, portanto, do arco-íris do desejo é descobrir quais opressores estão internalizados, é descobrir uma forma de visualizar quais são essas opressões internalizadas, ou seja, a ideia de teatralizar serve justamente para poder visualizar todas essas pessoas – uma professora primária, a mãe, a avó, o tio, o patrão e por aí vai. A opressão não está necessariamente no exercício do poder, está na existência, pois se alguém acreditar que tem o direito, a possibilidade, de oprimir alguém, isso já é opressão, mesmo que não a exerça, mesmo que a pessoa seja boa. Por isso Boal acredita que a opressão está “dentro da cabeça”, e essa é a melhor opressão do mundo, quando o oprimido concorda com o opressor.

Boal explica que a catarse é a purificação através da piedade do terror de alguma coisa ruim que acontecia com o cidadão, ou seja, a tragédia que tendia a ele. Então, a tragédia tirava do cidadão todas as tendências antissociais, antirreligiosas, “ante” ao que é estabelecido, repondo todas as tendências transformadoras que existia nele. E o que o Teatro do Oprimido tenta fazer é não expelir a tragédia, pois acredita que através do conflito pode-se fazer a transformação da realidade. Aceitar expelir a tragédia é aceitar o mundo como ele é, encarar o conflito é acompanhar as transformações, dizer que do jeito que está não dá para continuar muito.

No Rio de Janeiro foi criado o Centro de Teatro do Oprimido, do qual Boal era o diretor artístico e trabalhava com mais oito curingas, fazendo seminários em que se liam e se analisavam os textos produzidos pelos curingas. Os curingas faziam duplas e saíam multiplicando o trabalho do Teatro do Oprimido em outras localidades do Brasil como Recife, Rio Grande do Sul, Rio Grande do Norte e assim por diante, e pelo mundo.

Na tese de doutorado de Conceição, intitulada *O Curinga como Dinâmica dos Processos Pedagógicos, Artísticos e Políticos do Teatro do Oprimido* (2016), ele conta que o Centro do

Teatro do Oprimido no ano de 2001 montou um programa de residência em parceria com o Programa de Intercâmbio ASCHBERG da Unesco. Foram selecionados candidatos de países africanos e asiáticos, para que pudessem participar da residência de três meses no Brasil experienciando as práticas do Teatro do Oprimido junto com Boal e os curingas. Nesse processo foi selecionado o moçambicano Alvim Cossa. Ele foi responsável por introduzir o TO para o movimento social Maputo, onde pôde formar cerca de 3 mil pessoas em mais de 98 distritos de Moçambique.

Seu compromisso em espalhar a expressão artística e o empoderamento social em Moçambique desempenhou um papel significativo na promoção do Teatro do Oprimido. No ano de 2007, Alvim fundou o Grupo de Teatro do Oprimido Maputo (GTO Maputo), e estabeleceu uma instituição cultural respeitada em Moçambique dedicada ao Teatro do Oprimido. Através do trabalho do GTO, o Teatro do Oprimido continuou a crescer e influenciar positivamente a sociedade moçambicana. Em 2012, o GTO se tornou o Centro de Teatro do Oprimido Maputo, o que consolidou o papel dessa instituição na promoção do Teatro do Oprimido em Moçambique. Impacto significativo na capacitação e conscientização da comunidade por meio da arte e do teatro.

Em fevereiro de 2015, Conceição vai para Moçambique e, junto com Alvim e o CTO Maputo, realiza uma oficina de aprofundamento no Teatro do Oprimido e o papel do Curinga. Conceição amplia seu raio de ação por meio de uma parceria com a Escola de Artes da Universidade Eduardo Mondlane, onde envolveram-se os estudantes de Artes Cênicas. Permitindo que fosse explorado ainda mais o Teatro do Oprimido. Após essas grandes parcerias, foi realizada a I Jornada Moçambicana de Teatro do Oprimido. Conceição ainda auxiliou na ampliação bibliográfica de Alvim e do CTO Maputo, importante fator para que houvesse o registro permanente das experiências do CTO Maputo.

O CTO Brasil continuou a apoiar a formação de novos multiplicadores moçambicanos através de projetos financiados pelo Governo Federal do Brasil, como os Pontos de Cultura; Moçambique teve a oportunidade de receber cursos de formação profunda, incluindo aqueles ministrados pela curinga Bárbara Santos e pelo cenógrafo Cachalote Mattos. Esses cursos fazem parte da rede de uma formação proposta pelo projeto Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto, idealizado e concretizado pelo CTO Brasil. A colaboração internacional e o intercâmbio de conhecimento são aspectos cruciais para o crescimento e desenvolvimento de organizações como o CTO Maputo. Ao oferecer cursos de formação profunda, o CTO Brasil contribuiu para a capacitação de praticantes moçambicanos, permitindo que eles aprofundassem sua compreensão e prática do Teatro do Oprimido.

A complexidade em realizar uma pesquisa a partir de um teatro africano num país de colônia portuguesa como Moçambique tem como principal entrave o pequeno acervo de escritos sobre o tema. O material encontrado, na maioria das vezes, é sobre um teatro realizado pelo colonizador e, sob seu ponto de vista, dificilmente levando em consideração a perspectiva do povo moçambicano. (CONCEIÇÃO, 2018, p. 110).

No trecho acima, Conceição fala de uma consequência histórica, de países colonizados por Portugal, muito parecida com a nossa: a falta de acervo sobre a história do teatro de Moçambique. É desafiadora a falta de material disponível, fora o viés histórico em que predomina a perspectiva do colonizador. Conceição fala que o teatro nativo africano se fundamenta pela imitação de animais e cumpre um importante papel em rituais religiosos e sociais em muitas das culturas do continente. O processo colonial acabou invisibilizando expressões artísticas locais e se centrando nas ideias eurocêntricas de expressão. Desconsiderar formas tradicionais de performance e expressão cultural como formas autênticas de arte determina que a riqueza e a diversidade das tradições sejam perdidas historicamente, contribuindo para o empobrecimento da cena teatral, performativa, visual, entre outras formas da linguagem artística.

O Nyau é um exemplo de expressão cultural moçambicana que pouco se conhece, e que não pode ser enquadrado nas categorias tradicionais de teatro ocidental. Trata-se de um ritual da comunidade dos *Chewa* “subgrupo dos povos Maraves no norte do rio Zambeze, atual província de Teta” (CONCEIÇÃO, 2018); o Nyau é uma prática feita apenas por homens que serve para momentos de iniciação, sepultamento e pedidos de perdão aos mortos. Mesmo o processo não seguindo as convenções eurocêntricas de teatro, ele carrega elementos da performance, da dança, de máscaras e da música que são altamente significativos dentro do contexto cultural.

Conceição apresenta uma relação entre os rituais de iniciação da puberdade *Nyau* com os Jogos Obscuros de Schechner, nos quais o jogador inicialmente não sabe do processo performativo no qual está inserido. No *Nyau* os garotos iniciados na puberdade são apresentados por seus padrinhos e passam por um período de isolamento no meio da mata, depois deste período surgem pessoas batendo e gritando; neste momento é essencial que eles se mantenham sem demonstrar medo. Depois disso, são levados a um local sagrado e secreto onde outras pessoas da tribo usam máscaras e vestimentas que imitam animais e passam para eles as regras sociais locais, costumes da comunidade e a história. Através desta prática podemos ter uma perspectiva da complexidade das práticas culturais e rituais ao incorporarem elementos de performance, aprendizado, desafio e transmissão de conhecimento cultural. Vê-se que, mesmo

que o termo "teatro" não seja tradicionalmente associado a esse ritual, existe nele a incorporação de elementos de performance e teatralidade. Pois o grupo se empenha ao assumir papéis de animais para representar a ancestralidade da comunidade, utilizando máscaras para reforçar a imersão e executando ações coreografias que fazem parte do ritual.

Na cerimônia estavam todas as mulheres e os homens iniciados no *Nyau*. Na primeira parte, os tambores tocavam e todos podiam dançar e, logo depois, somente os melhores dançarinos: “Recortados pelo luar e pela poeira levantada pelos pés dos dançarinos, dentro e fora deles, “trotavam”, “galopavam”, cruzavam-se continuamente em todos os sentidos.” (OLIVEIRA, 1982, p.26, *apud* CONCEIÇÃO, 2018, p. 111).

O papel que o *Nyau* desempenha nas comunidades *Chewa* tem como função a construção cultural e fortalecimento da identidade. Através do *Nyau* é possível a conservação das tradições, segundo Conceição, com a transmissão de regras e valores da comunidade *Chewa*, componentes essenciais da vida social e cultural. Repassa-se o conhecimento científico da comunidade através da promoção da harmonia entre os homens e a natureza, não somente entendendo o espaço em que vivem apenas de uma forma mística, mas entendendo a formação ancestral do conhecimento científico construído por anos para chegar a boa harmonia, donde por muitos anos seus ancestrais testaram diversas vezes formas de sobrevivência e respeito até chegar a um determinado método que os manteve ali. Em resumo, o *Nyau* é muito mais do que apenas uma sociedade secreta ou um sistema de crenças. É um elemento fundamental na vida social e cultural das comunidades *Chewa* e desempenha um papel crucial na preservação das tradições, na promoção da harmonia com a natureza e na manutenção da conexão com os ancestrais.

O *Nyau* se transformou em ferramenta de resistência em resposta à perseguição do colonialismo português, mostrando-se uma ferramenta fundamental de fortalecimento em contextos de opressão e conflito, sendo resistência e protesto contra o regime colonial. Por conta da perseguição portuguesa, foi criada a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) que foi um movimento de libertação que lutou pela independência de Moçambique do domínio colonial português, buscando denunciar a opressão sofrida pelas comunidades através dos rituais culturais locais. Segundo Flavio da Conceição, a comunidade *Vanalombo*, em seus rituais de iniciação, traziam acrobacias e comicidade, formato que a seu ver se mostrava eficaz na transmissão de mensagens complexas e para expressar críticas de maneira velada.

As tradições culturais moçambicanas não se limitavam à expressão religiosa, como algumas vezes podem ser restringidas, mas passavam por toda representação social, envolvendo

relações cotidianas, comédia, crítica social, crítica ao colonialismo, conhecimento histórico. Conceição fala que a ideia do cômico inclusive acaba afastando o ritual religioso, pois se aproxima de uma expressão do colonialismo. E com o trabalho da FRELIMO, a função crítica contra o colonialismo se tornou mais evidente, consciente e constante nas comunidades. Conceição ainda fala que:

A partir da luta armada para a independência de Moçambique, o *Mapiko* foi absorvido pela FRELIMO para servir de teatro didático, onde precisam ensinar a população como se comportar diante da luta contra os colonos, mobilizando e organizando as zonas libertas. Ainda após a independência do país a dança tradicional *Mapiko* servia para organizar essa nova sociedade, ensinando como os moçambicanos deveriam se comportar nesse novo período. (CONCEIÇÃO, 2018, p. 113-114).

O *Mapiko* é uma forma tradicional de dança e máscaras das culturas do sul de Moçambique. Ela desempenhou um papel significativo durante a luta armada pela independência de Moçambique, e durante o período pós-independência. A sua prática foi adaptada pelo FRELIMO para servir como teatro didático, diz Conceição. A independência mostrou como as tradições culturais podiam ser mobilizadas para diversos fins políticos e sociais. Vê-se aqui um exemplo de como as tradições culturais podem servir para fins educacionais e de conscientização. Hoje se pode entender melhor como usar elementos culturais para construir uma identidade nacional que promova os valores em desenvolvimento para a estabilidade do país.

Uma forma encontrada de adaptação para transformar a expressão em Teatro Didático foi a de deixar de lado a ideia de ritual de conexão ancestral e passar a se buscar uma representação do cotidiano. Flávio da Conceição apresenta alguns exemplos como:

[...] como o chefe da aldeia que não quer aderir à nova comunidade (aldeia comunal), o estudante que não quer estudar, o bêbado que não quer trabalhar. Todas as histórias criadas e contadas através do *Mapiko* tomaram um formato didático, de acordo com os interesses da FRELIMO, para reorganizar a sociedade moçambicana, após a libertação portuguesa. [...] (CONCEIÇÃO, 2018, p. 214).

Conceição ainda pontua que, com o desaparecimento do *Nalombo*, um curandeiro-sacerdote, e da função ritual espiritual do *Mapiko* reflete-se uma mudança de foco do espiritual para o aspecto pragmático e educacional. Tal transformação do *Mapiko* em uma ferramenta educacional e política é um exemplo de como as tradições culturais podem promover mudanças sociais e políticas.

1. 2. Dinâmicas de Poder na Performance Global

Através do texto *Performance y globalización* (2011), de John Mckenzie, buscaremos entender a ambiguidade do termo performance e de como ela usualmente está envolvida no processo de exploração. Mckenzie aborda o conceito de performance na globalização, destacando como historicamente ele tem valorizado características associadas às masculinidades, como força, virilidade, dominância e atividade. Ele também menciona que certas políticas desenvolvidas sob o conceito de eficiência afetam grupos subalternizados, ou seja, grupos marginalizados ou oprimidos.

O autor aponta um paradoxo relacionado à performance na globalização, em que as formas globais são vistas como ameaças à produção de performance arte, mas também surgem teses que se colocam "contra a globalização". Diante disso, o autor propõe a tese "el performance como globalización", observando práticas de engenheiros e cientistas que buscam melhorar tecnologias, inclusive para fins militares. Além disso, o texto menciona a busca por um paradigma de performance em diferentes áreas, como cultura, tecnologia e organização. Esse paradigma visa formalizar métodos normativos para definir e analisar performances, baseando-se em critérios guiados por diferentes normas. O autor destaca que esses paradigmas se sobrepõem e entrecruzam cada vez mais, e cita exemplos de como o teatro influencia a teoria organizacional e o design virtual.

John McKenzie é um teórico dos Estados Unidos que aprofundou seus estudos sobre performance no seu doutorado sobre o tema feito junto à Universidade de Nova York. Durante o doutorado, ele se preocupou em pesquisar sobre as duas funções da performance: como campo normativo e como campo expressivo. McKenzie coloca a performance como fundamental para entender as relações de poder e saber. Segundo ele, esta relação vem sendo perpetuada durante os séculos XX e XXI no lugar da ideia de disciplina, baseado na conceituação dada por Michel Foucault, assim como aconteceu no século XVIII o vínculo com a disciplina. Através da sua pesquisa, McKenzie analisou como o conceito de performance se espalhou para além do seu uso no campo da expressão cultural. Ele aponta que o conceito já vinha ganhando espaço e forma desde a Segunda Guerra Mundial; e associa isso como sendo uma variável para a evolução de algumas áreas como: a administração, a tecnologia e o trabalho.

É com base nesta sinalização da variável de evolução que ele divide a performance em três paradigmas: o cultural, o organizacional e o tecnológico. Para cada uma delas, ele designa uma medida de acordo com os seus desempenhos para cada área. Desta forma, no caso de performances culturais – rituais, concertos, teatro, expressões culturais, folclore etc. –, a medida de valor é a da eficácia; no caso da performance organizacional – empresas, governos, setores

administrativos em geral –, a medida de valor é a da eficiência; e no caso da performance tecnológica – automóveis, computadores, celulares etc. –, a medida de valor é a da efetividade. Segundo o Dicionário Oxford Languages, podemos entender a diferenciação dos termos utilizados por Mckenzie como valor medida da seguinte maneira:

Eficácia: virtude ou poder de (uma causa) produzir determinado efeito; qualidade ou caráter do que é eficaz.

Eficiência: virtude ou característica de (alguém ou algo) ser competente, produtivo, de conseguir o melhor rendimento como mínimo de erros e/ou dispêndios.

Efetividade: capacidade de produzir o seu efeito habitual, de funcionar normalmente.

Pensar as práticas dos contextos e entender essas práticas da forma como Mckenzie dividiu, dentro das medidas e as demandas sociais em que estamos inseridos, possibilitou uma metodologia importante para introduzir novos objetos de estudo sobre o contemporâneo. Esta metodologia possibilitou explorar as definições e os formatos de poder em que estamos inseridos. Porém, não foi somente Mckenzie que apontou este lado normativo da performance, autores como Hebert Marcuse, Judith Butler e François Lyotard já vinham encarando o tema de forma parecida. McKenzie (2011) conceitualiza o termo performance como “formación onto-histórica de poder y saber”, que está presente desde o marco da industrialização. Ele acredita que o termo “performance” dilui os limites de instituições sociais, enquanto o termo “disciplina” criava sujeitos unificados através das instituições de poder.

McKenzie analisa o conceito de performance no plano global. Utilizando como base instituições transnacionais e seus documentos sobre como estabelecem parâmetros para evoluir suas performances em um nível multiparadigmático, ou seja, levando em conta na análise paradigmas de comportamento como: governamental, ambiental, social, financeiro etc., ele mostra que quando se tenta alinhar alguns destes paradigmas, pensando diretamente na evolução, pode-se causar certos conflitos entre as performances. Pois algumas demandas podem acabar sendo negadas em detrimento de outras para que haja a evolução exclusiva de transnacionais. Para esta negação, McKenzie propõe o conceito de Herbert Simon “satisficing” uma mistura de satisfação + sacrifício, ou “satisfício”.

McKenzie retoma então o papel positivo da performance cultural para o contexto global, mostrando que as performances culturais devem ocupar um lugar privilegiado no contexto global. Ele mostra que a performance ocupa lugar central no contexto dos processos normativos, operando não só em um nível macro, ou seja, Estados, organizações, empresas, corporações etc., mas também em contextos micros, como a subjetividade e objetos culturais,

considerando-a um paradigma fundamental para a formação e implementação do poder na contemporaneidade, mesmo que em diferentes contextos e localizações.

No final do mandato de Dwight Eisenhower, ex-presidente dos Estados Unidos, conta McKenzie que, no discurso para os cidadãos ele fala: “Confío en que em ese servicio encontrarán cosas de valor, en cuanto al resto, sé que sabrán mejorar el *performance* en el futuro” (EISENHOWER, 1962 apud MCKENZIE, 2011, p. 435). McKenzie começa sua investigação de “*performance* como globalização” (MCKENZIE, 2011) questionando-se qual seria tal *performance* melhor que Eisenhower esperava para o futuro, já que, durante o seu mandato, foi ele quem representou os Estados Unidos em meio a alguns dos principais acontecimentos mundiais, como: Guerra Fria, lançamento da Sputnik em 1957, a primeira fase das armas nucleares, a derrubada do avião U-2 espião da União Soviética. No meio destes feitos, qual seria tal *performance* mais bem mencionada pelo ex-presidente?

Durante a 7ª Conferência da Organização *Performance Studies International* que aconteceu na Alemanha, McKenzie fez parte dos painéis com o tema “*performance* e globalização”. Com base em seus questionamentos, ele pôde observar que a conferência apresentava a ideia da globalização de duas formas: uma como ameaça às produções e aos estudos sobre a *performance*, outra como resistência. Tendo como base as discussões dos painéis e a premissa que fundamenta as discussões de “*performance* contra a globalização”, McKenzie propõe pensarmos a *performance* como globalização.

Para os séculos XX e XXI, o autor descreve a *performance* como uma disciplina que segue camadas de poder e saber que operam a partir de conflitos e compromissos nas *performances* culturais, organizacionais e tecnológicas. A busca por eficácia (rituais, cultura etc.), eficiência (administrativa) e efetividade (tecnológico) é um valor predominante nesse contexto, visando alcançar máximos resultados com recursos mínimos e em menor tempo possível. Em resumo, o texto parece abordar como o conceito de *performance* na globalização valoriza certas características que podem estar associadas à ideia de masculinidade, e como diferentes áreas buscam otimizar suas *performances* com base em critérios de eficiência e conveniência, o que pode ter impactos na sociedade, especialmente em grupos subalternizados.

En 1955, Marcuse afirmó que las sociedades postindustriales se regían como un principio de realidad que denominó el “principio de actuación” [*performance principle*]. Al escribir acerca del carácter represivo de la civilización contemporánea, reflexionó: “Lo designamos como el *principio de actuación* para subrayar que bajo su mando la sociedad está estratificada de acuerdo con la actuación económica de sus miembros” (1955). De acuerdo com Marcuse, el principio de *performance* consiste em una realidade positivista tecnológica, que se expandió de las fábricas a las oficinas, hogares y en realidad a todas las esferas de la vida social. Marcuse, al ahondar en esto

después de la segunda Guerra Mundial, concibió el poder performativo como centralizado, monazi, la Russia estalinista y los Estados Unidos de la Guerra Fría. (MACKENZIE, 2011, p. 440).

A partir desta compreensão de Mckenzie acerca do pensamento de Marcuse, podemos perceber que a ideia da alta performance ajudou a estruturar o formato que temos hoje da globalização, em que a ideia de um “princípio de atuação” ajudou a perpetrar um formato de sociedade violenta. O autor traz exemplos como a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria como fatos que auxiliaram o desenvolvimento. Pois, as disputas de território e poder teriam auxiliado para que se precisasse pensar em alguma forma de organização que fosse eficiente durante tais disputas. Assim vimos os desenvolvimentos da própria tecnologia e o formato das organizações corporativas, que trazem suas referências de competitividade presentes na meritocracia, e o formato de organizações de alta performance referenciados nos formatos de guerra. Espaços estes, até 1955, predominantemente dominados por homens.

Portanto, o que se pretende demonstrar é que, a partir do texto de Mckenzie, se pode compreender que o conceito de performance na globalização vem, historicamente, valorizando tudo o que está associado às masculinidades. No seu formato mais estereotipado, isto é, entendendo tais masculinidades quanto ao que é forte, viril, dominador e ativo. Sugere-se que é possível exemplificar alguns tipos de políticas que foram desenvolvidas em cima desta ideia que parte do conceito de eficiência que afeta os corpos subalternizados(as).

Del mismo modo, la performatividad global opera por medio de lo que podemos denominar rituales de satisficiales, programas de revisión de performance rutinarios que consisten en acciones formalizadas para medir, evaluar y mejorar diferentes tipos de rendimiento. Estos programas de evaluación de ninguna manera se limitan a la Royal Dutch/Shell. Al contrario: el centro de atención y económico cobra cada vez más importancia para las empresas y países que atienden el desarrollo sustentable. Con las directrices que establece la Global Reporting Initiative [...], cerca de 323 organizaciones en 31 países evalúan, con las medidas de performance social, ambiental y económico, en efecto de sus actividades en el ambiente natural y en el bienestar social de sus trabajadores, consumidores y comunidades. (MCKENZIE, 2011, p. 446).

O que ele está buscando apresentar é que a ideia de uma "performatividade global" opera através de rituais de satisfação e programas de revisão de desempenho para medir, avaliar e melhorar diversos tipos de desempenho no contexto do desenvolvimento. Sendo a ideia de uma performatividade global definida como um termo que se refere a como as ações e práticas rituais influenciam o desempenho, percebe-se ela visa possibilitar um ambiente que preze pela melhoria do rendimento em um contexto global, especialmente em relação ao desenvolvimento sustentável. Os rituais de satisfação são ações formalizadas que servem para medir e avaliar o

desempenho em diferentes aspectos de uma empresa. Por isso algumas se adaptam encaixando programas de revisão de desempenho, atuando em sistemas organizados e rotineiros de avaliação de desempenho das várias áreas de uma empresa.

Este formato organizacional gera um estado de pânico diário aos trabalhos que são inseridos nesses programas. O ambiente de disputa para bater metas de rendimento são mensais e comemoradas através, algumas vezes (de mais performance), de um sino e uma foto para a equipe de marketing postar mais uma meta alcançada de cada setor. As disputas de cargo ficam voltadas para quem apresentar a metodologia organizacional que melhor se encaixe na ideia de eficiência do programa.

Segundo Mckenzie, a Global Reporting Initiative (GRI), que é uma iniciativa que estabelece diretrizes para a medição e relato de aspectos sociais, ambientais e econômicos em organizações e empresas, tem como objetivo avaliar o impacto das empresas no meio ambiente e no bem-estar de seus funcionários, consumidores e comunidades, a fim de criar um desenvolvimento sustentável, isto é, buscar satisfazer as necessidades do presente sem comprometer a capacidade das futuras gerações. Mesmo que em teoria, a ideia de satisfazer as necessidades dos sujeitos que compõem a empresa, leva em consideração aspectos sociais, ambientais e econômicos. Mas, em uma perspectiva realista, não é o que realmente acontece.

Todo o programa tem por objetivo real reduzir gastos e ampliar os resultados de lucro corporativo. Este mesmo lucro que não será redistribuído de forma igualitária. Isto é, o programa visa tirar o foco da melhoria de direitos básicos de trabalho e transformar o trabalhador em cliente da própria empresa em que trabalha. Através de uma análise global do conceito de performance, John Mackenzie aponta para uma preocupação após a sétima conferência de Performance Studies Internacional, na Alemanha, onde notou que havia um paradoxo importante neste conceito. Pois ele observou que as formas globais que ameaçavam a produção de performance arte, como a “performance contra globalización”, surgia durante a conferência. Por conta desse paradoxo, tal como foi identificado pelo autor, ele propõe a tese “el performance como globalización”.

Ele elabora esta formulação a partir da sua observação e análise das práticas de engenheiros na verificação da performance de mísseis ou, ainda, de cientistas da informática que estudavam as performances dos sistemas tecnológicos, cujos objetivos para a indústria da guerra eram de melhora de tais tecnologias. E nota um entrecruzamento de paradigmas:

Lejos de existir en esferas inconexas, estos paradigmas se superponen y entrecruzan cada vez más; por ejemplo, así como el teatro tiene lugar en contextos institucionales limitados y enriquecidos por imperativos tecnológicos y económicos, el modelo

teatral se convirtió em la base teoría organizacional y el diseño virtual. (MCKENZIE, 2011, p. 439).

Além disso, Mckenzie fala que o conceito de performance se tornou um termo presente em organizações administrativas, em que buscam a alta performance administrativa. Curiosamente é um dos modelos criados durante a Segunda Guerra Mundial. A ideia era enfatizar a racionalidade e a uniformidade para que se pudesse aumentar a criatividade e a diversidade dos trabalhadores. Ou seja, os três modelos apresentados buscavam fomentar um paradigma de performance onde fosse possível formalizar um método normativo, isto é, onde cada forma – cultural, tecnológico e organizacional – teria em sua base critérios guiados por diferentes normas de definir e analisar as suas performances.

Los valores predominantes que sustentarán estos imperativos son la eficiencia y la conveniencia, valores que se manifiestan en la exigencia de un mejor performance para lograr los máximos resultados con los mínimos recursos en el menor tiempo posible. En resumen: *garantías ya*. (MCKENZIE, 2011, p. 451).

Para o autor, a performance para os séculos XX e XXI seria a disciplina, paradigma que foi seguido pelos séculos XVIII e XIX, ou seja, camadas de poder e saber. Ele explica que tal poder acaba operando a partir dos conflitos e compromissos de diferentes tipos de performance: cultura, organizacional e tecnológico. Estes formatos acabam exigindo a eficácia e eficiência das pessoas ou de produtos, ou seja, o poder e o saber performativos destes formatos buscavam através de uma metodologia bem definida por regras exercer uma maior produção eficaz e uma diminuição dos riscos e materiais.

1. 3. Dramatizando a Desigualdade: Teatro como Agente de Mudança Social

Para Augusto Boal, o teatro existe para a comunicação entre as pessoas. Por isso existem tantas formas de atuar, porque sempre existiram pessoas com muita vontade de comunicar alguma coisa e para isto existem inúmeras maneiras. Sei que parece um pouco óbvio falar do teatro neste sentido, porém ainda há quem diga que “os doentes foram feitos para a medicina e não a medicina para os doentes”, ou que “os espectadores foram feitos para o teatro e não o teatro para os espectadores.” (BOAL, 2018). Ou seja, todas as formas de teatro surgiram e foram criadas a partir da necessidade social de querer dizer algo em cada momento e em cada contexto.

Uma tentativa de universalizar os métodos de teatro, por exemplo, pode ser pouco eficiente para a transformação social das opressões. Pois, dentro da Arte, a construção

intelectual ainda parte de uma visão imperialista e neoliberal. Desde a industrialização, vivemos em um movimento de globalização de ideias eurocêntricas com maior velocidade. A estrutura epistemológica do Ocidente mantém a lógica colonial, em que as ideias do conhecimento são cedidas da Europa para outros países. O efeito da globalização neoliberal e capitalista no entendimento da socialização pode manter a ideia de que o pensamento científico, o conhecimento e a cultura de países colonizados (ou invadidos) não tivessem o valor necessário para se tornar uma abordagem de estudo. Boal explica que:

O imperialismo pretende universalizar as formas de arte, da mesma maneira que universaliza a moda e a coca-cola, fazendo, no entanto, com que a origem da moda esteja nos próprios países imperialistas. O reacionário Marshall McLuhan afirma que, nesta época de tecnologia tão desenvolvida, o mundo se transformou numa aldeia global. Através do satélite, as notícias correm o mundo no mesmo instante em que se produzem. Satélite em mão única: de lá para cá tudo; de cá para lá, nada. (BOAL, 2018, p. 327).

No seu livro *Jogos para Atores e Não-Atores* (2018), em uma entrevista para *La Pátria*, de Manizales, Colômbia, Boal fala sobre o papel do teatro na comunicação e na expressão Latino Americana e sobre suas experiências conhecendo os diferentes tipos de teatro. Na entrevista, ele conta que para a revista *The Drama Review* tinha falado que o teatro latino-americano se mostrava atrasado em comparação ao utilizado em outros lugares. A justificativa deste posicionamento era de que o formato de palco ainda era um “palco à italiana”, mas por conta de sua experiência no teatro de rua ele já não tinha mais essa opinião. O teatro popular latino-americano sempre encontrou outros lugares para sua expressão, fosse na rua, como citado, fosse em estádios, circos ou qualquer outro lugar onde o povo se reunisse. Ele completa apresentando e repudiando o exemplo do formato de teatro norte-americano:

[...] o teatro niilista norte-americano, caótico e anarquista, pode ter grande valor para esse país como arma de luta eficaz, mas não tem o menor interesse para nós. O teatro ianque realiza espetáculos niilistas, portanto todos os países devem segui-lo: este pensamento está cheio de imperialismo cultural. (BOAL, 2018, p. 328).

O formato de teatro niilista experienciado pela população norte-americana pode fazer sentido para o formato de contexto social em que está inserido. Entretanto, isto não significa que ele possa ser encaixado deliberadamente em qualquer enfrentamento social. Mas se alguém no Brasil, por exemplo, sentir a necessidade de se adaptar a um teatro comercial com o objetivo de vendê-lo, isto não significa que toda a cena teatral do país esteja limitada apenas a este formato, pois existem teatros contextualizados com as necessidades sociais que existem no país:

“O teatro popular pode ser feito em qualquer lugar: até nos próprios teatros da burguesia; e por qualquer pessoa: até por atores.” (BOAL, 2018, p.328).

Por ser o Teatro versátil, isto é, por ser uma expressão popular que pode atuar em diferentes contextos e formatos, é que ele é uma eficiente ferramenta política antes de tudo. Para Boal chamar o teatro de “teatro político” é um pleonasma. Mesmo que uma peça seja completamente burguesa e neoliberal, ou que simplesmente fale de amor, ou que ainda fale de libertação de trabalhadores, ainda sim, em todos os casos ele sempre é político.

Na mesma entrevista ao *La Pátria*, é perguntado para ele se o verdadeiro teatro revolucionário só o é quando trata de temas revolucionários. Ele responde que só por existir um teatro latino-americano, independente do tema, já se está fazendo um teatro revolucionário. Fazer um teatro para o povo, ainda mais para um povo que não é acostumado a ver a atuação de perto, já é revolucionário em si. Os temas abordados sempre irão mudar conforme o tempo. Assim como na década de 1980 a população já estava habituada a ver atores na televisão ou no cinema, hoje temos uma grande quantidade de atores e não-atores atuando nas redes sociais, que abordam qualquer tema. O que ele quer atentar é que não há necessidade de nos preocuparmos em correr atrás do que é a tendência no momento, mas buscar os recursos nos desafios que a realidade inspira.

Assim, por exemplo, um grupo de teatro pode utilizar diversas formas de montagem para um espetáculo, mas, para Boal, é interessante que exista o cuidado de se aproximar do contexto social. Ele fala de sua experiência no Festival Manizales (1972), onde um grupo do Equador apresentou um espetáculo com as técnicas de mímica de Marcel Marceau, inspirando-se na obra *As tentações de Santo Antônio* de Salvador Dalí e a partir de um texto de Jorge Díaz. Boal fala que a técnica estava perfeitamente aplicada pelos atores bons atuando. Mas o diretor esqueceu usar um tema que aproximasse o público.

Para Boal, pode ser um equívoco a escolha do grupo trazer o tema do mito do subconsciente para o espetáculo, já que isso não estava nem um pouco próximo da realidade do público. O que mostra como os países latino-americanos acabam repetindo a estrutura epistemológica neoliberal, até mesmo em momentos de necessidade. Não que a técnica, por ser de fora da América Latina, ou por ter sido criada na Europa, não possa ser utilizada. Mas desde que esteja alinhada às necessidades de cada contexto de cada sociedade. O teatro é uma ferramenta de comunicação que deve ser usada não só para informar, mas também para conversar com a sociedade, pois através dela é possível uma transformação consciente. Ele ainda diz:

[...] porque o importante nos países latino-americanos não é procurar mitos para uma purificação espiritual, mas sim oferecer ferramentas muito concretas e conscientes para que o espectador popular se “purifique” das classes que o oprimem. A presença do imperialismo norte-americano não é mítica, é algo muito concreto, muito presente e visível nas fábricas que são propriedade sua, nos policiais que são por eles treinados em métodos de repressão e tortura, nas formas de comunicação de massas, nas series que nos trazem à televisão o pensamento dos banqueiros ianques, nos jornais e nas agências noticiosas nas universidades controladas por eles etc. (BOAL, 2018, p. 330).

Para Boal o espectador é o principal elenco de um espetáculo, e toda repetição da opressão social é concreta e deve ser combatida, independente da técnica que está sendo trabalhada. E a preocupação dele é que toda adaptação necessária deve ser feita para melhorar a comunicação com o espectador, que sejam usados os elementos que forem desde que a obra seja compreensível e próxima da realidade social para quem se deseja apresentar. O que deve ser combatido unicamente é o que ele chama de colonialismo cultural, o apego a replicar contextos sociais de outros locais que não correspondem ou fazem sentido com o contexto vivido.

Além de ser contra o colonialismo cultural, ele também se mostra contra os “atores sagrados” que conceitua como aqueles que são treinados desde criança como profissionais adultos. Boal é muito mais preocupado com técnicas que ajudem qualquer pessoa a se comunicar através do teatro. Está muito mais interessado na representação como transformação e manifestação possível a todos, como se pode ver na seguinte fala: “O adulto que não teve oportunidade de aprender a ler em criança (mais de 50% da população da América Latina) terá por isso perdido o direito de alfabetizar-se na idade madura?” (BOAL, 2018). Alfabetizar-se no teatro significa ter uma ferramenta de transformação social. Uma ferramenta que representa a opressão; nada sendo melhor do que exemplos expostos para identificação, e ainda mais quando se tem o poder de levantar e poder mudar o que está te inquietando vendo a cena.

A estrutura neoliberal e neocolonial convencionalmente não abre espaço para pensar ou questionar a estrutura. É uma estrutura da sobrevivência para quem não tem oportunidades de escolha. Essa estrutura neoliberal e globalizada, em que predomina a subsistência e sobrevivência desumana que faz com que perdurem rituais de posse, obediência, subalternização dos afetos, controle de corpos e territórios, fortalece as performances sociais que são esperadas para se manter. Tal performance também pode ser chamada de ritual. Boal acredita que o papel do teatro seja o de representar os rituais das relações humanas e buscar indicar como podemos repensar e construir uma nova estrutura aos poucos a partir daí.

Ele fala que não acredita que existam máscaras psicológicas que definam como cada um deve ser. Ele acredita que seria importante encararmos as máscaras sociais de

“comportamento referido” (BOAL, 2018, p. 331), isto é, aquelas que identificamos na sociedade e que ajudam a entender como os rituais sociais funcionam. Ele fala que tais máscaras são predeterminadas e que quando estamos inseridos em diferentes locais elas nos são exigidas e impostas a nós. Tais máscaras fortalecem uma forma rígida e preestabelecida que acaba sendo naturalizada e normalizada com o tempo. Esta máscara, que não está apenas no rosto, endurece todo o nosso corpo e a forma como pensamos as situações. A este enrijecer do corpo e das ideias não criticadas Boal chama de mecanização. Nossos corpos, nossa voz, nossos afetos e nosso pensamento vai se tornando mecanizado e ritualizado para servirmos ao formato dos rituais neoliberais. Os hábitos sociais liberais ritualizam e mecanizam os corpos a seu favor como uma forma de controle dos corpos.

Somos o que somos porque pertencemos a uma determinada classe social, cumprimos determinadas funções sociais e é por isso “temos” que desempenhar certos rituais, tantas e tantas vezes que pôr fim a nossa cara, a nossa maneira de andar, a nossa forma de pensar, de rir, de chorar ou de fazer amor [...] (BOAL, 2018, p. 332).

Existem gestos no teatro, por exemplo, que são convenções em que os atores nem ao menos verificaram na realidade se realmente é um ritual social, como: a mão no coração para indicar amor ou desamor, olhar para o céu de forma doce para indicar devoção religiosa etc. Estas convenções criam a ideia de que determinados gestos são o suficiente para expressar determinadas fisionomias. Entretanto, não significa que tais convenções são totalmente descartáveis, mais uma vez, tudo dependerá de qual é a proposta do público; se para alcançar a realidade do espectador for necessário qualquer um dos gestos citados ou ainda alguma parte postiza para o corpo do ator, então assim deve ser feito. Ele complementa dizendo: “Mas a máscara social [...] não é arbitrária [...] É o resultado de uma [...] investigação dos rituais que a personagem desempenha” (BOAL, 2018).

Quando desempenhamos repetidamente um comportamento, a fim de sermos compreendidos pela nossa expressão, a nossa forma de identidade acaba se tornando um hábito convencional. Assim ocorre quando uma trabalhadora se comporta de forma a servir a família para qual presta seu serviço como doméstica, durante o tempo em que estiver trabalhando para servir as necessidades básicas de uma família estranha, tendo que entrar na casa de pessoas desconhecidas, manusear objetos íntimos com cuidado e até mesmo decorar a organização e os locais da casa de estranhos. Após um tempo repetindo determinados comportamentos de cuidado, ela acaba ritualizando um formato de corpo, voz e expressão de afeto que foi necessário às condições que lhe foram oportunizadas socialmente.

Agora, se esta mesma mulher, depois de anos, enquanto trabalhava também estudou para se tornar uma professora, por exemplo, finalmente se graduando e trocando de profissão. Ela terá que passar por uma nova socialização de novos rituais sociais em relação aos quais não estava habituada. A começar por se entender como uma agente de poder, ou seja, ela passará a compreender que é ela quem dará os comandos de funcionamento do espaço. O que antes acontecia ao contrário. A posição de afeto mudará também, onde antes o cuidado era para com objetos estranhos, agora são pequenos seres humanos em desenvolvimento. A ideia aqui é que rituais sociais acabam sendo naturalizados nos corpos e mudam conforme se executa uma determinada função. Nota Boal (2018, p.333):

Todos os operários que realizam o mesmo trabalho terminam por parecer-se até mesmo muscularmente. Todos os datilógrafos acabam por ter alguma semelhança na maneira de sentar. Todos os latifundiários acabam por montar nas cadeiras em que se sentam, como se montassem em seus cavalos. É natural. Todos os artistas de teatro acabam por ter alguma coisa (sutil ou grosseira) de exibicionista; pois são forçados a se exhibir nos palcos todas as noites. É natural. O contrário, sim, não seria possível.

Ele ainda fala que mesmo que mais de uma pessoa faça uma mesma ação, como por exemplo comer ou fazer sexo, ainda assim cada forma de fazer a ação varia de acordo com a máscara social que a pessoa representa. Este é o processo que torna o corpo mecanizado. As pessoas podem se expressar, portanto, pela necessidade social em que está inserida, que é o que rege cada um dos rituais. Tais necessidades que condicionam é o que leva o espectador a se identificar com os rituais que estão acontecendo em um espetáculo, por exemplo. Pode-se diferenciar um burguês de um trabalhador, um general de um artista etc. E a ação dramática se dará nos conflitos e na contradição das necessidades sociais.

Uma personagem pode ser revelada em nível “universal”, como os anjos da Idade Média, os demônios, os vícios, as virtudes etc. São também de nível “universal” o “patrão” e o “operário” de certo teatro didático contemporâneo. Pelo contrário, podem ser apresentados em nível “singular” em certo teatro psicologista, realista, que se dedica à apresentação de casos especiais. Podem finalmente ser apresentados no nível do “particular típico”, quer dizer, de forma que inclui o indivíduo singular e ao mesmo tempo todas as características do universal dessa espécie. (BOAL, 2018, p. 333-334).

Ele denominou o sujeito dentro de uma classe de “particular típico”, podendo ser representado através de um realismo empírico, por exemplo, como acontece nas obras de Bertolt Brecht. Quando a personagem representa a sua individualidade, mas também a sua classe social: “onde se mostram claramente o caráter ‘sujeito’ da necessidade social e o caráter ‘objeto’ da vontade individual.” (BOAL, 2018, p.334). Para Boal, no Teatro do Oprimido tal concepção é um problema, pois pode acontecer de o espectador personalizar a figura do ator

com a personagem, tanto em um nível empático como em um nível não empático. O objetivo no Teatro do Oprimido é eliminar a identificação do ator-personagem, isto é, personalizar a personagem em algum ator. Pois com a personificação se torna mais difícil fazer com que o espectador possa diferenciar o que é uma necessidade social e o que é uma necessidade individual. No sistema curinga esta personificação é eliminada, visto que a mesma personagem é interpretada por mais de um ator. Fazendo assim não se deixa brechas para que se diga: “Ah ele é assim porque é, não porque é um mecânico”. Isto faz com que não haja uma psicologização da personagem e nem uma personificação da personagem por parte dos espectadores.

A usar de convenções estereotipadas para caracterizar uma personagem, o que Boal chama de “clichês” faz com que o público identifique de forma universal quem é aquela personagem: “o Tio Sam, o burguesoide etc.” (BOAL, 2018, p. 334). Já a máscara social faz com que o público identifique a personagem como tal, dentro de uma classe, mas também pode auxiliar a caracterizá-la dentro das circunstâncias existentes – especificando a personagem – que são impostas por estar em uma determinada classe. Sendo o objetivo mostrar como a necessidade social está caminhando paralelamente à vontade individual e a ação dramática acontece a partir desse conflito entre elas. A necessidade social sempre vai ser a que mais tem força, mas a contradição de necessidades é que irá mover a ação dramática. Ele ainda diz:

Trata-se de um “determinado” burguesoide, “um” Tio Sam, “um” latifundiário, e não outro. A necessidade social pode, inclusivamente, entrar em conflito aberto com a vontade individual; o que se deve mostrar é que a necessidade é sempre a força dominante, e a ação dramática (como a História) move-se devido a uma contradição de necessidades, e não a um conflito de vontades. (BOAL, 2018, p. 335).

A máscara social está associada aos rituais sociais que praticamos, isto já sabemos, mas agora vale pensar: qual seria o valor dos rituais sociais visto que eles pré-determinam como devemos viver nossas vidas? Para Boal, os rituais são sistemas de ações e reações sociais e os seres humanos agem de acordo com tais regras desse sistema. Isto é, nos adequamos a leis, hábitos, tradições, costumes etc. Os rituais ajudam a identificar fenômenos mais ou menos previsíveis. E por isso são de grande valor e necessários para a nossa convivência social, mesmo que por conta deles se anulem algumas ações originais. Por conta dessa contradição, é interessante “treinar” os rituais sociais e ao mesmo tempo criticá-los para buscar uma redefinição dos hábitos, dos costumes, da cultura social etc.:

Quando dois militares se encontram, pode-se prever que farão a continência; quando dois carros se cruzam, passarão pela direita; quando o capitalista tratar dos seus

negócios, procurará obter o máximo de lucro; quando o crente se confessar, o padre absolvê-lo-á. (BOAL, 2018, p. 335).

O ritual social é um comportamento autômato e não se cria nada em cima dele. É a partir desse ritual que se cria a máscara social, mesmo que muitos rituais sejam apenas abstratos. A Arte tem um papel fundamental aqui, pois por ela é possível expor tais máscaras sociais abstratas e torná-las uma coisa mais palpável para que se possa entender o sentido que ela está cumprindo. No Sistema Curinga, nos espetáculos são apresentados rituais sociais em que mais de um ator passa pelo mesmo personagem. O papel do teatro é dar apoio ao espectador no seu processo de consciência para que ele não esteja sozinho e tenha segurança de aplicar na sua própria realidade.

Esta é uma das funções políticas do teatro, pois ele não só dá suporte, mas mostra como rituais sociais humanos são políticos. A Arte e a Ciência auxiliam o sujeito a modificar a sua existência quando necessário, elas oportunizam isto. Cada uma conforme seu papel, diz Boal (2018, p.335): “A ciência atua diretamente sobre a realidade, modificando-a [...] a arte [...] ação é indireta [...] sobre a consciência dos que vão atuar na vida real”. Para que o sujeito transforme a realidade, é interessante que ele pratique a política e o teatro. Através da arte é possível entender os fenômenos e as suas leis. No teatro realista tais leis tendem a ser ocultadas, o que impede o espectador de reconhecê-las como leis. O sistema curinga transforma as leis dos fenômenos em simples objetos.

É possível pensar que a maior preocupação social seja em manter rituais que não servem mais para o contexto. O momento mais delicado e o auge de performar um ritual inconsistente. Um homem preocupado com o que outras pessoas pensam da sua fragilidade masculina resolver tomar medidas extremas de comportamento violento é preocupante. Um policial militar que espera uma gratificação no seu trabalho e decide fazer isto através do seu racismo e atira em uma criança ou em um jovem negro de fuzil é performar um ritual fracassado. O desespero de manter uma epistemologia ritualizada com base no afeto dito masculinizado vem há muito tempo criando ambientes insalubres e agressivos socialmente. Boal traz o seguinte exemplo:

Manolete morreu porque tinha fama de nunca recuar um passo para fugir de um touro. Essa fama fez a sua fortuna. Manolete alienou-se a essa fama. Ao ritual das corridas juntou mais um: nunca recuar um passo. Quando às cinco da tarde do dia da sua morte viu que o touro lhe ia cair em cima e que a sua única possibilidade de escapar era recuar uns passos, a máscara do toureiro que nunca recua impediu que se salvasse. Manolete teria podido escapar, mas o ritual do toureiro ousado cumpriu-se. Manolete morreu. (BOAL, 2018, p. 337).

Existe uma grande retórica acerca dos métodos latino-americanos de teatro, ou de países não eurocêntricos, em que se pensa que o único método existente de expressão cultural é folclórico. O que é um completo engano. O próprio método do Teatro do Oprimido foi exportado por Boal a outros continentes e até hoje é um dos mais desenvolvidos no mundo, por mostrar sua versatilidade. E isto é uma representação importantíssima para o Brasil. Pois mesmo que seja desenvolvido o método em países não colonizados, ainda lá existem trabalhadores buscando por direito, mesmo que em reivindicações mais leves e menos agressivas do que em países que foram invadidos e empobrecidos. Até porque ainda estamos inseridos em uma estrutura política neoliberal determinada por uma economia capitalista.

O sistema político neoliberal determinado por uma economia capitalista valoriza países que são considerados potências financeiras e militares, (como Estados Unidos e países da União Europeia), ou apenas financeiras (como o Japão). Entretanto, o debate cultural ou o debate de pautas progressistas podem apresentar certo atraso em algumas discussões em comparação a países invadidos e explorados (como os da América Latina e da África). E é uma estrutura pós-colonial que perdura até hoje:

Os países são economicamente dominados por outros países, precisamente porque para as suas burguesias nacionais o conceito de dinheiro é muito mais importante que o conceito de pátria ou de nação. A burguesia de um país economicamente forte une-se à burguesia de um país economicamente débil para explorar especialmente o povo deste último. E assim acontece na realidade, que também lucram os explorados do país forte. (BOAL, 2018, p. 339).

O teatro como forma de expressão pode ser eficaz em diversos contextos, pode ser fundamental para lugares onde as questões da luta de classes exijam a necessidade de mudança social. O teatro tem sido historicamente utilizado como uma ferramenta para explorar e representar questões sociais, políticas e econômicas. Na América Latina, o teatro pode desempenhar-se ao conscientizar sobre as desigualdades e as dinâmicas de poder. Oferecer uma plataforma de questionamento, provocando o pensamento crítico e autônomo, estimulando o diálogo. O teatro não se limita a uma única abordagem, utilizando cada uma se pode acompanhar mudanças e necessidades sociais, como questões de desigualdade social, disputas por terra (latifúndio), miséria, racismo, LGBTQAQPI+fobia, machismo e disputa socioambiental.

CAPÍTULO 2 – Resistência e subversão: outras formas de afetividade e poder

No texto *Necropolítica* (2016), o filósofo camaronês Achille Mbembe fala sobre como a soberania máxima está expressa no poder de controlar a mortalidade de corpos e de territórios. A noção de "necropolítica" desempenha um papel importante na teoria crítica contemporânea, e Mbembe, preocupado em entender o poder e a governança estatal, mostra como este poder se mantém usando como base a ideia de racionalidade para decidir quem tem direito à vida, à morte e à violência, ou seja, o poder político contemporâneo opera controlando a vida e a morte de ecossistemas; o Estado não apenas regulamenta as formas de vida, mas também decide quem deve morrer e sob que circunstâncias. Segundo Mbembe, isso pode ocorrer através de práticas como: a repressão violenta, a guerra, o genocídio, a discriminação sistemática e a negação de cuidados médicos e sociais adequados.

Mbembe fala que em algumas sociedades onde a necropolítica é dominante, certos grupos são categorizados como "mortos-vivos" ou "matáveis", tornando-os vulneráveis a formas extremas de opressão e violência. Essa noção não se limita apenas à ação do Estado, mas também aborda questões sociais, raciais e econômicas que contribuem para a marginalização e a morte prematura de certos indivíduos. A necropolítica nos ajuda a entender como o poder opera de maneira desigual e muitas vezes violenta em sociedades contemporâneas. Como o genocídio do povo Palestino pelo Governo de Israel, que vem sendo justificado como um direito de defesa contra os ataques terroristas do Hamas. Mas o que se vê apenas é Israel bombardeando civis inocentes que estão refugiados em escolas ou hospitais e a retirada de recursos básicos como: comida, água, eletricidade e medicamentos. Mbembe fala que:

[...] uma nova sensibilidade cultural emerge, na qual matar o inimigo do Estado é uma extensão do jogar [...]. Como David Bates tem mostrado, os teóricos do terror acreditam ser possível distinguir entre autênticas expressões da soberania e as ações do inimigo. Eles também acreditam que é possível distinguir entre o "erro" do cidadão e o "crime" do contrarrevolucionário na esfera política. Assim, o terror se converte numa forma de marcar a aberração no corpo político, e a política é lida tanto como a força móvel da razão quanto como a tentativa errante de criar um espaço em que o "erro" seria reduzido, a verdade, reforçada e o inimigo, eliminado (MBEMBE, 2015, p. 129-130).

Para ele, o limite do exercício de soberania está na decisão de quem dá a voz de vida ou morte de uma população. Ao exercitar a soberania, está se decidindo o controle da mortalidade e definindo quem pode viver. A performance da masculinidade como poder na globalização nos parece ser analisada como a soberania e o biopoder, comuns em regimes ditatoriais que

definem quem morre. Entendemos que esta pode ser mais uma forma de dominação, em que predominam valores ditos normativos e racionais, heranças modernas, diz Mbembe. E o que se tem por consequência é a criação de fronteiras e hierarquias entre povos e corpos, a subversão de regimes, a classificação de pessoas em categorias, a extração de recursos e uma produção de imaginários sociais dos povos colonizados. E ele complementa afirmando que:

O espaço era, portanto, a matéria-prima da soberania e da violência que sustentava. Soberania significa ocupação, e a ocupação significa relegar o colonizado em uma terceira zona entre o *status* de sujeito e objeto. [...] a ocupação colonial implica, acima de tudo, uma divisão do espaço em departamentos. Envolve a definição de limites e fronteiras internas por quartéis e delegacias de polícia; está regularizada pela linguagem da força bruta. (MBEMBE, 2018, p. 135)

A soberania sustentada pela violência cria um sujeito objeto, característica herdada de sistemas coloniais que naturalizaram regulamentar formatos brutos de segurança como delegacias de polícia e quartéis, segundo Mbembe (2018). Esta dominação através da violência, mas que tenta ser entendida como segurança, faz parte de uma ideia capitalista dos afetos, pois através dela se determinam as diretrizes e se impõem lógicas econômicas e tecnológicas sobre as relações humanas. A consequência é a homogeneização dos afetos e desejos, e essa regulação leva a uma associação quase natural e a uma docilização dos corpos dentro de um sistema de violência global. Características específicas dos corpos que se relacionam são eliminadas, impondo-lhes permanecer dóceis dentro do processo de homogeneização mundial dos afetos.

No texto intitulado "*Cuerpo común y guerra de los afectos: Coreografías globales y cuerpos del Afectocapital*" (2011), Jaime Del Val debate sobre como as novas formas de biopoder do capitalismo têm um papel fundamental na regulação das interações interpessoais. O autor se refere a essas relações interpessoais reguladas pelo capitalismo como "bem comum" ou "órgão comum", e observa que elas estão sujeitas a novos processos de dominação do capitalismo contemporâneo. Del Val busca imaginar outras formas de abordar a afetividade e o funcionamento do poder no neoliberalismo, possivelmente para pensar em formas de resistir a esse sistema. Ele parece explorar a ideia de um "metacorpo", uma projeção afeto-intensiva que se prolifera rapidamente em resposta às novas tecnologias e formas de poder.

Ele também enfatiza a influência da tecnologia e das redes sociais na disseminação de coreografias contagiosas de afetos, que buscam nivelar e reduzir as diversas dimensões das relações humanas. Del Val menciona como as câmeras e telas se tornaram parte integral de nossas vidas, criando uma hiper-realidade que intensifica os afetos sem necessariamente fornecer uma experiência genuína. Nesse contexto, o conceito de "pancoreografia" é discutido

como um conjunto de dispositivos tecnológicos de propagação mundial da cultura do ócio, da informação e da comunicação. Essas coreografias padrões se tornam parte da existência, moldando os corpos conforme os padrões do mercado e das lógicas econômicas.

Del Val busca fazer um debate que problematize como as novas formas de biopoder do capitalismo são básicas para regulação da comunicação interpessoal, determinando através do sistema econômico como deve ser a forma dos afetos e dos desejos dos corpos, submetendo as relações interpessoais a lógicas econômicas e tecnológicas. Esse fenômeno tem por consequência uma associação quase que natural e uma docilização dos corpos dentro de um sistema de violência mundial. Eliminando quaisquer características específicas de um corpo que se relaciona, impondo a ele permanecer dócil dentro dos processos de homogeneização mundial dos afetos.

Tais relações interpessoais são chamadas por Jaime Del Val (2011), como dissemos, de bem comum, ou órgão comum, e passam por novos processos de regulação básicos da dominação do capitalismo contemporâneo. Tudo o que é ante comum desse corpo se torna um conjunto de ficções herdadas de uma modernidade dualista que compõe o mapa afetivo do hiper-real da hipermodernidade, ou seja, o que ele observa é que esse mapa é construído por paródias universais da modernidade, este formato de reprodução serve de instrumento de sedução na produção dos afetos e dos desejos.

O que nos parece é que ele está tentando imaginar outras formas de abordar a afetividade e o funcionamento do poder no neoliberalismo, para pensar uma forma de resistir a ele. Por isso sua construção me parecia uma sátira. Não se acredita que haja apenas uma leitura do que ele imaginava que iria advir com a tecnologia. Não se esperava que, a relação com os atuais smartphones e o sujeito ficasse tão próxima a ponto de não termos uma perspectiva que os distinga, ou seja, se observa um modelo afetivo com o objeto.

A consequência da relação seria um metacorpo, que se formaria intensamente por uma projeção afeto-intensiva que se prolifera rápido. Entendemos como metacorpo a ideia de algo além do corpo físico, relacionado a estados de consciência, realidades virtuais, ou dimensões não físicas. Jaime Del Val parece explorar o conceito de "metacorpo" como uma projeção afeto-intensiva que se prolifera rapidamente em resposta às novas tecnologias e formas de poder. O capitalismo parece cumprir um papel de regulação dos afetos em relações interpessoais, isto é, são afetos intensificados e disseminados por meio das redes sociais. A ideia de uma sociedade pós-humanista da informação substitui a ideia de individualismo e cria uma ideia de relação íntima entre a tecnologia e o sujeito desencarnado, tudo baseado na troca de informações.

A metaformatividade é uma tentativa de descobrir as coreografias e improvisações dessas relações em todas as camadas sociais; só que isso é impossível, não há como mapear tudo. Os corpos relacionais no movimento não são mais reduzíveis a ideia de mapeamento afetivo. A redução por consequência nos leva a comparar como o poder através das redes sociais impacta na nossa realidade quando mapeia nossos formatos de afetividade através de algoritmos, definindo os desejos com produtos ser afetados nas redes sociais.

Os afetos são amplos em comparação às emoções, ou seja, toda força que afeta e é afetada é um afeto, o que precisa é entrar na maneira como se produz o afeto, não só interpretá-lo na sua genealogia, mas no efeito que causa no corpo sem significados. Um exemplo disso é como impressiona a facilidade com que um bebê manipula as tecnologias hoje, ela chega mais rápido a ele do que uma relação interpessoal com pessoas que não sejam do núcleo familiar.

O que aponta, mais uma vez, para como as tecnologias trabalham para que hoje formas de mapear cada vez mais específicas e, por consequência, há a redução da comunicação verbal através, desde a porta que se abre quando percebe a presença de uma pessoa, até o celular que mantém a câmera frontal voltada para o seu rosto mapeando suas impressões ou seus afetos. Essa forma de disseminação de coreografias contagiosas e produtoras de afetos funcionam de forma a nivelar e reduzir as diversas dimensões de relação.

Del Val fala sobre a inserção das câmeras no cotidiano em que o seu valor ultrapassou a importância da própria experiência, ou seja, se apropriou dela, gerando uma hiperrealidade que intensifica os afetos e não sua qualidade, isto é, dá uma falsa ideia de empoderamento tecnopositivista, fazendo pensar que um clique é uma ato libertador. De acordo com Del Val (2011, p.126):

O corpo-câmera torna-se um corpo-tela, multiplicando seus acoplamentos com câmeras e telas ao mesmo tempo em que reproduz as coreografias discretas que câmeras e telas distribuem. [...] Sugiro que esta é uma das chaves do funcionamento do capitalismo dos afetos: onde as telas do simulacro total estão saturadas até o indizível com paródias da modernidade, que já não dizem nada em si: as ideologias, os grandes as narrativas foram transformadas em conchas vazias, meras superfícies de sedução, atrás das quais operam silenciosamente os verdadeiros dispositivos de produção afetiva dos corpos.

No ano de 2016, o brasileiro Raony Phillips criou uma série para o YouTube chamada *Girls In The House*, que acompanha três amigas, Duny, Honey e Alex, que gerenciam uma pensão para uma bilionária misteriosa chamada Tia Ruiva. Nenhuma delas nunca viu ou falou com a Tia Ruiva, mas elas administram de forma exemplar a pensão. Raony Phillips contou

com a tecnologia do The Sims para a produção da série, sendo totalmente gravado através do jogo. As vozes que dão vida às personagens são dubladas inicialmente por ele, e depois por alguns amigos que foram sendo agregados no processo. A série foi um sucesso por conta dos desfechos de suspense acerca da Tia Ruiva e dos acontecimentos e personagens inusitados que se hospedam na pensão, pelo seu humor ácido, por trazer referências de grandes memes e acompanhar a situação política brasileira. Hoje a série já conta com cinco temporadas e Phillips iniciou no ano de 2023 a trabalhar junto com a plataforma “Apoie-se” para ampliar os recursos e melhorar suas produções.

A personagem Dunny é caracterizada por não respeitar regras e limites sendo considerada por Raony: “a melhor pior pessoa que você pode conhecer” (2016). Dunny durante os episódios não mede suas palavras para ser grosseiramente pedagógica com as pessoas que estão atrapalhando a vida dela, de suas amigas, da pensão ou da sua família. Ela sonha com o dia em que será famosa e faz de tudo para aparecer e se autopromover. O sucesso da personagem Dunny foi tanto que Phillips construiu uma série exclusivamente sobre as peculiaridades que acontecem com ela, a série chamada *Disk Dunny* (2016), que possui três temporadas e aborda com ironia acontecimentos com celebridades *pops* nacionais e internacionais.

No episódio chamado *Don't Come to Brazil* (2020), “Dunny e Priscilão são recrutadas para uma missão de resgate e elas têm menos de 24 horas para recrutar uma equipe e salvar milhões de pessoas.” Por ser uma série toda criada na plataforma The Sims, nos parece haver um paralelo ao texto de Del Val no sentido dos corpos e das relações performarem uma forma ideal à realidade. As super-heroínas com superpoderes, que moram em mansões, salvam o Brasil de forma rápida e conseguem prender o então presidente Bolsonaro. Performando uma outra realidade que envolve a Dora Aventureira, a falta de vacinas no Brasil, a mudança de comportamento da Mamacita (personagem da cantora Karol Conká), a ignorada Pfizer pelo presidente e os challenges.

O episódio traz algumas referências de coreografias de dominação, desde como os desenhos animados tentam “iniciar” uma relação interpessoal com um nenê através de conteúdos didáticos que tentam preparar a criança para uma lógica de produção, mesmo quando se é um nenê; passando pela adolescência que também deve ser produtiva mesmo que dirigindo um carro — Os challenges que, como dito antes, foi uma forma que o capitalismo segue mapeando nossos afetos, produzindo conteúdo e investimentos em um momento pandêmico no qual houve uma baixa na produção do capital. —; até a constante luta das brasileiras e dos brasileiros em tentar tirar o antigo governo genocida do poder.

Todos os conflitos enfrentados pelo episódio são resolvidos rapidamente através dos superpoderes das personagens que atacam o ex-presidente e eliminam a ameaça, da forma mais sonhada por muitos brasileiros, com a prisão de Bolsonaro. Neste sentido, a pancoreografia é um conjunto de dispositivos tecnológicos de propagação mundial. E é próprio da cultura do ócio, da informação e da comunicação fazer parte da guerra dos afetos que distribui nos corpos coreografias e padrões de pensamento. Exemplos disso são: a difusão das coreografias do aplicativo Tiktok e o grande tribunal que se tornaram as redes sociais, o famoso: “se tá na internet é verdade!”. Tais aspectos são parte de lógicas econômicas que moldam nossos afetos através das redes e compõem os corpos para que se moldem aos padrões do mercado.

No texto “Diante dos afetos: visceralidade, emancipação, dor e relação” (2021), Ana Kiffer fala a respeito de padrões de afetos que têm como prática básica o recorrente descarte e extermínio dos afetos característicos das relações ocidentais. A autora aborda seu conceito de “giro afetivo” para apontar uma lacuna afetiva existente no Brasil, além disso ela identifica a pouca discussão a respeito dos afetos, sendo o país conhecido por ter pessoas muito amigáveis. Além disso, ela aponta a hipótese de que há subalternização dos afetos, onde valores que são associados ao que é masculino, ou seja, força, virilidade e dominação, acabam prevalecendo sobre valores que são associados ao que é feminino, ou seja, fraqueza, passividade e submissão. Ela também aponta como mantêm-se alianças afetivas com a dominação e os descartes de afetos. Ela verifica que a máquina prevalece em uma forma de relação que confunde a ideia de fusão com afeto amoroso e, por consequência, há a dissolução de um ser – passivo, feminino, fraco – no ser mais forte; e completa dizendo:

Criando doravante uma clivagem sem precedentes: por um lado, a visceralidade é valorizada enquanto afeto que conquista, age e domina. E, por outro lado, ela é atormentada pelo risco de sua própria passionalidade, marca da esfera perturbadora e indesejada de qualquer afeto que possa existir no e pelo outro. Esse desacordo primordial está no cerne da organização afetiva do homem branco. (KIFFER, 2021, p.12-13).

Ela explica que nesse contexto o afeto e a emoção para desvalorizar o corpo- território, ou seja, a base da passionalidade e da visceralidade, impedem o bom funcionamento de um corpo social/racional. Neste sentido a visceralidade é valorizada e age como um afeto que conquista e domina. O que aponta essa concepção dos Estudos dos Afetos é que esse comportamento de dominação e subalternização dos corpos é comum não somente em relações amorosas, mas em diversas relações, como: a dominação de um povo sobre outro, a dominação de um grupo heterossexual sobre a comunidade LGBTQIA+, a dominação dos brancos sobre

os negros, a dominação da humanidade sobre a natureza, entre outros grupos que possamos identificar possíveis relações de dominação e controle.

Pelo conceito de *giro afetivo* é possível identificar as forças afetivas da centralidade do sujeito no campo das artes, pois é possível enfatizar a sua definição identitária. Além disso, é possível identificar a presença do afeto no esgotamento do modelo de racionalidade na análise dos afetos nas vozes teóricas que foram/são subalternizadas. O que se espera a partir do entendimento do giro afetivo é uma possível reconfiguração epistêmica.

Assegurar a passividade da dor é decerto assegurar que o silêncio é a sua expressão mais digna, e que padecer é restringir o seu campo de ressonância: sua capacidade de afetar, ocupar, habitar, contaminar, escrever e contagiar um conjunto imenso, o maior deles, de corpos impróprios. [...] é [...] estranho notá-la no epicentro de um país que está na fonte de outra das bases fundamentais para a ênfase dos estudos afetivos: a precarização da vida pública e política, a crise do sistema neoliberal e do sistema representativo, o avanço dos populismos de direita e a centralidade da questão ambiental e, logo, territorial, envolvendo a necessidade de deslocamento das culturas até aqui totalizadoras, e de aprendizagem com as ditas culturas locais. (KIFFER, 2021, p. 22-26).

No caso do Brasil, por exemplo, Kiffer fala da dificuldade de encontrarmos discussões contemporâneas sobre os afetos, mesmo ele sendo usado há anos a favor dos avanços do conservadorismo fascista, ao mesmo tempo em que houve o avanço de organizações feministas das mulheres negras, do movimento LGBTQIA+, movimento pela terra e moradia, e outros movimentos que são frentes de lutas. O país é conhecido por ter uma população formada de pessoas afetuosas e acolhedoras, então, podemos questionar quais seriam os motivos dos silêncios sobre a discussão dos afetos?

Nesse sentido, como, então, poderíamos significar a opressão como um afeto? Reagir à opressão nas convencionalidades de ataque/fuga desmobiliza toda a potência do saber transformativo do conflito. Oprimir enquanto afeto e oprimir-se enquanto afeto instaura o campo de ação em que causar ou ter dor diz respeito ao/à sujeito, sua identidade, seus sentimentos. Afetar-se e afetar o/a outro/a não corresponde a oprimir e/ou sentir-se oprimido/a. Não é o caso de negar opressões; perceber opressão como conflito opera em potencializar as ações em processos que permitam o/a sujeito atravessar aquilo que o/a atravessa. (LEAL & RENTE, 2019, p. 60).

A sobreposição da virilidade sobre a passividade traz à tona a discussão feita por Dodi Leal e Maria Rente no texto intitulado “O Conflito e outras noções práticas de Reinvenção Experimental do Teatro do Oprimido” (2019), no qual elas fazem uma reflexão sobre o conflito como fonte de saber. Isto é, o conflito pode ser uma potência de saber nas diversas formas de relações humanas nas suas transformações. O saber a partir do conflito pode atuar na inversão dos papéis de poder, na mudança de perspectiva e na reconfiguração dos sentidos nas relações.

As autoras percebem que nas aplicações ortodoxas do TO – Teatro do Oprimido – parece existir um descompromisso com o potencial de transformação do conflito. Mesmo que o projeto inicial de Boal tenha sido colocar em discussão os problemas sócio humanos, pouco se estimulou pegar o conflito como um elemento de transformação. As autoras acreditam que pode ser um erro a tentativa de desumanizar o opressor, por exemplo, pois mesmo que pareça ser produtivo ao oprimido, ainda não produz o devido debate e pode causar o esvaziamento de temas macrossociais durante as cenas de TO.

Em geral, multiplicadores/as de Teatro do Oprimido não têm se dado a oportunidade e o renovador desafio de investigar em cena seus próprios conflitos. Imbuídas/os de uma legítima preocupação dos conflitos de populações vulneráveis ou temas de luta de grupos e movimentos sociais, multiplicares/as omitem o fundamental exercício de transformação de suas próprias opressões. Erram ao conferir apenas a outros/as e nunca a si mesmos/as as situações de opressão, denotando uma pretensa neutralidade no conflito. Conflito anestesiado não se performa. (LEAL & RENTE, 2019, p. 58).

Isto pode ser compreensível visto que, em nosso desenvolvimento como sujeitos, aprendemos como sociedade dentro das instituições disciplinares (a escola, a família, a empresa etc.) duas formas de responder a conflitos: atacar e fugir. E este formato pode ser associado ao caráter afetivo explorado por Ana Kiffer, visto que existe a valorização da virilidade e o estímulo da submissão para quem deve encarar uma postura mais passiva frente aos conflitos e aos afetos. E neste formato são construídos nossos afetos: a dominação e a submissão. Por ser uma forma naturalizada de enfrentar os conflitos, as autoras comentam que já presenciaram tal prática ser estimulada no próprio TO. E ambas concordam que atacar e fugir, ou até mesmo as duas combinadas, é uma forma antiquada de se encarar os conflitos. Pois atacar é uma maneira de responder à dor diminuindo outra pessoa, ela vem da hostilidade prévia do outro. Esta forma de se defender de uma opressão ajuda a fixar o opressor no papel eternamente, além de desresponsabilizar e desautorizar o oprimido de transformar o conflito. Enquanto, fugir é uma forma de responder evitando a dor do outro, também vindo da hostilidade prévia do outro, ignorando e preservando-se do opressor.

Para pensar uma via alternativa de adentrar o conflito, sem ser pelo atacar e fugir, as autoras falam que primeiro deve-se assumir a responsabilidade que se tem sobre ele. Lidar com o conflito nos convoca a levar em conta, de um lado, o caráter inacabado do sujeito e a sua possível inabilidade de lidar com certas emoções e, de outro, toda a complexidade cultural e social no seu processo de reinvenção de si. Um caminho indicado pelas autoras seria o da Comunicação Não-violenta alinhado ao arsenal expressivo do TO e o seu arsenal de nuances de jogos e cenecidades para aprender sobre conflitos. Através do diálogo teatral e do corpo

podemos evidenciar o caráter educativo dos conflitos. Entretanto, insistir na noção de que a violência é a expressão da tragicidade humana é o próprio significado da opressão em prática dentro de uma sistemática dualista-combativa. O conflito, para as autoras, sempre nos colocará em uma posição do não-saber, visto que as ações humanas são expressivas e por isso constantemente inventadas; para elas, o conflito leva à performance. O conflito nos lembra dos distanciamentos existentes nas relações, e compreender isso pode nos ajudar a pensar nas possíveis estratégias criativas ao lançarmos as novidades dos conflitos.

Se o conflito vem como oportunidade de reinvenção do sujeito, somente na constatação de desamparo diante do não-saber é que é possível evitar o recuo às estratégias opressivas de lidar com a opressão. Trata-se de um desamparo contornado da crise chinesa boalina: perigo e oportunidade se interpõem ao/à sujeito de desejo diante da opressão. Não apenas a ação dramática, mas o próprio método deve ser performado, criticado e continuamente redescoberto. Novos modelos e abordagens devem ser experimentadas robustecendo a capacidade expressiva dos/as sujeitos de agir no conflito. (LEAL & RENTE, 2019, p. 60).

Porém, a mudança inerente ao conflito depende de o sujeito compreender a opressão como um conflito, para que então o experimente como um laboratório a fim de que se entenda a possibilidade de crescimento de saber sobre relações humanas. Isto não significa, portanto, que cultivaremos novos juízes e fiscais das estruturas sociais, mas que as opressões podem ganhar um caráter de experiência para os sujeitos que aprenderam a performar o conflito, segundo as autoras.

Em expedientes mais operacionalizantes do Teatro do Oprimido, chega-se a perguntar por vezes: é possível um homem cisgênero participar de um processo de criação de espetáculo em que se tematiza a opressão de gênero à mulher cisgênera? Em outras circunstâncias mais recentes de circulação de montagens de Teatro Fórum chegou-se a perguntar: é possível um homem cisgênero espectador entrar em cena substituindo a personagem oprimida, mulher cisgênera, em um espetáculo que tematiza a opressão de gênero à mulher cisgênera? Da mesma forma, pode-se estender esse dilema a outras situações como: pode uma pessoa rica participar de um processo criativo em que se pretende investigar a dor da fome, da miséria, do desemprego e da exclusão social? Pode uma mulher cisgênera branca entrar em cena em uma sessão de Teatro Fórum em que se tematiza os desafios de opressão interseccionais enfrentados pelas mulheres cisgêneras negras na sociedade como sensualização do corpo, acesso à universidade, direito à cidade, etc? Pode um homem cisgênero sexualmente dissidente e uma mulher cisgênera sexualmente dissidente participarem de um processo de criação de espetáculo de Teatro do Oprimido consagrado a revelar a opressão vivida por pessoas transgêneras, homens e mulheres? Em uma sessão de Teatro Fórum dedicada a investigar a opressão vivida por pessoas com mobilidade reduzida, ou em uma sessão em que se concentra em encenar a opressão de pessoas velhas, ou em uma outra sessão em que a peça lida com a opressão vivida por pessoas gordas e, por fim, em uma sessão de Teatro Fórum em que se demonstra a opressão às pessoas loucas, é possível intervir um/a espectador/a tido/a como saudável, magro/a, jovem, sã/o? (LEAL & RENTE, 2019, p. 61)

Durante a investigação do Teatro do Oprimido, do Teatro Fórum em específico, é fácil questionar possíveis conflitos, visto a contemporaneidade da informação que se vive e o acesso fácil às diversas formas de opressão. Mas pensar em como seria mediar um conflito durante um espetáculo de Teatro Fórum parece difícil, visto a complexidade de opressões e de como cada sujeito lida com os conflitos. As autoras falam que para o dilema citado acima, Boal limitou-se a encarar o conflito da opressão levando as pessoas a se compreenderem como pertencentes a um grupo social, ou seja, um conflito que pode parecer grave e individual é generalizado a um segmento populacional; Boal chamou esta forma de pertencimento a um grupo de conflito de *indução analógica*. Desta forma, segundo as autoras, para Boal apenas uma mulher cis negra poderia participar de um espetáculo que fala sobre a opressão de uma mulher cis negra, apenas uma mulher transgênero poderia participar de um Teatro Fórum que abordasse as opressões de mulheres transgênero etc. Sendo assim, sempre haveria respostas de identificações simpáticas contra as opressões.

As autoras então propõem pensarmos uma outra saída como resposta ao conflito: as respostas empáticas, como uma terceira via do atacar/fugir. Não a ideia de empática de “colocar-se no lugar do outro”, visto que é impossível se não se sofreu a mesma opressão, e se sim então estamos falando de uma resposta simpática, como a apresentada acima.

A empatia, para as autoras, nada tem a ver com o colocar-se no lugar do outro, mas ela supõe estar com o outro sem deixar de ser si mesmo, é reconhecer a vida do outro e reconhecer a si mesmo como uma vida: “Neste sentido, a indução analógica deve se expandir com qualquer tipo de indução empática que não significa nem pertencer à mesma opressão (simpatia), nem sequer experimentar oprimir-se pela mesma opressão (alteridade).” (LEAL & RENTE, 2019, p. 62). Esta ampliação proposta pelas autoras é uma forma de ampliar a possibilidade de pesquisa acerca da performance dos conflitos.

Porém, nada exclui que a pessoa que identifica a si mesma na opressão não possa sentir simpatia pelo que a personagem vive no conflito, pois a empatia não exclui a simpatia no processo, não se limita. Agir através da empatia requer presença e conexão, pois não precisa se viver a vida de outra pessoa para apoiá-la. Para as autoras, há um grande impacto quando um homem cis negro entra em cena e faz a personagem em uma sessão de Teatro Fórum de uma mulher cis negra. Ele é simpático na sua vivência como cis e negro, porém é empático por ser um homem. Não há menos valor de vida quando os conflitos recebem uma contribuição por via empática ao invés de simpática e vice-versa, em uma sessão de fórum.

Provavelmente, na reflexão-ação na qual se envolve a/o oprimido a respeito da relação com a/o opressor/a, há muito de expansão. Esta trata da liberação de amarras do/a sujeito com todos os tipos de condicionamentos, concretos (geografia física) e relacionais (geografia humana). Um/a oprimida/o-comprimida/o, física e socialmente, ao fazer teatral encontra caminhos, oportunidades, perspectivas, horizontes, novas relações etc. Mas a transformação mesmo só vai acontecer na relação com seu/ua opressor/a. Este processo só pode acontecer definitivamente, na sua maior potência, quando há mutualidade de interesse na relação. No entanto, como nos ensinou Paulo Freire, o processo de transformação pode (e só pode!) partir do/a oprimido/a. (LEAL & RENTE, 2019, p. 64).

Para as autoras, a importância do ensinamento de Augusto Boal no documentário de Zelito Viana (2009) fala acerca de binômios como de opressão/transformação e compressão/expansão é sintetizada na sua frase: "não importa o tamanho do passo, mas sim a direção da caminhada" ressaltando a necessidade de focar na transformação da opressão. Nem que a transformação comece pela ampliação do vocabulário se for necessário. A Teatral da Oprimida pode ser uma ferramenta expansiva que pode contribuir para a transformação social, mas a transformação pode ser uma contribuição maior quando houver uma boa reflexão sobre o processo de opressão. Com ênfase na importância de compreender e questionar as relações de conflitos. As autoras trazem um relato de uma prática conduzida no contexto da mobilização estudantil em 2015, que ilustra como a empatia, apresentada como uma alternativa na resposta à opressão, pode ser compreendida quando consideramos as demandas dos processos. A Teatral da Oprimida pode ser aprimorada quando praticada em conjunto com outras abordagens comunitárias, como: a comunicação não-Violenta, a Economia Solidária e a Educação Popular.

Em 23 de setembro de 2015, Herman Voorwald, então Secretário de Educação do Estado de São Paulo, anunciou o plano de reorganização escolar proposto pelo Governo do Estado. Segundo ele, em entrevista concedida ao programa Bom Dia São Paulo, da Rede Globo de Televisão, o objetivo do plano era simplificar a gestão das escolas, ao dividi-las por ciclos únicos, ou seja, remanejando parte delas para que se tornassem exclusivamente voltadas para o ensino fundamental I (1º a 5º anos, atendendo alunos/as com idade entre 6 e 10 anos), fundamental II (6º a 9º ano, idades entre 11 a 14 anos) ou médio (entre 15 e 18 anos). A proposta de reorganização foi baseada em um estudo denominado "Escolas Estaduais com uma Única Etapa de Atendimento e seus Reflexos no Desempenho dos Alunos", feito pela Coordenadoria de Informação, Monitoramento e Avaliação Educacional da Secretaria Estadual de Educação, que comprovaria um melhor desempenho das escolas de ciclo único. Na entrevista, o secretário declarou que a medida tinha por objetivo criar espaços mais adequados e seguros para seus/uas alunos/as, ao separá-los/as por faixas etárias semelhantes, além de priorizar a ampliação do número de escolas de ensino médio, a fim de preparar melhor jovens para o mercado de trabalho ou para o ingresso na universidade. Alegou também a ociosidade da rede de ensino estadual que, de acordo com ele, é consequência da diminuição da população em idade escolar, da municipalização dos ciclos iniciais do ensino e da migração de alunos/as para a rede privada. Na ocasião, Voorwald estimou que, das 5108 escolas que constituem a rede estadual e que atendem 3,8 milhões de alunos/as, seriam afetadas pela reorganização por volta de mil escolas e de 1 a 2 milhões de alunos/as (GLOBO, MONTEIRO, 2015). (LEAL & RENTE, 2019, p. 65)

As autoras contam que em poucos meses mais de 100 escolas estavam ocupadas. Após um mês de escolas ocupadas, em resposta à maneira como o Governo Estadual abordou o conflito, no início do mês de dezembro, o Governo Alckmin teve uma queda expressiva na popularidade. No dia 4 de dezembro, o governador anuncia que adiaria a reorganização e propõe debater as questões acerca da reorganização durante o ano de 2016; por conta disto, no mesmo dia, o então secretário Herman Voorwald renúncia ao cargo. No dia seguinte, então, Alckmin revoga o decreto que determinava a transferência de professores(as) e funcionárias (os) de escolas. Neste primeiro momento, as escolas começam aos poucos a ser desocupadas, mas ainda muitos estudantes entendiam que somente o adiamento não era garantia o bastante para a revogação do processo de reorganização, que aconteceu apenas no dia 17 de dezembro.

Durante as ocupações, uma das atividades oferecidas nas escolas por Maria Angelica de Melo Rente, uma das autoras deste texto, foram as Rodas de Empatia, em parceria com o psicólogo Diego Macedo. Projeto que persiste até hoje com vários colaboradores nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, consistindo de rodas de conversas em espaços públicos nas quais não há um tema definido; na verdade, o tema vai surgindo conforme as necessidades são trazidas por cada pessoa que participa.

Este projeto nasceu a partir da minha atuação como coordenadora de grupos na abordagem fenomenológica, e tem como principal objetivo oferecer um espaço de escuta aberto à população em geral. Principalmente nas grandes cidades, a experiência da vida em comunidade vem se perdendo, causando isolamento, que é um dos principais fatores causadores de estresse e de sentimentos como a angústia, a tristeza e a solidão, além do empobrecimento das experiências de cidadania e atuação política. Este trabalho visa resgatar e fortalecer a vida comunitária em espaços públicos, como parques e praças. (LEAL & RENTE, 2019, p. 67)

O início das rodas nas ocupações na Escola Estadual Fernão Dias apresentava a preocupação por parte dos estudantes, educadores e familiares de que se sentia uma perda escolar, não só a perda do processo educacional, mas também do próprio edifício. O receio era de que os prédios desocupados fossem alvos de especulações imobiliárias, pois muitos dos prédios estavam em bairros que sofriam pelo processo de gentrificação, tendo como efeito o aumento no valor dos imóveis e dos serviços em consequência da expulsão da população baixa renda de bairros periféricos. Percebeu-se que as Rodas de Empatia, como um espaço de escuta atenta e suspensa de julgamentos, pode ser uma estratégia valiosa na facilitação do empoderamento da participação popular. Principalmente em ambientes onde vivem populações historicamente oprimidas.

Opressões estruturais quando combatidas podem se tornar aliadas de grandes transformações. Flavio da Conceição, no seu texto *A Práxis da Estética do Oprimido Enquanto Experiência Fraterna* (2018), pontua o formato violento que é construído na nossa estrutura social e destaca que a luta por direitos sociais sempre andou paralela à violência e ao domínio de territórios. Ele também entende que o colonialismo e a herança imperialista sempre buscam narrativas para que se justifiquem as invasões de territórios, o genocídio das populações e a dominação para roubo de recursos naturais.

No Brasil, não é diferente, perpetua-se sua história de violências desde a primeira invasão europeia e a busca de dizimação dos povos indígenas que continua até hoje. Um resquício disso que ficou completamente explícito ocorreu durante a pandemia, quando tivemos governantes que incentivaram o genocídio do povo Yanomani, bloqueando o seu acesso à alimentação e à saúde.

Após a dominação e o uso de corpos negros como moeda de troca que se perpetuou por 400 anos, hoje o Estado colabora com a morte, o encarceramento e o empobrecimento pela falta de oportunidades para a população negra no Brasil, esta parte da população que é a maior em quantidade. O uso do corpo da mulher violentada e estuprada que, também foi assegurado pelo Estado (CONCEIÇÃO, 2018), na tentativa do embranquecimento pós-colonial.

A população LGBTQIAP+ sofre pela falta de oportunidades, pela marginalização, pela violência e morte. Ainda neste mês (outubro de 2023) o ator Victor Meyniel apanhou por 30 segundos após expor a orientação sexual de outro rapaz e, enquanto apanhava, é possível ver nas câmeras a tranquilidade de um porteiro que não se moveu e não sentiu o mínimo de empatia durante o ato violento bem na sua frente. Fora todo o cenário. Este é o cenário brasileiro.

E para cada tipo de minoria se tem um relato de violência extrema encontrada facilmente e diariamente. Conceição (2018) traz as ideias de Paulo Freire e Augusto Boal para dar nome a esse estado permanente de violência: para Freire, se chamaria “sombra” e para Boal, “policia na cabeça”. Ambas as denominações servem para exemplificar a realidade de todos onde, em meio à sociedade, podemos nos encontrar em momentos como opressores e/ou como oprimidos.

O símbolo da teoria do Teatro do Oprimido (TO), segundo Augusto Boal, está na representação da árvore de caju. Onde o solo representa as ciências humanas em toda sua complexidade e contradições, pois é a representação da terra, lugar onde adquirimos conhecimentos e os experimentamos. Nas raízes da árvore está o desenvolvimento da nossa linguagem e nossa formação de símbolos. O tronco da árvore representa os formatos de jogos que podemos construir com todo o conhecimento teórico, prático e simbólico que foi construído e é o local onde se transborda e desautomatiza o corpo, a voz e os sentidos. Por fim, mas não

menos importante, na copa da árvore estão as técnicas que são desenvolvidas no método. Representando, segundo Conceição (2018), tudo compõe um organismo vivo e independente.

Ele conta como se aproximou do método e se tornou curinga, tendo trabalhado junto com Boal e outros curingas do Centro do Teatro do Oprimido: nas reuniões, oficinas e seminários, mesmo sendo dirigidos por Boal, todos participavam das construções através de discussões e reflexões sobre a própria teoria e as práticas do método. Boal organizava os espaços teóricos onde ele trazia novas propostas para incrementar o método. E Conceição também planejava laboratórios onde havia a experimentação dos novos jogos e técnicas que compõem o arsenal do método. E tudo o que se tem desenvolvido dentro do método vem destes momentos de construção coletiva.

Em um destes encontros, Conceição fala que Boal trouxe para a discussão a representação da árvore para ser pensado o formato da construção desse símbolo. Pois, nas primeiras construções da árvore havia as palavras *Amor* e *Ética* no solo. Porém, para Boal a palavra *Amor* já não se encaixava mais tão bem, devido à impregnação e ao desgaste do seu uso por neoliberais e capitalistas, tendo havido por conta disso uma perda de sentido. Então decidiram que trocariam as palavras para *Ética* e *Solidariedade*, baseando o método nestes conceitos. Porém, Conceição acredita que seja necessária uma nova revisão destes conceitos, para que o método acompanhe a contemporaneidade. Ele propõe que sejam agregadas as palavras *Amor*, *Ética*, *Fraternidade* e *Sororidade* no solo da árvore, pois ele entende que são essenciais para a perpetuação da humanidade.

Conceição (2018) fala que, para ser possível fazer o TO dentro de diferentes grupos subalternizados – como presídios, hospitais psiquiátricos, asilos, periferias, orfanatos, aldeias indígenas e entre outros –, é necessário o amor incondicional ao próximo. Sendo que este próximo não diz respeito apenas a outros humanos, mas se estende à natureza e à Mãe Terra. A prática do TO antes de tudo é um ato teatro revolucionário de fraternidade e coletividade. E por isso é uma prática que religa todos os seres vivos. Conceição faz um pequeno resgate histórico terminológico de “fraternidade” apresentando desde sua concepção do latim entendido como a ideia de irmão. E mais tarde, com a apropriação bíblica passa para uma ideia de família consanguínea.

Logo após o Novo Testamento o termo passa a ter uma ideia mais ampliada, em que a irmandade está vinculada à postulação de que todos são filhos de Deus. E, ainda mais à frente, na Revolução Francesa, fraternidade tomou um caráter político e esteve acompanhado dos termos “igualdade” e “liberdade”. O termo atualmente está presente na Declaração Universal dos Direitos Humanos, destacando que a relação entre todos os humanos deve carregar o

“espírito de fraternidade”. E, para Conceição e Boal, o TO e a Estética do Oprimido têm o papel fundamental de estreitar laços com as ideias utópicas presentes na Declaração dos Direitos Humanos. Conceição entende que existe um certo peso no termo “fraternidade” vinculado à teologia cristã e isto pode carregar certo preconceito, porém ele convida a ampliarmos a nossa ideia e nos aproximarmos do conceito a partir de uma ideia política atrelada à prática solidária.

De acordo com Baggio (2008, p.22), a Solidariedade pressupõe uma relação vertical, do mais forte ao mais fraco, do Estado ao povo, dando espaços para relações de poder e até de opressão, enquanto a Fraternidade sugere uma horizontalidade entre os indivíduos, de igualdade e de afeto dentro da diversidade. E, aqui, podemos tomar o conceito de Sororidade em paralelo a Fraternidade. (CONCEIÇÃO, 2018, p.18).

Ele, então, estabelece uma relação entre os conceitos de fraternidade, sororidade e dororidade, visto que os três conceitos são baseados na ideia de irmandade. Sororidade vem do latim *soror* que significa irmã e é usado por alguns movimentos feministas. E o conceito de dororidade é introduzido pela professora e doutora Vilma Piedade, explica Conceição (2018, p.19), para se referir aos movimentos do feminismo negro, pois esses movimentos não sentiam que o conceito de sororidade abrangia as pautas e demandas das mulheres negras. O autor traz os três conceitos para a discussão, pois quer mostrar que é necessário estimular a ideia de irmandade social. Ele conta que vem buscando colocar os conceitos em prática através do TO nas comunidades acreanas, onde tenta inserir a ideia de mundialização da sociedade através dos conceitos em sua metodologia.

No texto *Jogos para Atores e Não-Atores* (2015), foram estabelecidos os dois os princípios fundamentais do método do Teatro do Oprimido, nos termos de Boal (2015, p.292): 1) “a transformação do espectador em protagonista da ação teatral e, através dessa transformação”, 2) “a tentativa de modificar a sociedade, e não apenas interpretá-la.”. Tendo esse fundamento de base, pode-se compreender a necessidade de o Teatro-Fórum sempre precisar ser revisto e elaborado de acordo com a necessidade de cada tema. Boal traz, então, o seguinte exemplo:

Suponhamos estas situações: um homem já está dentro de uma câmara de gás. Faltam poucos segundos para a execução. O carrasco prepara-se para soltar a cápsula de cianureto. Outro homem está com os olhos vendados, amarrado, diante do pelotão de fuzilamento. Faltam poucos segundos para que o comandante do pelotão dê a ordem de execução. Pode-se fazer uma cena de Teatro-Fórum com esses acontecimentos? Pode algum espectador gritar “Para!”, substituir o protagonista à beira da morte e tentar alguma solução para o angustiante problema? Creio que não. (BOAL, 2015, p. 293-294).

Um espetáculo de Teatro-Fórum tem como característica tornar o espectador em ator na cena. Boal não acredita que o ator como mera testemunha o sensibilize a ponto de modificar a sua realidade. Durante o espetáculo, os *espect-atores*, conceito dado por Boal, estão com uma ideia para a solução de um problema em cena, e um deles fala: “Para!”. E se levanta do seu lugar de espectador e vai para o palco, não apenas dando a sua opinião de como aquilo deve ser resolvido, mas se transformando em ator e assim representando a sua ideia para a solução do problema.

O exemplo apresentado acima por Boal é de uma situação extrema e intensa que poderia ocorrer em um espetáculo. Onde o *espect-ator* se depara com decisões limitadas de como agir, talvez duas soluções possíveis, ou uma, ou nenhuma... O papel do Teatro do Oprimido é o de ser um espaço que encontre caminhos para a libertação. A partir desse exemplo, Boal fará uma reflexão do que é uma agressão e o que é uma opressão em cena e a funcionalidade de cada uma de acordo com o formato do público.

Ele traz outros três exemplo de temas de espetáculos que lembra: um era de uma moça que estava indo pegar o metrô sozinha à noite e acaba sendo violentada, à meia-noite, por quatro indivíduos; o segundo é o da mulher que era espancada pelo marido em casa; e o terceiro de um homem negro sequestrado na rua por três policiais. Para todos os casos, as intervenções dos espectadores eram mostradas como uma catástrofe inevitável.

Em todos esses casos, nada ou quase nada é possível fazer para que a cena tenha um final alternativo. A moça pode correr para chamar o chefe da estação (supondo que tivesse um chefe da estação); a mulher pode gritar; o homem pode pedir socorro. Que mais? Trata-se aqui de agressões físicas, exclusivamente físicas, e as soluções só podem ser de ordem física. Isto é, só se as três vítimas em questão tivessem aprendido capoeira, karatê ou jiu-jitsu é que poderiam quebrar a opressão. (BOAL, 2015, p. 294).

Para Boal casos como esses, onde há agressão, podem não ser muito eficientes para o Teatro-Fórum. São casos em que não aparece a opressão, que pode ser combatida, mas a consequência de quando não é combatida, a agressão é o último estágio da opressão. Quando acontece algum caso de opressão, a própria vítima pode estar inclinada a não tomar uma atitude sobre o que ela está vivenciando. E quando ela sentir segurança que é a hora certa, ela pode se libertar da opressão. Mas, no caso da agressão, se a vítima não tem noção de como se defender fisicamente ou força para executar, não existe forma de se libertar. O cenário da agressão em um espetáculo desmotiva os *espect-atores* a praticar.

Ele sugere que seja feita a retomada da história. Voltando para antes da situação de agressão; analisa como a vítima percorreu este caminho, verificando em que momento a vítima

teria mais opções para tomar uma atitude. Antes da jovem chegar à estação de metrô sozinha à noite e acabar sendo agredida por quatro homens, quais cuidados ou ideias ela poderia fazer para se proteger?

Por exemplo, a jovem que desceu sozinha à estação do metrô, que coisa poderia ter feito antes de descer? Por que estava só? Poderia ter aguardado a chegada do trem perto do chefe da estação, supondo que tivesse um? Poderia obrigar algum amigo a acompanhá-la? Poderia ter comprado uma dessas bombas de gás paralisante que se vendem nas lojas para a proteção da mulher? Poderia ter dormido na casa da amiga? (BOAL, 2018, p. 295).

O mesmo questionamento pode ser usado para o caso da mulher agredida pelo marido, ou o homem negro que é agredido por policiais e assim em diante. O que Boal está tentando mostrar aqui é que, quando nada mais se pode fazer para barrar uma situação extrema, o espectador passa a ser apenas uma testemunha da tragédia. Inclusive ele cita o posicionamento de Grotowski a respeito do público, quando afirma que uma cena impressiona através da agressão pode ser uma bela cena, mas serve apenas para ser testemunhada. No Teatro do Oprimido não faz sentido acontecer a agressão, porque o objetivo principal é exercitar a ação, é tirar o público do papel de testemunha e fazer com que se entenda com o poder do protagonismo. O propósito do TO é criar um ambiente onde o *espect-ator* faça um treino de como se libertar de opressões diárias.

A ideia da fatalidade e do inevitável em cena gera no *espec-ator* o sentimento de vulnerabilidade e angústia. Se a cena parasse quando a moça decide sair da casa da amiga e pegar o metrô, ela apareceria à porta. A partir deste momento, por exemplo, é possível pensar opções para resolver a cena. Para esta situação Boal traz o seguinte exemplo:

Lembro-me ainda do livro de um médico judeu que narrava as atrocidades nazistas e a progressão de restrições impostas ao judeus: primeiro, eram obrigados a usar a estrela de Davi (“Por que não, se nos causa orgulho?”; diziam); depois, veio a proibição de exercerem funções de médicos, por exemplo, ou de advogados (“Por que não, se podemos igualmente exercer outras funções e, cedendo nisso, estaremos apaziguando nossos inimigos?”); e, mais, a obrigação de viverem juntos nos mesmos guetos (“Por que não?”) finalmente, o embarque para os campos de concentração e a morte. (BOAL, 2018, p. 296).

E o médico se perguntava no livro se seria possível ter feito algo antes da câmara de gás. Incorporando para o Teatro-Fórum, pode-se trazer o exemplo para se elaborar questionamentos como: O que se poderia fazer antes? Quem estaria no poder de fazer? Quais condições seriam viáveis para se fazer? Todos poderiam fazer? E se alguém fizesse, como faria? Portanto, o Teatro-Fórum é possível quando existem alternativas. Pensar em uma escala global

nos ajuda a entender o contexto macro em que estamos inseridos. E o aprofundamento nesses temas que estão fora do nosso alcance pode causar certa vulnerabilidade, angústia e desespero. Mas quando pensamos em uma perspectiva diária e micro, isto é, pequenas opressões que são consequência de uma estrutura neoliberal, neste contexto se pode pensar em como modificar a realidade que estamos, digamos assim, frequentando.

2. 1. Decolonização da *episteme* feminilizada: linguagem, moral e oralidade

Será que seria possível construir uma *episteme* feminina para os afetos, para a linguagem, para a moralidade e para a oralidade? Para pensar a respeito, estudaremos o pensamento de artistas e filósofas que vêm apontando para esta questão. Mulheres que criticam a performance da masculinidade na globalização e o seu reflexo nas relações, isto é, nas relações da linguagem, da moralidade e da oralidade. Isto é, essa discussão será apresentada sob a perspectiva filosófica de Djamila Ribeiro sobre a linguagem, bem como sob a abordagem de Wittgenstein sobre os jogos de linguagem, cuja visão é de que a linguagem não é apenas um meio neutro de comunicação, mas sim algo profundamente enraizado na cultura, história e valores políticos e sociais de uma sociedade.

Djamila Ribeiro (2014) enfatiza que as línguas não são meramente convenções arbitrárias de sons para representar significados, mas estão intrinsecamente ligadas a uma determinada forma de vida e a um contexto de práxis comunicativa interpessoal. Ela argumenta que a linguagem não é neutra e carrega consigo valores implícitos presentes nos diferentes jogos de linguagem. Esses jogos de linguagem são os contextos particulares em que a linguagem é usada e estão relacionados a conjuntos específicos de valores, políticas e visões de mundo. No exemplo apresentado por Djamila Ribeiro, ela destaca como certas palavras e expressões podem ser utilizadas de forma diferenciada para reforçar hierarquias sociais e opressões. Por exemplo, ao falar sobre especialistas em questões raciais, as palavras usadas para descrever especialistas em cultura branca e cultura negra podem carregar diferentes conotações e atribuir maior ou menor valor social a cada um desses grupos.

Essa análise ressalta a importância de se compreender a linguagem como algo intrinsecamente ligado à cultura e à história, e como as palavras e expressões são usadas não apenas para comunicar ideias, mas também para reforçar estruturas de poder e dominação presentes na sociedade.

As ideias de Wittgenstein (1996) sobre jogos de linguagem também reforçam uma perspectiva dinâmica e cultural da linguagem. No livro *Investigações Filosóficas* (1996),

Ludwig Wittgenstein explora a natureza da linguagem, o significado das palavras e conceitos, e a filosofia da mente. Para compreender a filosofia da linguagem de Wittgenstein, é preciso compreender alguns conceitos-chaves do livro. A ideia do “uso da linguagem”, para Wittgenstein, não está associada estritamente ao significado das palavras, está intrinsecamente ligada ao seu uso na linguagem cotidiana. Para compreender o uso cotidiano, ele associa o uso à ideia de jogos infantis e conceitua como “jogos de linguagem”, utilizando-os para ilustrar como as palavras adquirem significado em contextos específicos. Ele alega que a linguagem não é uma entidade estática, mas sim uma atividade prática que varia de acordo com o contexto.

Santo Agostinho descreve, podemos dizer, um sistema de comunicação; só que esse sistema não é tudo aquilo que chamamos de linguagem. E isso deve ser dito em muitos casos em que se levanta a questão: “Essa apresentação é útil ou não?”. A resposta é, então: “Sim, é útil; mas apenas para esse domínio estritamente delimitado, não para o todo que você pretendia apresentar”. É como se alguém explicasse: “Jogar consiste em empurrar coisas, segundo certas regras, numa superfície...” - e nós lhe respondêssemos: “Você parece pensar nos jogos de tabuleiro, mas nem todos os jogos são assim. Você pode retificar sua explicação, limitando-a expressamente a esses jogos.” (WITTGENSTEIN, 1996, p. 28).

Wittgenstein argumenta acima acerca da sua preocupação em fazer crítica à metafísica, em que muitas questões filosóficas tradicionais surgem de problemas de linguagem mal compreendidas. Ele sugere que a filosofia deveria ser uma atividade de esclarecimento linguístico, em vez de busca de verdades metafísicas. A sua crítica está voltada, principalmente, à ideia da metafísica de que existe um tipo de privacidade da linguagem, Wittgenstein questiona se existem estados mentais privados, e argumenta que mesmo as noções de “pensamento” e “dor” são dependentes da linguagem e do contexto. Para ele existem alguns aspectos e regras que conversam com o significado das palavras, fazendo mudar o significado das palavras dependendo do contexto e da “forma de vida” em que é usada. Para ele, o conceito de “aspectos” destaca a importância das regras na compreensão da linguagem, a qual não seria regida por um conjunto fixo de regras lógicas e normativas, mas moldada pelos diferentes contextos em que é usada, ou seja, pelos diferentes jogos de linguagem.

Essa visão enfatiza que a compreensão completa de uma definição ou significado requer o entendimento do contexto cultural e social em que a linguagem está inserida. Portanto, as palavras e expressões não teriam significados fixos e universais, mas seriam moldadas e reinterpretadas de acordo com as práticas e valores sociais que as cercam. Tanto Djamila Ribeiro quanto Wittgenstein destacam a importância de se compreender a linguagem como algo profundamente enraizado na cultura e na história, e como ela pode ser usada para reforçar valores políticos e sociais específicos, muitas vezes refletindo desigualdades e hierarquias

presentes na sociedade. Essa perspectiva nos lembra que a linguagem não é apenas um meio de comunicação, mas também um instrumento poderoso para a construção e manutenção de relações de poder e dominação.

Pode-se afirmar que este é somente um ato secundário dentro de um processo em que a criança, ao mesmo tempo em que aprende a língua materna, também se apropria de um determinado entendimento do mundo. A criança aprende, junto com a linguagem, uma determinada forma de vida [...]. Esta nova imagem mostra a linguagem sempre ligada a uma forma de vida e dentro do contexto de uma práxis comunicativa interpessoal. (RIBEIRO, 2014, p. 5).

A filósofa Djamila Ribeiro apontou que, desde a Antiguidade grega, se vê que a linguagem tem por sua origem uma convencionalidade e nada tem de relação, por exemplo, o som de uma palavra com seu significado. Mas que, sim, há uma convenção do uso de um significado e de uma palavra, e que tal convenção sofre transformações racionais em todas as línguas. As línguas comunicam os elementos de uma cultura de um povo: moralidade, desejos, afetos, maneiras de pensar, conceitos e pré-conceitos. Pensando através deste viés, é possível compreender a linguagem como sendo algo partido da cultura e da história, ou seja, certas palavras e formas de expressão podem ser usadas, depois descartadas, após certo tempo ou acontecimento, como outras podem acabar se mantendo, porém com outros significados.

Quando dizemos: “cada palavra da linguagem designa algo”, com isso ainda não é dito absolutamente nada; a menos que esclareçamos exatamente qual a diferença que desejamos fazer. (Pode bem ser que queiramos diferenciar as palavras da linguagem das palavras ‘sem significação’, como ocorrem nas novelas de Lewis Carroll, ou de palavras como “la-la-ri-la-la” numa canção). [...] A palavra “designar” é talvez empregada de modo mais direto lá onde o signo está sobre o objeto que ele designa. Suponha que as ferramentas que A utiliza na construção possuam certos signos. Quando A mostra ao auxiliar um tal signo, este traz a ferramenta que está marcada com esse signo. Assim, e de modo mais ou menos semelhante, um nome designa uma coisa, e é dado um nome a uma coisa. - Ser-nos-á frequentemente útil se dissermos quando filosofamos: denominar algo é semelhante a colocar uma etiqueta numa coisa. (WITTGENSTEIN, 1996, p. 31-32)

Para Wittgenstein não há como estatizar a linguagem; descrever como algo tão amplo funciona de forma mecanizada, para ele, é apenas mais uma forma precipitada. Para ele, as palavras são usadas de forma dinâmica devido aos jogos de linguagem; desta forma não é possível elencar uma série de regras lógicas e normativas que condicionem a linguagem de forma rígida. Além disso, como há uma enorme multiplicidade de jogos de linguagem, também não é possível que haja uma unificação de todos os jogos, pois o mesmo corre em diversos contextos plurais. Desta forma, é necessário dominar um jogo de linguagem para que seja possível compreender uma definição.

Tais jogos de linguagem, segundo o filósofo, partem da sua ideia de forma de vida, ou seja, a linguagem não é apenas um amontoado de vocabulários e palavras com regras formais. Na verdade, cada jogo de linguagem traz consigo um conjunto de valores políticos e sociais que formam visões de mundo. Ou seja, a linguagem não tem uma neutralidade, mas sim carrega consigo valores implícitos em seus jogos.

Nela é possível identificar os valores que subalternizam algumas pluralidades de grupos e povos. A linguagem que concebe em seus jogos a valorização do que nos parece possível ser comparada a valorização dos afetos viris que vimos anteriormente. Ribeiro complementa apresentando os seguintes exemplos:

Ao se utilizar o termo gênero, a primeira associação que se faz comumente, é a ideia de que se está falando de mulheres. Por que não se pensa no masculino, se este também é um gênero? Da mesma forma que ao se dizer “fulano é especialista sobre a questão racial”, logo se pensa que esta pessoa é uma profunda conhecedora da problemática do (a) negro (a) na sociedade. Outro exemplo que ilustra o argumento é de que não se diz “fulana é especialista em cultura branca”, se diz “fulana é especialista em cultura brasileira”. Porém, se afirmar comumente que “tal pessoa é especialista em cultura negra”. Existe uma escala hierárquica do que é considerado mais legítimo. Frases como essas não estão somente designando as especialidades e dons de umas pessoas, estão afirmando também quais dentre estas culturas ou gêneros é o que possui maior status dentro de uma escala social, portanto mais poder. Numa sociedade de origem patriarcal, de herança escravocrata, o homem, o branco, torna-se a norma, o totalizante, e linguagem além de designar coisas e objetos, será um modo de interpretação de mundo que atribuirá valores a determinados grupos como forma de (manter) poder ou de opressão. (RIBEIRO, 2014, p. 459).

Seguindo este raciocínio, portanto, é possível identificar a construção das ações morais como um silenciamento do que se entende como uma moralidade da “voz feminina”. Entendemos aqui como moralidade o conjunto de valores, convenções e hábitos sociais que constituem o comportamento em diferentes culturas. Nas tradições ocidentais do conhecimento há uma soberania da “voz masculina” nas teorias.

Juliana Missagia (2020) apresenta uma crítica relevante na qual denuncia que há uma base epistemológica tendenciosa que opera sobre as discussões morais. Para comprovar sua tese, ela apresenta um experimento empírico realizado pelo psicólogo Kohlberg (1927-1987), em que ele hierarquiza níveis de desenvolvimento do conhecimento da moralidade. E como resultado de seu estudo, ele aponta que as mulheres não atingiam os graus de desenvolvimento moral “tão altos quanto os dos homens”. Para ele as mulheres estariam em um estágio de desenvolvimento cujo foco consiste no tentar agradar pessoas de suas relações mais próximas.

A ideia de definir em estágios a moralidade, proposta por Kohlberg, aponta para o problema do fundamento epistemológico que guia as pesquisas empíricas em torno do

desenvolvimento moral. Kohlberg desenvolveu uma teoria baseada em seis estágios morais que buscam explicar o desenvolvimento da moralidade nos indivíduos. Missagia traz também a crítica de Gilligan que se concentra na perspectiva de que a teoria de Kohlberg não considera adequadamente as diferenças de gênero na forma como as pessoas desenvolvem sua moralidade. De acordo com Gilligan, Kohlberg tende a ver o desenvolvimento moral como uma progressão linear através dos estágios, com a moralidade baseada em princípios éticos universalmente fundamentados sendo o estágio mais elevado o desejável.

No primeiro estágio, ocorre o que ele entende como "moralidade heterônoma", [...] moralidade baseada na punição e obediência [...] típica de crianças, envolve a ideia de obedecer a determinadas regras apenas pelo medo da punição [...] segundo estágio, teremos a orientação relativista instrumental[...] a pessoa procura obedecer a determinadas regras ou expectativas morais [...] O terceiro estágio [...] tem por foco a ideia de conformidade interpessoal. [...] desejo de agradar às pessoas próximas[...] tipo de estágio moral comum [...] entre adolescentes. O quarto estágio, por sua vez, diz respeito a uma ampliação mais significativa da compreensão da moralidade. [...] O quinto estágio diz respeito à chamada "orientação legalista"[...] pano de fundo o contrato social e os direitos individuais. [...] no sexto estágio, chegamos aos princípios éticos universais. [...] o sujeito moral estaria no grau máximo de seu desenvolvimento [...] (MISSAGIA, 2020, p. 56-58)

No entanto, Missagia fala que Gilligan argumenta que a perspectiva de Kohlberg tende a refletir uma visão mais masculina de moralidade, enfatizando princípios abstratos e impessoais, que são mais comuns na forma como os homens tendem a abordar as questões morais. Por outro lado, ela argumenta que as mulheres têm uma abordagem mais voltada para o cuidado, a responsabilidade e a consideração pelas necessidades dos outros, em vez de focar estritamente em princípios universais.

Missagia fala que a crítica de Gilligan leva à sua ideia da "ética do cuidado", em que se enfatiza a importância das relações interpessoais e da preocupação com os outros na construção do desenvolvimento moral. Ela argumenta que, ao considerar essas perspectivas de cuidado, é possível entender melhor a forma como as mulheres desenvolvem sua moralidade e superar as limitações da abordagem de Kohlberg. É importante notar que a teoria de Gilligan foi controversa e gerou debates na época em que foi proposta (1987). Alguns argumentaram que a "ética do cuidado" de Gilligan não é necessariamente específica de gênero e que homens e mulheres podem adotar tanto uma perspectiva baseada em princípios quanto uma perspectiva baseada no cuidado em diferentes contextos.

A crítica de Gilligan a Kohlberg destaca a importância de considerar a diversidade de perspectivas morais e de reconhecer que diferentes indivíduos podem abordar as questões éticas de maneiras distintas. Essa discussão tem contribuído para um entendimento mais complexo e

abrangente do desenvolvimento moral humano.

Missagia aponta que, na verdade, há uma diferença significativa nas bases da moralidade vista da perspectiva das masculinidades para as bases da moralidade vista da perspectiva das feminilidades. Isto é, na primeira se daria uma valorização de direitos e princípios universais e imparciais, enquanto, na segunda haveria uma valorização de questões voltadas ao afeto, ao cuidado, relacionamentos, sentimentos, compromissos e proteção, ou seja, há uma desvalorização de questões abstratas como os princípios universais. Assim, ela complementa falando que:

Gilligan acredita, ao invés, que é possível haver uma complementaridade entre as duas éticas, de modo que sua proposta aponta não para a substituição de uma por outra, mas sim para uma convivência, que tenha por resultado teórico uma substantiva ampliação da teoria moral, bem como a valorização de categorias morais normalmente negligenciadas ou sub- tematizadas. (MISSAGIA, 2020, p. 59).

Se pensarmos que as dinâmicas de poder permeiam nossos valores morais estruturalmente, auxiliando a perpetuação de opressões, e refletirmos sobre como a crítica de Kiffer aos afetos viris perpassam por tantas camadas estruturais sociais, nos parecerá compreensível o modo como essa estrutura se mantém forte e vigente há tanto tempo. Desvalorizar a moralidade que parta da ideia da responsabilidade e do cuidado como elementos muito básicos para se tomar decisões morais, nos parece perverso. Seria justo decidir opressões complexas e sensíveis por um ponto de vista neutro? Quais são as pessoas que são beneficiadas nessas decisões “neutras”? Estar diante de uma situação de confronto, sem saída, e tomar uma decisão que dá a ideia de passividade e responsabilidade pode ser facilmente rejeitada. Por exemplo, quando o atual presidente Lula sugere um cessar fogo de Israel (atual conflito que vem causando um genocídio do povo Palestino) e os Estados Unidos rejeita, porque entende que existem terroristas e devem ser combativos. Nesta situação Israel e Estados Unidos preferem não agir com cuidado e responsabilidade em nome de mostrar que têm poder de combate.

Nas redes sociais, é possível a todos acessar diversos vídeos de como ser combativo, seja com pessoas que nos relacionamos ou por causas sociais. Um combate que parece estar sendo traçado entre nós mesmos. Como pensar uma epistemologia a partir do que está associado ao feminino? Na próxima seção deste capítulo procuraremos apresentar um formato de teatro político participativo questionando como a ferramenta da voz das mulheres foi silenciada em todo esse processo histórico de perpetuação da epistemologia viril. Ambas as ideias servirão

para nos ajudar a pensar a importância da auto significação do corpo como um agente dos seus pensamentos através da voz no teatro.

2. 2. Política e Teatro: Explorando a Voz na Transformação Social

Augusto Boal em seu livro *Teatro do Oprimido* (2019) tentava demonstrar que o teatro é político, bem como todas as atividades humanas. Tentar separar o teatro da política, para o autor, seria tomar uma decisão política errada. O teatro vem sendo usado pela classe dominante como forma de opressão, servindo como ferramenta de poder. Boal dá o seguinte exemplo falando dos primórdios do teatro grego:

“Teatro” era o povo cantando livremente ao ar livre: o povo era o criador e o destinatário do espetáculo teatral, que se podia então chamar de “canto ditirâmico”. Era uma festa em que podiam todos livremente participar. Veio a aristocracia e estabeleceu divisões: algumas pessoas iriam ao palco e só poderiam representar enquanto todas as outras permaneceriam sentadas, receptivas, passivas: estes seriam os espectadores, a massa, o povo. (BOAL, 2019, p. 11).

A aristocracia grega, aponta Boal, fez uma divisão separando o elenco de protagonistas dos demais atores aos quais foi dado o nome de coro. Tal estrutura parte da ideia de falsa harmonia, presente no pensamento de Aristóteles sobre o conceito de natureza que baseia todo o seu Sistema trágico coercitivo. Para Aristóteles, segundo Boal (2019, p. 12), a natureza desempenha um papel central em sua filosofia, ele definiu a natureza (*physis*) como princípio ou causa subjacente que explica a existência e o funcionamento das coisas. Ele distinguiu quatro causas: causa material (a substância de que algo seja feito), causa formal (a forma ou essência que determina o que algo é), causa eficiente (a causa que traz algo à existência ou o modifica) e causa final (o propósito ou objetivo pelo qual algo existe). A natureza desempenha um papel como causa final, pois tudo na natureza tende a realizar seu fim ou objetivo intrínseco.

Ainda segundo Boal (2019, p.12), Aristóteles acreditava que a natureza estava envolvida no processo de desenvolvimento e mudança das coisas, tudo na natureza tinha uma tendência inerente a crescer, florescer e realizar seu potencial máximo. A mudança e o movimento eram vistos como processos naturais que ocorriam de acordo com a natureza intrínseca de cada ser. A estrutura aristocrática do teatro² permanece intacta até Bertold Brecht, que brinca com a ideia de sujeito-absoluto de Hegel e o transforma em objeto de forças sociais. O "sujeito absoluto" é um conceito chave na filosofia de Hegel do século XIX, parte de sua

² Aqui não estamos nos referindo ao teatro de rua, estamos acompanhando o raciocínio de Augusto Boal (2019).

abordagem sobre o idealismo absoluto. O sujeito absoluto representa uma ideia fundamental de unidade, totalidade e autoconsciência. Ele é a manifestação mais alta da realidade e da consciência, e é concebido como o ponto culminante do processo dialético que ocorre na história e na filosofia hegeliana.

A ideia de Boal é destruir as barreiras sociais, com ênfase nos países da América Latina, através da destruição da divisão entre atores e espectadores. Colocando todos como protagonistas das transformações sociais. O autor, através do seu sistema curinga, faz com que todos se tornem coro e protagonistas ao mesmo tempo. Para exemplificar, o autor traz sua experiência com teatro popular no Peru, que será apresentada nas próximas seções deste capítulo.

Será, então, possível encontrar outras formas de desenvolver um pensamento que subverta paradigmas históricos de discursos hegemônicos? No texto *Por uma ontologia plural de vozes singulares: o embate de Adriana Cavarero com a metafísica* (2011), Isabella Irlandini analisa o pensamento de Adriana Cavarero em sua investigação acerca da ontologia antimetafísica, de modo que seja possível apontar a pluralidade de vozes singulares, ou seja, a pluralidade humana, os seres singulares, a ação e o discurso.

O pensamento de Cavarero é marcado por diversos temas presentes na filosofia política de Arendt, aprofundando-os e elaborando-os. Em *Vozes plurais*, ela parte de questões caras a Arendt em seu texto *A condição humana*, no qual desenvolve categorias como a pluralidade humana, seres singulares, ação e discurso. Arendt identifica na “pluralidade humana a condição básica da ação e do discurso” (188), afirmando que “a pluralidade humana é a paradoxal pluralidade de seres singulares” (p. 189). (IRLANDINI, 2011, p. 282).

Para Cavarero (2011), a distinção de identidade de cada humano vem através das suas ações e discursos, por isso política. Cavarero usa o conceito de oralidade nas direções da subversão da metafísica, da corporeidade e da política. Ela acredita que a metafísica afastou a corporeidade do *logos*, ou seja, a materialidade da voz. Ela acaba defendendo uma teoria política da unidade ontológica vocal, ou seja, a pluralidade de vozes e corpos, sendo a voz a âncora da palavra no corpo.

Sua investigação tem por base uma crítica à metafísica clássica utilizando a filosofia política de Hannah Arendt, por meio da qual procura desenvolver um pensamento que subverta paradigmas históricos de discursos hegemônicos. A base do pensamento de Cavarero está nos temas da filosofia política do livro *A Condição Humana* de Arendt, buscando aprofundar questões como: a pluralidade humana, a singularidade dos seres, questões da ação e do discurso. Sobre a pluralidade, Cavarero fala que Arendt identifica como “pluralidade humana a condição

básica da ação e do discurso” (ARENDT, 2016, p. 188, *apud* IRLANDINI, 2011, p. 282); em outra passagem Arendt afirma que a pluralidade “humana é a paradoxal pluralidade de seres singulares” (ARENDT, p. 189 *apud* IRLANDINI, 2011, p. 282,).

O que se pode perceber na concepção arendtiana sobre a condição humana de “seres singulares” que se baseia em uma pluralidade paradoxal é uma herança do pensamento colonial nazista, contemporâneo à autora de origem judaica. O que diferencia cada ser em meio a uma pluralidade tão grande? A distinção de identidade de cada humano vem através das suas ações e discursos, segundo Cavarero. Tal distinção é estimulada na forma de relação com os outros humanos, por isso a autora defende que ela é política, entretanto para Arendt tal distinção ocorre apenas pelo discurso. Para Arendt o discurso tem o poder de distinguir uns dos outros no agir político. Entretanto, Cavarero não segue a filósofa e incorpora ao seu estudo a oralidade nas direções da subversão da metafísica, da corporeidade e da política. Tais aspectos são desenvolvidos pela autora através da tese: “Como o *logos* perdeu a voz, Mulheres que cantam e Por uma política das vozes.” (IRLANDINI, 2011, p. 282).

Com efeito, no conto, a voz humana, capaz de permanecer como tal sem confundir-se com os resíduos e de revelar assim aquilo que é peculiarmente humano, vem de um lugar que está fora da política. Essa revelação não tem nenhum caráter surpreendente; pelo contrário, diz respeito ao mais óbvio dos aspectos daquela que Hannah Arendt chama de condição humana [...] (IRLANDINI, 2011, p. 17)

Na primeira parte da tese – “como o *logos* perdeu a voz [...]” – Irlandini busca uma desconstrução da metafísica de Platão e Aristóteles, pois ela acredita que tais ideias afastaram a corporeidade do *logos*, ou seja, a materialidade da voz. O conceito de *logos* nasce durante a filosofia grega antiga e permanece em várias tradições. O termo “logos” pode ter diferentes significados dependendo da tradição, mas geralmente é usado para se referir à razão, ao discurso lógico e à capacidade humana de buscar o conhecimento e a verdade através do pensamento racional. Geralmente ele está associado à razão, à ordem, à lógica, ao discurso significativo e à busca pela verdade e entendimento. No texto *Voices Plurais: Filosofia da Expressão Vocal* (2011) Adriana Cavarero fala que:

A matriz etimológica é conhecida. *Logos* deriva do verbo *legein*. Desde a Grécia arcaica, este verbo significa tanto “falar” quanto “recolher”, “ligar”, “conectar”. Isso não é surpreendente, uma vez que quem fala liga as palavras umas às outras, uma após a outra, recolhendo-as em seu discurso. Tampouco é estranho que, exatamente por isso, *legein* signifique também “contar” e, ainda mais propriamente, “narrar”. Na sua acepção comum, o *logo* se refere à atividade de quem fala, de quem liga os nomes aos verbos e a qualquer outra parte do discurso. O *logos* consiste essencialmente numa conexão de palavras. Justamente nesse plano da conexão, que “Liga” e “recolhe”

segundo determinadas regras, está centrada a atenção da filosofia. (CAVARERO, 2011, p. 50-51).

Irlandini fala que Cavarero acredita que a tradição metafísica retirou a voz do *logos*, pois a palavra vem do verbo grego *legein* que significa: falar, contar, recontar ou ligar, sempre em um sentido de acústica. Fazendo isso, o que restou de entendimento da palavra foi apenas a ideia de “ligação”, restringindo a linguagem a um sistema de significação e de processos mentais. Isto é, a palavra sempre fica associada apenas a imagens, para a autora a metafísica aprisiona a voz à semântica, sendo ela sempre subordinada ao aparato visual. Na modernidade a concepção desvocalizada do pensamento dá continuidade pela metafísica de Descartes, que coloca em dúvida a sua própria existência física. Cavarero fala que há uma desvocalização ontológica, é o momento em que a metafísica decide que o pensamento não tem voz e não produz nenhum tipo de fala; e acrescenta: “[...] a voz humana surge a partir do sistema da significação e, precisamente, de um sistema que subordina a palavra ao conceito ou, preferindo-se, o significante verbal ao significado mental.” (CAVARERO, 2011, p. 52).

A partir dessa ideia de pensamento hegemônico metafísico são levantadas duas questões: a da política – em que há a negação do outro, pois quando há a supervalorização do pensamento e se deixa de lado a oralidade, não é preciso se preocupar com o outro – e a do prazer.

[...] desenvolvimento de uma política egoísta, centrada no indivíduo, e não no sujeito, porque o sujeito se constitui politicamente numa relação singular com outros sujeitos. Na contramão da metafísica, Cavarero propõe uma política ontológica antimetafísica fundada na singularidade plural da voz que se comunica com outras singularidades vocais. (IRLANDINI, 2011, p. 283).

Na segunda tese – “[...] Mulheres que cantam[...]” – aponta para Platão que coloca a oralidade no campo de “prazer libidinal e descontrole da razão” (IRLANDINI, 2011, p. 283). Irlandini explica que Cavarero desenvolve uma investigação a partir de Homero analisando sua obra poética, musical e literária. Com tais investigações ela estabelece relações entre a voz, o canto, o erotismo, a materialidade musical da língua e o controle político através da música.

Na cadeia que o Íon descreve com tanta perícia a Musa tem um papel fundamental. É a fonte da mensagem, a origem da transmissão em voz, a nascente da mania fonética. Sua voz é, contudo, inaudível para os comuns mortais. Para estes, a Musa é muda. O público tem acesso a seu canto somente pela mediação da voz do poeta ou do rapsodo. O mudo canto divino torna-se sonoro em voz humana. Para o público da épica, o poeta é a forma audível do inaudível, é a voz sonora da Musa muda. (CAVARERO, 2011, p. 118).

Cavarero fala que a Musa muda possui uma visão panorâmica sobre tudo o que acontece em Troia, sabe tudo de todos que batalharam por Troia. Ela poderia contar tudo aos homens durante um tempo infinito sobre tudo o que acontece, mas só se a sua narrativa fosse humanamente audível. Poderia ser o que Cavarero chama de “relato absoluto” que é o relato diretamente da visão da Musa, com todos os detalhes e objetividade da sua verdade. Por ser inaudível foram necessários dez anos para serem narrados os dez anos da Guerra de Troia, tempo que poderia ser menos se a Musa fosse humanamente ouvida. A Musa precisa da mediação incompleta e parcial do poeta. Já Irlandini (2011) destaca brevemente a visão de Cavarero a respeito das Sereias para a Grécia Antiga, em que a figura da mulher com voz se destaca como sendo algo ruim, sendo associada a seres perigosos e ao mesmo tempo ao prazer erótico dos homens como podemos ler abaixo:

Na tradição que vai dos latinos aos nossos dias, as Sereias tendem a encarar o apelo letal de uma pura voz harmoniosa, potente e irresistível, que confina com o grito animal. Metade mulheres, metade animais, elas representam um vocábulo que ainda não se “elevou” à esfera humanizadora da fonética semântica. [...] Todo o pathos se concentra no circuito mortalmente sedutor de voz e escuta, som e ouvido. Monstros canoros, mulheres teriomórficas de voz potente, as Sereias carregam um prazer acústico que mata os homens. (CAVARERO, 2011, p. 127 -128).

Irlandini fala que Cavarero ainda faz críticas a Platão quanto à sua concepção da música, que ele submete aos números, afastando-a do princípio da liberdade, corporeidade, subversão e erotismo das vozes que cantam. Ao retirar a música do seu lugar e tentar encaixá-la nos números se tenta disciplinar o *logos*, passando a música também para uma área centrada na visão, os números.

Cavarero, na terceira tese – “[...] Por uma teoria das vozes” –, desenvolveu uma teoria política através da unidade da ontologia vocálica, indo contra a tradição metafísica heterogênea. A política existe por causa da comunicação e pela possibilidade da pluralidade de vozes e corpos, por isso é tão importante para a autora subverter a relação do *logos* e da política criada pela tradição filosófica.

É uma pena que a obra de Adriana Cavarero não tenha tido, até hoje, visibilidade entre os/as pensadores/as feministas e de gênero. A sua obra possui grande rigor na sua empreitada, é de grande escopo, abrangendo a filosofia, a música, a literatura, a oralidade e a voz, e, no Brasil, só foi assimilada por estudiosos de música, teatro e oralidade. (IRLANDINI, 2011, p. 284).

Esta teoria de Cavarero abre espaço para que a pluralidade de vozes possa exaltar suas existências dentro da história. A realidade brasileira com a tecnologia acompanha vozes de

todos os lugares que ganharam destaque nos últimos anos através do Funk, do RAP, do Hip-hop e do Trap. Vê-se uma nova cena de vozes e uma renovação da estética a que antes não se tinha acesso; tal movimento fez com que vozes, não só das favelas de São Paulo ou Rio de Janeiro, ganhassem visibilidade, mas também vozes do Nordeste e Norte do país também colocassem suas histórias cantadas para o Brasil.

Além disso, nestes três anos de pandemia se viu um avanço na quantidade de influenciadores nas redes sociais compartilhando suas vivências seja em forma de comédia, drama ou um simples conselho. Justamente em um momento em que todos passavam por um isolamento foi que a tecnologia e a arte possibilitaram o reconhecimento de si no outro, aumentando ainda mais a ideia da pluralidade que antes jamais se tinha visto. A oralidade desloca o pensamento quando expressa, pois, acreditamos que o ato de falar é mais do que simplesmente comunicar, o ato de falar nos parece que é o que nos torna quem somos, é nossa identidade.

Entendendo a ideia de uma oralidade que desloca o pensamento, podemos pensá-la vinculada à visão geral do método do Teatro do Oprimido, que se baseia na visão do oprimido. Para Boal, a noção de oprimido é central em sua filosofia e prática teatral, já que a opressão não é apenas de forma política ou econômica, também perpassa pela nossa cultura e nossos afetos. A opressão não é um estado natural, mas sim um sistema social construído. O oprimido neste contexto pode estar em determinado momento em uma categorização de vítima, mas também pode se encontrar como opressor. A forma como o Teatro do Oprimido de Boal usa a expressão das opressões através da voz nos faz compreender que questionar as estruturas de poder e buscar maneiras de superá-las nos aproxima de nós mesmos e da nossa identidade.

No documentário *Augusto Boal e o Teatro do Oprimido* (2010) produzido por Zelito Viana, três momentos nos pareceram muito interessantes de ser apresentados. Boal conta que um dos primeiros grupos com que trabalhou realizando oficinas era composto de empregadas domésticas, e que todas curiosamente se chamavam Maria. Ele compartilha no documentário um importante relato de uma atriz que entrou no projeto, em que aconteceu um convite de Zelito Viana para o documentário. Ele pede ao Boal que fosse filmado um espetáculo e consegue o Teatro da Glória para a gravação. Boal conta que o espetáculo foi totalmente produzido pelo grupo de empregadas domésticas, grupo mais antigo que trabalhava com ele e foi isto que inspirou Zelito Viana para a gravação. Segue abaixo uma cena do espetáculo presente no documentário:

Figura 29



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2010.

No fim da apresentação, conta Boal, as atrizes estavam reunidas no camarim, animadas e emocionadas, porque além de gravarem elas puderam convidar amigos, familiares e seus empregadores para assistirem a peça. Boal fala que um grupo de atrizes veio contar para ele que uma delas estava chorando muito, inconsolável. Preocupado, ele foi até ela perguntar o motivo de estar chorando e ela respondeu: “Nós somos ensinadas a sermos mudas, a gente não fala. E tinha um homem lá, colocando um microfonezinho na lapela e dizendo que, mesmo que o microfone funcionasse, tinha que falar bem alto! Para que ouvissem a gente lá em cima...” (SANTANA, 2010). Boal responde dizendo: “Foi por isso que você chorou?” (BOAL, 2010). Ela responde: “Não, não, eu também fui criada para não ser vista e colocaram uma luz em mim e tinha uma pessoa dizendo: ‘chega mais perto da luz’. Preocupada com a luz”. Ele pergunta novamente: “Foi por isso que você chorou?!”. Ela volta a responder: “Não, é que eu olhei para plateia e encontrei meus patrões lá, me vendo no teatro”. Ele a questiona: “Então foi por isso que você chorou?”. Ela disse: “Não, eu chorei quando saí do teatro e vim aqui no camarim e me olhei no espelho”. Ele diz: “Você se olhou no espelho e o que que houve?”. Ela responde: “Não, é que pela primeira vez eu vi uma mulher”. Ele fala: “Ué, o que você via antes?”. Ela responde: “antes eu via uma empregada doméstica. Mas agora que eu estava iluminada, falei o que eu pensava e disse as minhas emoções, agora eu olho no espelho e vejo uma mulher, eu realmente sou uma mulher!”. Abaixo segue uma imagem da atriz Maria Vilma Santana sendo entrevistada contando sobre sua conversa com Boal:

Figura 30



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

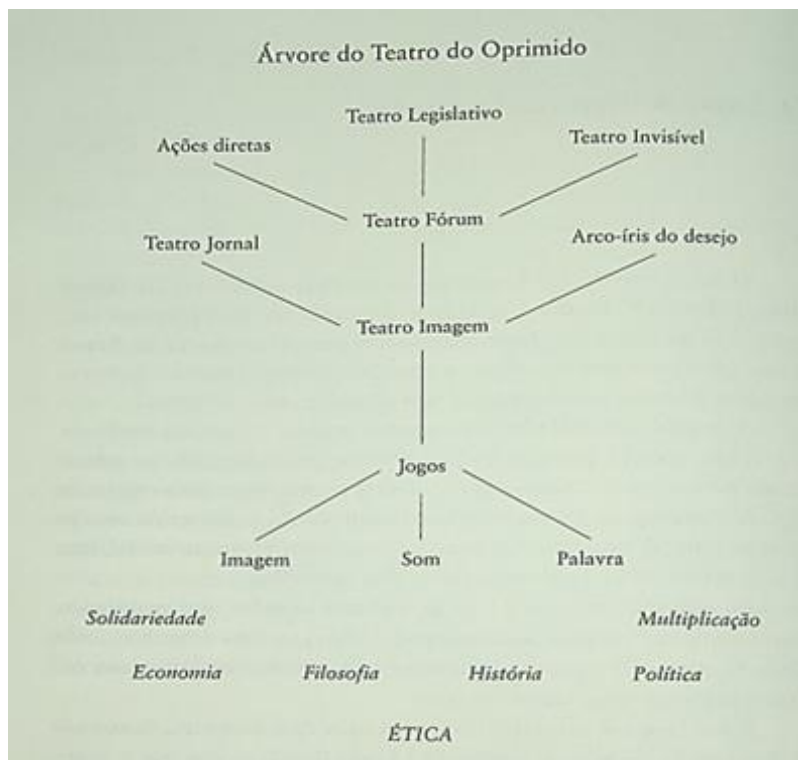
A estética do Teatro do Oprimido é um método versátil e dinâmico que busca dar voz aos grupos oprimidos e possibilitar a transformação social através da arte e do teatro. Boal (2019) utiliza a metáfora da árvore para representar essa abordagem, em que cada parte da árvore corresponde a diferentes técnicas e conceitos. A árvore começa com os "frutos", que representam a capacidade do método de multiplicar e ampliar o poder dos grupos oprimidos.

O poder transformador aumenta quando diferentes grupos de oprimidos se unem e desenvolvem a solidariedade entre si. A Estética do Oprimido busca não apenas interpretar a realidade, mas transformá-la, dando voz e poder aos oprimidos para que se tornem protagonistas de sua própria história. O objetivo é construir uma sociedade mais justa e igualitária, utilizando o teatro como uma ferramenta poderosa para a mudança social.

Neste sentido, vinculado à ideia de oralidade deslocada pelo pensamento de Cavarero é possível pensar em como a voz é fundamental para que o sujeito se entenda como uma identidade que existe. O autor aponta para como a técnica do Teatro do Oprimido é versátil e dinâmica. E cada nova aplicação, desde o *Teatro de Jornal*, gerou uma diversidade de aplicações possíveis, sendo que Boal não dispensa uma sequer. A diversidade parte das técnicas provenientes de um rico solo político, histórico e filosófico.

Ele compara o método com uma árvore que tira do solo todos os recursos para a criação nos jogos. A estética do oprimido tem como objetivo desenvolver a capacidade de perceber o mundo através de todas as artes, partindo da palavra, do som e da imagem. Segue abaixo a representação da *Árvore do Teatro do Oprimido* (TO) que está presente no livro de Boal:

Figura 31



Fonte: Boal, 2019.

O autor, após apresentar a árvore da estética do oprimido, começa a desmembrá-la e apresentar cada uma das suas partes. Ele começa pelos frutos, explicando que servem para multiplicar e ampliar o poder de grupos oprimidos. Pois, o poder transformador do método melhora quando se pode entrelaçar diferentes grupos de oprimidos. Conforme se conhece mais de uma opressão a solidariedade amplia o poder de jogo. Os jogos, por sua vez, estarão na base do tronco da árvore, pois assim como a vida tem regras e liberdade, ambas precisam estar em sintonia para que a vida se realize. Ele faz esse paralelo do jogo com a vida, pois busca apontar como o nosso corpo se adapta às ações repetitivas a que somos submetidos ou das quais decidimos participar, chamando essa adaptação de “máscara muscular” e “comportamento social”, sendo que ambas atuam estimulando as nossas emoções, nossos pensamentos e nossos movimentos corporais. Os jogos, por sua vez, trabalham para estimular a ampliação do corpo e da mente, para além das atividades às quais já se está acostumado; o autor completa dizendo que:

Os *jogos* facilitam e obrigam a essa desmecanização, sendo como são, diálogos sensoriais onde, dentro da disciplina necessária, exigem a criatividade que é a sua essência. A palavra é a maior invenção do ser humano, porém traz consigo a

obliteração dos sentidos, a atrofia de outras formas de percepção. (BOAL, 2019, p. 15).

Boal acredita que a palavra é uma forma aprimorada do pensamento humano, porém ele também entende que ela pode muitas vezes tornar o corpo rígido. Isto é, alguns hábitos se tornam comuns para a percepção, e certas formas de agir, falar e pensar acabam se tornando um vício. No centro da árvore do TO, ou seja, no seu tronco, está o *Teatro Imagem*, e abaixo dele, ou seja, nas raízes da árvore, estão os jogos, as imagens, os sons e as palavras. Para o *Teatro Imagem* não serão necessárias as palavras, será usado apenas o corpo, fisionomias, objetos, cores e distâncias que ajudarão a forçar a ampliação da nossa visão *sinalética*. Ele acredita que sem as palavras a opressão podem aparecer nas formas corporais, nas fisionomias faciais e a espacialidade junto com o sensível.

Toda a ampliação da sensibilidade estará vinculada com as referências em que estamos imersos na realidade. Por isso, quando vemos a árvore do TO, suas raízes estão aterradas na solidariedade, na multiplicação, na economia, na filosofia, na história, na política e na ética. Então, mesmo que nos jogos do *Teatro Imagem* não seja necessário o uso da raiz palavra, a sensibilidade de quem joga trará consigo os nutrientes do solo em que cresceu e no qual esteve imerso durante sua vida.

Um galho do Teatro Imagem é o *Teatro Jornal* e neste momento as palavras são incluídas junto com as imagens já produzidas. As palavras partirão de textos jornalísticos podendo ser adaptações de informações e poderão ser mescladas por ficções. A diagramação da notícia e o formato do conteúdo jornalístico também podem ser alterados, pois o autor acredita que toda notícia em formato de manchete causa maior impacto, mesmo que seja irrelevante, ela se torna importante tendo destaque. Esta ferramenta da árvore do TO serve como uma desmistificadora da informação e da não imparcialidade dos veículos de comunicação. O outro galho do Teatro Imagem é o *Arco-íris do desejo*, é um momento do TO em que se busca, através dos jogos, expor os afetos e sentimentos que partem de opressões sociais cotidianas. Isto é, buscar transformar em teatro as opressões introjetadas que vão surgindo durante os jogos.

Seguindo o tronco da árvore do TO está o *Teatro Fórum* que ele diz ser a forma de teatro mais democrática, a mais conhecida e a mais praticada, em que a cena acontece normalmente até o momento do conflito da história, então os *spect-atores* são convidados a entrar na cena e encenar a sua ideia de como solucionar o conflito. Caso surjam outros conflitos durante as cenas, outras pessoas podem entrar em cena e apresentar suas soluções, encenando a mesma personagem ao longo do espetáculo. Segundo Boal (2019, p.16):

[...] os espectadores – aos quais chamamos de *spect-atores* – são convidados a entrar em cena e, atuando teatralmente, e não apenas usando a palavra, revelar seus pensamentos, desejos e estratégias que podem surgir, ao grupo ao qual pertencem, um leque de alternativas possíveis por eles próprios inventadas: o teatro deve ser um ensaio para a ação na vida real, e não um fim em si mesmo. O espetáculo é o início de uma transformação social necessária e não um momento de equilíbrio e repouso. *O fim é o começo!*

O principal objetivo do Teatro do Oprimido é tornar possível a transformação social, partindo da ideia de que a sociedade não pode ser apenas interpretada, mas é necessário transformá-la. Por isso o seu nome tão literal, sendo o seu objetivo principal a libertação dos oprimidos. As ações de transformação ensaiadas nas cenas servem como base para as ações na realidade. Ainda assim, não se nega que o teatro como é não atinja o espectador na sua condição comum, nem o faça sentir ou pensar algo, já que no teatro: “Provoca-se a interpretação da ficção na realidade e a da realidade da ficção [...]” (BOAL, 2019, p.17).

Neste momento, além de toda a proposta até aqui, os espectadores não sabem de sua condição como *spect-atores*. Esta ferramenta é um galho do *Teatro Fórum* chamado de *Teatro Invisível*, este formato permite que o espetáculo se passe em qualquer lugar, desde uma lancheria, na fila do cinema, no mercado etc. Onde os atores e os espectadores se encontram no mesmo nível de diálogo de poder, onde comumente se encontrariam.

No outro galho do *Teatro Fórum* estão as *ações diretas*, que neste caso podemos levar o nome de forma literal, pois se trata de ações que podem ser consistentemente tomadas na realidade, ou seja: protestos, marchas, manifestações, comícios etc. Usando todos os elementos teatrais para compor uma realidade vinculada ao ficcional.

O Centro do Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro já conseguiu, com esse método, a aprovação de quinze leis municipais e duas estaduais. O objetivo de toda árvore é dar frutos, sementes e flores: é o que desejamos para o Teatro do Oprimido, que busca não apenas conhecer a realidade, mas transformá-la ao nosso feitio. Nós, os oprimidos. (BOAL, 2019, p. 17).

No topo da copa da árvore encontramos o *Teatro Legislativo*; depois de ter passado por todas as partes da árvore, está na hora de colocar tudo em prática na realidade. Isto é, propor leis que transformem a nossa realidade para as próximas gerações. Como citado acima, a ideia não é apenas passar as sugestões aos responsáveis, mas acompanhar o avanço das pautas propostas e cobrar as lideranças à frente de câmaras e assembleias legislativas. Neste momento se reúne todo o conjunto dos procedimentos ensaiados, pensados e discutidos participativamente.

A ideia ainda para este capítulo é continuar desenvolvendo e aprofundando mais a história da voz através da Adriana Cavarero tendo em vista que a voz das mulheres passa por um processo de apagamento por conta de uma construção epistemológica e ontológica focada no papel do homem; pois, se entendeu que a construção da história do Teatro que Boal apresenta na obra *Teatro do Oprimido* está muito próximo deste formato de sociedade que Cavarero apresenta. E como esse formato influencia até hoje a sociedade ocidental, pretende-se dar continuidade a este ponto neste capítulo.

2. 3. Do Silêncio à Expressão: A Redescoberta da Identidade no Teatro das Oprimidas

O Teatro do Oprimido nos parece que pode ser renovado conforme cada contexto social representado pelo *espect-ator*. A maneira como o TO está aberto a repensar suas técnicas parece criar um ambiente adequado para a participação e a colaboração, o que contribui para a transformação social. Entendemos que quando o TO aproxima a vida e a arte, esbarramos em nossa cultura e nos conectamos à nossa identidade, pois acreditamos que quando nos apropriamos da cultura na qual crescemos, nos aproximamos de quem somos. A identificação do sujeito com sua cultura, pode aproximá-lo de suas próprias complexidades, passividades e responsabilidades, ajudando-o a se fortalecer como pessoa em seu processo de libertação social. O método do TO vem dedicando-se à libertação, e entendemos que talvez possa nesse processo transformar o formato dos afetos.

No documentário *Augusto Boal e o Teatro do Oprimido* (2010) produzido por Zelito Viana, três momentos nos pareceram muito interessantes de ser apresentados. O primeiro momento é quando Boal conta como foi a experiência do Teatro do Oprimido no presídio em Mato Grosso do Sul. O único espaço disponível para apresentação do espetáculo era dentro de uma cela grande, ao redor dessa havia outras celas ocupadas por pessoas encarceradas. As atrizes e atores que compunham o espetáculo eram pessoas que participavam das oficinas no Centro do Teatro do Oprimido. E o público era composto pelos convidados das atrizes e atores, pelos carcereiros que trabalhavam no presídio e pelos presidiários que estavam nas outras celas. No fim do espetáculo, Boal explicava a dinâmica do método e colocava algumas questões para serem solucionadas de outras formas, sendo que o público estava convidado a falar: “PARA!”, no momento que quisesse do espetáculo e ir até a cena para representar a sua solução. Assim seguiu-se, as atrizes e atores começaram novamente a apresentar a peça. O fluxo do público começou a participar e cada um representando suas soluções; entravam na cela os carcereiros,

depois participavam os convidados das atrizes e atores e em algum momento se ouve uma voz alta e longe falando: “PARA!”. Boal procurou de onde estava vindo a voz e viu que vinha de dentro da cela da frente, era um dos presos com a mão levantada falando: “Para, eu tenho uma solução!”. O carcereiro, sem hesitar, abre a cela, como vemos na imagem abaixo:

Figura 32



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

O carcereiro abre a cela, revista o presidiário e o leva até a cela em que estava Boal. O preso vai até a cena e representa a sua solução para a peça e retorna até o carcereiro que o leva de volta para a sua cela, como vemos na imagem abaixo:

Figura 33



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Não demora muito e Boal escuta novamente uma voz vindo de longe falando alto: “PARA!” e era outro presidiário da mesma cela. Novamente o carcereiro abriu a cela, revistou

o homem e ele foi até Boal para representar sua solução, retornando até o carcereiro e voltando à sua cela. Desta mesma forma a situação repete-se aproximadamente mais seis vezes. A ideia de libertação do espectador, conta Boal no documentário, neste momento ficou representada metaforicamente por conta da: “Chave e a cela de verdade e de um preso de verdade” (BOAL, 2010).

A ideia do Teatro do Oprimido é proporcionar o debate e o diálogo para situações diárias, como se fosse um treino dos rituais que enfrentamos o tempo todo. O teatro no geral nos parece uma potência para representar a realidade que conhecemos, um lugar de descobertas. Quando deslocado o poder através da representação das soluções pelos *espect-atores*, parecem-nos que são agregadas descobertas transformadoras para as vidas de quem está ali não só assistindo passivamente as transformações, mas participando junto, representando-se. Os momentos relatados por Boal no documentário nos mostram a importância do teatro como uma ferramenta para a expressão cultural e a transformação social. No mesmo documentário de Zelito Viana temos os relatos de algumas atrizes do Jana Sanskriti, em que elas falam sobre como a participação delas no grupo ajudou a entender uma outra realidade possível de se viver.

Outro momento do documentário apresentado pelo Jana Sanskriti é a apresentação de uma seção de Teatro Fórum, um espetáculo que fala sobre o costume dos casamentos arranjados na Índia. Quando os *espect-atores* são convidados a participar do espetáculo, na imagem abaixo, podemos ver uma garota muito tímida, mas muito corajosa indo participar da cena, em que temos as seguintes imagens:

Figura 34



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 35



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 36



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 37



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 38



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 39



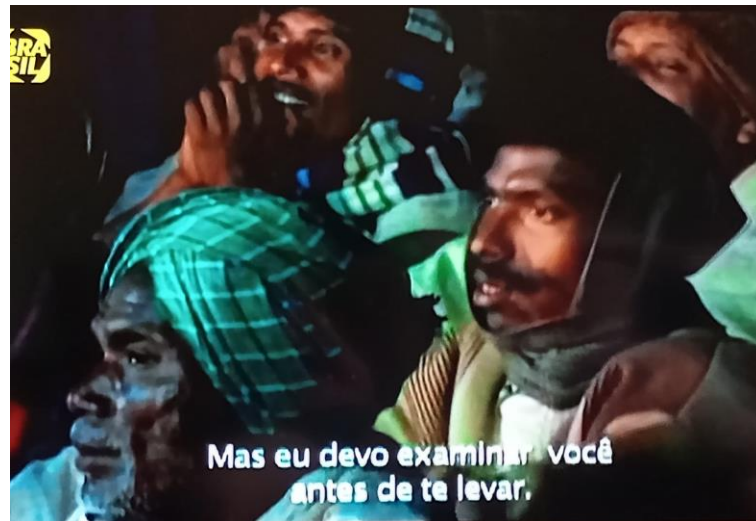
Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 40



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 41



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 42



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 43



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 44



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 45



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 46



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 47



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 48



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

Figura 49



Fonte: Documentário Augusto Boal e Teatro do Oprimido, 2009.

A garota que no início da cena entra tímida e tapando o rosto para não rir, no primeiro momento em que o homem tenta olhá-la sente o abuso e a violação do seu corpo, e é possível ver na imagem a feição no rosto dela mudando. Como se naquele momento ela tivesse se concentrado para interpretar aquela personagem, mas ao mesmo tempo ela sente a simpatia pela personagem por já ter sentido na pele o abuso, ela sendo ela mesma e ao mesmo tempo personagem. Quando ela enfrenta o agressor e se protege contra a própria família, que está preocupada com o valor do pai, ela fica ainda mais nervosa, e no documentário é possível ver a raiva e o desespero da garota durante sua interpretação na cena. No final é bonito ver ela saindo da personagem e voltando para seu corpo no início da cena, com a mão no rosto tapando a boca, gesto simbólico para uma garota que acabou de entender que tem voz. E a mulher que acolhe a garota com um abraço e pede para que o público a aplauda, pois só de a garota ter falado em voz alta que não queria se casar dessa forma e que as meninas têm direitos já foi um grande progresso.

Foram várias as edições de Laboratório Madalena realizado com artistas ativistas, pesquisadoras e trabalhadoras sociais. Em distintas latitudes e longitudes, trabalhei com grupos independentes, com participantes de distintas áreas profissionais, emancipadas e relativamente bem-sucedidas em suas distintas caminhadas. Experiências de vida interessantes e estimulantes. Entre elas, um denominador comum: o silêncio. (SANTOS, 2023b, p. 202-203).

A citação acima está no livro *Teatro das Oprimidas: Estéticas Feministas para Poéticas Políticas* (2023b) da curadora Bárbara Santos, que fala em como o silêncio é um fator em comum entre diferentes grupos de mulheres que são de diferentes localidades. Não muito diferente da Maria, que é doméstica no Brasil, que nunca tinha se sentido mulher por nunca ter sido vista e ouvida, ou da garota indiana que deu um grande passo em uma cena de Teatro Fórum, quando no documentário de Zelito (2009) a garota indiana fala que “meninas possuem direitos”. Bárbara Santos percebe que o silêncio é comum entre as mulheres. É o ponto chave de identificação, o que aproxima as vivências de mundos que podem parecer tão distantes, o silêncio é a conexão simpática entre as mulheres. Durante os laboratórios Madalena, foram investigadas imagens inconscientes e socialmente reforçadas que podem ser enganosamente entendidas como realidade cotidiana e, Santos conta que, em quase todas as imagens com muita frequência o que aparecia era o silêncio como elemento integrante da imagem: “Silêncio ensinado, reforçado, defendido, difundido. Em sua base: o medo, a vergonha, a culpa” (SANTOS, 2023b, p. 203).

Santos conta que nas histórias ouvidas em laboratórios intensos são os silêncios que se repetem e vêm carregados de histórias de gritos de terror de momentos que foram calados, censurados e engolidos. Mesmo quando silenciados, esses gritos continuam ecoando constantemente dentro de cada mulher. Santos chama esses gritos de terror de “gritos mudos” que com o tempo crescem e podem enlouquecer a ouvinte isolada no silêncio profundo. Silêncio que pesa e ocupa espaço na sua garganta, que vai sufocando-a de tão abafada por abusos de autoridade, pela negação de direitos, pelo desrespeito dos limites, pela falta da aceitação do NÃO pronunciado por mulheres que são aparentemente bem-sucedidas, mulheres qualificadas, mulheres independentes, mulheres profissionais e emancipadas. O Laboratório Madalena é uma oportunidade de superar o isolamento imposto a estas mulheres, e tentar entender porque não se pode falar sobre determinados temas e porque não se dá nome a certas coisas. Nos laboratórios se busca entender como o silêncio se estruturou ali e como ele se irradia.

A negativa expressa por um corpo socialmente identificado como de mulher costuma ser inaudível, imperceptível ou mesmo inaceitável, perdendo o status de mensagem lógica para se tornar palavra estéril. O “*Não de Mulher*” pode ser interpretado como dúvida, charme, jogo de sedução, incapacidade de decisão ou simples repetição burocrática de convenção moral. “*Não de Mulher*” se transforma em um tipo de negação que serve apenas para anteceder (apesar de atrasar) a afirmação. Assim “*Não de Mulher*” se transforma na expressão que introduz o “*Sim de Mulher*”, mesmo que esta nunca diga a palavra “sim”. Qual a dificuldade de compreensão do sentido da palavra “não” quando a expressão facial, o som da voz e os movimentos físicos pertencem a um corpo identificado socialmente como de mulher? (SANTOS, 2023b, p. 203-204).

A metodologia do Teatro das Oprimidas junto com a Rede Ma-g-dalena Internacional no empoderamento das mulheres, busca romper o silêncio imposto às mulheres através do teatro. A rede utiliza o teatro como uma ferramenta para provocar a reflexão sobre o machismo e o racismo através de representações sociais, moldadas por estruturas dominadas por homens. A Rede Ma-g-dalena cria espaços de encontro, laboratórios teatrais e produções artísticas onde mulheres podem explorar e expressar suas experiências. Através dessas formas de expressão, elas expõem as diversas formas de violência institucionalizada que afetam suas vidas. Questões como divisão de trabalho, papéis de gênero, padrões de representação, violência sistêmica, leis, monopólios de teoria e interpretação, bem como a imposição de papéis sexuais e heterossexismo, são temas constantemente abordados pela rede em uma variedade de abordagens, desde provocativas até mediadoras, radicais ou moderadas. Não basta repetir velhas narrativas sobre as mulheres e suas diversas condições. Em vez disso, são necessárias novas propostas estéticas que possam capturar a complexidade e a riqueza dessas experiências. Um elemento importante do momento é como a rede Ma-g-dalenas e o Teatro das Oprimidas,

permitindo o compartilhamento de experiências, assumem conhecimentos e perspectivas entre mulheres de diferentes países, especialmente no Brasil.

Santos conta em seu livro que a metodologia dos laboratórios teatrais priorizando as mulheres do Teatro do Oprimido (TO) começaram em 2010, quando eram convidadas mulheres interessadas em investigar as opressões que sofriam por serem mulheres. Os primeiros estímulos dos laboratórios eram dados por representações em que se responsabilizavam as protagonistas pelas opressões que sofriam. Através do Teatro Fórum, os espect-atores e as espect-atrizes contribuíaam com a protagonista na superação das opressões que a desafiavam; com o tempo as intervenções se tornaram aconselhamentos sobre o que ela deveria fazer, sobre como o problema era tratado de uma perspectiva pessoal e sobre uma perspectiva de estratégias sociais; os aconselhamentos beiravam o heroísmo e/ou julgamento.

Nessas ocasiões, a maioria das pessoas que facilitava os processos de produção teatral e o diálogo com o público era composta por homens cis (brancos, de classe média, heteronormativos...). Assim como em quase todos os setores da sociedade, também no Teatro do Oprimido o grupo que assumia a maioria dos espaços de prestígio e de poder. A carência de uma perspectiva feminista na atuação de Kuringas resultava na redução da protagonista à vítima sem consciência de sua potencial condição de sobrevivente. (SANTOS, 2023b, p. 22).

A partir disso surge a dúvida sobre como construir um ambiente no TO em que não vissem as mulheres apenas como oprimidas, mas como produtoras ativas de processos criativos e analíticos. As mulheres do TO questionavam se as necessidades políticas e estéticas estariam sanadas pelas mesmas necessidades a que estavam habituadas, e a partir destes questionamentos, segundo Santos (2023b), viu-se a necessidade de criar espaços investigativos, e assim nasceu o Laboratório Madalena. O processo estético se baseia no Teatro do Oprimido e na Estética do Oprimido, como os jogos, técnicas e dinâmicas que buscam investigar politicamente os problemas enfrentados pelas mulheres. A multiplicação do Laboratório Madalena pela América Latina ajudou a intensificar as investigações, e logo já havia seus próprios jogos e técnicas que buscavam criar um ambiente feminista para discussões de temas considerados tabus, criando um ambiente confortável para as mulheres falarem sem precisar justificar seu comportamento e auxiliava na identificação coletiva das opressões estruturais.

O Laboratório Madalena começou como uma experiência estética iniciada por mulheres cis para mulheres cis. As demandas concretas da realidade ampliaram perspectivas e o Laboratório passou a ser aberto para todas as pessoas que são oprimidas em consequência do sexismo, do machismo e da misoginia. Um espaço específico entendido como oportunidade de fortalecimento coletivo. Ratificamos: especificidade não é isolamento e sim espaço privilegiado de análise. Para participar do Laboratório não há necessidade de vínculo específico a um coletivo de uma

declaração explícita de adesão feminista ou de se assumir como ativista. O Laboratório é um exercício coletivo de expressão um espaço de encorajamento, que busca eliminar o isolamento imposto pela estrutura patriarcal e estimular a formação de alianças. (SANTOS, 2023b, p. 24).

A autora conta que os Grupos Madalenas e, por consequência, a Rede Internacional Mag-dalena, surgem por conta de coletivos e grupos que foram sendo criados a partir dos Laboratórios. E a continuidade da multiplicação dos Laboratórios, das formações e dos Grupos é o que hoje está sistematizado e estruturado como a metodologia que chamamos de Teatro das Oprimidas, que tem por objetivo principal investigar a estética das injustiças ligadas à intersecção de gênero, raça e classe social com o intuito de superar o patriarcado. Santos (2023b) fala que a ideia do Teatro das Oprimidas é a de entender os modos de socialização e a construção de gênero na definição dos papéis sociais, a fim de analisar as opressões que estão sustentadas sobre ele e buscar alternativas para transformar essa realidade. Os Laboratórios³, a Rede⁴ e a Metodologia⁵ são fundamentais para se estruturarem os espaços mistos.

O avanço na metodologia de criação se deu através de discussões feitas por diferentes grupos que foram sendo formados, como: grupos de Madalenas, grupos de Anastácias; grupos Cor do Brasil; TOgether companhia teatral internacional; laboratórios teatrais (Madalena, som/ritmo, imagem/movimento, palavra/texto, Anastácia, construção do conceito de gênero, coalizão entre gêneros); Programa KURINGA de qualificação; ReLaTO; CTO Rio, entre outros. Através da construção contínua da metodologia do Teatro das Oprimidas foi possível estimular investigações específicas para a superação do patriarcado que servem como iniciativa para o próprio Teatro do Oprimido. E o vínculo com a Rede Mag-dalena possibilitou um espaço de experimentação e discussão para a o Teatro das Oprimidas que estruturou e sistematizou os avanços dentro do teatro. A ideia é tentar mostrar a complexidade das situações em que as mulheres, como oprimidas, estão presas, com o objetivo de entender os desafios enfrentados que não são meramente individuais e pontuais. Na verdade, compor uma estrutura machista mantida pelo patriarcado, é consequência de uma série de mecanismos de opressões que funcionam em uma macroestrutura.

As técnicas do Arco-íris do Desejo nos ajudam a alcançar a perspectiva subjetiva das opressões que representamos. Identificar os discursos silenciados, por exemplo, é uma forma de demonstrar como a ação individual é profundamente influenciada por experiências sociais prévias que, convertidas em subjetividade, influenciam as novas vivências. Nosso objetivo é inserir a sociedade na representação do problema para

³ “Experiência estética” (SANTOS, 2023b, p. 24).

⁴ “Ativismo artístico” (SANTOS, 2023b, p. 24).

⁵ “Maneira específica de conceber e desenvolver o fazer teatral” (SANTOS, 2023b, p. 24).

descharacterizar a responsabilidade isolada da protagonista no enfrentamento de suas opressões. [...] Para além de ser “das oprimidas”, nossa estética expressa os feminismos que nos atravessam, explicita nossa postura antirracista e evidencia a posição decolonial, anticapitalista e antipatriarcal de nossa poética política. (SANTOS, 2023b, p. 26-27).

Como já vimos, os jogos, as técnicas e as dinâmicas do Teatro das Oprimidas são baseadas no próprio Teatro do Oprimido. Para entender as sessões de Teatro Fórum, Santos fala que Boal dividiu as sessões em três tipos: de identidade, quando o problema é reconhecido pelas especto-atrizes por vivência própria; de analogia, quando não se vivenciou exatamente o mesmo problema, mas ele é compreendido por comparação; e de solidariedade, quando não se vivenciou o problema, mas se reconhece que é necessário buscar alternativas de solução. Além dessa classificação, também se faz a divisão entre: plateia homogênea, quando as pessoas vivem o mesmo tipo de problema encenado; e plateia heterogênea, quando a plateia conhece o problema depois da encenação da protagonista.

Segundo Santos (2023b), para Boal as plateias homogêneas são mais eficientes para as sessões de Teatro Legislativo, pois o reconhecimento do problema e a urgência de soluções motivam as ações. A autora fala que o mais comum de acontecer é haver sessões de plateias heterogêneas e mistas, em que os homens sobem ao palco para substituir a protagonista, para aconselhar mulheres sobre como devem agir diante de violências machistas. Da mesma maneira acontece de pessoa brancas subirem ao palco para aconselhar como pessoas negras devem agir para garantir o respeito e a cidadania. Para a autora, em ambos os casos, as encenações são bem-sucedidas, visto que os homens no papel da protagonista nunca enfrentam os mesmos desfechos e encaram as violências machistas como responsabilidade da mulher, ou seja, como se, no comportamento individual, cada mulher fosse mais determinada frente à violência não sofreria mais com o machismo. De forma muito parecida, bancos/as tentam “ensinar/aconselhar” pessoas negras mostrando como ser mais “polidos, gentis e educados” em frente a policiais e seguranças de lojas para garantirem os seus direitos frente à violência do racismo.

Trabalhando com temas como machismo e racismo, começamos a praticar e a desenvolver os fóruns por identidade, ampliando o conceito original. Em nossa abordagem, usamos o conceito de identidade social, que não se refere necessariamente à identificação com o lugar da protagonista, mas sim à identidade declarada por quem entra em cena para atuar, a qual definirá a identidade declarada por quem entra em cena para atuar, a qual definirá a perspectiva da intervenção teatral a ser feita. Em outras palavras quem entra em cena atua desde as possibilidades concretas de sua identificação social. Nesse sentido, qualquer pessoa pode se expressar sobre qualquer tema, desde que o faça a partir de seu lugar social. Nessa perspectiva de Fórum por Identidade do Teatro das Oprimidas, brancas e brancos, por exemplo, são bem-vindas para se expressar sobre o racismo, mas não para substituir negros e negras. A proposta

é que, cada pessoa se posicione a partir de seu lugar social, sua identidade social, ou seja, de seu próprio protagonismo. (SANTOS, 2023b, p. 28).

Santos fala que conduzir uma sessão de Teatro Fórum a partir da Identidade do Teatro das Oprimidas é buscar investigar o problema; por isso, neste sentido, é possível que a plateia siga por outros caminhos que não sejam os delimitados necessariamente pelo enredo apresentado. Portanto em uma cena que trata de opressões sofridas por mulheres cis negras, caso uma mulher cis branca queira subir ao palco, ela deve interpretar como uma mulher cis branca, pois deve assumir a responsabilidade social acerca do problema apresentado para contribuir na solução. Isto é: “[...] não nos interessa a ajuda, o conselho, a dica de como superar a opressão.” (SANTOS, 2023b, p. 29), o que interessa é o compromisso social a partir da perspectiva do lugar de privilégio, equilíbrio ou desvantagem social. A ideia é que os problemas sociais devem ser tratados em uma sessão de Fórum com cidadania, o espect-ator/atriz deve compreender a sua posição diante da superação do problema. Por isso é tão importante um Fórum por Identidade, com o intuito de cada um entender que seu papel social significa tentar buscar superar abordagens individualistas, mas não significa que através da metodologia sempre haja êxito nas sessões.

Entre 1993 e 1996, período do Mandato Político-Teatral do vereador Augusto Boal, eleito à época pelo Partido dos Trabalhadores – PT, nós, equipe do Centro de Teatro do Oprimido CTO RIO, desenvolvemos a técnica do TEATRO LEGISLATIVO junto com o teatrólogo. Além de chefe de gabinete, eu atuava como Kuringa de diversos grupos populares e estive profundamente vinculada a esse processo, também no que se refere a sua concepção e estruturação. Me orgulho de ter atuado como co-criadora, junto com Augusto Boal e meus colegas Kuringas do CTO RIO, desse processo de trabalho que considero excepcional, revolucionário e frutífero. A proposta era expressa na frase: “se o espectador pode ser ator... o eleitor pode ser legislador”. (SANTOS, 2023b, p. 45).

Já no Teatro Legislativo, a autora fala a ideia que surgiu junto com o desenvolvimento do Teatro Fórum e da sessão de Fórum, ou seja, depois que a plateia conhecia o problema, analisava e buscava soluções, eram elaboradas propostas de lei que eram encaminhadas através do mandato de vereador de Augusto Boal. O objetivo era democratizar a política através do teatro participativo, Boal queria abrir o questionamento acerca da exclusividade dos integrantes do poder. Entre as atividades do Teatro Legislativo estavam os eventos de Câmara da Praça, em que se tentava discutir nas praças públicas os temas discutidos na câmara de vereadores. Durante as peças de Teatro Fórum e sessão de Fórum eram criados grupos na plateia, lhes eram dados papéis e canetas e se incentivava que fossem escrevendo propostas para os problemas encenados. Depois era criada uma *Célula Metabolizadora* composta por especialistas, ativistas

e pesquisadores que recebiam as propostas escritas e liam para a plateia, cada pessoa da plateia também recebia um cartão com as seguintes cores: amarelo (abstenção), vermelho (contra) e verde (a favor), que utilizavam para votar. Esta ideia servia para recriar teatralmente o ambiente da câmara dos vereadores, com direto a todo o ritual, inclusive com a presidente da mesa durante a sessão. O roteiro das sessões de fórum para sessões legislativas se dava da seguinte forma:

1. Recepção da plateia com explicação sobre o Teatro Fórum e a sessão Fórum; 2. Introdução à sessão Legislativa [...]; 3. Apresentação de cada integrante da *célula metabolizadora* [...]; 4. Exercícios teatrais destinados ao aquecimento da plateia. 5. Apresentação da peça de Teatro-Fórum; 6. Sessão de Fórum com as interações da plateia na cena teatral. [...] 7. Ao longo da sessão de Fórum, as propostas escritas são encaminhadas à célula metabolizadora, que as analisa, as organiza em grupos temáticos e seleciona o tema mais abordado para elaborar propostas concretas; 8. [...] a equipe desmonta o cenário da peça teatral e instaura a mesa da Célula metabolizadora [...]: presidente da mesa, primeira e segunda secretárias; [...] 9. A presidente da mesa explica os critérios utilizados pelo grupo, faz leitura da proposta [...] e abre para plateia perguntar, informar, posicionar [...]; 10. [...] a votação [...]; 11. A contagem final define aprovação ou rejeição à proposta; 12. As propostas aprovadas devem ser posteriormente desenvolvidas por especialistas e encaminhadas aos devidos desdobramentos. (SANTOS, 2023b, p. 47).

A autora conta que em 2009 ela sai do CTO RIO e não continua com as experiências de Teatro Legislativo, retornando a fazer apenas em 2016, quando entra para o grupo Madalena Berlim. Depois de algumas sessões de Legislativo no grupo, percebeu-se que o formato citado acima não funcionava para certas pautas, primeiro por ser organizado em um tempo muito curto e segundo por conta da verticalidade que tentava reproduzir dos rituais das câmaras municipais. Desta forma as discussões ficavam muito centralizadas na mesa e por conta disso foi decidido que não avançariam mais para as votações. Foi decidido que a cada sessão de Legislativo haveria articulações dos grupos para que houvesse uma plateia mais qualificada; esta decisão fez com que todas se tornassem especialistas nos temas debatidos e assim não havia uma hierarquização.

Por esse método ser mais participativo, foi entendido que não fazia mais sentido haver uma célula metabolizadora, retirando-se a ideia de haver apenas um grupo para decidir por todas quais seriam as propostas a serem desenvolvidas. Mesmo sem a célula, manteve-se que a plateia escrevesse propostas durante o Fórum e no final elas eram lidas e dividiam-se em grupos temáticos de discussões; cada pessoa da plateia escolhia o tema do seu interesse; se um dos grupos ficasse maior, dividia-se o grupo e dividiam-se as propostas novamente. A ideia era que cada grupo temático discutisse e criasse propostas coletivas que no final seriam divididas com os outros grupos para a apreciação de todos. Além disso, os eventos tinham agora a duração de

3h para que se pudesse garantir o tempo de todas as etapas planejadas. No final da apresentação dos grupos, era organizada uma assembleia, donde tudo passava pela votação. Este novo formato foi considerado por Santos um avanço das discussões do Teatro Legislativo. Neste modelo se teve um novo roteiro de sessões Fórum seguidas de sessões legislativas feministas, que se deram da seguinte forma:

1. Recepção da plateia com as devidas informações sobre o evento como um todo e sua divisão em duas partes: sessão de Teatro Fórum e sessão legislativa com intervalo entre as duas;
2. Aquecimento da plateia [...];
3. Apresentação do espetáculo;
4. Sessão de Fórum (solicitação de propostas por escrito);
5. Intervalo: para organizar propostas por grupos temáticos [...];
6. Divisão da plateia por grupos temáticos;
7. Discussão nos grupos a partir das propostas escritas;
8. Elaboração de uma proposta concreta por grupo temático;
9. Retomada da plateia em formato de plenária;
10. Apresentação de propostas de cada grupo [...];
11. Sistematização das propostas aprovadas e listagem dos possíveis encaminhamentos e desdobramentos;
12. Encerramento do evento.

(SANTOS, 2023b, p. 51).

Nestes novos moldes, a prática foi batizada de Teatro Legislativo Feminista porque assim se buscava atender as exigências dos feminismos antirracistas, decoloniais e comunitários. Deixando de lado a verticalidade do processo e descentralizando as pautas temáticas, pôde-se construir uma articulação diferente durante as discussões. Foi possível ver através desta prática o avanço de pautas concretas sem que houvesse a necessidade de vínculos formais a mandatos. Esta posição fez com que houvesse mais sessões de Teatro Legislativo Feminista através do Grupo Madalena Berlim e do Coletivo Madalena Anastácia; e as discussões puderam ser ainda mais ampliadas.

Nas técnicas desenvolvidas no Teatro das Oprimidas, assim como no Teatro do Oprimido, uma das figuras fundamentais para os momentos de teatro, das sessões, formações narração, crítica e jogos é a figura das curingas. Santos conta no seu livro, que Boal deu o nome de “Sistema Curinga” pela primeira vez durante uma experimentação do Teatro do Arena de São Paulo, na década de 1960, em que atores e atrizes trocavam os personagens durante a atuação; a única personagem que não sofria trocas era a protagonista. Após a criação do Teatro do Oprimido, o termo passou a nomear funções como:

[...] facilitar [...] atividades do Método: Ministrando oficinas e cursos teóricos e práticos; organizar e coordenar grupos populares; orientar processos estéticos e produções artísticas; dirigir montagens de cenas e de espetáculos; facilitar diálogos teatrais; estimular e articular ações sociais concretas e continuadas; sistematizar teoricamente a experiência prática; contribuir para o desenvolvimento do Método. (SANTOS, 2023b, p. 53)

Como o tempo, a forma como se utilizava o termo também foi se modificando; por exemplo, foi substituída a vogal “o” pela “u”, passando-se a escrever Curinga; logo após se percebeu a necessidade de adaptação do termo para outros idiomas, pois em alguns idiomas a consoante “C” pode ter som de “Ç” ou “S”; então Santos conta que a melhor saída foi substituir o “C” pela letra “K”, modificando o termo para Kuringa e mantendo a sonoridade original em distintos idiomas. Santos define Kuringa como:

[...] artista-ativista em constante processo de aprendizagem. Por um lado, precisa estar ciente dos fundamentos éticos políticos, pedagógicos e filosóficos do Método. Conhecer o conjunto de técnicas que integra a *Árvore do Teatro do Oprimido*, composta por ramificações coerentes e interdependentes. E, por outro lado, ter sensibilidade para identificar as novas demandas impostas pela realidade e ter capacidade, para, junto com os grupos que atua, reinventar o já conhecido e/ou criar caminhos alternativos que respondam adequadamente a essas demandas. A práxis Kuringa é diversa e complexa. (SANTOS, 2023b, p. 54).

No Teatro das Oprimidas existem especificidades para a função das Kuringas, por conta dos múltiplos feminismos e formas de análise social dos diversos contextos; a expressão artística e a intervenção política são sustentadas necessariamente por serem antirracistas – decoloniais – comunitárias, pois a estética e a poética estão estruturadas na forma de uma política Antipatriarcal e Anticapitalista. Nada diferente do Teatro do Oprimido, conta Santos: no Teatro das Oprimidas as funções das Kuringas também são diversas como a de facilitadora de processos criativos, diretora artística das produções teatrais, coordenadora de ensaios, articuladora política, mediadora de diálogos com plateias nas sessões de Fórum e de Legislativo Feminista, e precisa ter vínculo político-identitário com o grupo em que atua, ou seja, não pode estar na posição de aliada, mas de agente de transformação.

Nos processos, havendo a construção da compreensão das opressões e como estão interligadas para que a transformação seja uma articulação de rede e grupos solidários. Os grupos e as redes devem ser formados conforme as temáticas demandadas dos grupos, prática que não é exclusiva do Teatro das Oprimidas, pois já no Teatro do Oprimido tem-se o hábito da organização de grupos. No Teatro das Oprimidas/Rede Magdalena Internacional é a Kuringa que deve estar em uma posição de facilitadora nas discussões sobre determinadas opressões, consciente do seu lugar de privilégio, e construir a autonomia das mulheres pertencentes do grupo. Então, por exemplo, na falta de mulheres indígenas que dominem e conheçam a prática de uma Kuringa, é possível que uma mulher negra assume como Kuringa até o momento em que as mulheres indígenas estejam preparadas, conhecedoras das técnicas e tenham autonomia para assumir a função de Kuringa gradativamente.

Acreditamos ser importante fortalecer grupos de oprimidos e oprimidas para que definam os rumos de suas lutas específicas e possam se articular com lutas mais amplas sem perder o protagonismo de sua perspectiva. Essa autonomia, em nosso entendimento, inclui, necessariamente, a formação de integrantes do próprio grupo como facilitadoras. Se vamos formar um grupo de mulheres indígenas e nós mesmas não somos indígenas, vamos nos colocar nessa empreitada como colaboradoras de um processo que tem o objetivo de ser futuramente conduzido também por mulheres indígenas. (SANTOS, 2023b, p. 56).

Santos mostra que a função de Kuringa exigirá esforço intelectual, emocional e tempo nas responsabilidades da função; portanto é importante que as participantes dos grupos compreendam que a função que carrega responsabilidade e tempo. Mas, pela complexidade da função, exige-se que as participantes sejam preparadas e estimuladas aos poucos nas práticas de Kuringa.

Quando uma participante mais antiga detém todas as funções por um longo tempo, pode causar uma sobrecarga que leve ao esgotamento e acabar desestimulando outras no processo. Alguns grupos de Madalenas alternam as Kuringas entre todas as companheiras do grupo, assim, cada uma pode reconhecer os lugares onde sentem dificuldade na função, as companheiras mais antigas não sofrem sobrecargas e as que estão iniciando podem ir aos poucos se apropriando das práticas da função.

Entre o modelo de todas as participantes de um coletivo se alternarem em todas as tarefas *de ser Kuringa* e o modelo de ter apenas uma que possa dar conta do todo a ser feito, queremos construir uma práxis *de ser Kuringa-Madalena* que, para além de ser solidária, política e artisticamente comprometida, seja inclusiva, ao considerar diversidades. Em nossas práxis a horizontalidade se expressa na forma de conviver, de reconhecer e de valorizar saberes e habilidades distintas, de estimular a circulação desses saberes, de criar ambientes de reflexão onde o medo de errar não seja silenciador. Essa práxis exige que criemos um ambiente onde cada uma possa explorar suas habilidades e declarar suas limitações (SANTOS, 2023b, p. 57-58).

A preocupação no diálogo sobre as possíveis dificuldades encontradas na função de Kuringa mostra como o silêncio inexplorado pode gerar a falsa impressão de que uma companheira precise agir, comportar-se ou reproduzir certo comportamento da mesma forma que outra companheira. O ambiente é pensado para que todas compartilhem seus compromissos mesmo que os resultados sejam distintos, reconhecendo as diversas capacidades em diferentes áreas. Toda esta estrutura é pensada com objetivo de superar a estrutura de poder masculina tóxica e heteronormativa. Estrutura esta que exige a submissão e a desvantagem do outro para garantir seus privilégios. O objetivo no Teatro das Oprimidas é desenvolver a confiança na expressão política, construir lideranças que sejam referência e apoio para novas lideranças para

o avanço de um estilo de poder baseado na generosidade. Pensar um modelo de poder que nos permita avançar, realizar, compartilhar e alcançar a superação do patriarcado. No “Manifesto e um Movimento”, Santos fala que:

Nós, artistas-ativistas participantes do Teatro das Oprimidas, estamos juntas para superar o patriarcado e as opressões que este produz e reproduz, Opressões que se interligam e se manifestam ao mesmo tempo em nossas vidas. Que impedem e limitam nossa dignidade e nossas possibilidades de desenvolvimento e felicidade. Formamos a Rede Ma-g-dalena Internacional, um espaço de empoderamento, para nos encontrarmos, nos reconhecemos, e para fortalecer nossas lutas. Nos encontramos em multiplicidades: origens, culturas, etnias e raças, classes sociais, orientação sexual, expressões e identidades de gênero... [...] rejeitamos o lugar de submissão, desvalorização e aprisionamento no qual está sociedade historicamente tem nos colocado. Reivindicamos nosso direito ao território, à palavra e o corpo, ao prazer, à autonomia, às liberdades. (SANTOS, 2023b, p. 18).

Por ter uma organização de redes e grupos com contextos políticos e geográficos distintos, os feminismos existentes são diversos, assim como suas pautas. A identidade feminista – antirracista – decolonial – comunitária é fundamental; parte dela todo o suporte teórico, analítico e prático das artistas – ativistas. Por esta perspectiva, é possível compreender que os movimentos vão mudando conforme cada parte do mundo muda seus valores e demandas. A identidade política, por isso, deve ser flexível e mutável através de uma estratégia decolonial. Além disso, entende-se que a arte é política e a expressão estética não pode ser subordinada à concepção teórica, pois o diálogo entre elas é necessário para uma construção de transformação coerente. E o feminismo deve servir como uma ferramenta de análise da realidade e fortalecimento de comunidades, dos movimentos e das organizações sociais onde atuam.

Queremos construir uma poética política para decolonizar nossos corpos, nossos vínculos e os espaços em que vivemos. Reconhecemos a importância do simbólico, da subjetividade, do corpo, das canções, da dança, dos elementos originais e ancestrais. Nossa estética é um convite à multiplicidade de percepções sobre o mundo. (SANTOS, 2023b, p. 19).

Construir um ambiente que coloque em prática relações que exigem a dignidade, respeito, voz e corpo a ponto de formarem relações que se naturalizem esses valores, possibilita que as diferentes maneiras de ser apareçam. Acredita Santos que havendo um espaço seguro de expressão autêntica de si pode ser uma forças motriz para superar o patriarcado e reinventar os espaços de poder e diversificar quem os ocupa. O compromisso com o questionamento das opressões e com o reconhecimento dos privilégios serve como forma de conscientizar e transformar as práticas sociais que reforçam o poder opressor. A metodologia do Teatro das

Oprimidas serve de ferramenta de pesquisa na luta e para desenvolver a expressão feminista através das produções artísticas que representam as ideias e questionamentos do Teatro das Oprimidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa pretendeu trazer investigações teóricas a respeito do estudo da voz como um poder político social a partir da estética e da poética plural do Teatro do Oprimido, do Teatro das Oprimidas e de todos os seguimentos de redes e grupos que deles derivam. Durante a pesquisa, preocupou-se em delimitar uma crítica de como o poder se limita à episteme masculina, observando que o poder está baseado no controle, pelo sujeito dominador e viril (socialmente vinculado à figura do homem) em sobreposição ao sujeito entendido como submisso e passivo (socialmente vinculado à figura da mulher). Entendeu-se que a relevância da crítica deste formato de poder da episteme silencia, abafa e subalterniza vozes nas suas existências. Poder que determinou que a doce voz de uma mulher por não estar em modo “viril” não pode ser tratada com dignidade.

E assim a dúvida permanece: será que por ser uma voz com um tom mais fino, ou por ser mais calma, ou por ser mais gentil é que uma mulher não pode ser ouvida? O que acontece na sonoridade da voz de uma mulher que um “Não!”, “Não quero!”, “Não vou!” não causa tanto respeito quanto a de um homem falando? Por que as vozes de mulheres no poder são ridicularizadas enquanto a de homens bestiais são engrandecidas? Durante a pesquisa, entendeu-se que não só o tom da sonoridade de um oprimido é relevante para o opressor se exaltar em seus privilégios. Isto é, para o opressor não importa o tom de voz para ele continuar exercendo seu poder, mas o que se percebe na pesquisa é que para as pessoas oprimidas importa a voz saltar do peito seja da forma que for. Aquela angústia obsoleta da opressão que fica engasgada, tímida, acuada, guardada sendo remoída, essa sim é importante ser falada e se fazer se sentir ouvida e entendida da forma que for preciso.

Na pesquisa, entendeu-se que o Teatro do Oprimido na forma como foi construído, propondo-se ser diverso, criou um ambiente confortável, mesmo encarando um “espetáculo do fracasso”, como diz Boal no documentário de Zelito Viana (2009). A abertura ao público para a cena possibilitou um teatro não apenas político, mas de espaço de discussão política. Boal também fala no documentário de Zelito Viana (2009) que: “ a natureza permite a vida, mas exige a morte [...] Todo o início da vida é pensamento sensível [...] e o sensível é Arte [...] é estética.” Entendeu-se que através da arte e da encenação de problemas diários é possível não apenas transmitir críticas e pensamentos de apenas um encenador e alguns atores/atrizes, mas que é possível um teatro participativo de troca na construção.

O objetivo da pesquisa foi analisar crítica e teoricamente como funciona a estrutura de poder, que tem por base uma episteme que privilegia a masculinidade tóxica, que subalterniza

vozes, afetos e corpos específicos. Tentou-se construir uma crítica que pensasse como a dominação através da virilidade gera a violência através da submissão; como a própria Bárbara Santos falou: “o conceito de poder masculino e heteronormativo [...] exige a desvantagem alheia para garantir o privilégio [...]” (2023b, p. 58). Parece muitas vezes comum naturalizar que os espaços de poder sejam ocupados por homens branco cis e heteronormativos. Por isso esta pesquisa tentou investigar a maneira que o poder transpassa desde as relações diárias até relações globais. Visto que, há anos, as principais figuras no poder são predominantemente homens cis brancos e héteros.

A preocupação de conceituar cada lugar em que este poder se expressa partiu do desejo de pelo menos imaginar a possibilidade de uma mudança de paradigma, em que uma voz suave e doce não remetesse sempre a uma afirmação. Pensar a mudança de paradigma que parte de vozes de mulheres, que parte de uma episteme feminista, vem do desejo de se sentir segura, respeitada e acolhida nos espaços que a opressão não dá a nenhuma voz e ridiculariza quem não está subjetivamente no poder, isto é, o homem branco cis hétero.

Por isso entendeu-se ser tão importante pensar desde a ideia dos rituais sociais, e na medida em que a colonização foi avançando, junto com a urbanização e o capitalismo, em como esses rituais foram sendo silenciados ou adaptados ao que o colonizador desejava. Sendo não apenas a exploração de recursos humanos, terras, animais, florestas ou minerais, mas também a exploração recursos culturais e de rituais populares. Culturas foram se adaptando e resistindo escondidas, sendo marginalizadas e até mesmo esquecidas. As imposições de opressores de como era “o modo de vida” estabeleceu a ideia de que todos devem seguir globalmente um formato político e econômico que dura até hoje. Quando Schechner fala que rituais são fundamentais para transformar as pessoas, será que ele concordaria com Boal quando este afirma no documentário de Zelito Viana (2009) que: “Não só casamentos e funerais são espetáculos, mas também os rituais cotidianos que por sua familiaridade não chegam à consciência. Não só pompas, mas também o café da manhã e os bons dias, tímidos namoros, grandes conflitos emocionais, uma seção do senado ou uma reunião diplomática. Tudo é teatro!”?

Talvez seja por isso que Boal se incomode por não entender à primeira vista o que a mulher quer dizer quando fala: “conversa muito clara”. Por nunca Boal ter passado pelo ritual de estar casado com um homem canalha, isso talvez explique ele não ter compreendido o que era a tal “conversa muito clara!”. E depois desse momento espontaneamente extraordinário se pôde ver uma mulher tão angustiada pelo seu silenciamento que não aguentando bate no ator. Neste momento ela performou ela mesma e performou a personagem e a espontaneidade do seu

incômodo fez com que não pudéssemos diferenciá-las. O teatro existe para a comunicação entre as pessoas, por isso existem tantas maneiras de atuar, para dar conta de todas as formas nas quais precisamos nos desdobrar para comunicar o que sentimos.

Pensar os afetos não se limitando ao atacar e/ou fugir nos coloca na posição de precisar pensar que outras formas são possíveis para agir diante de um conflito. Quando Leal coloca que o conflito é uma fonte de sabedoria, ela entende que através da voz e do acolhimento é possível construir outras vias diante dos conflitos com respeito às diversidades de pensamentos. Além disso, ela se preocupa que exista troca de saber durante esta troca. Desta mesma forma, quando Ana Kiffer se questiona como pode o Brasil, lugar visto como de pessoas acolhedoras, decidir a via da virilidade e da dominação para resolver seus conflitos? Conceição responde a Kiffer quando fala que a herança colonial ensinou a valorizar a violência estrutural social, e conforme a luta por direitos avança, a violência do opressor pela permanência da dominação anda junto. Este movimento é visto desde a primeira invasão europeia em 1500, até hoje com o genocídio do povo Yanomami pelo ex-presidente Bolsonaro e suas políticas de extermínio.

Foram tratadas aqui as dinâmicas de poder que permeiam nossos modos de vida e mesmo influenciam a nossa linguagem. Na faz a separação dos discursos que são mais legítimos a partir da ideia de qual cultura, gênero e escala social tem mais status, ou seja, a credibilidade da opressão é selecionada. Portanto, pensar no debate e até mesmo na solução de conflitos como acredita Leal, perpassa por uma moralidade baseada no saber de uma masculinidade cis branca hétero, tendo em vista que a valorização desta forma de solução viril se sobrepõe a qualquer outra. Não é à toa que Missagia sente a necessidade de criticar a investigação de Kohlberg quando ele coloca de lado os afetos e a perspectiva política da solução de conflitos morais, ao sugerir que o estágio mais alto da moralidade é quando se pensa os conflitos por uma perspectiva neutra da realidade. Sendo talvez até uma forma de distorcer a própria realidade na tentativa precipitada de acreditar numa possível heteronomia moral, o mesmo que se tentou fazer com a globalização.

E parece que parte de todo o processo de transformação do paradigma do poder, episteme masculina cis branca heteronormativa, parta de vozes que como disse Santos (2023b, p.203) está censurada, está engolida e abafada. Construindo uma ideia de que o pensamento só cresce quando individualizado em processos mentais. Neste processo se perdeu literalmente o corpo do pensamento, houve a grande separação ocidental, como diz Cavarero houve a “desvocalização ontológica”. Talvez cair nessa pegadinha do intelectual individualizado em seus processos mentais tenha nos levado a crer em ideias morais neutras como as de Kohlberg. Pensar em um corpo que não pensa comunicando cria a ideia de se aprender sozinho e onde há

a negação do outro no processo do conhecimento há também a negação da política. O próprio papel que cumpre o Teatro das Oprimidas em sua composição fundamental é a preocupação com o grupo e sua identificação em suas inseguranças. O papel que o Teatro do Oprimido vem buscando desmistificar é o de que as opressões não são individuais, mas estruturas sociais. Mesmo que um sujeito não tenha vivenciado a mesma experiência que outro, mas que tenha a empatia de compreender a posição de cada um em meio às inconstâncias das opressões sociais, estes só saberão o que cada um vivência na comunicação. Pensar que seus pensamentos são como as musas de Troia, como conta Cavarero, só possibilita estar em um lugar de solidão frente a tantas opressões.

Seria possível criar pluralidade nas vozes se essas estivessem no poder? Ou será que apenas as gerações e as novidades mudam e ficamos em uma falsa sensação de pluralidade? Parece-nos que o avanço das redes sociais pluralizou vozes, mas também ampliou a violência e a desumanidade nas relações. A oralidade desloca o pensamento, mas qual pensamento continuamos popularizando? Comunicar e/ou falar o que pensamos nos aproxima da nossa identidade. Quando a opressão e a dominação passam por quem somos contrai nossos afetos.

A atriz Maria Vilma Santana chorou porque pela primeira vez lembrou que sua identidade compreendia ser uma mulher que falava, que pensava e que tinha sentimentos, que não se limitava a seu trabalho de empregada doméstica. Naquele momento a importância que o TO teve para ela entender a identidade que já existia nela fica evidente na emoção da atriz após a apresentação do espetáculo. A identidade não foi lembrada somente naquele momento pós-apresentação. Foi todo o processo dos jogos, de escrever com o grupo o que pensavam e colocarem como se sentiam. O momento em que ela se emociona e fala sobre esse sentimento tão particular foi quando ela teve a coragem de externalizar o peso que foi todo o processo, e a consequência de tudo. A mesma coisa acontece com a garota que assistiu à peça de Teatro Fórum do Jana Sanscrit e não se aguentando levantou com toda a sua timidez já tapando a boca. Porém quando chegou a hora que ela se deparou frente ao opressor, mesmo sendo uma cena, mesmo sendo um ator, ela não se intimidou de dizer que meninas tinham voz e direitos. Ela pôde escolher como queria se casar.

Boal entendia que o poder da transformação aumenta quando diferentes grupos de oprimidos se juntam e desenvolvem discussões através da solidariedade. Isto é, a pluralidade de vozes é fortalecida quando diferentes grupos se acolhem e entendem seus processos de opressão. A abertura do TO pode ser adaptada e algumas vezes renovada de acordo com os contextos sociais que nos faz pensar em como arte possibilita esse lugar de expressão popular. Como já dito mais acima, quando a arte se aproxima da vida nos faz esbarrar quase

instantaneamente na expressão cultural e popular, ainda mais quando falamos de um Teatro Latino-Americano.

E através desta investigação foi também possível identificar quando Bárbara Santos contou que o que ela percebeu em comum entre diversas artistas ativistas de diferentes localidades foi o silêncio. Barbara Santos falou no documentário de Zelito Viana (2009) que quando o oprimido concorda com o opressor é o céu para o opressor, ou seja, quando o incômodo se mantém silenciado é o céu para o opressor. É o momento que perpetua a opressão quase como forma naturalizada nos rituais. Daí Santos falar que corpos socialmente identificados como mulheres parecem ser inaudíveis, imperceptíveis e inaceitáveis.

A mensagem da comunicação é invalidada e desvalorizada. Através da metodologia do Teatro das Oprimidas com a preocupação das redes e grupos de horizontalizar a forma participativa do Teatro do Oprimido, mostra-se como a episteme feminina, ou feminista, não consegue se adaptar a métodos pouco participativos, pois não cabem nos antigos moldes do método; os feminismos são diversos e os contextos quando pensados na perspectiva decolonial – antirracista – antipatriarcal – antiLGBTQIAP+fóbica – comunitária, eles precisam ser reorganizados para que todas as vozes não precisem estar no silêncio.

Entendeu-se durante a pesquisa que existe a necessidade de aprofundar a questão da voz na metodologia do Teatro das Oprimidas. E que existe a possibilidade de estreitar análises feitas pelas redes e pelos grupos de Teatro da Oprimidas com a análise da leitura de Adriana Cavarero e sua percepção teórica e filosófica da voz. Por entendermos que o Teatro das Oprimidas alcança grupos com contextos políticos e geográficos distintos nos feminismos – antirracista – decolonial – comunitária, sentiu-se a necessidade de continuar a investigação teórica, analítica e prática das artistas – ativistas.

Por esta perspectiva, entendemos que seria interessante pensar em uma futura pesquisa que aplique a metodologia do Teatro das Oprimidas através de oficinas, em um primeiro momento, na comunidade de Uruguaiana (RS); local que se desenvolveu pela exploração de terras Guaranis e que as famílias que “receberam” indevidamente tais terras são as com maior poder e riqueza; local em que predomina culturalmente uma expressão machista, racista e homofóbica, onde não há espaço para discussão sem sentir medo. Para aproximar da metodologia do Teatro da Oprimidas entendemos que entrevistas e conversas com mulheres que compõem as redes e os grupos de Teatro das Oprimidas podem ser caminhos para aprender mais sobre a prática.

Como Santos explica em seu livro, faz parte do método que cada sujeito compreenda seu lugar de opressão, mas também o seu lugar de privilégios. Por isso, entendemos que seria

interessante realizar um monólogo que traga questionamentos das opressões exercidas por mulheres cis brancas e heteronormativas. Pensando em fazer crítica aos padrões que as mulheres cis brancas heteronormativas ricas mantêm com seus privilégios e perpetuando opressões na comunidade de Uruguaiana especificamente. Como já dito, entendemos que reconhecer os privilégios e estar consciente dos mesmos, como artista-ativista, serve para que possamos discutir os conflitos que existem nas nossas práticas sociais que reforçam o poder opressor. Pensar para a continuação de uma pesquisa com base na metodologia do Teatro das Oprimidas é poder se compreender como uma artista na luta pela transformação através da expressão feminista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A OBRA de Augusto Boal no Brasil e no mundo, por Cecília Boal (2021). 1 vídeo (15 min). Publicado pelo Brasil de Fato. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_s0WMXPOMIQ&list=PLO0C7qy3Oi1H8XQWxfN2KAIdfMVLwdPp&index=9. Acesso em 2 jun. 2023.

AHMED, S. **Vivir una vida feminista**. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2017.

ARTAUD, A. **O teatro e o seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Editora 34, 2019.

_____. **Jogos para o ator e não-atores**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

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

_____. **Técnicas latino-americanas de teatro popular**. São Paulo: Editora Hucitec, 1979.

BUTLER, J. **A vida psíquica do poder: teorias da sujeição**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. Vida precária. **Contemporânea: Dossiê Diferenças e (Des)igualdades**. n. 1, p. 13-33, jan.-jun., 2011.

CAVERERO, A. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CIBATI, D. El Teatro-Foro como herramienta de investigación acción participativa: una mirada desde la perspectiva decolonial, in: CARBONERO, D. (Coords.). **Respuestas transdisciplinares en una sociedad global**. Aportaciones desde el Trabajo Social. Logroño: Universidad de La Rioja, 2016.

CLASE práctica de Cecília Boal sobre el Teatro del Oprimido (2015). 1 vídeo (6 min). Dirección e roteiro Ágora, Espacio Universitario de Formación Escénica, 2015. Publicado pelo canal Colección La Fuente. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pVSduYN39yY&list=PLO0C7qy3Oi1H8XQWxfN2KAIdfMVLwdPp&index=6>. Acesso em: 2 jun. 2023.

CONCEIÇÃO, F. **A estética de Boal: Odisseia pelos sentidos**. Rio de Janeiro: Mundo Contemporâneo, 2018.

_____. A Práxis da Estética do Oprimido Enquanto Experiência Fraternal. **Anais das VII Jornadas Internacionais Teatro do Oprimido e Universidades**. Teatro do Oprimido

como arte marcial: resistência em movimento! Rio de Janeiro (RJ) UNIRIO, 2020. Disponível em: www.even3.com.br/anais/jitou2020.

_____. **O Curinga como dinâmica dos processos pedagógicos, artísticos e políticos do Teatro do Oprimido**. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Abril, 2016.

CRIADOR do Teatro do Oprimido, Augusto Boal completaria 90 anos (2021). 1 vídeo (5 min). Direção geral e roteiro Vanessa Nicolav, 2021. Publicado pelo canal Brasil de Fato. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=cqk_ibgff40&list=PLO0C7qy3OiI1H8XQWxfN2KAIdfMVLwdPp&index=1. Acesso em: 25 mar 2023.

CURIEL, O. Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista. **Nómadas (Col)**. Universidad Central. Bogotá, Colombia, n. 26, pp. 92-101, 2007.

D'AVILA JUNIOR, F. P. Teatro invisível, teatralidade e performatividade: demarcações fluídas na prática de Augusto Boal. **Anais do XI Congresso da ABRACE**. V. 21, 2021. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/5375>. Acessado em: 15 jun. 2023.

DEL VAL, J. Cuerpo común y guerra de los afectos: Coreografías globales y cuerpos del Afectocapital. In: TAYLOR, D; FUENTES, M. **Estudios avanzados de performance**. México: Fondo de Cultura Económica; New York: Hemispheric Institute of Performance and Politics, 2011.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DIAS, L. C. Crise da Representação, Virada Performativa e Presença: possibilidades rumo a uma Filosofia-Performance. **Revista Brasileira de Estudos da Presença: Brazilian Journal on Presence Studies**. Porto Alegre, v. 10, n. 1, e92575, 2020. Acessado em: 17/10/2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266092575>.

DOCUMENTÁRIO Augusto Boal e Teatro do Oprimido (2022). 1 vídeo (48 min). Direção e roteiro Zelito Viana, 2022. Publicado pelo canal Centro de Teatro do Oprimido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VE48YJ767kQ>. Acesso em: 14 mar. 2023.

ENTREVISTA de Boal com Maria Gabriela (2018). 1 vídeo (47 min). Direção e roteiro Marília Gabriela e GNT de 1988, 2018. Publicado pelo canal Instituto Augusto Boral. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j0w0DQOrtvY&list=PLO0C7qy3OiI1H8XQWxfN2KAI dfMVLwdPp&index=2>. Acesso em: 10 mai. 2023.

FABIÃO, E. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. **Revista do LUME. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais** – UNICAMP n. a, dez. 2013.

FÉRAL, J. **Por uma poética da performatividade**: o teatro performativo. In Revista Sala Preta, no 8, 197-210. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <http://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352>. Acesso em: 10 de jul. 2021.

_____. **Além dos limites: teoria e prática do teatro.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

FERNANDES, K. **Teatro social dos afetos.** Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC/SP. Departamento de Psicologia Social. São Paulo, 2019.

FREIRE, P. Criando Métodos de Pesquisa Alternativa: aprendendo a fazê-la melhor através da ação. In: BRANDÃO, C. (org.). **Pesquisa participante.** São Paulo: Brasiliense, 1999.

GLUSBERG, J. **A Arte da performance.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

GOLDBERG, R. **A arte da performance: do futurismo ao presente.** Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

GROSSMAN, E. Os corpos políticos de Marguerite Duras. **Lugar Comum – Estudos de Mídia, Cultura e Democracia.** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, jul.-dez., n. 21-22, p. 27-38, 2005.

IRLANDINI, I. Por uma ontologia plural de vozes singulares: o embate de Adriana Caverero com a metafísica, in: CAVERERO, A. (org.). **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 312 p.

JULIAN Boal entrevista Augusto Boal (2018). 1 vídeo (59 min). Direção e roteiro Fabian Boal, 2018. Publicado pelo canal Instituto Augusto Boal. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7MpW_A5BnCU&list=PLO0C7qy3Oi1H8XQWxfN2KAIdfMVLwdPp&index=3. Acesso em: 09 abr. 2023.

KIFFER, A. Diante dos afetos: visceralidade, emancipação, dor e relação. **Revista Dramaturgias**, n. 18, dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/archive>.

KNEBEL, M. **Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski.** São Paulo: Editora 34, 2020.

KON, A. Antiteatrodocumentário: verdade e ficção em *Conversas com meu pai*, de Janaína Leite e Alexandre Dal Farra. **Viso: Cadernos de Estética Aplicada.** Revista eletrônica de estética. Nº 12, jul.-dez., 2017. Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/>.

LABAN, R. **Domínio do movimento.** São Paulo: Summus, 1978.

LEAL, D. **Teatra da oprimida: últimas fronteiras cênicas da pré-transição de gênero.** Porto Seguro: UFSB, 2019.

LEITE, J. A autoescrita performativa: do diário à cena. **Revista aSPAs.** Projetos: v. 2, n. 1, dez. 2012, p.20-25.

LOURO, G. L. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade.** Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MCKENZIE, John. Performance y globalización. In: TAYLOR, D.; FUENTES, M. **Estudios avanzados de performance**. México: Fondo de Cultura Económica; New York: Hemispheric Institute of Performance and Politics, 2011, pp. 431-458.

_____. **Performance or else: from discipline to performance**. New York: Routledge, 2001.

MBEMBE, A. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

_____. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

MISSAGIA, J. Ética do cuidado: duas formulações e suas objeções. In: Edição eletrônica: **Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia**. V. 6, N. 3, 2020, p. 55-67. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/etica-do-cuidado>.

NAMI, R. **Hackeando o poder: táticas de guerrilhas para artistas do sul global**. São Paulo: Cobogó, 2023

O TEATRO-FORÚM (2014). 1 vídeo (6 min). Direção e roteiro Zelito Viana, 2011. Publicado pelo canal Janaina Russeff. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IZhlpnSVRUg&list=PLO0C7qy3OiI1H8XQWxfN2KAIdfMVLwdPp&index=8>. Acesso em: 2 jun. 2023.

OXFORD Languages. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acessado em 06 ago. 2023.

PEQUENO, F. Abjeção e Erotismo como Procedimentos Críticos em Trabalhos Pós-Neoconcretos de Lygia Pape. **Arte & Ensaios: revista do ppgav/eba/ufrj**. N.33, junho 2017.

RIBEIRO, D. Linguagem, gênero e Filosofia: qual o mundo criado para as mulheres? Uma abordagem wittgensteiniana. In: **Sapere Aude**. Belo Horizonte, v.5 n.9, p. 453-463, 1º sem. 2014. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/7674>.

RIBEIRO, M. **Realismo sedutor: o corpo-teatro e a invenção de realidades**. São Paulo: Hucitec Editora, 2022.

_____. Entre escritas e usos dos corpos: a decolonização dos afetos no através e além do teatro. **Amerika: Mémoires, Identités, Territoires**. 21, 01 mar. 2021. Disponível em: <http://journals.openedition.org/amerika/12539>.

_____. Teatro do real e a abertura da representação. **Urdimento**. Florianópolis, v. 1, n. 37, p. 344-355, mar./abr. 2020.

_____. O treinamento do ator no Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea: a respiração como escultura de afetos. **Pitagoras 500**. Campinas, SP, v. 9, n. 1, [16], p. 132-144, jan.-jul. 2019.

_____. O gesto do olhar do espectador contemporâneo: nem santo nem bode, emancipado. **Revista de Pesquisa em Arte**. ARJ, v. 4, n. 2, p. 67-77, jun./dez., 2017.

_____. Realismo sedutor ou o retorno do real na cena contemporânea. **Repertório**. Salvador, nº 19, p. 150-160, 2012.

ROUBINE, J. J. **A Linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

SANTOS, B. **Metaxis: projeto teatro das oprimidas**. Rio de Janeiro: Aldeia Cultural Casa Viva, 2023a.

_____. **Teatro das Oprimidas: estéticas feministas para poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Edição da Autora, 2023b.

SANTOS, J. M. P. Breve histórico da “Performance Art” no Brasil e no mundo. **Revista Ohun**, ano 4, n. 4, p.1-32, dez. 2008. Disponível em: http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ze_mario.pdf. Acessado em: 06 fev. 2023.

SCHECHNER, R. **Performance studies: an introduction**. New York: Routledge, 2013.

STOROLLI, W. M. A. “De lábios e línguas”: um processo de criação a partir das relações entre voz, movimento e espaço. **Actas de ECCoM: La Experiencia Musical: Cuerpo, Tiempo y Sonido en el Escenario de Nuestra Mente. 12º ECCoM**. Buenos Aires: v. 2, n. 1, pp. 11-15, 2015. Disponível em: www.sacom.org.ar/actas_eccom.

TONETO, M. B. Estética e resistência em rede e em cena: do teatro das oprimidas. **Extraprensa**. São Paulo, v. 15, n. esp, p. 98-118, mai. 2022.

VIDOR, H. B. A emoção e o ator: Stanislavski, Brecht, Grotowski. **Urdimento**. Florianópolis, v. 4, p. 32-42.2002

WITTGENSTEIN, J. **Investigações filosóficas**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.