1150100216
FE
UNICAMP
T/UNICAMP AL79c

ANTONIO LUIS DE QUADROS ALTIERI

Prof. Dr. Dario Fiorentini
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
Faculdade de Educação - Unicamp
Matrícula: 21582-0

A CULTURA DO TEATRO DE AUGUSTO BOAL: PROCESSOS SOCIOEDUCATIVOS.

PREZADO LEITOR

Ao retirar o material bibliográfico, você se torna responsável por êle. Esperamos que faça bom uso e que tenha cuidado pois se houver qualquer dano (rabisco, recorte, etc.) ou extravio do mesmo, você será o responsável pela reposição.

A DIREÇÃO

CAMPINAS
2012

UNICAMP - FE - BIBLIOTECA

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

ANTONIO LUIS DE QUADROS ALTIERI

A CULTURA DO TEATRO DE AUGUSTO BOAL: PROCESSOS SOCIOEDUCATIVOS.

Orientador(a): Profa. Dra. Maria da Glória Marcondes Gohn

Prof. Dr. Dario Fiorentini
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
Faculdade de Educação - Unicamp
Matrícula: 21562-6

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutor em Educação.

Área de Concentração: Políticas, Administração e Sistemas Educacionais.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO ANTONIO LUÍS DE QUADROS ALTIERI E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. mARIA DA GLÓRIA MARCONDES GOHN
Assinatura do Orientador

CAMPINAS
2012

UNICAMP - FE - BIBLIOTECA

Unidade FE
T/UNICAMP AL79c
Cutter
V. Ed.
Tombo BC 100216
Proc. 16.94-13
C D X
Preço R$ 11,00
Data 21/07/13
Cód. tit. 905975

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO/UNICAMP
ROSEMARY PASSOS – CRB-8ª/5751

AL79c

Altieri, Antonio Luis de Quadros, 1958-
A cultura do teatro de Augusto Boal: processos socioeducativos / Antonio Luís de Quadros Altieri. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Maria da Glória Marcondes Gohn.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Sociedade. 2. Cidadania. 3. Emancipação. 4. Educação não-formal. I. Gohn, Maria da Glória Marcondes, 1947- II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

12-241/BFE

Prof. Dr. Dario Fiorentini
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
Faculdade de Educação - Unicamp
Matrícula: 215[redacted]

Informações para a Biblioteca Digital

Título em inglês: Augusto Boal theater culture: socio-educative processes
Palavras-chave em inglês:
Society
Citizenship
Emancipation
Non-formal education
Área de concentração: Políticas, Administração e Sistemas Educacionais
Titulação: Doutor em Educação
Banca examinadora:
Maria da Glória Marcondes Gohn (Orientador)
Angela Maria de Randolpho Paiva
Cleide Rita Silvério de Almeida
Mário Alberto Santana
Newton Antonio Paciulli Bryan
Data da defesa: 05/12/2012
Programa de pós-graduação: Educação
e-mail: aaltieri@uol.com.br

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

A CULTURA DO TEATRO DE AUGUSTO BOAL: PROCESSOS SOCIOEDUCATIVOS.

Autor: Antonio Luis de Quadros Altieri

Orientadora: Profa. Maria da Glória Marcondes Gohn

Prof. Dr. Dario Fiorentini
[redacted] Programa de Pós-Graduação
[redacted] de Educação - Unicamp
[redacted]ícula: 21[redacted]

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por Antonio Luís de Quadros Altieri

Data: 05\12\2012
Assinatura: ______________________
Orientadora

COMISSÃO JULGADORA:

____

____

____

____

____

2012

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a meus pais

Luiz e Maria Aparecida Martins Quadros Altieri.

A Catarina e André, esposa e filho que amo.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus, que percebo e compreendo por meio de São Francisco de Assis. Agradeço aos meus grandes amigos, meus irmãos: as 'Anas' Cristina, Rosa, Rita e Regina, e Luiz Fernando que me apoiaram na caminhada.

Agradeço imensamente a minha orientadora, Profa. Dra. Maria da Glória Marcondes Gohn, pela oportunidade, orientação segura e por ter acreditado em minhas possibilidades.

Agradecendo à UNICAMP como instituição, meu reconhecimento se estende aos professores, aos colegas de turma na frequência às disciplinas e atividades programadas de pesquisa, aos funcionários da Faculdade de Educação e da Secretaria da Pós-Graduação.

Agradeço a Profa. Dra. Cleide Rita Silvério de Almeida, Profa. Dra. Angela Maria de Randolpho Paiva e Profa. Dra. Francisca Eleodora Santos Severino e ao Prof. Dr. Mario Alberto de Santana, Prof. Dr. Newton Antonio Paciulli Bryan, Prof. Dr. Marcelo Siqueira Ridenti e Prof. Dr. José Roberto Montes Heloani, por aceitarem o convite de participação e avaliação desta tese, pelo estímulo, pela leitura realizada e pelas observações decisivas.

Aos responsáveis pelas Bibliotecas do IFCH, do IA e do IEL e da FE na UNICAMP e também às responsáveis pelos arquivos de teatro da FUNARTE no Rio de Janeiro e no Centro Cultural de São Paulo.

Ao Jairo Matos, grande amigo desde os tempos em que estudávamos no Célia Helena, pela disposição de ajudar com os contatos. Ao Paulo José, Gilberto Gil, Celso Frateschi, Jards Macalé, Prof. Roberto Schwarz, Profa. Célia Galvão Quirino dos Santos, Cecília Thumim Boal e a Cecília Thompson Guarnieri pelo material ofertado e pelas entrevistas concedidas e conversas esclarecedoras. Aos curingas Helen Sarapeck, Armindo Pinto, Yara Toscano e Kelly di Bertolli e ao grupo de jovens e adolescentes do Ponto Educandário de Cultura.

EPÍGRAFE[1]

"Teatro, para mim, foi sempre essa energia que passa de um ao outro, entre os dois. Como o amor, que não está contido em um ou outro amante, mas existe intenso entre um e outro, também assim a teatralidade não pertence a este ou àquele. Como o raio, é faísca que salta entre dois polos. Dizia Marx que a menor unidade social são dois cidadãos, e disse Brecht que a menor unidade teatral são dois atores: é o que penso. Penso que foi Brecht quem disse isto, mas, se não foi, digo-o eu". - BOAL, Augusto Pinto, 2001, pág. 143[2].

"A canalização de um rio

O enxerto de uma árvore

A educação de uma pessoa

A transformação de um Estado

Estes são exemplos de uma crítica frutífera.

E são também

Exemplos de arte

BRECHT, Ugen Friedrich Bertold

"Penso que assim devam ser os magos-pedagogos: devem fazer a mágica para que nos encantemos e devem depois ensinar-nos como se faz o truque. Também assim devem ser os artistas revolucionários: devem fazer arte, e devem ensinar ao público como fazê-la, para que, juntos, a utilizem todos". BOAL, Augusto Pinto, 1979, pág. 165.

---

[1] O formato do texto tem a intenção declarada de lembrar a forma de uma árvore plantada sobre a terra numa clara alusão à árvore, figura usada por Augusto Boal na representação da estrutura do Teatro do Oprimido.

[2] Na verdade, para Boal, quando trata da menor unidade teatral, deve-se ter presente a síntese que ele criou do '*espect-ator*' e do '*curinga*' a fim de que seja compreendida a ideia expressa. Esta síntese comporta também a ideia de uma menor unidade como composta por um ator e um espectador. Remete às festas gregas nas quais todos participavam e não havia um ator opressor dizendo e um espectador assistindo, passível. Anteriores às concepções da poética de Aristóteles.

RESUMO

Trata-se de tese sobre os processos artísticos socioeducativos criados e desenvolvidos por Augusto Boal e suas extensões ao Teatro do Oprimido. A pesquisa apresenta, inicialmente, a trajetória de vida de Boal, como forma de contextualizar sua produção. A seguir, aborda as características e propriedades do processo de construção da representação teatral brasileira que se deu com Boal no Teatro de Arena; e a ação intelectual artística socioeducativa resultante, caracterizando-se como uma nova cultura política. Foram realizadas pesquisas bibliográficas, biográficas e documentais; realizaram-se entrevistas narrativas a fim de compor a historia de vida de quatro Curingas – artista: praticante, estudioso e pesquisador do Método; especialista em processo de aprendizagem – e um estudo de caso no Ponto Educandário de Cultura, localizado na Zona Oeste do município de São Paulo, no Estado de São Paulo. A opção metodológica evidenciou as estruturas de sentimento que materializaram as diversas produções observadas e analisadas. A pesquisa de campo revela a existência de processos artísticos socioeducativos com aprendizagem e saberes não formais para a autonomia, para a desopressão e formação de sujeitos que se apropriaram das ferramentas da produção cultural em teatro. Dentre as principais conclusões destacam-se: entre os praticantes do teatro de Boal, quando atuando insertos na cultura política de um dado território e a par com os movimentos sociais existentes, encontram-se processos intencionais de educação não formal cidadã e para a liberdade. Isto significa a possibilidade destes praticantes passarem da condição de oprimidos para a de produtores de subjetividades e novas identidades, podendo se apropriar da produção cultural em benefício da própria emancipação. A perspectiva foi de que os formados nestes processos podem vir a ser sujeitos de mudanças importantes e significativas, entendida a condição de que não é a educação que muda o mundo: a educação muda as pessoas que mudam o mundo, se houver intenção e condições objetivas.

Palavras chave: sociedade, trabalho intelectual cultural, cidadania, oprimido, aprendizagens e saberes não formais e emancipação.

ABSTRACT

This thesis is about the artistic, social-educational processes created and developed by Augusto Boal and their extensions to the "Teatro do Oprimido". At first, it is presented Boal's life trajectory in order to contextualize his production. Next, it is discussed not only the characteristics and properties of the construction of the Brazilian theater representation that happened with Boal in the "Teatro de Arena", but also the social educational artistic action resulting, characterized as a new political culture. There were bibliographic, biographic and documental searches; furthermore, narrative interviews for composing the life story of four Jokers – artist: practitioner, learner and researcher of the Method; specialist of the learning process – and a case studied at "Ponto Educandário de Cultura", located at the West side of São Paulo, Capital city. The methodological option showed the structures of the feeling that materialized the several productions observed and analyzed. Field research reveals the existence of artistic social educational processes with non-formal learning and knowledge for autonomy, against oppression and to form the subjects who have appropriated the tools of the cultural production in the theater. Amid the main conclusions stand out: among practitioners of Boal's theater ideas, acting as inserts in the political culture of a certain territory and knowing the existing social movements, there are intentional processes of non-formal education for citizenship and for freedom. That means, the possibility of those practitioners to overcome from the condition of oppressed to producers of subjectivity and new identities, being able to appropriate themselves the cultural production for benefit of their own emancipation. The perspective was that the ones formed on such processes could be the subjects of important and significant changes, understood and accepted the condition that it is not education that changes the world: education changes the persons who change the world if there is intention and objective conditions.

Key words: society, cultural intellectual work, citizenship, oppressed, non-formal learning and knowledge and emancipation.

RESUMEM

Se trata de una tesis sobre los procesos artísticos socio-educativos creados y desarrollados por Augusto Boal y sus extensiones al Teatro del Oprimido. La investigación presenta la trayectoria de la vida de Boal como una manera de contextualizar su producción. A continuación, se analizan las características y propiedades del proceso de construcción de la actuación teatral brasileña que tuvo lugar con Boal en el Teatro de Arena, y la acción artística socio-educativa y intelectual resultante caracterizándose como una nueva cultura política. Se llevaron a cabo la búsqueda bibliográfica, biográfica y documental, entrevistas narrativas se hicieran con el fin de componer las historias de vida de cuatro 'Curingas' – artista, practicante, investigador y erudito del Método; especialista en procesos de aprendizaje - y un estudio de caso en el Punto Educandário de Cultura ubicado en la Zona Oeste de São Paulo, Estado de Sao Paulo. La metodología reveló las estructuras de sentimiento que se materializaran en las distintas producciones observadas y analizadas. La investigación de campo revela los procesos artísticos con el aprendizaje no formal y el conocimiento para la autonomía, para desopresión y la formación de las personas que se han apropiado de las herramientas de producción cultural en el teatro. Entre las principales conclusiones se destacan: entre los practicantes de teatro de Boal, cuando insertos en la cultura política, realizaran sus prácticas en un territorio determinado y a la par de los movimientos sociales, hicieran procesos intencionales de educación no formal y ciudadana por la libertad. Esto significa que la posibilidad de que estos practicantes pasan de la condición de oprimidos a de los productores de nuevas subjetividades e identidades, que pueden tomar posesión de la producción cultural en beneficio de su propia emancipación. El punto de vista es que la gente capacitada en estos procesos pueden estar sujetos a cambios significativos y que es condición comprender de que no es la educación que cambia el mundo: educación cambia las personas y estas pueden cambiar el mundo, si hay intención y condiciones objetivas.

Palabras claves: sociedad, trabajo cultural intelectual, ciudadanía, opresión, aprendizaje y conocimiento non-formal, emancipación.

RÉSUMÉ

Il s'agit d'une thèse à propos des processus artistiques créés et développés par Augusto Boal, ainsi que ses prolongements dans le Théâtre de l'Opprimé. La recherche montre au début la trajectoire de la vie de Boal, à guise de situer sa production dans un contexte. Ensuite, on discute les caractéristiques et les propriétés du processus de construction de la représentation théâtrale brésilienne, qui eut lieu avec Boal au « Teatro de Arena » et l'action intellectuelle artistique socio-éducationelle, caractérisant une nouvelle culture politique. Des recherches biographiques, bibliographiques et documentaires ont été exécutées, ainsi que des interviews, afin de composer la biographie de quatre Jokers (Curingas) – l'artiste ; le praticien et chercheur de la méthode ; le spécialiste dans l'apprentissage - et une étude de cas au « Ponto Educandário de Cultura » dans la zone ouest de São Paulo, état de São Paulo au Brésil. L'option méthodologique a mis en relief les structures de sentiment que ont concrétisé plusieurs productions observées et analysées. La recherche sur les lieux révèla l'existence de processus artistiques socioeducationels avec apprendre et vous savez non formelle pas pour l'autonomie, pour le disopression et formation de sujets qui ont approprié des outils de la production culturelle dans le théâtre. Parmi les principales conclusions nous distinguons: entre les praticants du théâtre de Boal, insérés dans la culture politique d'un territoire donné et engagés avec les mouvements sociaux existants, nous trouvons des processus intentionnels d'éducation citoyenne non formelle et orientée vers la liberté. Ceci signifie pour ces praticants la possibilité d'évoluer de leur condition d'opprimés à celle de producteurs des subjectivités et de nouvelles identités, capables de s'approprier de la production culturelle en faveur de leur propre émancipation. La perspective a été que les personnes qualifiées dans ces processus peuvent devenir les sujets de transformations importantes, et significatives, pourvu qu'il soit bien compris que ce n'est pas l'éducation qui change le monde : l'éducation change les personnes qui changent le monde, s'il y a l'intention et les conditions objectives.

Mots-clés: société, travail intellectuel culturel, citoyenneté, opprimé, apprentissages et connaissances non formelles, et émancipation.

Sumário

DEDICATÓRIA vii

AGRADECIMENTOS ix

EPÍGRAFE xi

RESUMO xiii

ABSTRACT xv

RESUMEM xvii

1. INTRODUÇÃO 1

1.1 Projeto – A proposta de pesquisa. 1

1.2 Referencial teórico. 3

1.3 Metodologia. 20

1.5 O método – A opção por pesquisas bibliográfica e biográfica; história de vida e depoimentos; e estudo de caso. 25

2. CONSTRUÇÃO DE UMA CULTURA POLÍTICA COM IMPLICAÇÕES EM PROCESSOS SOCIOEDUCATIVOS – TEATRO E EDUCAÇÃO 35

2.1 Introdução 36

2.2 A tessitura da cultura política de Augusto Boal.....40

2.2.1 A constituição de um imaginário apoiado na percepção social e na formação escolar.....42

2.2.1 A vida universitária abrindo as cortinas para o teatro. 56

2.2.3 Um círculo cultural: os estudos na Universidade de Columbia, no Actor's Studio e com o Writer's Group. 64

2.2.4 A chegada de Boal no Centro Cultural Arena: características do Teatro de Arena, Seminário de Dramaturgia e Laboratórios de Interpretação. 73

2.2.5 – No Teatro de Arena as experiências com o Teatro Jornal. 97

2.2.6 – Exílio na América do Sul – Teatro do Oprimido. 101

2.2.7 – Exílio na Europa e a criação do CEDITADE. 106

3. A FORMAÇÃO DO CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO..... 109

3.1 – História de vida dos Curingas.....117

4.1 – A ideia dos Pontos de Cultura. 155

4.2 – O Educandário Dom Duarte e a Liga da Solidariedade – Liga das Senhoras Católicas. 161

4.3 – A proposta de trabalho da ONG Mudança de Cena. 167

4.4 – O processo de trabalho com os jovens do Jardim Educandário. 170

Caderno de campo 171

4.5 – A apropriação das ferramentas da criação cultural e da produção. 232

5. CONCLUSÕES 235

APÊNDICES 249

Apêndice 1 251

Apêndice 2 259

Apêndice 3 267

Apêndice 4 273

ANEXOS 291

Anexo Um 293

Anexo Dois 295

Anexo Três 297

Anexo Quatro 301

BIBLIOGRAFIA 309

1. INTRODUÇÃO

1.1 Projeto – A proposta de pesquisa.

O objetivo desta pesquisa é apresentar e analisar uma proposta cultural, construída a partir de um processo socioeducativo que tem como meta a formação plena dos indivíduos – o conhecimento de si, do outro, e do contexto onde vivem. Esta proposta parte de um trabalho intelectual e de criação de práticas, realizado via experiência teatral, em diferentes espaços e locais, contribuindo para a construção da cidadania. São experiências de formação, constitutivas de sujeitos sociais e políticos. Mais especificamente, trata-se de um estudo sobre o trabalho realizado por Augusto Boal com o Teatro de Arena, em Portugal e na França, e com o Teatro do Oprimido, nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, nas cidades de São Paulo e Santo André, em Nova Iorque, Suécia, Finlândia, Israel, Palestina, Índia, Moçambique – com núcleos e grupos que, durante um determinado tempo, compartilharam e exercitaram um mesmo modo de pensar e de operar crítica e coerentemente o mundo.

O problema que se colocou foi: Como se constrói e se desenvolve o processo de produção sócio educacional influenciado por ações de um dos mais destacados nomes do teatro mundial no século XX? Qual a sua dimensão enquanto fruto da atividade criadora e imaginativa? Este problema remeteu ainda a uma segunda intrínseca questão: como se deu o trabalho cultural de um formador de sujeitos que contribuem para a construção da cidadania e como se deram algumas de suas extensões, especialmente via o trabalho dos denominados Curingas do Teatro do Oprimido?

Partiu-se de uma hipótese de que um trabalho de pesquisa sobre Augusto Boal e os grupos que dirigiu e nos quais atuou – ou que passaram a existir a partir de sua orientação – contemplaram experiências de formação como constituintes de sujeitos para o exercício da cidadania em grupo, na direção da autonomia e da desopressão. Entendeu-se que não é a educação que vai mudar o mundo e sim que ela muda as pessoas, e as pessoas mudam o mundo desde que haja intenção e condições objetivas. Outro suposto importante desta pesquisa é o de que existem aprendizagens e saberes não formais em processos de educação não formal, que

ocorrem fora do universo escolar. São processos educacionais porque contém intencionalidades. Processos educacionais desejáveis, porque voltados para a valorização do ser humano, para o exercício da cidadania dos oprimidos na sociedade nas práticas destas ações e para a apropriação das práticas culturais. Processos éticos, estéticos e políticos.

Figura 1 – Foto do início de 2008 num processo que envolveu o CAPSi Recriar (Serviço de atendimento psicossocial infanto-juvenil) e o Teatro do Oprimido (fonte Revista Metaxis, Rio de Janeiro, Brasil, 2010). Um exemplo da materialização do processo cultural socioeducativo.

O objetivo geral da pesquisa foi de levantar e analisar processos significativos no trabalho intelectual imaginativo e criativo de Augusto Boal e trabalhos decorrentes do método criado por ele, em períodos selecionados, colocando a tônica na ação de desvendar os paradigmas sobre os quais se assentaram os processos criativos e explorar as suas consequências formativas.

Assim, o universo da pesquisa abrangeu a obra e a trajetória de Augusto Boal. Trajetória esta situada em momentos cuja abrangência se mostrou suficiente para encontrar um sujeito que se foi revelando como sendo um 'descobridor/interventor que agiu em grupo'. Houve ainda o interesse no tecido de ramificações que se deram pelas intervenções sociais que Boal praticou – um imaginador ativamente trabalhador: 'político artístico cultural'. Portanto, o universo desta pesquisa abrange os seguintes momentos da trajetória de vida do autor/ator selecionado, assim como réplicas de sua obra:

- Momentos da educação informal e formal nas décadas de trinta e quarenta do século passado (século XX) na Capital Federal Rio de Janeiro.
- Formação em Nova Iorque dos anos 50.
- Atuação na cidade de São Paulo em um pequeno espaço na Rua Teodoro Baima (o Teatro de Arena).
- Saídas construídas no exílio sul-americano e europeu que desembocaram na teorização e no método na década de 70.
- Consolidação de um Centro de ações, experiências e formação no Rio de Janeiro dos anos 80 e 90.
- Estudo de caso com histórias de vida, pós-formação dos curingas, realizado na cidade de São Paulo, nos dias atuais, porque pretendeu encontrar suas extensões e desencadeamentos, impactados pela ausência física de Augusto Boal e pela presença materializada de seu método.

1.2 Referencial teórico.

> *"Examinem as maneiras de agir dos homens. Verão que todos aqueles que chegam a ter uma grande riqueza e um grande poder conquistam-nos graças à violência ou à mentira. Mas aquilo de que se apoderam, por esperteza ou à força, eles o enfeitam para disfarçar o lado desprezível de sua vitória: dão-lhe títulos enganadores de sucesso e êxito. Aquele que, por estupidez ou falta de oportunidade, evita utilizar esses meios, condena-se à pobreza e à servidão por toda a vida. Os criados fiéis continuam sendo sempre criados, e as pessoas honestas continuam sempre pobres" – MAQUIAVEL, História de Florença*[3].

Os dois primeiros capítulos de *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas* de Augusto Boal tratam do *Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles* e de *Maquiavel e a Poética da Virtù* (sic). O que intermedia estes citados capítulos e aquele que trata da *Poética do Oprimido*

[3] Consta numa publicação que Horkheimer cita este trecho em seu livro – *Anfänge der bürgerlichem Geschichtsphilosophie*. A publicação do ano de 2010 cujo autor é Rolf Wiggershaus é: *A Escola de Frankfurt – História, desenvolvimento teórico, significação política*.

propriamente dita é um terceiro capítulo, no qual se faz uma incursão por *Hegel e Brecht: Personagem-Sujeito ou Personagem-Objeto?*

Portanto, a tônica da solução, então descoberta por Boal, presente na publicação citada, recaiu primeiramente na oposição a um teatro de uma cultura em que a manipulação do exercício de poder se faz pela expiação, redenção ou castigo merecido realizados nas ações dos personagens em cena para redimir, confirmar ou suprir sensações e vontades que o público poderia ter por meio da catarse. Também, em segundo lugar, se contrapõe a Poética do Oprimido à Virtù, que tematizava e estruturava um teatro chamado por Boal de burguês, que manipulava as vontades do povo pela expressão da substituição dos símbolos e sinais característicos da Idade Média por seres humanos totalmente individualizados. E, finalmente, se opõe à verdade dogmática, pré-estabelecida de Hegel expressa na frase: "liberdade é a consciência da necessidade ética", sendo necessidade ética "os valores eternos, as verdades mais" (sic).

A contraposição da poética de Boal, expressa anteriormente, é que conduziu às escolhas feitas nesta pesquisa. Elas vieram da expectativa sobre um olhar, entre os tantos olhares possíveis. Foi por intuição teórica e o senso de direção e sentido, antecipados por hipóteses, que o apoio no qual se assenta a pesquisa teve como reflexão a base teórica dos seguintes autores referenciais: Karl Marx, Antonio Gramsci, Theodor Wiesengrund Adorno, Raymond Williams, Frantz Fanon e Maria da Glória Gohn – em escritos presentes nas obras escolhidas como fundamentais (no sentido de darem fundamento) às práticas e ao trabalho cultural que foi pesquisado.

O referencial teórico que norteou a pesquisa foi aquele que possibilitou ver o objeto, já realizado na história passada e realizando-se no presente, ambos sob o prisma da cultura entendida como trabalho e produção a partir de concepção política de vida e de homem, como fruto de uma filosofia que se transformou gerando uma ética, uma estética, um modo de viver, uma conduta civil e individual e coletiva (Gramsci, logo no princípio de Literatura e Vida Nacional), portanto uma práxis. Assim, houve a intuição de encontrar em Boal, com seus processos em grupo, a personalidade que Gramsci sugeriu e sobre a qual se debruçou

detalhadamente, se bem que em seu tempo e em outras condições. Personalidade à qual foi associada determinada postura hegemônica:

> Um novo grupo social que entre na vida histórica com postura hegemônica, com uma segurança de si que antes não possuía, não pode deixar de produzir de seu seio personalidades que, antes, não teriam encontrado força suficiente para se expressarem completamente num certo sentido. (Gramsci, 1968, pág. 09).

Também foi privilegiada a compreensão intrinsecamente relacionada com a de Gramsci, da cultura em seus sentidos como percebidos por Raymond Williams: tanto se buscou sentido percebendo a cultura como modo de vida e como prática significativa, quanto como prática artística e intelectual especializada (Williams, pág.13, Cultura, 2000). Assim buscou-se a convergência prática:

> '[...] entre (i) os sentidos antropológico e sociológico de uma cultura como "modo de vida global" distinto, dentro do qual percebe-se, hoje, um "sistema de significações" bem definido não só como essencial, mas como essencialmente envolvido em *todas* as formas de atividade social, e (ii) o sentido mais especializado, ainda que também mais comum, de cultura como "atividades artísticas e intelectuais", embora destas, devido à ênfase em um sistema de significações geral, sejam agora definidas de maneira muito mais ampla, de modo a incluir, não apenas as artes e as formas de produção intelectual tradicionais, mas também todas as "práticas significativas" – desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade – que agora constituem esse campo necessariamente complexo e necessariamente extenso. (Williams, 1992, 2ª edição 2000, pág. 13).

Ocorreu que a opção foi pelo tratamento de ideias e práticas, ações e sentimentos inseridos em um campo complexo e extenso, como afirmou Williams. Foi sob o paradigma da cultura como prática materializada pela produção que se observou o objeto e se caracterizou a pesquisa. As categorias básicas foram: sociedade, trabalho intelectual cultural, cidadania, oprimido, emancipação e aprendizagens e saberes não formais.

Isto remete a que se tratou aqui, neste projeto de pesquisa, de um trabalho específico, realizado na sociedade, mas inserido num universo de produção. Tratou-se aqui de trabalho intelectual cultural. Houve a percepção de que um melhor delineamento dos contornos deste tipo de trabalho se dava quando inserto numa compreensão dinâmica da cultura da sociedade que não

é aquela dos determinantes econômicos dados definitivamente, sem possibilidades de mudança. Ou seja, sujeitos fazem história, podem ser agentes de mudanças.

Portanto, não só é aceito o princípio de que alguma mudança é possível, como também o princípio de que o trabalho intelectual cultural pode mudar o *status quo*. De modo que o entendimento é de que a educação/arte podem mudar as pessoas que podem mudar a sociedade se houver condições objetivas para isto. Como Gramsci afirmava:

> Não existe atividade humana da qual se possa excluir toda intervenção intelectual, não se pode separar o *homo faber* do *homo sapiens*. Em suma, todo homem enfim, fora de sua profissão, desenvolve uma atividade intelectual qualquer, ou seja, é um "filósofo", um artista, um homem de gosto, participa de uma concepção de mundo, possui uma linha consciente de conduta moral, contribui assim para manter ou para modificar uma concepção de mundo, isto é, para promover novas maneiras de pensar. (GRAMSCI, 1978, pág. 07).

Portanto, todo homem contribui para promover novas maneiras de pensar[4]. Gramsci mesmo experimentou em um periódico, *Ordine Nuovo*, a tentativa de desenvolver um novo intelectual...

> [...] O modo de ser do novo intelectual não pode mais consistir na eloquência, motor exterior e momentâneo dos afetos e das paixões, mas num imiscuir-se ativamente à vida prática, como construtor, organizador, "persuasor permanentemente" já que não apenas orador puro – e superior, todavia, ao espírito matemático abstrato; da técnica-trabalho, eleva-se à técnica-ciência e à concepção humanista histórica, sem a qual se mantém "especialista" e não se chega a "dirigente" (especialista mais político). (Idem, pág. 08).

Gramsci notou e revelou a possibilidade de ação dos sujeitos, conforme conclui Leandro Konder:

[4] Vide trecho de carta a Boal enviada por Paulo José e que consta do programa da peça *Murro em ponta de faca*. Anexo 1.

> ‘O sujeito humano existe intervindo no mundo, sendo constituído pelo movimento da história e, simultaneamente, constituindo esse movimento. Mesmo quando amplos setores da população de um país ficam reduzidos a uma situação de miséria material e espiritual, mergulhados nas formas mais empobrecidas e limitadas do "senso comum", não se deve perder de vista o fato de que eles continuam a ser integrados por sujeitos humanos. Lidando com sujeitos humanos, é impossível eliminar totalmente de modo irreversível a margem de opções que as pessoas são levadas a preservar e anseiam por ampliar. Nos Cadernos do Cárcere se lê a observação feita a respeito da situação intelectual do "homem do povo", que não sabe contra argumentar em face de um "adversário ideologicamente superior", não consegue sustentar e desenvolver suas próprias razões, mas nem por isso adere ao ponto de vista do outro, porque se identifica solidariamente com o grupo a que pertence e se recorda de ter ouvido alguém desse grupo formular razões convincentes que iam numa direção diferente da que está sendo seguida pelo seu contraditor. (KONDER, 2002, pág. 109).

Nos *Cadernos do cárcere,* surgiram, à vista com clareza, os movimentos do trabalho intelectual e seus vínculos com a sociedade em meio à cultura e à apresentação de sua organização. A tentativa citada acima por meio de um periódico socialista traz uma tentativa de ação com trabalho intelectual e seus vínculos com a sociedade nesses moldes, pois o locus do trabalho intelectual cultural foi um jornal, portanto a sociedade civil.

Mas, o que se entende por sociedade civil?

> Parafraseando o que foi dito por Marx, poderíamos afirmar, para bem acentuar a distinção, que a Sociedade civil compreende, segundo Gramsci, não já “todo o complexo das relações materiais”, mas todo o complexo das relações ideológico-culturais.
> Se toda forma durável de domínio se apoia na força e no consenso, todo regime político necessita não somente de um aparelho coativo, em que consiste o Estado no sentido estrito e tradicional da palavra, mas também de várias instituições, dos jornais à escola, das editoras aos institutos culturais, instituições estas que têm por fim a transmissão dos valores dominantes e através das quais a classe dominante exerce a própria hegemonia. (BOBBIO, METTEUCCI & PASQUINO, 2004, pág.1210).

Ora, os processos e descobertas de Augusto Boal ocorreram na sociedade civil e se encaminharam para métodos socioeducativos – esta é a crença aqui.

Por outro lado, a ótica sob a qual se assenta a pesquisa é de formação para o exercício da cidadania que, por motivos diversos, não se fazia e não se faz suficientemente. Mais ainda, que a

cidadania não é a mesma coisa em todos os lugares do mundo, não tem a mesma história de conquistas e perdas e que não é estática, o que justifica a necessidade de processos artísticos socioeducativos, ou seja, da atuação dos sujeitos.

Como diz Boal:

> Vendo o mundo além das aparências, vemos opressores e oprimidos em todas as sociedades, etnias, gêneros, classes e castas. Vemos um mundo injusto e cruel. Temos obrigação de inventar outro mundo, porque sabemos que um outro mundo é possível. Mas cabe a nós construí-lo com nossas mãos, entrando em cena, no palco e na vida.
> Teatro não é apenas um evento, é uma forma de vida. Atores somos todos nós, e cidadão não é aquele que vive em sociedade. É aquele que a transforma' (BOAL, discurso como Embaixador para o Dia Mundial do Teatro, 2009).

Em que universo conceitual Boal enxerga esse cidadão que transforma ou deve transformar? Responder a esta pergunta é necessário, afinal, este é o desafio a se realizar num referencial teórico.

O que é cidadania? É algo estanque? Definitivo e dado? Da fala de Boal depreende-se que não é algo definitivamente dado. Há um mundo de aparências contraposto a um mundo possível, que cabe construir. Isso, a construção, implica movimento, ninguém é cidadão porque tem título de eleitor, mas sim porque vota. E, para não ficar nas aparências, ainda que vote, em que condições, para quem e como?

O sociólogo Herbert de Souza, sempre tentando ser cidadão brasileiro, sintetizava cidadania como construída e como valor básico da sociedade democrática, fundado em cinco princípios éticos universais, orientadores: igualdade, liberdade, solidariedade, participação e diversidade. Dizia Betinho[5]: "A riqueza da democracia reside exatamente em postular a simultaneidade destes princípios no tempo e no espaço. Um é sempre incompleto sem os quatro outros. E a falta de um compromete a realização de todos". Ele acreditava ser desafio pensar

[5] Como era carinhosamente chamado no Brasil.

nestes cinco princípios conjuntamente: "... o que torna a democracia o mais fascinante desafio da história da humanidade".

> "A história se move quando esses princípios estão em ação, e ela estanca ou retrocede quando um ou todos eles são negados pelo processo político. Foi assim no tempo das ditaduras militares na América Latina. Foi assim também no chamado mundo do "socialismo real", que sacrificava a liberdade e a participação em nome da igualdade. Por isso, quando olhamos a realidade complexa e às vezes confusa de nosso país, é preciso ver além dos grandes espetáculos de massa que são como ondas – vêm, mas também passam. É vital atentar para o modo como os valores básicos da cidadania vão se imiscuindo no cotidiano das pessoas". (SOUZA, *Revista Sras. E Srs.* Nº 01, Julho/97, pág. 40).

É neste cotidiano das pessoas que se encontram valores básicos. Mas que valores básicos podemos encontrar e em que circunstâncias e situações se apresentam? Há outros conceitos que podem ajudar a enxergar tais valores para além dos espetáculos de massa.

Abrem-se então, pelo menos, mais duas vertentes conceituais, a fim de construir a ótica, a visada para a 'cidadania' no caminho a ser percorrido de conjunção daqui para frente [6]. À primeira vertente apresentada – a cidadania – juntam-se a da 'emancipação' e a da 'opressão'.

Novamente, para ir além das aparências, há que se recorrer aos que desvendaram estes submundos, subtextos e sub-reptícios. Em '*Educação e emancipação'* de Adorno, há o reconhecimento das possibilidades das ações formadoras, não obstante a grande força maciça negativa que adquiriram as formações culturais. Assim ele descreve esta força maciça negativa:

> De uma perspectiva sociológica, eu ousaria acrescentar que nossa sociedade, ao mesmo tempo em que se integra cada vez mais, gera tendências de desagregação. Essas tendências encontram-se bastante desenvolvidas logo

[6] O referencial teórico não funcionou aqui como um constructo - '... ou construção lógica é termo usado frequentemente por escritores anglo-saxônicos para indicar entidades cuja existência se julga confirmada pela confirmação das hipóteses ou dos sistemas linguísticos em que se encontram, mas que nunca é observável ou inferida diretamente de fatos observáveis.' (ABBAGNANO, dicionário já citado, pág. 198). A construção não para em si, mas sempre aponta para sua verificação de adequação e confirmação ou negação depois de colocada em situação prática de pesquisa de frente ao que será pesquisado. Portanto calcada também em fatos observáveis: não se limita às abstrações.

> abaixo da superfície da vida civilizada e ordenada. A pressão do geral dominante sobre tudo que é particular, os homens individualmente e as instituições singulares, tem uma tendência a destroçar o particular e individual juntamente com seu potencial de resistência. Junto com sua identidade e seu potencial de resistência, as pessoas também perdem suas qualidades, graças a qual têm a capacidade de se contrapor ao que em qualquer tempo novamente seduz ao crime. Talvez elas mal tenham condições de resistir quando lhes é ordenado pelas forças estabelecidas que repitam tudo de novo, desde que apenas seja em nome de quaisquer ideais de pouca ou nenhuma credibilidade. (ADORNO, 1995, pág. 122).

Adorno adota posição duramente crítica com relação às possibilidades de ação, mais especificamente aqui, de ação formadora, educadora, diante dos acontecimentos de Auschwitz e do elemento desesperador de que se reveste a humanidade, já que '[...] a barbárie continuará existindo enquanto persistirem no que têm de fundamental as condições que geram esta regressão'. (idem, pág. 119). Duas são as questões colocadas para a possibilidade de educação: a educação infantil e o esclarecimento geral, que produz um clima intelectual, cultural e social que não permite a repetição da barbárie.

Incluindo a educação infantil, o foco aqui se pautará na segunda questão colocada. Há que se evidenciar os motivos que conduziram ao horror e neles reconhecer como estes motivos ressurgem e são tratados no dia a dia, no seio da sociedade civil que trata de nublar. É muito oportuno e, por hora, parece ser significativo citar um exemplo das condições de ações, postas nas relações com a cultura, a partir de uma narrativa do próprio Adorno:

> Certa feita, uma experiência me assustou muito: numa viagem ao lago de Constância, eu lia num jornal de Baden em que se informava acerca da peça *Mortos sem sepultura*, de Sartre, que representa as situações mais terríveis. A peça incomodava visivelmente o crítico. Mas ele não explicou este incômodo mediante o horror da coisa que constitui o horror de nosso mundo, mas torceu a questão como se, frente a uma posição como a de Sartre, que se ocupara do problema, nós tivéssemos, por assim dizer, um sentido para algo mais nobre: que não poderíamos reconhecer a ausência de sentido do horror. Resumindo: o crítico procurava se subtrair ao confronto com o horror graças a um sofisticado palavrório existencial. O perigo de que tudo aconteça de novo está em que não se admite o contato com a questão, rejeitando até mesmo quem apenas a menciona, como se, ao fazê-lo sem rodeios, este se tornasse o responsável, e não os verdadeiros culpados. (idem, pág. 125).

A passagem citada descreve uma situação na qual um esclarecimento geral, motivado por um espetáculo de teatro, é deixado à margem pela crítica, portanto, por um representante da sociedade civil. Ora, a possibilidade da educação reside, para Adorno, exatamente em conceber, perceber e registrar a ausência do sentido de horror e suas implicações e dimensões, reside na conscientização[7] de determinada condição humana em contraponto à coisificação[8] (à produção da Indústria Cultural). E, a partir desta conscientização, na construção da emancipação, que sinteticamente é assim descrita em sua dinâmica:

> Gostaria de começar alertando para um fato psicodinâmico. Todas essas coisas não seriam simplesmente uma ausência de funções ou de possibilidades. Mas elas seriam provenientes de um antagonismo em relação à esfera da consciência. Provavelmente, em um número incontável de pessoas exista hoje, sobretudo durante a adolescência e possivelmente até antes, algo como uma aversão à educação. Elas querem se desvencilhar da consciência e do peso de experiências primárias, porque isto só dificulta sua orientação. Na adolescência desenvolve-se, por exemplo, o tipo que afirma — se posso recorrer mais uma vez à música —: "A época da música séria já passou; a música de nosso tempo é o jazz ou o beat". Isto não é uma experiência primária, mas sim, se posso usar a expressão nietzschiana, um

---

[7] Mas aquilo que caracteriza propriamente a consciência é o pensar em relação à realidade, ao conteúdo — a relação entre as formas e estruturas de pensamento do sujeito e aquilo que este não é. Este sentido mais profundo de consciência ou faculdade de pensar não é apenas o desenvolvimento lógico formal, mas ele corresponde literalmente à capacidade de fazer experiências. Eu diria que pensar é o mesmo que fazer experiências intelectuais. Nesta medida e nos termos que procuramos expor, a educação para a experiência é idêntica à educação para a emancipação. (ADORNO, 1995, pág. 151).

[8] Apesar de não ser versado na língua alemã, trago a observação de que na tradução que li está expresso que o termo do original é *Verdinglichung* e que pode significar tanto reificação como coisificação. Parece-me importante registrar a condição em que o termo é empregado quando Adorno trata de caracterizar o que chama de ser manipulador: 'A qualquer custo ele procura praticar uma pretensa, embora delirante, *realpolitik*. Nem por um segundo sequer ele imagina o mundo diferente do que ele e, possesso pela vontade de *doing things*, de fazer coisas, indiferente ao conteúdo de tais ações. Ele faz do ser atuante, da atividade, da chamada *efflciency* enquanto tal, um culto, cujo eco ressoa na propaganda do homem ativo. Este tipo encontra-se, entrementes — a crer em minhas observações e generalizando algumas pesquisas sociológicas —, muito mais disseminado do que se poderia imaginar. O que outrora era exemplificado apenas por alguns monstros nazistas pode ser constatado hoje a partir de casos numerosos, como delinquentes juvenis, líderes de quadrilhas e tipos semelhantes, diariamente presentes no noticiário. Se fosse obrigado a resumir em uma fórmula esse tipo de caráter manipulador — o que talvez seja equivocado embora útil a compreensão — eu o denominaria de o tipo da consciência coisificada* No começo as pessoas desse tipo se tornam por assim dizer iguais a coisas. Em seguida, na medida em que o conseguem, tornam os outros iguais a coisas. Isto e muito bem traduzido pela expressão aprontar, que goza de igual popularidade entre os valentões juvenis e entre os nazistas'. (ADORNO, 1995, págs. 129/130).

> fenômeno de ressentimento. Essas pessoas odeiam o que é diferenciado, o que não é moldado, porque são excluídos do mesmo e porque, se o aceitassem, isto dificultaria sua "orientação existencial", como diria Karl Jaspers. Por isto, rangendo dentes, elas como que escolhem contra si mesmas aquilo que não é propriamente sua vontade. A constituição da aptidão à experiência consistiria essencialmente na conscientização e, desta forma, na dissolução desses mecanismos de repressão e dessas formações reativas que deformam nas próprias pessoas sua aptidão à experiência. Não se trata, portanto, apenas da ausência de formação, mas da hostilidade frente à mesma, do rancor frente àquilo de que são privadas. Este teria de ser dissolvido, conduzindo-se as pessoas àquilo que no íntimo todas desejam. (ADORNO, 1995, págs. 149 e 150).

Na dinâmica descrita por Adorno, dissolução de rancores e trato com hostilidades vem à tona. De outra parte, não se deve camuflar a realidade para de fato formar, como desde o princípio deste subtítulo ficou expresso. Há que se fazer um deslocamento que contribui para o esclarecimento[9].

De uma parte, é neste universo conceitual quanto a quem educar, por que e para que e como que se encaixa "... o mundo além das aparências" citado por Boal (vide pág. 23). Por outro lado, a gestação de todo processo que desembocou na Poética do Oprimido se deu em um país Latino Americano, colonizado desde sua 'descoberta' pelos portugueses e tido e cantado por Augusto Boal, à época, como submetido à colonização norte-americana.

Além disso, o desenvolvimento e as descobertas de Boal continuaram se dando na Argentina, na Colômbia, no Peru – ou seja, na América Latina. Ao processo de formação (educação) se incorporou então a ideia da opressão e a presença real de uma figura e uma

[9] Para Kant, citado por Adorno como um conceito claro e extraordinariamente atual: "Esclarecimento é a saída dos homens de sua auto inculpável menoridade". Marcuse teve o contato com os escritos de Fanon quando de suas incursões pelos movimentos estudantis, os estudantes que o chamavam para falar queriam ouvir que as saídas violentas também eram saídas válidas. Até o último momento destes contatos manteve-se a posição de que não seria esta uma saída válida, por parte de Marcuse, de Habermas e de Adorno. Havia a descoberta da violência como opção e o contato tumultuado com os estudantes que clamavam por reações mais enérgicas e por uma nova concepção que justificasse e apontasse como certa a direção de opções por sequestros, etc..

situação: o oprimido e sua condição de esclarecimento possível. A cidadania passou a ser vista como possibilidade em meio a um processo de descolonização.

Ao analisar a situação dos colonizados na conclusão de Os Condenados da Terra, Frantz Fanon, que foi fonte para Boal[10], indica o caminho novo a ser percorrido para a descolonização – não é o mesmo que dos modelos europeus e tampouco aquele dos americanos do norte que, imitando aos europeus, chegaram às piores possibilidades de desumanização:

> A condição humana, os projetos do homem, a colaboração entre os homens em tarefas que acrescentem a totalidade do homem são problemas novos que exigem verdadeiros inventos (FANON, 1963, pág. 194). [...] Mas se queremos que a humanidade avance com audácia, se queremos elevá-la a um nível distinto daquele que lhe impôs a Europa, então há que se inventar, há que descobrir (idem, pág. 196).

[10] Maspero foi editor na França tanto de Fanon quanto de Boal. Os estudos sobre a colonização brasileira e da América do Sul não eram desconhecidos de Boal, que, inclusive, foi um crítico feroz à invasão da cultura norte-americana no Brasil. A primeira edição francesa de Fanon de *Os deserdados da terra* prefaciada por Jean Paul Sartre foi publicada em 1961 pela Editora Maspero. Em espanhol, a primeira edição se deu em 1963. Já *Peau noir, masques blancs (Pele negra, mascaras brancas)* foi publicada em 1952. É importante relembrar também que Boal teve um convívio muito intimo, de amizade, com Abdias do Nascimento no Rio de Janeiro (o mesmo que levou Boal a afirmar que passaria a escrever diferentemente "Meus personagens passaram a ser menos piegas e mais revoltados. Passei a gostar de subversivos combatentes." (Boal, 2000, pág. 114)). Inclusive foi uma carta de Abdias que o levou ao contato com o poeta negro Langston Hugues quando de sua estada de estudos em Nova Iorque e desencadeou a frequência ao círculo cultural do poeta e a frequência de Boal ao teatro do Harlen. Não obstante, a presença efetiva de Fanon só aparece em Abdias depois de 1968. Houve também a presença de Sartre (leitor de Fanon) no Brasil à qual Boal não deve ter ficado alheio. "Há ainda uma mesa redonda, realizada no Teatro Natal, com a participação de Sartre, Augusto Boal, José Celso Martinéz Correa, Cacilda Becker entre outras personalidades ligadas ao teatro, que teve por objetivo tratar da dramaturgia de Sartre e de questões relativas ao teatro popular [...]" (texto extraído de estudo detalhista da estada de Sartre no Brasil de autoria de ROMANO, Luis Antonio Cantatori, em tese defendida na UNICAMP à página 187). Mas vale salientar que, como afirma Renato Ortiz: "O que chama a atenção nos escritos de Fanon e do Iseb é que ambos se estruturam a partir dos mesmos conceitos fundamentais: o de alienação e o de situação colonial. As fontes originárias são também, nos dois casos, idênticas: Hegel, o jovem Marx, Sartre e Balandier" (Ortiz, 1998). Há um texto de Antonio Sérgio Alfredo Guimarães que se debruça sobre a relação de Fanon com o pensamento brasileiro - A recepção de Fanon no Brasil e a identidade negra, uma versão do texto anterior apresentada no colóquio "Penser aujourd'hui à partir de Frantz Fanon", Universités Paris 1, Paris 7, Paris 8, Unesco, Fondation Frantz Fanon;Paris, 31 novembro e 1 dezembro de 2007. Nesse mesmo texto, afirma o autor que: "Michel Löwy, por exemplo, se lembra de ter discutido o prefácio de Sartre com seus companheiros em São Paulo, provavelmente ainda em dezembro de 1961". A primeira edição de *O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* se deu em 1973/4 na Argentina (foi terminado de compor).

Boal foi um inventor, ou um descobridor, como ele mesmo prefere chamar suas ações. Mas também foi um revolucionário[11].

Ocorre que, para que se dê este processo de descolonização, Fanon expõe a situação do uso da violência extrema, muito próxima à condição de horror expressa por Adorno, apesar da distância e dos acontecimentos distintos em ambas. Surge aqui com características de força a que se expõem os seres quando em processo para a liberdade, para a mudança:

> "A descolonização não acontece jamais inadvertida, posto que afeta ao ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma aos espectadores confusos pela falta de essência em atores privilegiados, recolhidos de maneira quase grandiosa pela foice da história. Introduz no ser um ritmo próprio, contribuído por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização realmente é criação de homens novos. Mas esta criação não recebe sua legitimidade de nenhuma potência sobrenatural: a "coisa" colonizada se converte em homem no próprio processo pelo qual se torna livre. (FANON, 1963, pág. 20/1) [...] Não se desorganiza uma sociedade, por primitiva que seja, com semelhante programa desde um princípio, ou seja, desde a própria formulação desse programa, a vencer todos os obstáculos com que se tropece no caminho. O colonizado que decide realizar esse programa, converte-se em seu motor, está disposto a todo momento à violência. Desde seu nascimento, fica claro que esse mundo estreito, repleto de contradições, não pode ser contestado senão pela violência absoluta. (idem, pág. 21)"

Para Fanon, o oprimido é o colonizado que passou por um processo de colonização que traz inclusive dentro de si. O desvelamento deste processo arraigado por vezes é violento. Assim como as reações dos colonizadores, ainda que culturalmente elaboradas, tomam a forma de violência psicológica. A violência nas intervenções é parte integrante das ações que Fanon lê em ambos os lados e são realizadas de fato.

> "Quando o colonizado começa a pressionar suas amarras, a inquietar o colono, enviam-lhe almas boas que, nos "Congressos de cultura" lhe expõe as qualidades específicas, as riquezas dos valores ocidentais. Mas cada vez que se trata de valores ocidentais se produz no colonizado uma espécie de

[11] Vide mais à frente, quando se tratará do Teatro Jornal às págs. 110 a 114.

> endurecimento, de tétano muscular. No período de descolonização, se apela à razão dos colonizados. Se lhes propõe valores seguros, se lhes explica prolixamente que a descolonização não deve significar regressão, que se deve apoiar em valores experimentados, sólidos, bem considerados. Mas ocorre que, quando um colonizado ouve a um discurso sobre a cultura ocidental, saca seu machado ou ao menos se assegura que está ao alcance de sua mão. A violência com a qual se afirmou a supremacia dos valores brancos, a agressividade que impregnou a confrontação vitoriosa desses valores com os modos de vida ou de pensamento dos colonizados fazem que, por uma justa inversão das coisas, o colonizado se engane quando se evocam frente a ele esses valores. No contexto colonial, o colono não se detém em seu trabalho de crítica violenta do colonizado, senão quando este último reconhece em voz alta e inteligível a supremacia dos valores brancos. No período de descolonização, a massa colonizada se escarnece desses mesmos valores, os insulta, os vomita com todas suas forças." (idem, pág. 25).

Assim, toda a leitura do processo de desopressão entende insertas as ações e reações, os engendramentos e consecuções de ambas as partes. E a resposta deve então ser violenta?

Pode ser, não deve ser. Aqui reside a dedução de que nestes processos surge o ser humano diante da saída colocada como contrapartida: "... fui submetido ao horror pelo colonizador opressor, ele existe e eu o sinto dentro de mim querendo se expressar violentamente". Esta pode ser a expressão do pensamento. Entretanto, assim como Adorno, mas em outra situação, Fanon reconhece a violência, que escancara e não mascara, e percebe que há concomitantemente possibilidades. Novamente surge a educação:

> Voltamos a cair na obsessão a qual gostaríamos de ver compartilhada por todos os políticos africanos, a necessidade de ilustrar o esforço popular, de iluminar o trabalho, de desembaraçá-lo de sua opacidade histórica. Ser responsável em um país subdesenvolvido é saber que tudo recai em definitivo na educação das massas, na elevação do pensamento, no que é chamado apressadamente a politização. (idem, pág. 120).

O exercício de Boal para além do teatro e da educação se transformou em teatro e educação juntos. Aliás, isto se foi dando durante os processos de formação e de produção ao longo de uma existência. A tarefa a que se referem Adorno e Fanon é a tarefa que Boal se propôs. E o método para aplicá-la foi e é artístico socioeducativo.

Figura 2 – Seção de formação do Teatro do Oprimido realizada na Argentina com Augusto Boal. Ao fundo, veem-se dispostos quadros que apresentam a teoria que alimenta e é alimentada pelas práticas do Teatro do Oprimido. O espaço é muito mais de ensaio do que de palco, disposto a uma ação (vide disposição das pessoas pelo lugar). A acomodação não é e nem tem a intenção de ser a de uma sala de aulas comum (alinhados, em carteiras, em filas, dispostos uns depois dos outros). As pessoas estão sentadas no chão, em círculo ou semicírculo. O espaço reservado no meio parece ser de uso coletivo para exercícios ou jogos. Os trajes são informais (não são uniformizados). Entre os quadros sinóticos do Método do Teatro do Oprimido e as pessoas sentadas no chão há Boal ladeado por um cavalete que sugere textos que se vão compondo. Há aqui uma situação de diálogo: modo de vida mais geral e atividade artística e intelectual convivendo em uma experiência cultural. (fonte: www.google.com.br , arquivos de imagens, em 12/09/2011).

Se for feito um deslocamento no tempo, para o Brasil da década de 50, por exemplo, um 'movimento' (antes, uma carta de voo aéreo, fantástica) amplo, de cunho nacional, orientado pelo governo central brasileiro, convidava o imaginário das pessoas a embarcar nas ideias de construção de uma nação brasileira mais independente e menos colonizada, mais desenvolvida e menos subdesenvolvida. Como citado por Marcelo Ridenti em seu livro originado de sua tese de doutorado em Sociologia:

> Havia toda uma ilusão libertária com o salto na industrialização a partir do governo Kubitschek, também uma luta contra o poder remanescente das oligarquias rurais e suas manifestações políticas e culturais, além de um impulso revolucionário respaldado em amplos movimentos de massas, e

> portador de ambiguidades nas propostas de uma revolução brasileira, burguesa (de libertação nacional) ou socialista, com diversos matizes intermediários. (RIDENTI, 2010, p. 75) [12].

O movimento cultural nos anos 50, 60 e 70 tomou forma junto com movimentações em torno de causas, conquistas e de descobertas, a saber, de uma arte do povo brasileiro, de uma arte para o povo brasileiro e de uma arte com o povo brasileiro. Também se formou a partir de uma incitação, de uma conclamação. Não pode ser considerado ainda como um movimento social, mas os traços, estes, sim, comparecem.

As ações estão presentes, e se não é o Centro Cultural Teatro de Arena um movimento social, é um movimento artístico que em seu desenvolvimento vai adquirindo características de cultura política. E é nesse movimento que a educação surge como modo de fazer pela sociedade civil, na qual parece ter se deslocado da história de uma proposta de conscientização para uma proposta de produção 'com' os oprimidos. Há semelhanças com aquilo que é gerado a partir dos movimentos sociais.

> Os movimentos geram uma série de inovações nas esferas pública (estatal e não-estatal) e privada; participam direta ou indiretamente da luta política de um país, e contribuem para o desenvolvimento e a transformação da sociedade civil e política. Estas contribuições são observadas quando se realizam análises de períodos de média ou longa duração histórica, nos quais se observam os ciclos de protestos delineados. Os movimentos participam, portanto, da mudança social histórica de um país e o caráter das transformações geradas poderá ser tanto progressista como conservador ou reacionário, dependendo das forças sócio-políticas a que estão articulados, em suas densas redes, e dos projetos políticos que constroem com suas ações. Eles têm como base de suporte entidades e organizações da sociedade civil e política, com agendas de atuação construídas ao redor de demandas socioeconômicas ou político-culturais que abrangem as problemáticas conflituosas da sociedade onde atuam. (GOHN, 1997, págs. 251/2).

---

[12] Aqui desenvolve Ridenti a ideia de Perry Anderson de que no Terceiro Mundo se deu um movimento modernista, que no Brasil encontrou as três coordenadas sob as quais se reconhecem os cruzamentos históricos que apresentavam a configuração do contexto diferenciado em que ocorreu: "intersecção de uma ordem dominante semiaristocrática, uma economia capitalista semi-industrializada e um movimento operário semi-insurgente". Vide livro citado às pp. 74 a 80 sob o subtítulo *Modernismo Temporão*.

Ora, a mudança social esteve presente desde que havia interesse em construir uma encenação nacional, uma maneira brasileira de representar, uma busca de dramatizar a temática nacional. E, em meio a esse movimento, vai se construindo uma possibilidade que acaba por levar à educação não formal: ao Teatro do Oprimido.

Boal exerceu a função de artista como intelectual e tratou o teatro como arte marcial e como revolucionária. Assim também o fez com relação à educação. Em ambos, o vínculo se estabeleceu por conta das intenções declaradas de conscientização, em oposição à alienação, para a cidadania com desopressão e emancipação.

Não faltam descrições sobre a preocupação de passar uma mensagem (em determinado período) ou de incorporação do popular para representar brasileiros e que eles se possam ver, ou de produzir junto com o povo para que ambos possam aprender. Elas surgiram em diversos momentos e nas diversas encenações do Teatro de Arena. Também não faltaram nas ocasiões em que Augusto Boal foi forçado a dirigir suas preocupações formativas em outras direções com incorporação das formas que teve que encontrar descobertas (no trabalho de alfabetização teatral, no momento de descoberta do Teatro Invisível na Argentina, no momento de alfabetização teatral no Peru). E cabe ao método dar conta de observar o objeto sob estas perspectivas apontadas como categorias.

> [...] O Tiradentes já fala mais, até, de uma relação de intelectualidade, de uma certa intelectualidade não engajada. Não é que a intelectualidade não tenha o direito de não se engajar na luta armada, de não se engajar na luta prática. Tem gente que não pode mesmo ir pra rua e fazer passeata ou ir pra rua e fazer alguma coisa por que não pode mesmo e tem o direito de não poder e tem o direito de ficar em casa. Mas não tem o direito de aderir, isso é que não tem, a um regime que vai contra a população de modo geral. A população mais ampla, a população do país. Então ali a gente tentava criticar um pouco aqueles intelectuais que faziam de conta que estavam lutando, mas só soltavam a cabeça e punham os outros na frente. O Che Guevara dizia que ser solidário é correr o mesmo risco e eu acho que é muito bonito isso, mas eu acho que também é muito extremo. Quer dizer, você não pode correr o mesmo risco, mas você pode ser solidário.[...]. (**REVISTA** "Schenberg - Arte e Ciência" **PESQUISA CENTRO MARIO SCHENBERG** de Documentação da Pesquisa em Artes - ECA/USP

> http://www.eca.usp.br/...option=com_content&view=article&id=105:entrevista-augusto-boal&catid=16:entrevistas&Itemid=13[24/09/2010 15:04:34]).

Surge a questão: Augusto Boal, que é objeto e sujeito da pesquisa, exerceu a função intelectual de educação e da arte materializando-as nas produções das quais participou? Se assim foi, então se pode passar a pensar como este trabalho evoluiu para propostas de educação não formal? Responder a estas questões é perceber o referencial teórico iluminando tanto a compreensão do trabalho realizado por Augusto Boal como as extensões desse mesmo trabalho.

A concepção sobre o que seja educação não formal adotada, e que responde a estas perspectivas que até aqui foram formando o prisma da observação que se faria sobre o objeto inserto no universo da pesquisa, é aquela em que a função intelectual esboçada no parágrafo anterior poderia se exercer:

> "É um processo sociopolítico, cultural e pedagógico de formação para a cidadania, entendendo o político como a formação do indivíduo para interagir com o outro em sociedade. Ela designa um conjunto de práticas socioculturais de aprendizagem e produção de saberes, que envolve organizações/instituições, atividades, meios e formas variadas, assim como uma multiplicidade de programas e projetos sociais". (GOHN, 2010, pág. 33).

Trata-se aqui de educação em espaços e formas diferentes, com tempos diferentes. Mas de objetivos que encaminham a intenção da construção, por processos, da 'autonomia do pensar e do fazer', como bem esclarece Gohn. O cidadão que se vai emancipando porque está inserto em processos artísticos socioeducativos deve crescer para a autonomia:

> Necessita relacioná-la como uma das formas para vencer as dificuldades de compreensão política do mundo que o cerca, para além dos problemas emergentes locais; autonomia como instrumento de formação de um cidadão capaz de ser e agir, de ter um entendimento crítico da sociedade globalizada, de ler o mundo a partir de valores e metas de emancipação. A autonomia é um valor, para que se construa uma sociedade onde haja mudanças e emancipação sociopolítica e cultural dos indivíduos e não a formação de redes de clientes usuários, não emancipatórias. É preciso ter a capacidade de fazer uma leitura crítica do mundo que nos rodeia, no plano local, para entender as contradições globais, para conviver com as fragmentações e os antagonismos de uma sociedade que faz dos conflitos a sua base de

> sustentação, para compreender as novas concepções do processo cultural civilizatório em marcha na globalização. (GOHN, 2010, pág. 41).

Estes são os 'instrumentos conceituais de investigação e de concepção linguística'[13] que podem ser conjugados em um verbo e um substantivo: tecer e tessitura. Ação e substância.

A maneira como estes conceitos se foram realizando nas experiências de Augusto Boal e do Teatro do Oprimido, iluminando e vitalizando – re-significando, desemboca numa tessitura que materializou o trabalho artístico-intelectual de Augusto Boal.

Esta tentativa de aproximação conceitual ao objeto remeteu à Metodologia e ao Método, impactando-os no movimento que se pretendeu realizar.

1.3 Metodologia.

Na verdade, no subtítulo anterior, o caráter de universalização obtido a partir dos conceitos foi inicialmente colhido e compreendido como 'abstrações' significativas. O resultado foi uma declaração de intenções diretivas que podiam ser compreendidas como um norte que guiou o olhar, um movimento que, a partir de conceitos válidos, universais, buscou descobrir a re-validação, ressignificação ou não no contato com o objeto de pesquisa na medida em que ele se transformou em sujeito da mesma.

Está afirmado acima um movimento que, para se realizar, conduziu as opções de formação do corpus da pesquisa e de sua análise. Esse tipo de metodologia escolhido é o mais adequado para as questões às quais se buscam respostas por que vai ao conceito, visita-o em definições, indo à práxis e à prática com maior profundidade, iluminado pelo conceito, mas sem deixar de revê-lo na ação, possibilitando avaliação de maior qualidade dos processos sem dá-los

[13] ABBAGNANO, Nicola, *Dicionário de Filosofia* – Martins Fontes, São Paulo, 2007, pág. 124. No verbete, há uma longa exposição dos usos e definições de Categoria que vai desde Platão e Aristóteles até Husserl, passando por Kant, Hegel e Heidegger. No final do verbete, encontra-se a constatação da possibilidade de sempre exercer o direito de propor novas categorias 'isto é, novos instrumentos conceituais de investigação e de expressão linguística'.

como definitivos e acabados e entendendo-os como situados num tempo/espaço e, consequentemente como construções históricas, tanto do pesquisador quanto do objeto.

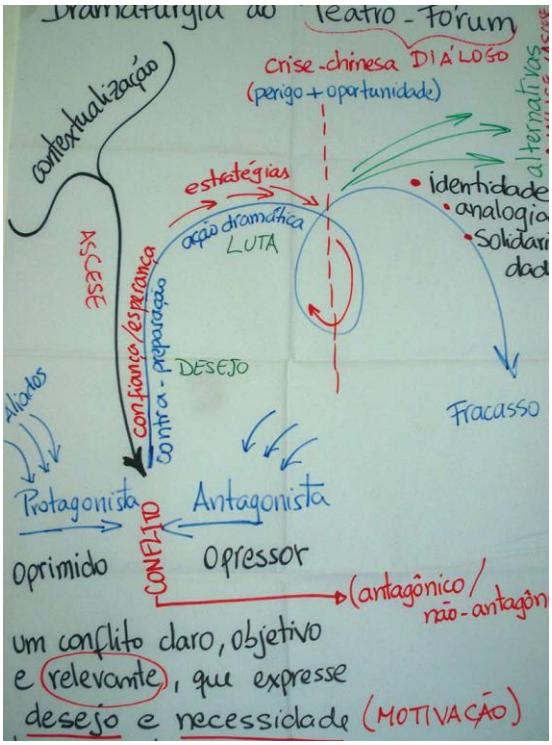


Figura 3 – Imagem explicativa do Método da Dramaturgia do Teatro-Fórum, que é uma das maneiras de aplicação do Teatro do Oprimido. "A inclusão de contextualização na dramaturgia do Teatro-Fórum é um desafio estético e uma necessidade ética e política, que exige do grupo uma compreensão ampliada do problema para a preparação do modelo. Esse movimento investigativo do micro (situação particular) em direção ao macro (conjuntura social) foi definido por Boal como ASCESE, exercício fundamental tanto na preparação do modelo quanto na sessão de Fórum. Para Boal, sem Ascese, o Fórum não chega a se estabelecer plenamente". (fonte Revista Metaxis (Rio de Janeiro, Brasil, 2010).

Foi feita uma aproximação em movimentos de modo a contemplar a generalização das categorias, buscar os dados, montar e iluminar o corpus, descrever e analisar e concluir. Distribuíram-se etapas para a realização desses movimentos, integradas, inclusive, às etapas dadas em toda a pesquisa regulamentada. O método está inserido na metodologia, que discute e dialoga com o método, duvida e sintetiza o mesmo. Como dizia Marx:

> Parece que o correto é começar pelo real e pelo concreto, que são a pressuposição prévia e efetiva; assim, em Economia, por exemplo, começar-se-ia pela população, que é a base e o sujeito do ato social de produção como

> um todo. No entanto, graças a uma observação mais atenta, tomamos conhecimento de que isto é falso. A população é uma abstração, se desprezarmos, por exemplo, as classes que a compõem. Por seu lado, estas classes são uma palavra vazia de sentido se ignorarmos os elementos em que repousam, por exemplo: o trabalho assalariado, o capital, etc. Estes supõem a troca, a divisão do trabalho, os preços, etc. O capital, por exemplo, sem o trabalho assalariado, sem o valor, sem o dinheiro, sem o preço, etc., não é nada. Assim, se começássemos pela população, teríamos uma representação caótica do todo, através de uma determinação mais precisa, através de uma análise, chegaríamos a conceitos cada vez mais simples; do concreto idealizado passaríamos a abstrações cada vez mais tênues até atingirmos determinações as mais simples. Chegados a este ponto, teríamos que voltar a fazer a viagem de modo inverso, até dar de novo com a população, mas desta vez não com uma representação caótica de um todo, porém com uma rica totalidade de determinações e relações diversas. (MARX, Karl – Para a crítica da economia política, pág. 116/7 in Os Pensadores, 1978, São Paulo, Abril Cultural, 2. Ed.)

Marx acabou por esclarecer partes constituintes do movimento que se deve realizar para análise, não sem considerar indevido e interessado o percurso ao que se fazia até então:

> O primeiro constitui o caminho que foi historicamente seguido pela nascente economia. Os economistas do Séc. XVII, por exemplo, começam sempre pelo todo vivo: a população, a nação, o Estado, vários Estados, etc.; mas terminam sempre por descobrir, por meio da análise, certo número de relações gerais abstratas que são determinantes, tais como a divisão do trabalho, o dinheiro, o valor, etc. Estes elementos isolados, uma vez mais ou menos fixados e abstraídos, dão origem aos sistemas econômicos, que se elevam do simples, tal como trabalho, divisão do trabalho, necessidade, valor de troca, até o Estado, a troca entre nações e o mercado mundial. O último método é manifestamente o método cientificamente exato. O concreto é concreto porque é a síntese de muitas determinações, isto é, unidade do diverso. Por isso o concreto aparece no pensamento como o processo da síntese, como resultado, não como ponto de partida, ainda que seja o ponto de partida efetivo e, portanto, o ponto de partida também da intuição e da representação. No primeiro método, a representação plena volatiliza-se em determinações abstratas, no segundo, as determinações abstratas conduzem à reprodução do concreto por meio do pensamento. (MARX, Karl – Para a crítica da economia política, pág. 116/7 in Os Pensadores, 1978, São Paulo, Abril Cultural, 2. Ed.)

Como se tratou, nesta pesquisa, do trabalho – aquele realizado como modo de vida e no universo da arte –, foi necessária uma generalização a qual pudesse se submeter a este movimento citado por Marx (a pena seria cair num vazio). Então, trabalho foi entendido no geral,

como a possibilidade de realização produtiva do homem para modificar o status quo: uma ação para a produção artística socioeducativa.

Mas, e ainda de acordo com o movimento citado, como aquele que se deve realizar, houve o interesse de realizar aproximações. Foi na sociedade, e, portanto, no contexto histórico, que se pôde encontrar o trabalho intelectual objeto deste projeto. Foi proveitoso contrapor ou comparar este movimento citado com a expressão de Augusto Boal em entrevista concedida acerca de seu trabalho produtivo, da realização dos espetáculos *Arena Conta – Zumbi* e *Tiradentes* e da realização do trabalho com o Teatro do Oprimido:

> [...] O que eu sei é que em cada momento... Quer dizer... Hoje você me perguntou o que a gente está fazendo no Teatro do Oprimido... O tema, a gente pode dizer que continua sendo o mesmo. É a Liberdade. Mas a liberdade de hoje que a gente pode pedir. Uma liberdade que é uma liberdade maior. É uma liberdade completamente diferente daquela que a gente falava em 64-65-80. Quer dizer. Um tema é abstratamente a liberdade. Mas na verdade, é sempre uma luta contra a ditadura naquele momento e contra uma opressão que subsiste. Embora a situação política do Brasil hoje seja muito melhor, sem dúvida, do que era naquela época. Mas ainda existe a opressão da fome. [...] Então quando você fala em Liberdade em relação, por exemplo, aos preconceitos que existem, aos preconceitos de raça, de sexo, de tudo, é diferente do que era naquela época. Naquela época, era uma tentativa muito mais direta de dizer "olha, a gente está falando disto e é contra isto que a gente fala". E, às vezes, o objeto da nossa análise se expande um pouco mais [...]. (**REVISTA** "Schenberg - Arte e Ciência" **PESQUISA CENTRO MARIO SCHENBERG** de Documentação da Pesquisa em Artes - ECA/USP http://www.eca.usp.br/...option=com_content&view=article&id=105:entrevista-augusto-boal&catid=16:entrevistas&Itemid=13[24/09/2010 15:04:34]).

Houve coerência entre a escolha intuitiva do movimento já descrito acima para compreender o trabalho e a efetividade do trabalho que Boal se propunha a realizar. Sendo Augusto Boal objeto da pesquisa e tendo ele passado por períodos históricos muito diferentes entre si, a consciência das generalidades como dependentes do concreto em sua materialização afloraram na pesquisa em benefício do entendimento.

> "O "teatro do oprimido" nasceu na América Latina, como resposta cultural a uma situação concreta, mas também enquanto processo de "alfabetização política", se mostra válido e despertando consciências adormecidas na velha

> Europa: *onde existe a opressão, existe a necessidade de um teatro do oprimido, isto é, de um teatro para libertação". (BOAL, 1979, pág. 11).*

Portanto, um processo de conscientização diferente daquele que era 'oficial', do status quo aristocrata, depois liberal, liberal militar ou europeu (contra hegemonia). Este interesse artístico legítimo esteve presente nos momentos em que se faziam os espetáculos com os atores do Teatro de Arena. Estava também presente nos momentos em que se fizeram espetáculos temáticos para serem levados aonde o povo estava, durante as incursões pelo nordeste brasileiro. Como declarou o próprio Boal:

> "Foi a partir desse núcleo do Arena que pela primeira vez a gente não fez um produto acabado, mas decidiu fazer os meios de produção para que outras pessoas pudessem realizar seus trabalhos. Essa passagem do "nós somos os artistas" para "vocês passarão a ser os artistas" é que é o início do Teatro do Oprimido. Foi quando a gente decidiu construir e ensinar uma técnica do fazer e isso foi ali em 1970. Eu situaria a origem dessa ideia naquele momento, mas depois nasceu o Teatro Invisível na Argentina; o Teatro Fórum, no Peru; e a coisa foi se desenvolvendo, mas já veio de uma continuidade de pensamento. Posso até dizer que, no meu caso, esse processo teve início em 1956 quando a gente fez Ratos e Homens, que foi a minha estreia profissional e a estreia do Guarnieri e do Milton Gonçalves. E que também teve o Vianinha, que já tinha feito outros trabalhos. Isso já faz mais de meio século". (entrevista Revista Fórum, edição 59, fevereiro 2008).

Acrescente-se que, por se tratar de situações ainda recentes e outras presentes (atuais), e, ainda, por serem artísticas, houve a intenção justificada e coerente da captação, compreensão e análise das 'estruturas de sentimento' que deram sentido às ações e pensamentos de Boal, dos grupos com sínteses e métodos concebidos. Assim foi porque se tratava:

> [...] dos elementos característicos de impulso, restrição e tom; elementos especificamente afetivos da consciência e as relações, e não sentimento contra pensamento, senão pensamento tal como é sentido e sentimento tal como é pensado; uma consciência prática de tipo presente, dentro de uma continuidade vivente e inter-relacionada. (WILLIAMS, 1997; pág. 155, grifo nosso).

Mas, como fazer dialogar o método com esta metodologia que vai colocando em diálogo as intenções e práticas declaradas desse sujeito coletivo com algumas generalizações universais? As escolhas recaíram sobre o uso de algumas técnicas e procedimentos.

1.5 O método – A opção por pesquisas bibliográfica e biográfica; história de vida e depoimentos; e estudo de caso.

> *"A gente tem influência de todo mundo que é inteligente, de todo mundo que é criador. A gente pega e fala assim: eu fui influenciado por tal autor... tá deixando de lado tanta outra gente que nos influenciou também que é até injusto pegar e citar Shakespeare, citar Cervantes, citar Stanislavski, citar esta gente toda... Claro que elas me influenciaram poderosamente! Mas também me influenciou poderosamente a vida social, a vida vendo as pessoas, vendo as conversas... Os amigos me influenciaram enormemente. Então você fala: eu fui influenciado por Eurípedes, mais do que por Ésquilo; fui influenciado mais por Moliére do que por Racine... quer dizer você tá deixando de lado... e os amigos que também te inflenciaram, que te trouxeram um estímulo enorme, às vezes, tocando uma música, inventando uma música, às vezes discutindo... às vezes, num debate, num diálogo, né...? Então a gente é influenciado muito pelos amigos, pelas pessoas com as quais convive, né? Isso é uma influência literária, é uma influência artística extremamente importante, que eu prezo enormemente. Meus amigos me influenciaram enormemente. Eu acho que todo meu trabalho sem os meus amigos, não teria existido. Quer dizer, ele teria sido completamente outro. Quer dizer, a gente fala das influências do livro, mas das influências que vem através das vivências de outras pessoas. Às vezes, eu fui influenciado por filósofos que eu não li, mas meus amigos leram. Então, quando eles vieram me... comentar, já vieram com a sua visão das coisas também. E isto também é estimulante, isto também é criativo. Quem mais me influenciou foram todos os meus amigos, foram todos os escritores inteligentes, foram todas as pessoas criativas. (transcrição de trecho de entrevista concedida por Boal)*[14]

Há uma convergência entre perceber as estruturas de sentimento e entrar em contato com autobiografias, entrevistas, depoimentos e histórias de vida. A epígrafe apresenta a voz do objeto da pesquisa. Trazê-la para a tese, transformando o objeto, foi procedimento dar voz ao sujeito. Para tanto, e por conta desta opção, os métodos e procedimentos da pesquisa foram:

- De levantamento biográfico, a partir da bibliografia elaborada pelo próprio Boal, que foi escritor narrador daquilo por que passou, descobriu e praticou. A fim de não prevalecer uma única voz, a do sujeito Boal, estabeleceu-se uma dinâmica para validar ou questionar os dados apresentados pelo próprio sujeito. Outros participantes e envolvidos foram ouvidos em depoimentos e entrevistas narrativas.

[14] Entrevista que também consta no DVD, na pasta 'filmes qualificação'.

Outras fontes foram buscadas, como jornais, folders de espetáculos, fotos, teses e dissertações.

- História de vida dos curingas que foram preparados por Boal e pelo Centro do Teatro do Oprimido, na qual se puderam identificar os resultados ou a presença da formação para o Teatro do Oprimido. Estes curingas foram contatados e quatro se prontificaram a narrar o contato com Boal e com o Teatro do Oprimido: uma do CTO Rio de Janeiro (diretora artística do Centro) e três de São Paulo (um atuante em Santo André, outras duas na cidade de São Paulo).

- Um estudo de caso que buscou a experiência na prática, nos dias atuais. Os parâmetros para a busca deste estudo de caso foram a proximidade, por questões de deslocamento, e a ocorrência em outro centro que não o CTO (assim melhor se pode avaliar a formação em suas aplicações).

Estas aproximações citadas e o diálogo suscitado por elas defronte aos outros materiais possibilitaram encontrar com as produções e com o modo de vida: a materialização cultural. Como afirma CEVASCO: "a fixação de um sentido é resultado histórico de disputas que envolvem muito mais que a linguística". (2001, pág. 115). Portanto, é na história, e consequentemente nas interações, que se pode encontrar:

> "... o trabalho dos homens sobre as coisas físicas, o modo como o executam e as relações que estabelecem para executá-lo, e também o trabalho sobre a "natureza humana", que realizam no processo de produzir o que precisam para subsistir...". (WILLIAMS, 2007, pág.270).

A ideia encontrou eco em Boal que afirma:

> "Sabemos que qualquer objeto, qualquer que seja sua finalidade, deve ser construído antes de ser usado. No caso de objetos artísticos, - que são Metáforas Substantivas, isto é, são matéria - a sua construção física é anterior à sua finalidade a aos significados que possam vir a ser, neles, projetados. A aura se desenvolve depois da criação do objeto, não antes, quando só existia imaterial, na mente do artista. A construção do objeto de arte precede sua utilização, religiosa ou secular". (BOAL, in METAXIS, 2008, pág.11).

O detalhamento e as análises foram então buscados de acordo com o elenco exposto a seguir.

A biografia e a bibliografia de Augusto Boal, as entrevistas narrativas e depoimentos.

Escritor que era, quase um anotador – um comportamento de alguns atores e diretores da época de 1950 a 1970 –, Boal publicou duas memórias: uma, *Hamlet e o filho do padeiro*, em forma de bibliografia imaginada e outra, *Milagre no Brasil* em forma de romance, numa narração com doses de ficção. Além disto, fez publicar cinco livros teórico-práticos[15]: *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, *Técnicas latino-americanas de teatro popular – Uma revolução copernicana ao contrário*, *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de fazer algo através do teatro*, *Teatro como arte marcial* e *Stop: C'est Magique!*[16]

Além disso, Boal fez prática à sua formação como 'playwriter' ou autor da carpintaria teatral em texto: *Revolução na América do Sul*, *Murro em ponta de faca*, *Torquemada,* que são textos de teatro que escreveu, além das parcerias de criação de espetáculos que também geraram textos: *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes,* em parceria com Gianfrancesco Guarnieri, além de *Arena canta Bahia* e do espetáculo *Tempo de Guerra* (com trechos de Brecht) em parceria com Caetano Veloso e Gilberto Gil.

---

[15] O uso do termo teórico-práticos se dá por conta do procedimento de Boal como autor, que sempre procura dar às suas obras escritas o caráter de 'exemplos' daquilo que ocorreu quando ele pôs em prática aquilo sobre o que escreve. Não obstante ser uma opção de registro, vai um pouco além esta característica que o autor imprimiu à sua obra, porque vai de encontro ao modo de ver a teoria, quando colocada em prática. Como na introdução de Técnicas latino-americanas de teatro popular, o autor escreve: " Este libro pretende ser simplemente una sistematización de experiências [...]" ou em Teatro do Oprimido: "Este livro reúne ensaios que foram escritos com diferentes propósitos, desde 1962 em São Paulo, até fins de 1973 em Buenos Aires, relatando experiências realizadas no Brasil, na Argentina, no Peru, na Venezuela e em vários outros países latino-americanos". Também em Stop, C'est Magique! encontramos o seguinte texto: "O que é realmente novo é o que agora estamos tratando de fazer: uma ampla sistematização de todas as formas possíveis através das quais o oprimido pode manifestar-se teatralmente"

[16] Há pelo menos 24 entrevistas concedidas e transcritas de Augusto Boal na rede da internet, seis entrevistas e/ou programas de televisão em vídeo, nas quais Boal fala sobre o trabalho do Teatro e do T. O. Helen Sarapeck (atual diretora do Centro de Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro) tem DVDs produzidos por esse centro, juntamente com a Revista Metaxis (uma publicação do C.T.O. em parceria com a Petrobrás). Há pelo menos 15 entrevistas ou biografias de gente envolvida nos processos de criação com Boal que o citam diretamente.

Era um hábito nos espetáculos promovidos pelo Teatro de Arena, e mesmo naqueles outros que Boal dirigia, o de fazer constar nos programas, releases e outros meios de divulgação as ideias, o pensamento e concepções, enfim as intenções do grupo. Isto transforma estes citados instrumentos de 'divulgação' em fontes preciosas de informações.

Já que grande parte dos exercícios que passaram a fazer parte do repertório do Teatro do Oprimido saiu dessas experiências de encenação, em seus ensaios, é certo pensar que se pode melhor compreender algumas dessas alternativas de jogos e exercícios a partir da leitura desses folders.

Deu-se a busca de textos, folders, cartazes, balancetes, contratos e registros de razões sociais, releases, matérias em jornais, entrevistas já concedidas, programas de rádio e TV, fotos e filmagens, figurinos e cenários, descrições de planos de iluminação e de ensaios como fontes de busca e pesquisa para formar o corpus sobre o qual se fizeram os estudos[17].

Em benefício desta observação e de captá-la com compreensão e da apreensão das estruturas de sentimento que movimentaram as ações e processos de Augusto Boal e dele com o Teatro do Oprimido, foi reconhecida a necessidade de dar voz a esse sujeito[18].

É importante realizar entrevistas, como apoio na confrontação de citações de fatos e nas versões dadas pelos que as concedem, mas, e, principalmente, como fontes nas quais se podem melhor perceber as estruturas de sentimento. A finalidade foi também de captar as marcas deixadas pelos projetos e pela figura do educador Boal.

---

[17] A junção dos arquivos pesquisados no Centro Cultural de São Paulo com aqueles que foram cedidos por empréstimo por Cecília Thompson Guarnieri constituíram um grupo suficiente de informações e dados (fotografias, programas, folders, flâmulas, carta, etc.)

[18] O Professor Roberto Schwarz respondeu a uma pergunta sobre possíveis falhas ou erros que se poderiam apontar nos desenvolvimentos dos processos de Boal e do Teatro de Arena: 'Na verdade, no período do Arena, não se desenvolveu excelente literatura. Desenvolveram-se excelentes espetáculos teatrais, mas não excelentes textos'. Isto reforça algo importante aqui: a apresentação do destaque dado à estrutura de cada espetáculo, sua apresentação como ideia, como propósito e como objetivo e como isto mexia com a forma que adquiriu: trata-se de encenações. Uma característica forte das encenações é o momento, a presença na realização daquilo que está posto na epígrafe desta tese: a menor faísca que salta entre dois polos.

Entretanto, a primeira possibilidade de contato com o mais profundo, com o pensado como agido e o agido como pensado foi a autobiografia de Augusto Boal: trezentas e trinta e nove páginas em que expressou suas memórias imaginadas, como ele mesmo as chama.

Porém quanto às entrevistas como fontes de pesquisa, havia pelo menos duas possibilidades: realização com as próprias pessoas envolvidas ou uso de entrevistas realizadas por outros. Por ser Augusto Boal uma pessoa pública, de grande circulação na cultura, há muito material publicado ou gravado dele e sobre ele. A lista de nomes dos envolvidos diretamente nos processos de criação com Augusto Boal é muito grande. Apenas para citar alguns nomes:

Flávio Migliaccio, Riva Nimitz, Milton Gonçalves, Francisco de Assis, Edu Lobo, Paulo José, Juca de Oliveira, Myriam Muniz, Isabel Ribeiro, Lima Duarte, Dina Sfat, Joana Fomm, Renato Consorte, Lélia Abramo, Dulce Muniz e Hélio Muniz, Caetano Veloso, Maria Bethania, Gilberto Gil, Eugenio Kusnet, Sábato Magaldi, José Celso Martinez Corrêa, Antônio Abujamra, Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão, Maria Bethânia, Paulo Pontes e Armando Costa, Tom Zé, Lauro César Muniz, Bráulio Pedroso, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade, Plínio Marcos e Fernanda Montenegro e Isaias Almada.

Estes 37 nomes citados não abrangem todos, mas estão entre os significativos e determinantes para os processos e relações que foram tecendo os fios das criações de Boal. Contatos foram feitos com Ruth Sims. Cecília Thompson, Cecília Boal, Tom Zé, Maria Bethania, Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda, Rolando Boldrin, Albertina (primeira esposa de Boal), Edu Lobo, Fernanda Montenegro, Antonio Cândido.

Foram realizadas entrevistas narrativas com Gilberto Gil, Paulo José, Celso Frateschi, Jards Macalé, Roberto Schwarz, Célia Quirino, Cecília Thompsom Guarnieri e Cecília Thumim Boal. Juca de Oliveira respondeu por e-mail com um breve depoimento, assim como Roberto Schwartz que concedeu depoimento, entretanto sem conceder que se gravasse. O critério foi o de "reconstruir acontecimentos sociais a partir da perspectiva dos informantes, tão diretamente quanto possível" (Jovchelovitch e Bauer, pág. 91, in Bauer & Gaskell, 2002).

Figura 4 – Entrevista realizada com Gilberto Gil na coxia do SESC Pompéia, antes de apresentação musical que faria para os funcionários comemorando o aniversário do próprio SESC.

A característica das entrevistas narrativas é de estimular a busca pelas lembranças dos momentos em que os entrevistados participaram dos acontecimentos (todos os entrevistados foram participantes, em diferentes momentos, e tiveram relação com os acontecimentos pesquisados).

História de vida

As histórias de vida não são apenas documentos históricos, posto que passíveis de análise e síntese. O pesquisador realiza a entrevista buscando proporcionar ao entrevistado um momento de narrativa sobre o qual ele tem a posse da expressão. Só por isto já são registros importantes em qualquer pesquisa. Mas, transcrever já é um processo de transformação, nesta pesquisa este processo se deu como uma narrativa do pesquisador sobre a narrativa do entrevistado. Algumas observações de interesse da pesquisa foram registradas e alguns trechos não foram narrados, portanto houve um processo de análise[19].

[19] Conforme Maria Isaura Pereira de Queiroz em seu livro *Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva,* ao tratar da Análise de documentos em Ciências Sociais: o que é normal e o que é extraordinário

No que diz respeito ao trabalho com grupos de Teatro do Oprimido, foram feitas entrevistas narrativas com quatro curingas. Destas entrevistas se extraiu uma narrativa que buscou contar a história que foi contada ao pesquisador. Os registros foram mantidos em arquivos de voz e gravados como testemunhos depositados em mídia digital (um DVD acompanha a tese com as quatro entrevistas). Para a realização das entrevistas, foi encaminhado um e-mail antecipadamente que explicou qual era o trabalho de pesquisa, o que se esperava do entrevistado e a necessidade de assinatura para uma autorização de uso. Portanto, todos eles já tinham a ideia do que se esperava com a realização no encontro que seria gravado. Uma das entrevistas se realizou no Centro do Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro (Helen Sarapeck) e as outras em São Paulo (no barzinho do Cine SESC – Armindo Pinto – num pátio da PUC de São Paulo – Hellen di Bertolly – e no Ponto Educandário de Cultura – Yara Toscano). A escolha dos entrevistados recaiu sobre curingas que tinham se formado ainda com a presença de Augusto Boal, a fim de pesquisar o educador não formal como decorrência das ações de Boal, em ação, na prática. Esta citada opção se dá por conta de que a proposta aqui é de acompanhar o processo como foi levado a cabo com o seu descobridor e a partir dele.

Estudo de caso

O estudo de caso sempre envolve uma estância em ação. Assim Marli Eliza Dalmazo Afonso de André inicia suas considerações sobre o conceito de estudo de caso[20]. Nesta pesquisa que aqui se materializou já se evidenciou por diversas vezes a opção de ir até os processos a fim de significar as abstrações iniciais, ou seja, as generalizações válidas feitas no início. O estudo de caso permite chegar à particularidade, o que é muito apropriado para "... investigar problemas práticos, questões que emergem do dia-a-dia". Sua descrição se deu por meio de um Caderno de Campo: não só o texto foi usado, também imagens fotográficas e filmagens, ambas

---

para o informante? Qual é a matéria que ele veicula? O que ele repete insistentemente, reforçando? O que desta repetição não deve ser transcrito? Quais são os pontos mais narrados: acontecimentos ou avaliações do narrador?

[20] Estudos de Caso em Pesquisa e Avaliação Educacional, Brasília, 2005.

digitalizadas[21]. No caso, o estudo levado a cabo foi instrumental, porque pretendeu e permitiu investigar como se deu o processo de apropriação do método do Teatro do Oprimido conduzido por uma 'curinga' e pelos que frequentaram as seções, que contém jogos e realizações de produções[22].

O contato com o caso estudado foi de um mês, tempo suficiente para uma coleta e observação minuciosas e densas. Como o pesquisador foi o principal instrumento de coleta, encontrou-se diante de momentos em que a condição humana foi solicitada, pois decisões tiveram que ser tomadas no momento mesmo em que se deu a estudo. Decisões que poderiam definir os rumos que a pesquisa poderia tomar e, mais importante, a aceitação no grupo pesquisado. Como muito bem esclarece ANDRÉ:

> Para desenvolver um estudo de caso "qualitativo", o pesquisador precisa, antes de tudo, ter uma enorme **tolerância à ambiguidade**, isto é, saber conviver com as dúvidas e incertezas que são inerentes a essa abordagem de pesquisa. Ele tem que aceitar um esquema de trabalho aberto e flexível, em que as decisões são tomadas na medida e no momento em que se fazem necessárias. Não existem normas prontas sobre como proceder em cada situação específica e os critérios para seguir essa ou aquela direção são geralmente muito pouco óbvios. (2005, pág. 38).

O estudo se realizou no mês de Abril de 2012, no Ponto Educandário de Cultura. A escolha do local e do grupo a ser estudado nasceu da ideia original de promover este estudo em São Paulo, preferencialmente na capital. Inicialmente surgiu a informação, a partir do sítio da Internet do ITO – International Theatre of Opressed – de que estava em atividade um grupo em Santo André, não havendo nenhum outro grupo mais próximo com registro no sítio (os mais próximos eram em Londrina e o próprio CTO no Rio de Janeiro). No contato se revelou que as atividades tinham sido encerradas em Santo André e que havia outro trabalho se desenvolvendo na cidade de São Paulo. Yara Toscano era responsável por esse processo e foi procurada por e-

[21] Novamente, neste caso, os documentos históricos destes registros estão presentes no DVD que integra a tese.
[22] A fonte destas primeiras considerações foi o livro de ANDRÉ: *Estudo de caso em pesquisas e avaliação educacional*.

mail. Acedeu à possibilidade de visita e, depois, de Estudo de Caso. Ficou estabelecido que o estudo se desenvolveria por um mês (Abril de 2012).

Durante o estudo de caso, se realizaram entrevistas semiestruturadas com 05 dos jovens ou adolescentes do grupo. A primeira parte destas entrevistas solicitou uma narrativa por parte dos integrantes do grupo, a seleção se deu inicialmente com a pergunta dirigida ao grupo reunido sobre quem se disporia a participar de uma entrevista. A seguir foi colocada a data em que poderia se realizar, quando aqueles que puderam comparecer foram entrevistados (não havia interesse de escolher este ou aquele jovem, já que o pesquisador frequentava os encontros e isto poderia viciar qualquer escolha). A segunda parte foi composta por perguntas que deveriam ser respondidas brevemente. Criou-se um contraste em benefício de ampliar a possibilidade de expressão, enquanto que na narrativa quem comandava eram os jovens, com o tempo de que quisessem dispor; nas respostas às questões, além de se expressar com relação ao que fora perguntado, acabaram por responder mais apressadamente, porque a solicitação foi de que o fizessem a fim de provocar um "*brain storm"*.

Figura 5 – Boal em cena trabalhando com um grupo. Momento de levantamento de dados, de diálogo para a construção de um próximo momento de criação de cenas. Da imagem se pode depreender a aproximação (inclusive física) dos participantes. Estão organizados e dispostos em função de um foco de atenção e suas expressões revelam contentamento (sorrisos). Não há carteiras nem cadeiras que se possam ver, há uma organização em círculo. Novamente, como em outra imagem: não há uniformes, nem padronização de trajes. Boal parece estar explicando algo, já que suas mãos, que não estão largadas na cintura, parecem querer expressar alguma coisa, construir algum sentido. Vale perguntar: O que são aulas, ou momentos de aprendizagem, senão construções de sentido?

As partes narrativas destas entrevistas foram transcritas[23]. As questões foram tabuladas e analisadas.

O ensaio como opção de escrita

A opção de forma que a tese assumiu devido a todas as características levantadas até aqui foi do ensaio. Informa Konder que o ensaio científico foi usado por Montaigne a partir da primeira metade do século XVI como uma alternativa ao tratado. No caso do trabalho de Montaigne, ensaios eram feitos com a 'firme convicção de que cada ser humano traz com ele, inteira, a condição humana. ' (dizia Montaigne: "Je suis moy-mesmes la matiere de mon livre" – Eu mesmo sou a matéria do meu livro).

Os italianos Francesco de Sanctis e Benedetto Croce foram ensaistas. O filósofo espanhol José Ortega y Gasset definiu o ensaio como 'a ciência sem prova explícita'. No século XX, cometeram ensaios Aldous Huxley, Thomas Eliot e George Orwell, Thomas Mann, Paul Valéry, Albert Camus, Maurice Maeterlinck e Marguerite Yourcenar, e os brasileiros Augusto Meyer e Alceu Amoroso Lima.

> "No mundo dos ensaístas há sempre alguns que lembram aos outros que o terreno que lhes cabe explorar não é o da poesia nem o do romance. Não é o da ficção nem o do primado da imaginação criadora. De fato, o ensaio assimila algo da liberdade de expressão aprendida na arte, porém não é, a rigor, um gênero artístico. Por maior apreço que o ensaísta mostre pelas artes, por mais impressionantes que sejam seus talentos artísticos, seu programa é de natureza científica". (KONDER, 2005, pág.)

Tudo leva a crer que, salvo melhor juízo, deva o texto de um ensaio arrazoar, porém alternativamente, tratando de conseguir conquistar a possibilidade de, com imaginação, mas a serviço do trabalho científico a ser realizado, conquistar flexibilidade e outras possibilidades de explanação.

[23] Também estão presentes como documentos históricos no DVD que acompanha a tese.

2. CONSTRUÇÃO DE UMA CULTURA POLÍTICA COM IMPLICAÇÕES EM PROCESSOS SOCIOEDUCATIVOS – TEATRO E EDUCAÇÃO

Figura 6 – Cenas da apresentação de teatro na celebração do Dia Mundial do Teatro na UNESCO. Um ato de uma peça, usando a metodologia do Teatro do Oprimido e focada nos acontecimentos sociopolíticos na França foi levado com a participação do público. Nas fotos podem-se notar objetos compondo uma sala típica de reuniões com um pequeno palco apenas suficiente para abrigar um palestrante ou condutor. Todavia, a improvisação e adaptação permitem que o grupo faça seu trabalho, como podemos ver em ação. Esta é uma característica de certo tipo de teatro que, como se poderá ver adiante, foi realizado por Augusto Boal (assim como por outros encenadores, atores e diretores) e que virou marca notável em suas próprias intervenções públicas e dos grupos de Teatro do Oprimido. Fonte: (news / nouvelles ITI, Nº 96, 06/2009, pág. 23)

2.1 Introdução

Há uma biografia elaborada pelo Instituto Internacional de Teatro[24] (Anexo VIII) quando da nomeação de Augusto Pinto Boal como Embaixador Mundial do Teatro em Março de 2009. Dela se pode apreender que o itinerário de Boal percorreu caminhos em boa parte do mundo. Também fica clara a constatação dos diversos e diferentes lugares pelos quais passou esse sujeito diretor, produtor, escritor, professor e agente cultural: debatendo, ensinando, proferindo palestras e workshops, e formando coringas. Ao que parece, formando para a cidadania em um trabalho artístico – intelectual sistemático e metódico.

Não faltam registros das atividades de Augusto Boal. Trata-se de um homem que andou pelos cinco continentes com uma ideia na cabeça que, transformada em prática, era o Teatro do Oprimido. No que diz respeito a estas ideias, ele mesmo as traduz, em suas falas públicas, como de um descobridor.

Descobria debruçado, desde o início de sua atividade artística, sobre a carpintaria teatral a partir da menor unidade teatral, "que são dois atores", por um lado, e por outro sobre os povos, as gentes e suas relações desde a menor unidade social, que são dois cidadãos. Na verdade, são dois lados de uma mesma moeda, para usar de uma expressão popular.

Tendo encontrado pelo mundo gente que usava da linguagem para tratar de suas coisas, descobriu vontades expressas em palavras com a função de se sobrepor. Encontrou muitas vezes aquela faísca que salta entre dois polos como um raio, mas para sobrepujar outras vontades, por vezes, mal possibilitadas em sua expressão, por outras, acintosamente impossibilitadas (vide citação da Epígrafe).

---

[24] Biographie réalisée par l'Institut International du Théâtre (IIT). Dans le cadre de la Journée mondiale du théâtre – 27 mars 2009. O IIT é órgão representativo na UNESCO do teatro que se faz pelo mundo.

Em 2009, Augusto Boal foi nomeado o Embaixador Mundial do Teatro pela UNESCO/ Centro Internacional de Teatro, e teve o direito de elaborar um texto a ser lido em todos os teatros do mundo no Dia Internacional do Teatro, antes das representações que se fizessem dos espetáculos. Evidentemente, a tradução se fez em Inglês, Espanhol, Italiano, Francês, Indiano, Ídiche, Alemão, Russo, Árabe e Português, entre outras línguas (a tradução oficial é para mais de 40 línguas).

Boal formou-se para exercer a função de escritor de teatro, um Playwriter, como vaticinou John Gassner ao final de seu primeiro ano de estudos na Columbia University. Portanto, não foi novidade o trato com a escrita desse documento, tendo em vista que ele sempre escreveu textos para serem levados nos teatros, para serem representados. A diferença aqui é que o texto era sobre o que ele fazia como arte e foi feito para ser lido, não interpretado em espetáculo, diversamente àquilo que era o rito nos diversos teatros.

Assim, como de costume, antes de se iniciarem as representações, em teatros espalhados por todo o mundo, foram lidas as palavras do escolhido naquele ano como embaixador, Boal. Palco e plateia, os da cena e os do público compartilharam dessas palavras.

Esta é uma comemoração, um ritual que se repete todos os anos, desde 1962. Em 2009, a mensagem – um dos polos da faísca – foi a seguinte:

Figura 7 – Augusto Boal durante a leitura de sua mensagem na UNESCO em Março de 2009. Fonte: (news / nouvelles ITI, Nº 96, 06/2009, pág. 32 - © 2009 Photos by Antoine Veteau - www.tonio.typepad.fr)

‘Todas as sociedades humanas são espetaculares no seu cotidiano e produzem espetáculos em momentos especiais. São espetaculares como forma de organização social e produzem espetáculos como este que vocês vieram ver. Mesmo quando inconscientes, as relações humanas são estruturadas em forma teatral: o uso do espaço, a linguagem do corpo, a escolha das palavras e a modulação das vozes, o confronto de ideias e paixões. Tudo que fazemos no palco, fazemos sempre em nossas vidas. Nós somos teatro.

Não só casamentos e funerais são espetáculos, mas também os rituais cotidianos que, por sua familiaridade, não nos chegam à consciência. Não só pompas, mas também o café da manhã e os ‘bons dias’, tímidos namoros, grandes conflitos passionais, uma seção do senado ou uma reunião diplomática. Tudo é teatro.

Uma das principais funções de nossa arte é tornar conscientes esses espetáculos da vida diária, onde os atores são os próprios espectadores, o palco é a plateia e a plateia é o palco. Somos todos artistas.

Fazendo teatro aprendemos a ver aquilo que nos salta aos olhos, mas que somos incapazes de ver, tão habituados estamos apenas a olhar. O que nos é familiar torna-se invisível. Fazer teatro, ao contrário, ilumina o palco de nossa vida cotidiana. Em setembro do ano passado fomos surpreendidos por uma revelação teatral. Nós, que pensávamos viver, em um mundo seguro, apesar das guerras, genocídios, hecatombes e torturas, que aconteciam sim, mas longe de nós, em países distantes e selvagens. Nós vivíamos seguros com nosso dinheiro guardado em um banco respeitável ou nas mãos de um honesto corretor da bolsa. Nós fomos informados de que esse dinheiro não existia, era virtual, feia ficção de alguns economistas que não eram ficção, nem eram seguros... nem respeitáveis. Tudo não passava de mau teatro com um triste enredo, onde poucos ganhavam muito e muitos perdiam tudo. Políticos dos países ricos fecharam-se em reuniões secretas e de lá saíram com soluções mágicas. Nós – as vitimas de suas decisões – continuamos espectadores, sentados na última fila das galerias. Vinte anos atrás, eu dirigi Fedra de Racine no Rio de Janeiro. O cenário era pobre: no chão, peles de vaca, em volta, bambus. Antes de começar o espetáculo, eu dizia sempre aos meus atores: Agora, acabou a ficção que fazemos no dia a dia, quando cruzarem estes bambus, lá no palco, nenhum de vocês tem o direito de mentir. Teatro é a verdade escondida.

Vendo o mundo além das aparências, vemos opressores e oprimidos em todas as sociedades, etnias, gêneros, classes e castas. Vemos um mundo injusto e cruel. Temos obrigação de inventar outro mundo, porque sabemos que um outro mundo é possível. Mas cabe a nós construí-lo com nossas mãos, entrando em cena, no palco e na vida.

Assistam ao espetáculo que vai começar. Depois, em casa, com seus amigos, façam peças vocês mesmos e vejam o que jamais puderam ver: aquilo que salta aos olhos.

> Teatro não é apenas um evento, é uma forma de vida. Atores somos todos nós, e cidadão não é aquele que vive em sociedade. É aquele que a transforma'.[25].

A citação é longa, mas como fora encomendada, nas condições e para a finalidade a que se destinava, serve como um epitáfio composto em vida. Boal viria a falecer naquele mesmo ano. Carregado de controlada emoção (coisas do ofício), o texto expõe o que representava o fazer teatral para Augusto Boal, ou o desejo quanto ao que deveria representar.

Como chegaram a se constituir os pensamento e as ações presentes no discurso apresentado acima: a ideia de que as sociedades humanas são espetaculares, como formas de organização social, e que produzem espetáculos; de que as relações humanas são estruturadas em forma teatral e de que fazer teatro 'ilumina o palco de nossa vida cotidiana'?

Além daquelas questões, como Boal chegou a conceber que o teatro é 'verdade escondida' que revela o mundo injusto e cruel além das aparências, mas que também é uma prática que permite inventar outro mundo? Como se revelou a prática realizada por atores que são todos, mas que somente se convertem em cidadãos na medida em que não apenas vivem em sociedade, mas que a transformam?

Pois é no universo desse homem de teatro, que se revela como sendo um 'descobridor em grupo', em momentos significativos de seu percurso que se verão a seguir as formas e os

---

[25] Autores das mensagens do Dia Internacional do Teatro: 1962, Jean COCTEAU; 1963, Arthur MILLER; 1964, Laurence OLIVIER - Jean-Louis BARRAULT; 1965, Anonymous/Anonyme; 1966, René MAHEU, Director General of UNESCO; 1967, Hélène WEIGEL; 1968, Miguel Angel ASTURIAS; 1969, Peter BROOK; 1970, D. CHOSTAKOVITCH; 1971, Pablo NERUDA; 1972, Maurice BEJART; 1973, Luchino VISCONTI; 1974, Richard BURTON; 1975, Ellen STEWART; 1976, Eugène IONESCO; 1977, Radu BELIGAN; 1978, national messages; 1979, national messages; 1980, Janusz WARMINSKI; 1981, national messages; 1982, Lars af MALMBORG; 1983, Amadou Mahtar M'BOW, Director General of UNESCO; 1984, Mikhaïl TSAREV; 1985, André-Louis PERINETTI; 1986, Wole SOYINKA; 1987, Antonio GALA; 1988, Peter BROOK; 1989, Martin ESSLIN; 1990, Kirill LAVROV; 1991, Federico MAYOR, Director General of UNESCO; 1992, Jorge LAVELLI - Arturo USLAR PIETRI; 1993, Edward ALBEE; 1994, Vaclav HAVEL; 1995, Humberto ORSINI; 1996, Saadalla WANNOUS; 1997, Jeong Ok KIM ; 1998 50th Anniversary of ITI - Special Message; 1999, Vigdís FINNBOGADÓTTIR; 2000, Michel TREMBLAY; 2001, Iakovos KAMPANELLIS; 2002, Girish KARNAD; 2003, Tankred DORST; 2004, Fathia EL ASSAL; 2005, Ariane MNOUCHKINE; 2006, Victor Hugo RASCON BANDA; 2007, Sultan bin Mohammed AL QASIMI; 2008, Robert LEPAGE; 2009, Augusto BOAL; 2010, Judi DENCH. Fonte ITI – International Theatre Institute.

conteúdos. Assim, algumas experiências significativas pelas quais Boal passou e das quais fez parte foram eleitas e serão revividas, realimentadas e ressignificadas.

É possível descortinar estruturas de sentimentos[26], a partir do foco colocado sobre alguns momentos e algumas situações, tratando de aprofundá-las em detalhes a fim de perceber o pensado, o agido, e a transformação. O encaminhamento que será dado tratará de apresentar as sínteses que foram sendo construídas por esse sujeito Boal, e encontrará a construção de uma cultura política.

2.2 A tessitura da cultura política de Augusto Boal

> *As contradições entre a forma dramática e os problemas do presente não devem ser expostas in abstracto, mas apreendidas no interior da obra como contradições técnicas, isto é, como "dificuldades". Seria natural querer determinar, com base em um sistema de gêneros poéticos, as mudanças na dramaturgia moderna que derivam das problematizações da forma dramática. Mas é preciso renunciar à poética sistemática, isto é, normativa, não certamente para escapar a uma avaliação forçosamente negativa das tendências épicas, mas porque a concepção histórica e dialética de forma e conteúdo retira os fundamentos da poética sistemática enquanto tal. Peter Szondi, Teoria do Drama Moderno (pág. 26).*

O ambiente e as situações concretas nas quais foram se dando as descobertas de Augusto Boal determinaram caminhos seguidos e escolhas. Ao mesmo tempo, também modificaram em maior ou menor número e em mais ou menos quantidade o entorno, o círculo de convivência e a cultura. A dimensão que alguns de seus desvendamentos tomaram reorganizou e significou não somente o indivíduo Boal dentro do círculo a que pertencia, mas o tornou sujeito de proposituras,

[26] Williams reconhece que "o termo é difícil, mas sentimento é escolhido para ressaltar uma distinção dos conceitos mais formais de 'visão de mundo' ou 'ideologia'", os quais se referem a crenças mantidas de maneira formal e sistemática, ao passo que estrutura de sentimento daria conta de "significados e valores tal como são sentidos e vividos ativamente". A estrutura de sentimento não se contrapõe a pensamento, mas procura dar conta "do pensamento tal como sentido e do sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada" sendo por isso uma hipótese cultural de relevância especial para a arte e a literatura (Williams, 1979, p.134-35).'

sintetizações e métodos que abrangeram movimentos sociais, grupos de lutas por causas e direitos, jovens e adolescentes, e artistas.

Talvez em nenhum outro artista educador brasileiro a dialética forma conteúdo tenha sido tão presentemente buscada. Intencionalmente, no decorrer da vida, Boal procurou alimentar suas formas com os conteúdos nos quais cria estarem representados avanços e conquistas para a sociedade. Boal pensava e pensou na sociedade brasileira. Errou e acertou pensando no coletivo, foi artista do trabalho em grupo. Ou seja, desde já fique compreendido que Augusto Boal buscou fazer arte com compromissos de desenvolvimento: da autonomia, da liberdade, da desopressão que possibilitam a cidadania.

Em sua proposta estética do Teatro do Oprimido, teceu crítica contundente ao teatro grego de Aristóteles e às suas intenções. Premiado pela produção do espetáculo *A Mandrágora*, compreendeu e rejeitou a *Virtù* maquiavélica. Em ambas, compreendeu a arte do teatro imersa num conjunto de intencionalidades às quais não correspondia sua intenção artística. Em Hegel, também rejeitou a ideia do espírito orientador, do pré-estabelecido invisível, que representava, no fundo, a mão invisível.

A arte proposta por Boal tocou muito proximamente a economia e suas consequências colonizadoras e de mercadoria. Revolucionário, admirador de Che Guevara e da revolução cubana, 'marxiano em um tempo de marxistas'[27], percebeu o impacto do dinheiro e da alienação do trabalho em seu povo. Tratou de encontrar os meios de produção para se aproximar dos brasileiros, em época de consolidação de generalizações e de pesquisas e aprofundamentos sobre o que fosse povo, de muita busca de caracterização da brasilidade[28].

---

[27] Nem o próprio Marx foi marxista. Muitos enganos e erros que custaram muito a uma parcela razoável da humanidade foram cometidos por conta dessa confusão, essa intentona pobre de subsumir Marx ao entendimento temporal e situacionista. Vejam-se as ortodoxias.

[28] Veja-se a este respeito o estudo de Marcelo Ridenti em *Em busca do povo Brasileiro, artistas da revolução, do CPC à era da tv*, 2000, Rio de Janeiro/São Paulo, Editora Record.

Nas condições objetivas, sentidamente guiado pelas concepções que iam se constituindo ao seu redor, numa época de estudo sobre quem eram estes que habitavam esta terra Brasil, errou bastante. Errou nos dois sentidos da palavra. Como ele mesmo gostava muito de citar: “Caminhante se faz no caminho”. Foi pretensioso, quis dizer o que o povo deveria pensar, e quis fazê-lo ainda depois dirigindo este povo. Demorou a aprender que desta aldeia deveriam sair os temas, conteúdo do que o próprio aldeão transformaria (forma). Entendeu que lá estava para proporcionar ferramentas, incentivar caminhadas, se desesperar por não achar saídas junto com as pessoas.

Portanto, neste primeiro capítulo, é necessário e fundamental trilhar um caminho como o anunciado na epígrafe: buscar apresentar e entender as contradições “... no interior da obra como contradições técnicas, isto é, como "dificuldades".” [29].

2.2.1 A constituição de um imaginário apoiado na percepção social e na formação escolar.

Far-se-á, inicialmente, um breve percurso da formação de Boal na infância e adolescência e também no ingresso à juventude, a fim de encontrar origens formativas e constitutivas.

Filho de portugueses, nascido em 1931, o carioca da Penha, Augusto Pinto Boal descreve em sua biografia que tinha o hábito quando criança de, na frente da casa onde residia ou atrás do balcão de uma das duas padarias do pai, ou em outros lugares estratégicos, observar as pessoas, todas, especialmente as mais humildes. Olhava-as e via-as. Consta que não eram poucas as vezes que assistia, observava e atentava para vida diária: os bichos no quintal, porcos, galinhas, cabritos, coelhos e patos vistos como companheiros, mas aprendidos a duras penas como mortos destinados à cozinha; o Zeca, filho do carvoeiro e o ‘seu’ Antenor. Enfim, observava a vida passando, e apreendia o que acontecia.

---

[29] Foi a leitura de uma obra de Iná Camargo Costa que primeiro chamou minha atenção para esta perspectiva de análise e de compreensão: *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal/Paz e Terra, 1996.

Figura 8 - Foto da revista Life, de meados dos anos 30 onde se vê o santuário da Igreja da Penha e fundos do bairro de Olaria no subúrbio da Leopoldina – fonte http://www.rioquepassou.com.br/, em 23/07/2012.

Ele conta que ficava na frente da casa olhando as pessoas e os acontecimentos e quais os sentimentos que nutriam ou eram nutridos por seus pensamentos: "Fiquei triste. Chorava quando me sentei na ponte do portão de minha casa, à noite. Tinha **nove anos**, idade de pessoas sensíveis, emotivas – como, aliás, qualquer idade: depende das pessoas" (Boal, 2000, pág. 40, negrito nosso). Assim, Boal expressa, logo no início de sua autobiografia, uma das tônicas que o acompanhará durante a vida: certa emoção e a sensibilidade diante do que lê no mundo.

Conta, por exemplo, uma espécie de contraste em relação ao seu pai, que era um homem de rotinas:

> Aliás, para ele, todas as horas do dia eram sérias: meu pai se levantava às quatro e meia da manhã, levantava as portas de aço às cinco e meia, quando saía a primeira fornada e já alguns fregueses esperavam famintos. Ao meio dia e meia, voltava, almoçava à uma, às duas, dormia a sesta até as quatro, voltava pra padaria às quatro e meia, trabalhava até as nove, fechava as portas de aço, às nove e meia estava em casa, tomava sopa às dez da noite. A

> sopa, na minha infância, vinha depois dos pratos principais, antes da sobremesa. (BOAL, 2000, pág. 52).

Boal se constituía pelo ouvido: ouvia a rádio Nacional e as notícias também. Convivia com os comentários dos frequentadores da padaria do pai. Também conhecia o que se lhe contava, o que via e o que lia. Em casa, recebiam os grandes romances em fascículos: *Os três mosqueteiros*, *O conde de Monte Cristo*, *A Ré*, *A Escrava Isaura*, *A Ceia dos Cardeais*, etc.: "... o correio trazia todos os sábados dois ou três capítulos. Minha mãe recebia e lia. Gostava muito de ler." (entrevista concedida à Revista Direitos Humanos, 01, dezembro de 2008, pág. 55).

Sua primeira experiência teatral foi dirigindo os irmãos em *O Conde de Monte Cristo* em cenas curtinhas de dez minutos, produção caseira. Os colegas de infância não assistiam, a interação era de outro tipo: "Com eles, era o futebol no meio da rua em frente: os carros, que passavam de meia em meia hora, paravam até a gente fazer um gol. Teatro mesmo era dentro da família, coisa familiar." (idem).

Também escreveu romance, a nanquim, e o primeiro foi reescrita de textos sobre Pedro, o Grande, e Catarina da Rússia. Leu as tragédias gregas, começou a 'misturar as mitologias com vidas das pessoas' que via.

Por outro lado, muito do que acontecia tinha traços culturais cujos significantes passavam necessariamente pelo fato de que o Rio de Janeiro em que Augusto Boal morava era a capital do Brasil, centro cosmopolita a partir do qual giravam grande parte das atividades culturais. Atividades que afetavam, mas não frequentavam seu bairro, que era aquele das pessoas mais simples – periférico[30]. Havia contrastes que ficavam à mostra diante dos olhos observadores do menino que morava em um lugar em que se evidenciavam diferenças marcantes. Certa vez, questionado sobre a sensibilidade para o social que já tinha na infância, respondeu:

[30] As crianças na Penha eram muito pobres. Boal não, já que era filho de comerciante. Seu pai era padeiro, dono de padaria. Boal brinca com isto ao dar título à sua autobiografia: *Hamlet e o filho do padeiro*.

> “Tinha (que) ter. Porque perto de onde eu morava tinha o Curtume Carioca e a padaria servia os operários de lá. Eu trabalhava com o meu pai na padaria e via o pessoal chegando, conversava. A maior parte deles era de negros e mesmo os que não eram negros, eram muito pobres. Então eu escrevia sobre eles. Eu vivia no meio dos oprimidos. Não era tão oprimido como eles, mas vivia na Penha (Zona Norte do Rio de Janeiro) que era um bairro pobre. Na minha rua não tinha nem esgoto.” (idem).

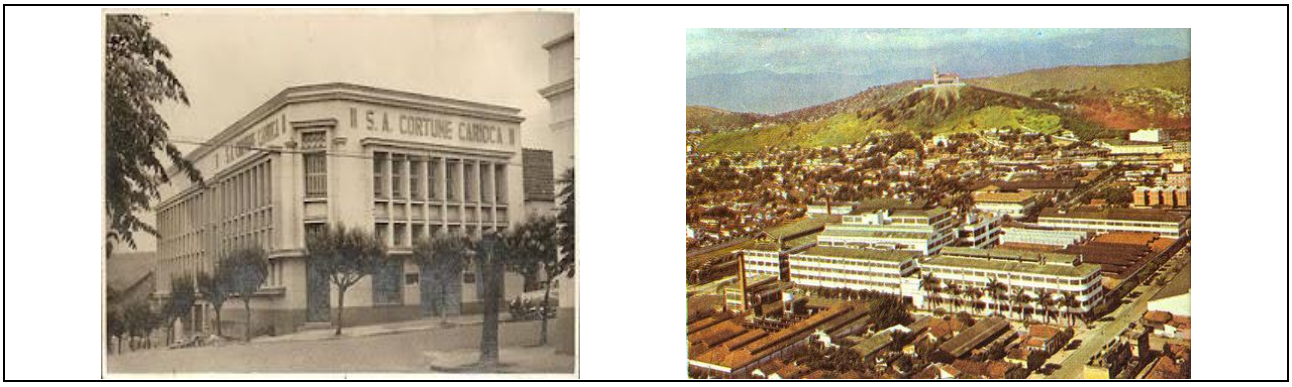


Figura 9 – O curtume carioca visto isoladamente na parte do quarteirão que ocupava (grafado erroneamente no prédio) e, à direita, em finais da década de 50, com o bairro em volta e a Igreja da Penha ao fundo. Comparando as duas fotos, podemos verificar a dimensão que adquiriu o processo e mudança urbana em função da instalação do curtume carioca. Note-se a Igreja da Penha ao fundo da foto da direita e compare-se com a figura 12 à página 54. (fonte http://google.com.br, pesquisa de imagens).

O ambiente em que vivia era esse, com essas precariedades e características quase rurais, num bairro da metrópole que era a capital federal. Era um lugar onde as diferenças sociais saltavam aos olhos em um cenário também diferente: um lugar rústico. Senão, recolhendo o que Boal cita em sua biografia (Hamlet e o Filho do Padeiro, 2000): charretes com lixo; banheiros mal fechados; porcos, cabritos; bandidos sambistas; cavalos pastando e cachorros correndo, fugindo desesperados como a pressentir a morte anunciada em um departamento qualquer do governo; e um único aparelho telefônico no lugar (que ficava na padaria do pai, número 30-2473); creolina para privadas e fossas; em dias quentes, portas dos ambientes fechadas; e inseticida aspergido pelas bombas de flits. Deste tempo é que Boal cita que, com sensibilidade e emoção, enxergava o mundo.

Nesse meio, olhares atentos notavam, percebiam que tudo não estava bem. Sentimentos de injustiça e de exclusão: foi desde pequeno nascendo em Augusto Boal o sentimento cheio de vontades com relação às pessoas[31]. Na posição de quem ajudava o pai a comercializar gêneros alimentícios, presenciou a necessidade traduzida em cada um dos operários que entrava na padaria: "Quando era pequeno e trabalhava na padaria do meu pai, eu via aqueles operários que passavam o dia com um pão com manteiga e uma média e pensava: "Isso não pode continuar assim". Eu acredito na solidariedade". (entrevista concedida em 03/04/2009 à Revista Carta Capital).

Olhares atentos também viram em seu tempo de menino e adolescente o surgimento das escolas de samba, que foram criadas e incentivadas em contraposição aos blocos de rua que eram casos de polícia (assim como os sambistas). A Penha de Boal tinha ambos: blocos e sambistas. Verbas passaram a ser destinadas às agremiações. A cultura era invadida por necessidades políticas inventadas nos departamentos governamentais. Desfiles eram organizados para que o povo assistisse e participasse – de outro tipo diferente dos blocos. Não era apenas a ingenuidade do morro descendo à rua principal, antes uma ação disciplinadora do carnaval, uma massificação cultural planejada e colocada em prática.

[31] Vale citar uma passagem que trata da visão de Thompson e que parece encontrar eco aqui, não obstante Augusto Boal não ter vivenciado a injustiça na própria pele: passando fome, por exemplo. Encontrada no livro Teorias dos Movimentos Sociais às págs. 205 – citamos: 'A situação de carência ganha relevância, não pela objetividade da coisa em si, mas pela forma como as pessoas vivenciam as carências. Os sentimentos de injustiça e de exclusão surgem desta vivência e podem, em determinados contextos, expressar-se socialmente como revolta. São momentos de ruptura da ordem na vida das pessoas e não da ordem social mais ampla. Thompson retoma a ideia marxista da classe como sujeito, da classe como categoria histórica, ampliando seu significado, enquanto relação. A consciência vai sendo gerada na luta. Não há um projeto político previamente demarcado, ele se constrói na práxis'. As palavras são da autora que analisa os movimentos sociais e o paradigma marxista na análise dos movimentos sociais (GOHN, 2004). Como aqui o ponto de partida foi das relações – faíscas entre menores partículas: menor unidade social e menor unidade teatral, na epígrafe da tese – parece-nos que as observações vêm acrescentar um elo para compreensão.

Assim, brevemente, percebe-se a formação do imaginário de Augusto Boal como se dava socialmente de maneira informal (na casa, com a família e nas ruas[32]). Mas a formação também se dava de maneira formal, na escola.

Ao imaginário de Boal veio se unir a educação escolar. O que Boal estudava na escola também não foi importante? Foi, já que é provável que tenha encontrado as ferramentas auxiliares para a escrita e para a interpretação dos textos – sabia lidar com ambas. Com certeza encontrou régua e compasso. À frente, quando do ingresso no ensino superior, foi estudante de Universidade onde cursou Química, e também se pós-graduou fora do Brasil: aprendeu a sistematizar e a categorizar, a misturar, a provocar reações.

Mas, enquanto a cultura ordinária[33] que cercava Boal era aquela que foi brevemente citada no subtítulo anterior, não asséptica, mas menos dirigida quando da recepção, na cultura escolar[34], há traços de forte intenção e determinação. Desenhados entre linhas, ou nas entrelinhas (como

---

[32] Talvez haja aqueles que acreditam que a educação da escola possa tecnicamente resolver, com a formação sistematizada em técnicas e metodologias de aprendizagem, todas estas afluências imagéticas sobre as crianças e jovens. Talvez haja aqueles que entendem não fazer diferença para o aprendizado o mundo, dado em função do meio em que se vive: acreditando, portanto, que não é necessário mudar o meio para realizar processo educacional, uma política educacional. Aqui estas ideias não encontrarão eco: 1 - escola separada do modo como se pensa e como se age de fato na sociedade e dissociada de uma organização mais ampla é aquela que não percebe o movimento social, asséptica, 2 - ou aquela cujas intenções reforçam necessariamente o status quo.

[33] Em 1958, Raymond Williams fez publicar um texto chamado 'Culture is Ordinary'. Nele há uma descrição das permanências e das mudanças no entorno no qual cresceu: "Cultura é ordinária: é aqui que devemos começar. Crescer nesta terra é ver a forma de uma cultura, e seus modos de mudança. Eu posso ficar nas montanhas e olhar ao norte para as fazendas e a catedral, ou ao sul para a fumaça e a chama do alto forno fazendo um segundo por do sol. Crescer nesta família é ver o formar-se de mentes: o aprendizado de novas habilidades, as mudanças nos relacionamentos, o emergir de diferentes linguagens e ideias. Meu avô, um trabalhador duro, chorava enquanto falava, delicada e excitadamente, no encontro paroquial, sobre ter sido colocado para fora de sua cabana. Meu pai, não muito antes de morrer, falava tranquilamente e alegremente sobre quando ele iniciou a sucursal do sindicato e um grupo do Partido Trabalhista na vila, e, sem amargor, do 'kept men' (mantenho a expressão em Inglês que na verdade denota um homem que vive à custa) dos novos políticos. Eu falo um idioma diferente, mas eu penso sobre estas mesmas coisas".

[34] Cultura institucional da Sociedade Civil, de acordo com Gramsci, e cultura das instituições, ou organizações, ou escolas, de acordo com Williams (quando estuda as formações).

subtextos), estão presentes os ditames de um ditador, que, na infância de Augusto, governava o país em sua cidade[35].

Em poucos parágrafos, é possível acompanhar algo das intenções do governo.

Por exemplo, em mensagem enviada ao Congresso Nacional em 01 de Maio de 1937 (Boal, com 6 anos), Getúlio Vargas colocou em evidência a importância do rádio como veículo de propaganda oficial, destacando a necessidade de que "mesmo nas pequenas aglomerações sejam instalados aparelhos rádio receptores, providos de alto-falantes, em condições de facilitar a todos os brasileiros, sem distinção de sexo nem de idade, momentos de educação política e social, informações úteis aos seus negócios e toda sorte de notícias tendentes a entrelaçar os interesses diversos da nação". (Almeida, 1996, pág. 11). O rádio era instrumento de educação política.

Também frequentou a infância de Boal uma marcante perseguição que veio a povoar o imaginário da época e de muitas "criancinhas". Enquanto uma formação política se constituía com características nacionalistas:

> Ao mesmo tempo, a criação da ANL foi facilitada pela transformação que ocorreu no PCB a partir do ingresso de Prestes no partido, em Agosto de 1934. A organização deixou de ser um pequeno agrupamento dirigido essencialmente à classe operária para se converter em um organismo mais forte do ponto de vista numérico e com uma composição social mais variada. Entraram para o PCB os militares seguidores de Prestes e membros da classe média. A temática nacional passou a predominar sobre a temática de classe, coincidindo com a orientação vinda da Internacional Comunista. (FAUSTO, 1994, 13ª edição, 2ª reimpressão, 2010, pág.).

Em janeiro de 1936 (Boal, com cinco anos) foi criada a Comissão Nacional de Repressão ao Comunismo (fonte, FAUSTO, idem). Ficaram os comunistas conhecidos como 'comedores de criancinhas'[36].

---

[35] Em contraste, por exemplo, com a cidade de São Paulo, que encontrará quando jovem, mais tarde, por volta de 1956.

[36] Expressão usada no Brasil para definir os comunistas.

Em continuidade à organização da cultura que se estava levando a cabo, criou-se em 1937 o Instituto Nacional de Cinema Educativo que contou com a presidência de Edgar Roquette-Pinto e teve entre seus cineastas Humberto Mauro. O documentário também era educação política. Também foi criado o Serviço Nacional de Teatro.

Paradoxalmente a toda esta movimentação de organização da cultura, a Constituição Brasileira de 1937 refletia uma falta de intenção, ou pelo menos um percalço ao Estado, já que deixava de ser seu dever e via limitadas suas ações:

> "Com o estabelecimento do Estado Novo, em 1937, as lutas ideológicas em torno dos problemas educacionais entravam numa espécie de hibernação. A Constituição de 1937 modificava substancialmente a situação, pois deixava de proclamar o dever do Estado quanto à educação e limitava-lhe a ação. O artigo 129 é bem claro: "À infância e à juventude, a que faltarem os recursos necessários à educação em instituições particulares, é dever da Nação, dos Estados e dos Municípios, assegurar, pela fundação de instituições públicas de ensino em todos os seus graus, a possibilidade de receber uma educação adequada às suas faculdades, aptidões e tendências vocacionais". Aquilo que na Constituição de 1934 era um dever do Estado passa, na Constituição de 1937, a uma ação meramente supletiva." (ROMANELLI, 1978, pág. 153).

> "Os católicos e os liberais representavam grupos diferentes, correntes históricas opostas, porém não antagônicas. Os primeiros desejavam imprimir à educação um conteúdo espiritual e os segundos, um cunho mais democrático. Contudo, os dois grupos tinham pontos em comum. Representavam apenas facções da classe dominante e portanto não questionavam o sistema econômico que dava origem aos privilégios e à falta de uma escola para o povo. A mudança apregoada pelos dois grupos estava centrada mais nos métodos do que no sentido da educação. A análise da sociedade de classes com poucas exceções estava ausente da reflexão dos dois grupos. [...]." (GADOTTI, 1994, pág. 233).

Augusto Boal ingressou, então, em uma escola que, de certa maneira, começara o ano letivo sob uma indefinição. Contrassenso, mas indefinição que, entre a legislação e as ideias pedagógicas em debate, abriu brecha para manutenção daquilo que se fazia antes: o ensino primário tradicional, de mentalidade conservadora, portanto ainda aristocrático. Situação que, sem dúvida, refletiu na direção dada ao ensino primário quanto aos conteúdos e à distribuição de componentes na carga horária letiva que o aluno Boal frequentava.

O Ensino Primário tinha características determinadas em seus métodos e definições curriculares (se se pode falar em currículo aqui) pelos Estados, mormente pelos Municípios e com resquícios da educação de cunho local. O primário e o secundário, Boal os fez no Colégio Santa Tereza (BOAL, 2000, pág. 67), cujo diretor era o Doutor Alcides.

Entre as marcas que ficaram registradas na memória que se formou, sob o impacto de ações grandiosas e grandiloquentes, podem ser citadas as participações em momentos cívicos e de cunho nacionalista. Em 1938 (com 07 anos, Boal ingressou na escola) Boal já desfilava... ...aprendia o que era pátria...

> Paradas eram moda. Qualquer solenidadezinha, tome desfile. Eu mesmo desfilei, farda branca, uniforme de gala do colégio, fivela e cinturão dourados, quepe quente, em frente a Getúlio Vargas, no dia Sete de Setembro, Central do Brasil, orgulhoso, sendo visto, no meio da multidão, pelo presidente da República. Sete anos: uniforme branco, calor, quepe, suor, tonteiras, marcha militar. (Boal, 2000, pág. 79).

E via desfiles dos "galinhas verdes" integralistas... ...e aprendia o que era pátria...

> Um rapaz estava murmurando o Hino de boca aberta, comovido diante do patriotismo fervoroso dos galinhas-verdes, esquecido do boné na cabeça, bêbado de patriotismo. O comandante do batalhão, passando perto, deu-lhe um tremendo bofetão no rosto e o rapaz caiu na vala da lama e das rãs, a boca escorrendo sangue. Saiu sozinho, escalando a margem, trôpego, sujo: ninguém teve coragem de ajudá-lo, com o batalhão desfilando, ameaçador. Em volta da bofetada, fez-se silêncio de cemitério à meia noite sem vento. (Boal, idem).

Devido à grande quantidade de propaganda, o Estado Novo getulista alimentou em crianças e jovens um desejo de ser brasileiro, quando tratou de defender o nacional – a civilização brasileira. Mas não era exatamente o desejo que, mais a frente no tempo, conquistou Augusto Boal. De toda forma, a questão de dar voz ao brasileiro na cena já estava presente: nas rádios que deveriam estar ligadas, em cada esquina, no mais alto volume, nas escolas, nas músicas e na propaganda.

Figura 10 – O texto que compõe a ilustração é o seguinte: "Crianças! Aprendendo no lar e nas escolas o culto da Pátria, trazeis para a vida prática todas as possibilidades de êxito. Só o amor constrói e, amando o Brasil, forçosamente o conduzireis aos mais altos destinos entre as nações, realizando os desejos de engrandecimento aninhados em cada coração brasileiro." (fonte: http://www.historiaemperspectiva.com/2011/11/organizacao-do-ensino-legada-pelo.html em 15/11/12).

Viver em meio ao populismo no Brasil implicava uma relação ambígua entre os cidadãos e o governo. Era avanço na cidadania, na medida em que trazia as massas para a política. Mas, em contrapartida, colocava os cidadãos em posição de dependência perante os lideres, aos quais devotavam lealdade pessoal pelos benefícios que eles de fato ou supostamente lhes tinham distribuído. A antecipação dos direitos sociais fazia com que os direitos não fossem vistos como tais, como independentes da ação do governo, mas como um favor em troca do qual se deviam gratidão e lealdade. A cidadania que daí resultava era passiva e receptora antes que ativa e reivindicadora. (Carvalho, 2008, págs. 125/6). As crianças enxergam estas coisas, e não foi diferente com Boal.

De outra parte, ocorre que o Brasil já era invadido pela cultura norte-americana desde 1941 (Boal, com 10 anos, acompanhava estas divulgações culturais que ganharam certa preponderância acompanhadas de um sentido de "modernidade" de "moderno"). Foi quando a política da boa vizinhança, na prática, fazia com que a balança pendesse mais para uma

verdadeira enxurrada cultural americana[37]: O samba de Assis Valente acusava essa invasão e respondia:

> Chegou a hora dessa gente bronzeada mostrar seu valor. Eu fui na Penha, fui pedir ao padroeiro para me ajudar. Salve o Morro do Vintém, pendura a saia eu quero ver, eu quero ver o Tio Sam tocar pandeiro para o mundo sambar. O Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada. Anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato... ... Batucada, Batucada, reunir nossos valores pastorinhas e cantores expressão que não tem par, ó meu Brasil. Brasil, esquentai vossos pandeiros, iluminai os terreiros, que nós queremos sambar... (‘*Brasil, pandeiro’*, samba de 1940 de Assis Valente).

Augusto Boal, já com 11 anos, viu o Zeppelin no céu a recordar, em 1942, o suicídio de Santos Dumont; viu, pelos olhos do irmão, de cima do telhado, a nudez de Olímpia, tomando banho; viu a si mesmo nos versos de Sá Miranda[38]; viu os blocos sujos do carnaval, que, de porta em porta, pediam ‘moeda, comida e cachaça’ e viu jatos de lança perfume esfriando as pernas, os joelhos e os seios das moças; viu cavalo pastando, ‘burro da prefeitura carregando lixo’, carrocinha laçando cachorros.

Escreve Boal: ‘E nós ali, na Penha, cheirando o Curtume Carioca, quando batia o vento sudeste... ’ (BOAL, 2000, pág. 68).

Já na escola:

> A professora de Aritmética trouxe o irmão mais velho à escola. Fardado: Subtenente do exército. Dona Edite contou o esforço dos pais em realizar os sonhos militares do filho, cantou seus sucessos no quartel de cavalaria – já que não tinha tido a felicidade de ser sorteado para defender a pátria na Itália, cuidava da bosta dos cavalos! Elogiou sua respeitabilidade e pediu ao irmão que dissesse qualquer bobagem a título de incentivo, que nos ajudasse a planejar nosso futuro – talvez algum de nós se decidisse a seguir sua carreira militar cavalariça.

---

[37] A partir de 1941, o Brasil foi literalmente invadido por missões norte-americanas, compostas de professores universitários, jornalistas, publicitários, artistas, militares, cientistas, diplomatas, empresários, etc.

[38] Poeta português quinhentista cujos versos impressionaram a Boal: “Comigo me desavim,/sou posto em todo perigo; não posso viver comigo,/nem posso fugir de mim...”. Este trecho consta da biografia escrita por Boal (2000, pág. 59). Boal pediu certa vez a Caetano Veloso que musicasse estes versos que Maria Bethânia mais tarde cantou.

Para alguns meninos, essa aula se transformou em sonho: '... sonhavam amanhecer subtenentes' como o irmão da Dona Edite. Já as meninas acompanhavam a irmã de rouge e baton da dona Neuma, professora de poesia e português. Reprovada para aeromoça, mostrou-se '... rosada, vestida de saia escocesa curta, estampada, grampo na coxa'.

> Durante semanas, minha classe se compunha de meninos subtenentes, limpadores de bosta, e meninas aeromoças, reprovadas para a Aviação Civil. Nossos paradigmas estariam orgulhosos de nós se nos vissem – nunca mais voltaram ao Santa Teresa. Na nossa fantasia, casaram-se e tiveram muitos subtenentinhos desclassificados e aeroviárias reprovadas.

Adolescente e jovem, Boal também teve contato com carros fúnebres e rabecões; viu 'punhais cravados em carne de mulher', 'gente cortada à faca' e viu ladrões de galinha que: 'Quando apanhados em flagrante, plena noite, eram linchados, humilhados, deportados do bairro pela vergonha [...] ultrajantemente injustiçados'. Sabia-os, os ladrões, como pais de família.

No curso ginasial, gostou muito mais de estudar a Matemática e '... de pensar o mundo de forma racional, a procurar causa e razão de todas as coisas, a *fórmula*, o *teorema*, as *hipóteses*. Em História, copiou muita coisa: guerras do Peloponeso, aventuras de Marco Polo, vikings – tudo da lousa '... mal passava pela minha consciência e ia direto para a página branca... com letra bem desenhada, asséptica'. Da Geografia ficaram as impressões vivas de oceanos, continentes, vulcões, ilhas, rios, montanhas. Geografia e História: '... o ser humano vivia numa e fazia a outra'. Basicamente, o que marcou o ginasial de Boal ele o diz dessa forma.

O universo de Boal também era frequentado por livros e músicas. Consta, que, num tempo da infância, colecionara livros numa biblioteca improvisada[39] em uma caixa de madeira de maçãs argentinas e que ouviu no rádio suas músicas de meninice:

---

[39] Boal conta que sempre manteve uma biblioteca, mesmo em tempos de exílio, tratava de providenciar a organização de uma no lugar em que estivesse, curta e indeterminada que fosse a permanência. Quando em São Paulo, teve sua casa invadida pelos agentes da repressão perdeu alguns volumes que, inclusive, foram usados para instrumentalizar os procedimentos de acusação.

> [...] Que livros? Por favor, não riam: Vargas Villa, Eduardo Zamacois, *As leis do Triunfo* de Napoleon Hill, espécie de Darle Carnegie simplificado... Literatura espantosa, tremendos melodramas misturados com livros didáticos, *Os miseráveis*, de Victor Hugo, *Os Lusíadas*, de Camões, *A carne*, de Júlio Ribeiro (romance erótico, nada de açougue!) e uma *Bíblia* doada por uma família protestante vizinha. Eclético![...] (Boal, 2000, pág. 99)
>
> [...] eu ouvia Noel, Sinhô, Chico Alves, Carlos Galhardo, Orlando Silva, Sílvio Caldas, Gonzaga pai, Moreira da Silva... Envergonhado, desta lista omito Vicente Celestino – sabia de cor *O Ébrio*[40], da primeira até a última gota de cachaça! *Coração Materno*[41], nem se fala: eu tropeçava em corações saltitantes! De repente, surgiu Ângela Maria em nossas vidas: era unanimidade. (idem)

[40] Fica aqui registrada a letra que povoava a mente de Boal em música de 1936 de autoria de Vicente Celestino. A letra tinha um cunho dramático muito forte. À música antecedia um texto que narrava a desventura de um cantor de ópera que perdera sua esposa amada, trocado por outro: "Tornei-me um ébrio, na bebida busco esquecer, aquela ingrata que eu amava e me abandonou, apedrejado pelas ruas vivo a sofrer, não tenho lar e nem parentes, tudo terminou... Só nas tabernas é que encontro meu abrigo. Cada colega de infortúnio é um grande amigo, que embora tenham, como eu, seus sofrimentos, me aconselham e aliviam o meu tormento. Já fui feliz e recebido com nobreza. Até nadava em ouro e tinha alcova de cetim e a cada passo um grande amigo que depunha fé, e nos parentes... confiava sim! E hoje, ao ver-me na miséria, tudo vejo então: o falso lar que amava e que a chorar deixei. Cada parente, cada amigo, era um ladrão; me abandonaram e roubaram o que amei. Falsos amigos eu voz peço, imploro a chorar: quando eu morrer, à minha campa nenhuma inscrição. Deixai que os vermes pouco a pouco venham terminar este ébrio triste e este triste coração. Quero somente que na campa em que eu repousar, os ébrios loucos como eu venham depositar os seus segredos ao meu derradeiro abrigo e suas lágrimas de dor ao peito amigo"

[41] Registre-se também a letra desta canção de 1937, também de Vicente Celestino: "Disse um campônio à sua amada: Minha idolatrada, diga o que quer. Por ti vou matar, vou roubar. Embora tristezas me causes, mulher, provar quero eu que te quero, venero teus olhos, teu porte, teu ser. Mas diga, tua ordem espero, por ti não importa matar ou morrer. E ela disse ao campônio a brincar: Se é verdade, tua louca, parte já e prá mim vá buscar de tua mãe, inteiro o coração. E a correr o campônio partiu, como um raio na estrada sumiu, e sua amada qual louca ficou a chorar, na estrada tombou. Chega à choupana o campônio, encontra a mãezinha ajoelhada a rezar, rasga-lhe o peito o demônio. Tombando a velhinha aos pés do altar, tira do peito sangrando da velhinha mãezinha o pobre coração e volta a correr proclamando: Vitória, vitória, tem minha paixão. Mas em meio da estrada caiu, e na queda uma perna partiu e à distância saltou-lhe da mão sobre a terra o pobre coração. Nesse instante uma voz ecoou: Magoou-se, pobre filho meu? Vem buscar-me filho, aqui estou, vem buscar-me que ainda sou teu!".

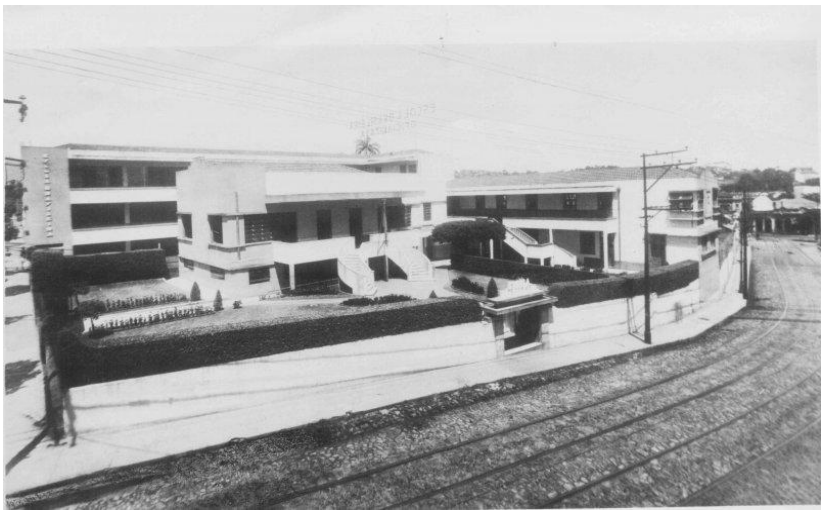


Figura 11 – O Colégio Brasileiro São Cristóvão na qual Boal fez seu ensino de último grau antes do superior funciona regularmente até os dias de hoje. A foto é dos tempos em que Boal frequentava as aulas (fonte: http://www.colbrasileiro.com.br/ em 15/11/2011).

Aos quinze anos, Boal entrou no Colégio Brasileiro São Cristóvão, a cerca de dez quilômetros de sua casa. O colégio ficava num outro mundo que, impressionado, assistia pelas janelas do bonde. Conta que estudava a matéria dos professores que gostava. Professora Vitória que lhe aconselhava leituras, e os fazia ler Edgar Allan Poe. Tinha também o David Perez '... ensinando Latim na aula de História, Filosofia na de Latim, História na de Filosofia'. No terceiro ano teve que escolher carreira. Teve também que frequentar o Curso Moseley do professor Moura, Rua Farini, Botafogo: curso paralelo ao colégio de preparo para o vestibular muito rigoroso (Química, 400 candidatos para 40 vagas). Mas ele queria mesmo era fazer teatro.

Em suma, há motivos para crer que aqui está presente e deve ser citada (porque se apresentará mais vezes) uma espécie de estrutura de sentimento que se foi formando, aqui ainda há uma estrutura imatura. No caso, antes dos anos 50, há, sem dúvida, um Boal imaturo. Mas as chances de se fazer prático o sentir começam a surgir logo quando do ingresso em um curso de química. Não sem antes o mundo apresentar uma nova grande alteração:

> Outra transformação importante em minha vida foi a invasão dos plásticos. Durante a guerra, o Brasil não tinha dívida externa, tinha crédito, vendendo minérios a preço de amigo. Finda a guerra, os EUA pagaram seu déficit vendendo plásticos. Tudo de matéria plástica, de pratos a penicos, cestas e

> brinquedos, instrumentos musicais, tudo. As pessoas, elas próprias começaram a se parecer com matéria plástica. O país vivia rodando bambolê na cintura e ioiô na mão. O Brasil se plastificou... e se reendividou. (Boal, 2000, pág. 96).

Em 1948, havia 3.000.000 de aparelhos radiofônicos. Em 1948, Boal tinha 18 anos de idade. Do início deste subtítulo até aqui se passou 18 anos de vida: sensível, observador, ouvinte atento, 'bom aluno', exposto a uma espécie de brasilidade que fora enunciada acima. Assim, nessa companhia, Boal entrou na Universidade.

2.2.1 A vida universitária abrindo as cortinas para o teatro.

O objeto de estudo em curso superior de Boal também foi... o plástico. Mas quando ingressou como estudante de Química Industrial[42] na antiga Universidade do Brasil (atual UFRJ) em 1949, Boal passou a fazer parte do Diretório Acadêmico como Diretor do Departamento Cultural. Os Diretórios Acadêmicos, como colegiados estudantis, eram espaços que possibilitavam experiências de realização cultural, eram cheios de oportunidades artísticas. Com Boal não foi diferente.

Nesses citados ambientes, o convívio com a arte e com os artistas se plasmava no contato com ideias e políticos, redações e jornalistas. Não há dúvidas quanto a que esses contatos inseriram muitas pessoas, além do próprio Augusto, num universo de promoção e realização cultural[43]. Boal fez parte desse burburinho, dessa agitação: na verdade, sem muitos

---

[42] Ingressou aos 18 anos de idade (1949) no curso de Química. Disse o pai de Boal, como ele conta em sua biografia *Hamlet e o filho do padeiro*: "O químico do fermento Fleischmann ganha uma fortuna, muito mais que o vendedor... Química é séria". (pág. 104). Na verdade, importa aqui perceber algumas coisas significativas, que são dados importantes. Por exemplo: qual a ambição dos pais quanto à formação dos filhos no final da década de quarenta do século passado, início da década de 50? Eram tempos de invasão da indústria: assim aparentava a chegada destas marcas estrangeiras muito fortes. Não era só fermento, era fermento no sentido figurado, metáfora a significar progresso, melhora de vida e tecnologia. Era o filho do padeiro fazendo o fermento que aumentava o volume da massa que viraria o pão.

[43] Havia um responsável pelo Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o senhor Umberto. E havia outros como ele, que doavam ingressos aos estudantes desde que eles fizessem uma espécie de claque. Graças a isto, Boal viu muito teatro em cena. Tempos depois, Boal experimentou o convívio com estudantes que eram compradores de ingressos e público cativo do Teatro de Arena.

companheiros, já que na Química não havia muitos interessados nas ações do Departamento Cultural.

Foi assim que, além de ganhar ingressos para assistir a espetáculos de teatro, Boal organizou seu primeiro evento cultural: convidou Nelson Rodrigues para proferir palestra aos estudantes. Pode-se mesmo dizer que foi sua primeira experiência como empreendedor cultural, ele mesmo reconhece esse momento como tal. A experiência foi frustrada, diga-se de passagem, já que redundou num enorme fracasso de público.

Consta que apenas poucas pessoas compareceram ao evento promovido por Boal: público escasso, mas conversa longa e frutífera, já que Nelson Rodrigues falou para as seis ou sete pessoas presentes. A diferença é que solicitou que fossem até o barzinho que ficava em frente à ABI – Associação Brasileira de Imprensa: o 'Vermelhinho'. Este fato do acaso rendeu o contato que frutificou em muitos acontecimentos significativos.

Em 1953, vieram a elaborar juntos, Augusto Boal, Nelson Rodrigues e mais Luiz Leôncio Jusi e Abdias do Nascimento, um manifesto em favor do incentivo à dramaturgia nacional, sob o título de Companhia Suicida do Teatro Brasileiro. Quanto aos parceiros de manifesto, vale saber que Luiz Leôncio Jusi (Curitiba PR 1930) foi diretor de teatro. Defensor do incremento à dramaturgia nacional. Estudou teatro, como ator, no Curso Prático de Teatro do Serviço Nacional de Teatro, SNT, de 1949 a 1952. Abdias do Nascimento foi ativista do movimento negro, professor, artista plástico, escritor, poeta, dramaturgo, foi senador e secretário de estado no RJ, professor emérito da Universidade do Estado de Nova Iorque, professor visitante na universidade de Yale e no departamento de línguas e literaturas da Universidade de Ifé, na Nigéria. Fundou em 1944 o Teatro Experimental do Negro no Rio de Janeiro.

Enquanto Diretor Cultural de Centro Acadêmico, Boal foi frequentador dos ambientes culturais que giraram em torno da Associação Brasileira de Imprensa[44], que abrigava Cursos de Teatro do Serviço Nacional de Teatro e também frequentador do Barzinho em frente, o Vermelhinho, no qual se davam as discussões que alimentavam o burburinho e a agitação cultural da época, na cidade do Rio de Janeiro (então capital federal). Boal participou da movimentação cultural, e presenciou as discussões de concepções acerca da forma e do conteúdo da cena dramática.

Sua formação em Química Industrial, de principal tornou-se paralela à pesquisa que se desenvolveu então. Boal passou a criar textos teatrais que eram lidos e comentados por Nelson Rodrigues – o contrário também valia, conforme conta em sua biografia. O contato revelou possibilidades de autoria e de compartilhamento de produções dramáticas no sentido de apreciação entre autores (prática que se revelará profícua também mais tarde em diversas ocasiões). Também foi Nelson quem apresentou Sábato Magaldi[45] a Boal (mais tarde Magaldi foi responsável pela indicação de trabalho no Teatro de Arena).

Nessa mesma época, Boal frequentou como ouvinte um curso que se realizava nas dependências da Associação Brasileira de Imprensa: o Curso Prático de Teatro. Veja-se que não é de estranhar que esse ambiente parecesse simbolizar o mundo. Intelectualidade, imprensa, arte e cultura presentes em um prédio e no barzinho situado à sua frente – o Vermelhinho[46].

---

[44] "Para o cartunista Ziraldo, a ABI é fundamental na defesa da liberdade de expressão. O diretor cultural da instituição comentou que a sinuca instalada na sede da associação era ponto de encontro, não só de jornalistas, como também de artistas e intelectuais. O compositor Villa-Lobos, por exemplo, era assíduo frequentador do bilhar. O café e bar Vermelhinho, que durante anos funcionou em frente à ABI, também foi citado como local de reunião de intelectuais." – ABI, um século de defesa da liberdade, Observatório da Imprensa em http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/abi-um-seculo-de-defesa-da-liberdade... em 23/09/2011.

[45] Crítico, professor e personagem respeitado por sua erudição e conhecimentos do teatro.

[46] Paulo Mendes Campos, à página 46 de *O amor acaba: crônicas líricas e existenciais*, 2006, Rio de Janeiro – Civilização Brasileira escreve: "O Vermelhinho, com um pouco de exagero, foi um entreposto de todas as motivações. Poetas negros – reaparecidos pela primeira vez depois do Simbolismo – defendiam do naufrágio da raça, apertando-os contra o peito, originais que nunca seriam publicados. Foi uma época de facilitário poético, com um crédito de esperança a perder-se de vista: não se fechava a porta da glória a ninguém. As estradas do país se entrecruzavam no Vermelhinho, que ainda guardava embrulhos e recados. A geração tomava batida com fervor e a

Características urbanas que proporcionavam o estabelecimento de relações culturais como que de uma comunidade. Havia um movimento de ideias que ocorria mixando aprendizagens e saberes. O movimento para Boal foi das circunvizinhanças da Penha às circunvizinhanças do Vermelhinho e da A.B.I., à Associação Brasileira de Imprensa no 3º andar de um prédio situado à Rua Araújo Porto Alegre.

esquerda festiva punha seus primeiros ovos, discretamente, nas cadeiras de palhinha. Acreditava-se em samba. A vida tinha um caminho, a vida tinha mais vinho nos juncos do vermelhinho." Numa curta biografia de Solano Trindade, escrita pela sua filha Raquel Trindade, encontra-se a seguinte descrição dos fatos: "Em 1942, Solano Trindade estava no Rio de Janeiro, na cidade de Caxias. Naquela época, reuniam-se no bar Vermelhinho, na Rua Araújo Porto Alegre, em frente à A.B.I., jovens poetas, legião de intelectuais, artistas de teatro, escritores, políticos agitados e jornalistas, que vinham dos mais distantes lugares do país. Solano tornou-se uma figura popular no Vermelhinho. Carregava uma pasta cheia de poemas, de planos sobre movimentos artísticos e sonhos e declamava para seus amigos: " Não disciplinarei minhas emoções estéticas: deixá-las-ei à vontade, como o meu desejo de viver...". Ferreira Gullar em um seu texto intitulado *Aqui: um outro agora*, ao parar na esquina da Avenida Rio Branco com a Araújo Porto Alegre, lembra de um Sábado de 1953[...] "Nos dias comuns da semana, estava na Redação da Revista do IAPC, ali perto, na Rua Alcino Guanabara, onde passavam amigos que iam ali assinar o ponto, como Lúcio Cardoso ou Breno Acyoli. Lúcio era bom de papo e gostava de um chope; Breno, pirado, mastigava a ponta de um charuto no canto da boca. Além deles, apareciam ali Oliveira Bastos, Décio Victório e Carlinhos de Oliveira, todos entregues à aventura literária. Mas, no sábado, ninguém aparecia, e tampouco vinham, no final da tarde, para o encontro no Vermelhinho, que ficava em frente à ABI." (fonte HTTP://ardotempo.blogs.sapo.pt/2011/02/20 em 23/09/2011).

Figura 12 – Na página anterior o prédio que abrigava a ABI e o curso de teatro do SNT. A arquitetura era considerada moderna, pertencente à modernidade em que se inseria o Brasil que desejava ser industrial. O uso do concreto armado se evidencia nas colunas embaixo, de sustentação, e pela grande quantidade de janelas a causar a impressão de que o prédio todo se sustentava em vidro. "O primeiro edifício de grande porte a utilizar os pontos de Le Corbusier foi o prédio da Associação Brasileira de Imprensa – ABI – projetado pelos irmãos Roberto, em 1935" (BITTAR, Formação da arquitetura moderna no Brasil (1920-1940)).

Significante, por exemplo, é o fato de Boal ter travado conhecimento com o método e as técnicas de Stanislavski no curso realizado no Rio de Janeiro. O Serviço Nacional de Teatro, que ora abrigava o curso noturno, fora criado durante o governo de Getúlio (que chegou a ser conhecido e tratado como pai do teatro).

> Além de Luiza e Sadi[47], havia o Duque, professor de danças sociais (valsa, fox-trote, *swing*, bolero – tango exorbitava, demasiado audacioso, proibido!) e ...etiqueta: como sentar-se à mesa, conversar com dama distinta, como comer com que talheres, beber vinho com que copo gordo ou magro, champanhe com que *flûte* ou taça. Fazia parte do curriculum, caía na prova. Champanhe na prova de ator, vejam só! Que chique! (BOAL, 2000, pág. 113).

O curso, do Centro de Práticas Teatrais, no mesmo prédio teve a frequência de:

> Em 1950, Glauce Rocha se inscreve como aluna do CPT em Interpretação, assim como se inscreveram, por essa época, como alunos-ouvintes ou não, Cacilda Becker, Luís de Lima, Fernando Torres, Augusto Boal, Beatriz Segall, entre outros, que se organizaram em torno do Centro Acadêmico Itália Fausta, reivindicando direitos de profissionalização. (Carvalho, 1989, pág. 177) [48]

Para desenhar as condições apresentadas acima, podem ser ilustrativos os dados da tabela abaixo encontrada em estudo realizado quanto ao teatro que se realizava no Brasil:

---

[47] Luiza Barreto Leite e Sadi Cabral. Luiza fora uma das maiores batalhadoras pela regulamentação da profissão de ator e Sadi Cabral veio a trabalhar com Boal mais tarde no Teatro de Arena.

[48] Será Beatriz Segal, atriz brasileira, que participou do Seminário de Dramaturgia em 1958, quem realizará um curso de interpretação no Teatro de Arena quando da incorporação do Teatro do Estudante.

TABELA 01 - Cursos pioneiros de formação teatral moderna no Brasil 1939 – 1958

Criação	Curso	Responsável	Local
1939	Curso Prático de Teatro – CPT	SNT	Rio de Janeiro
1948	Escola de Arte Dramática – EAD	Alfredo Mesquita	São Paulo
1951	O Tablado	Maria Clara Machado	Rio de Janeiro
1955	Fundação Brasileira de Teatro – FBT	Dulcina de Moraes	Rio de Janeiro
1956	Escola de Teatro da Universidade da Bahia – ETUB	Martim Gonçalves	Salvador
1958	Curso de Arte Dramática da URGS – CAD	Ruggero Jacobbi	Porto Alegre

Fonte: Carvalho (1989); Freitas (1998); e outros.

Quadro 1 – Notem-se os cursos oferecidos no Brasil. Até 1953, ano em que Boal viajou para os Estados Unidos, havia três cursos oferecidos em São Paulo e Rio de Janeiro. Um deles foi frequentado por Boal, como já visto, apenas no papel de ouvinte (CPT): tinha as características compreensíveis a partir dos antecedentes já apresentados neste capítulo. O outro se realizou pelo empenho pessoal de Alfredo Mesquita, parceiro de Franco Zampari, companheiro de Décio Almeida Prado, Antonio Cândido, Gilda Mello e Souza (um círculo cultural eminente em São Paulo). Já o Tablado idealizado por Maria Clara Machado, filha de Aníbal Machado (esse mineiro pertencente ao grupo modernista de seu estado, do qual faziam parte Drummond, Emílio Moura, Abgar Renault, Ciro dos Anjos e Pedro Nava) entra em ação: aprendera a trabalhar com bonecos no Instituto Pestalozzi, fora cursar teatro em 1950, em Paris, com Etiene Decrouz e montou o Teatro Amador do Tablado, mais tarde uma referência em cursos de formação. [49]

... e também o quadro abaixo que situa tendências:

Principais tendências estético-ideológicas do teatro brasileiro

- 1838 em diante: Teatro Cômico-Musicado (ligeiro)
- 1938 em diante: Teatro Moderno Experimental (amador)
- 1948 em diante: Teatro Moderno Conservador (burguês)
- 1958 em diante: Teatro Moderno Crítico (político)
- 1968 em diante: Teatro Moderno Comportamental (vanguarda)

Quadro 2 – Segundo o quadro, Boal estaria vivenciando os vestígios do Teatro Cômico-Musicado e do Teatro Moderno Experimental e a dinâmica e movimento vivo do teatro Moderno Conservador. – fonte idem ao Quadro anterior.

[49] Tabela extraída da Pág. 68 de A (in) desejada transgressão: uma história social do ensino Superior do Teatro no Brasil. Dissertação apresentada na Faculdade de Educação da USP em 2011 por Paulo Marcos Falco de Brito. Fonte arquivo digital DEDALUS da USP.

Formou-se, na cidade, um círculo de contato com pessoas que viriam a povoar os pensamentos e criações futuros[50]. Não se pode dizer que Augusto Boal já tivesse um projeto intelectual, mas tinha planos. Fruto da formação em meio a essa efervescência toda, Boal planejava junto com Gláucio Gil e Leo Jussi a criação de um teatro: Teatro Artístico do Rio de Janeiro (uma paródia ao Teatro Artístico de Moscou, de Nemirovitch-Danckenko e Konstantin Stanislavski). Procurou elenco, cenógrafo (tentaram Santa Rosa que fora cenógrafo de Ziembinski na montagem de Vestido de Noiva, marco de um modernismo com o qual também conviveram[51]).

Foi em meio a essa procura a fim de dar vida a uma formação cultural que veio a busca da forma com o conteúdo, como expressam as próprias palavras de Boal, (vide a epígrafe de Szondi à página 31): 'no interior da obra, como contradição técnica... ...como dificuldade'. Para um

---

[50] Ao tratar do *Campo e a Cidade: na história e na literatura*, Raymond Williams (2000, pág. 366) abre um capítulo sobre o sonho de realizar uma cidade futura antes e depois na metrópole. Por crer que semelhanças a este movimento, descrito logo no início do capítulo, podem ser encontradas, sem correr o risco de anacronismo, citamos o trecho aqui nesta nota a fim de que sirva de diálogo com o momento que está decorrendo na narrativa do texto principal: "De uma vivência das cidades nasceu uma vivência do futuro. Numa crise da experiência metropolitana, as histórias sobre o futuro sofreram uma mudança qualitativa. Havia modelos tradicionais para este tipo de projeção. Em todas as literaturas conhecidas, sempre houve uma terra além da morte: um paraíso ou um inferno. Nos séculos de explorações e viagens, novas sociedades foram descobertas, vistas como promessas ou como alertas, em novas terras: em muitos casos ilhas; muitas vezes, a ilha feliz, ela própria um elemento que dá forma ao mito. Mas, dentro da experiência metropolitana, esses modelos, ainda que muito utilizados, terminaram sendo transformados. O homem não atingia seu destino, nem descobria seu lugar ditoso: ele descobria, no orgulho ou no erro, sua própria capacidade de realizar uma transformação coletiva de si próprio, de seu mundo.". Vale lembrar também do texto La Citá Futura de Antonio Gramsci: 'Sou militante, estou vivo, sinto, nas consciências viris dos que estão comigo, pulsar a atividade da cidade futura que estamos a construir. Nessa cidade, a cadeia social não pesará sobre um número reduzido, qualquer coisa que aconteça nela não será devido ao acaso, à fatalidade, mas sim à inteligência dos cidadãos. Ninguém estará à janela a olhar enquanto um pequeno grupo se sacrifica, se imola no sacrifício. E não haverá quem esteja à janela emboscado e que pretenda usufruir do pouco bem que a atividade de um pequeno grupo tenta realizar e afogue a sua desilusão vituperando o sacrificado, porque não conseguiu o seu intento. Vivo, sou militante. Por isso odeio quem não toma partido, odeio os indiferentes.' (Primeira Edição: La Città Futura, 11-2-1917. Origem da presente Transcrição: Texto retirado do livro Convite à Leitura de Gramsci" Tradução: Pedro Celso Uchôa Cavalcanti. Transcrição de: Alexandre Linares para o Marxists Internet Archive HTML de: Fernando A. S. Araújo Direitos de Reprodução: Marxists Internet Archive (marxists.org), 2005.

[51] Aqui também é importante salientar esse convívio com o moderno, a modernidade e o modernismo. Ao pensar o homem, na metrópole que se quer transformar em burguesa ou industrial e que ao mesmo tempo guarda traços marcantes e muito presentes da cultura, dita alta cultura, da tradição aristocrática, este é um embate que está se dando neste momento, entre a tradição e o novo.

descobridor, assim se esboçou um caminho, na dificuldade expressa a seguir, como pergunta técnica de um autor, escritor e *soi-disant* (que pretende ser) criador de uma estrutura artística, um teatro:

> Nessa busca, pela primeira vez, colocou-se na minha consciência a função social do teatro e seu significado político. Antes, escrevia desabafos para mim só. Agora, seria para o *público*. Antes, escrevia como quem berra – não acreditava que minhas peças seriam montadas: agora, era necessário articular pensamentos, pois certo seria ouvido. Dizer o que ao público: o que sentíamos ou o que achávamos que ele deveria sentir? Pensar o que pensávamos ou o que ele deveria pensar? Testemunho ou catequese? Teatro deve divertir ou educar? *Educar* vem do latim e quer dizer *conduzir*. Teríamos nós o direito – ou poder! – de conduzirmos nosso público? Onde? (BOAL, 2000, pág. 114).

No barzinho, o Vermelhinho, Boal conheceu Abdias. Abdias do Nascimento foi fundador do Teatro Experimental do Negro. Depois de passar dois anos em Carandiru (penitenciária de São Paulo) escrevendo e ensaiando com outros presos e criando o Teatro do Sentenciado, e depois de buscar o apoio de Mario de Andrade e de Fernando Goes mudou-se para o Rio de Janeiro: "O bar Vermelhinho, em frente à ABI, no centro da cidade, tornar-se-ia um importante referencial de seus contatos. Ali conheceria inúmeros intelectuais, jornalistas e artistas, vários deles tornando-se cúmplices de seu projeto, no mínimo, fora de esquadro para o universo teatral da época: Anibal Machado, Carlos Lacerda (então secretario de O Jornal), Nelson Rodrigues, Vinicius de Moraes, Santa Rosa, Solano Trindade, entre vários outros." (fonte Siqueira, Entre Orfeu e Xangô em http://books.google.com.br 23/09/2011). Por conta de Abdias passou a ter uma visão diferente sobre os negros. Conhecia-os da Penha e conheceu-os melhor: "Meus personagens passaram a ser menos piegas e mais revoltados. Passei a gostar de subversivos combatentes. Abaixo a melancolia!" (Boal, 2000, pág. 114).

Por isto tudo é que se pode dizer que a vida universitária de Boal – como de resto de outros tantos artistas – abriu muito mais cortinas do que portas. Durante esse tempo de frequência à universidade, a efervescência cultural povoou textos, cenários, personagens e temas nas peças que Augusto foi escrevendo e vivendo. Não fora o suficiente, era necessário mais, e foi atrás disso que Boal saiu. O interessante é que saiu do Brasil, por uma contingência. Foi a

possibilidade aberta pelo pai de continuidade dos estudos fora do país que o levou para os Estados Unidos. Lá se foi o homem aprender as ferramentas da construção do texto dramático e das técnicas de atuação.

2.2.3 Um círculo cultural: os estudos na Universidade de Columbia, no Actor's Studio e com o Writer's Group.

Como visto anteriormente, Augusto Boal saiu do Brasil carregado com ideias do populismo e de certo brasileiro decorrente destas populares opiniões que teriam habitado sua adolescência e sua juventude. Também viajou acompanhado das imagens possíveis do povo brasileiro e de uma arte que viesse a representá-lo, inserindo-o no drama e na cena, fruto dos debates e conversas no Vermelhinho. Ingressou no avião, acompanhado dos conhecimentos de Química, vestido de brasileiro que foi estudar em Nova Iorque, em direção à qual deveria tratar de reconhecer ou construir sua posição com relação à cena brasileira.

Parece contrassenso dirigir-se aos Estados Unidos a fim de aprender a carpintaria da construção do texto teatral próprio para tratar dos 'personagens menos piegas e mais revoltados' aos quais se faz referência no final do subtítulo anterior. Boal foi ao centro do mercado cultural de massa.

Saiu Augusto, diga-se assim, acompanhado, há que se compreender que saiu do Brasil com as ideias sobre a brasilidade que, sem dúvida, foram objeto de suas conversas e planos na A.B.I., no Vermelhinho, por Abdias e seus companheiros de companhia imaginada. Até antes de 1953, enquanto ainda esteve no Brasil, Boal viveu em seu campo cultural, frequentou um território no qual parecia haver se ajustado. Em setembro daquele ano viajou.

O movimento que Boal realizou foi em direção justamente aos Estados Unidos da América, que representava e, na verdade, assumia a condição de condutor de certo liberalismo com pretensões mundiais, a saber, o imperialismo americano. Nos anos 50, os Estados Unidos tratavam de assumir e consolidar uma posição de poder calcada em situação de submissão do Brasil e de outros países: posição imperialista cultural, industrial.

Já durante o caminho ocorreram choques culturais. A viajem foi descrita assim por Boal, em sua primeira escala em Lima, no Peru:

> Para mim, a verdadeira Humanidade era morena, gingando, queimada do sol. Ser humano: carioca moreno. São Paulo era humanidade esquisita, com sotaque – não era a mesma coisa, mas vá lá. Imaginem meu susto e espanto: de repente, todo mundo virou índio japonês embrulhado em poncho colorido, mulheres usando chapéu de homem! Pesadelo! Queria fugir![...]
> Não quis esquecer aquela noite quando eu percebi que era o *Outro*: não era índio, não usava poncho, não tinha pele escura nem olhos ovais. Quis guardar imagens da diferença, comprei a escultura de um deus e fui dormir. [...] (Boal, 2000, pág. 120).

'Descobriu' o outro. Depois Boal foi 'ser' o *Outro* em Nova Iorque, estudando na Columbia University: pós-graduação em Química e estudos de Teatro. Foi para realizar cursos com um professor que ele já havia buscado desde antes da saída do Brasil. Na *School of Dramatics Arts*, na Universidade de Columbia em Nova York, não encontrou simplesmente um professor em um curso que foi fazer, constatou o que queria como formação (Escolhi Nova York porque gostava de um crítico, John Gassner, que tinha sido professor de Arthur Miller, Tennessee Williams[52]).

> 'Se os paulistanos já eram diferentes dos cariocas, pelo menos falavam língua inteligível. Em Nova York me perdi. Passei os primeiros dias, caipira em cidade grande, espiando arranha-céus e me sentindo como uma amiga brasileira que mora em Hong-Kong: ela diz que, quando em casa, tudo bem, sente seu território, mas se sai à rua, sente-se claustrofóbica. É a única cidade onde as pessoas sentem claustrofobia ao ar livre. Nova York, quando cheguei, me dava claustrofobia até no Central Park. (Boal, idem, pág. 121)

Ao tomar o metrô para se dirigir à entrevista na Universidade de Columbia, se enganou, foi para o Harlem:

---

[52] Entrevista concedida em 31/01/2004 para o Portal da Fundação Perseu Abramo, a Rose Spina e Walnice Nogueira Galvão.

> Foi minha terceira Humanidade: todo mundo escureceu! Se todos se parecessem com o Abdias ou o Grande Otelo, seria conforto: mas havia os bem e os mal-encarados, sorrindo e raiventos. Eu perguntava pela Columbia University e nem respondiam ou respondiam em voz baixa... (Idem, pág. 122).

Importa notar aqui que o movimento que se realizava era confuso à época, mas claro depois: Boal fora adquirir uma técnica, só que isolada do contexto que trazia com ele e que o tinha movido até agora no sentido da construção de cenas. Ocorreu que seu contexto se desvinculara da maneira de fazer, como se a forma estivesse desvinculada do conteúdo. A chave então foi recorrer à memória, que povoava seus pensamentos e alimentava o interesse por expressar em cada momento de aprendizado os seus saberes sobre as pessoas e as injustiças, já abordados anteriormente e que assim foram ganhando sentido singularizadas. E ele fez isto, depois.

Gassner[53], o professor que Augusto foi buscar, houvera sido também um pouco como ele, já que era um austríaco emigrado para os Estados Unidos em 1911, professor de crítica teatral e de dramaturgia na Universidade de Columbia:

> Havia lido um livro dele e resolvi lhe escrever. Ele estava fora naquela época, e disse que a partir do ano seguinte estaria na Universidade Columbia, para onde eu poderia ir. Estudei com ele dois anos, **mas não via nada de político. Aprendia estrutura teatral, a chamada "carpintaria teatral", como se diz no Brasil. Para fazer uma peça funcionar é preciso montar uma estrutura que é de carpintaria mesmo**. Tinha a impressão de ler todos os livros jamais publicados. Começava a leitura às 7 horas da manhã e ia até às 18 horas. Nunca mais perdi o hábito de ler... (entrevista concedida a Spina e Nogueira Galvão em 31/01/2004, encontrada no sitio da Fundação Perseu Abramo em http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/index.php?storytopic=62, acesso em 23/01/2010, negrito meu).

[53] Expoente máximo da scholarship e da crítica americana, John Gassner foi professor de Dramaturgia na Universidade de Columbia, na Yale Drama School e no Laboratório Dramático de Piscator, além de editor, dramaturgista do Theatre Guild e encenador de peças. Assim uniu uma visão histórica, teórica e filosófica a uma experimentação prática e um conhecimento próximo dos problemas econômicos subjacentes ao teatro norte-americano.

A separação anunciada antes aqui se apresentou por inteiro já que o problema a ser resolvido pareceu, à época, enunciado assim: aprender uma estrutura sobre a qual uma peça funcione. A conjectura aqui pode ser compreensível ou pelo menos admissível, já que, no Brasil, de outra parte, o que se fazia em termos de teatro era de duas tendências: as companhias cuja tônica se dava sobre um ator que era a estrela ou em grupos amadores[54], ou o teatro do TBC, em São Paulo, sob a batuta italiana[55] e sob a orientação de diretores italianos[56].

Os professores com que Boal teve matrículas confirmadas surgiram em diálogo que teve com Milton Smith, que atuara como uma espécie de preceptor, ou condutor do aconselhamento na escolha das disciplinas de frequência. Estes foram: o próprio, Maurice Valency (Mort Valenci)[57], Norris Houghton[58], Theodore Apstein[59] e John Gassner.

Estes citados docentes, na verdade, pertenciam e vivenciavam um momento numa Universidade Americana na qual se deram diálogos fundamentais para a dramaturgia estadunidense. Eles atuavam no lócus da discussão sobre as concepções da estrutura dramática: a criação de uma tradição americana imediatamente anterior aos trabalhos desenvolvidos, presença em uma recém-instaurada história do ensino da literatura dramática. Boal se encontrou em um núcleo do pensamento intelectual acerca de concepções do fazer dramatúrgico; em parte ele sabia disso, já que o livro que cita como motivador de sua escolha do nome do professor com o qual gostaria de estudar encontra-se um suplemento que trata destas questões[60].

---

[54] Experiências com Teatro dos estudantes ou grupos diletantes amadores.
[55] Franco Zampari.
[56] Adolfo Celli, Ruggero Jacobi, Luciano Salce, Flamínio Bolini.
[57] Escritor, autor, crítico e professor de drama, adaptou peças de Jean Giraudouux e Friedrich Duerrenmatt.
[58] Produtor teatral e designer. Por ter viajado à Rússia, teve a oportunidade de conhecer o trabalho de Stanislavski. Atribui a este, duas frases que ouviu no último encontro dos dois: 'Para começar um teatro, você precisa ser um revolucionário' e 'Quer dizer, você precisa ser motivado de alguma maneira por alguma insatisfação com o status quo.
[59] Escritor de teatro, filmes e televisão.
[60] Trata-se do livro *European Theories of the Drama – with a suplement on the American Drama* de Barret H. Clark. Boal deve ter lido a edição de 1947 que surgiu no Brasil em Inglês, já que a edição seguinte é de 1965, portanto posterior ao período de que tratam estas referências.

Ocorre que havia uma disposição na Universidade de Columbia quanto à carpintaria teatral, cujas idéias se originaram na Inglaterra, tendo como fonte dois críticos[61]: Bernard Shaw[62] e William Archer[63]. Por que é importante acompanhar um pouco estas idéias? No bojo delas, está pulsante o diálogo entre forma e conteúdo (retoma-se aqui um fio condutor anunciado na epígrafe 'As contradições entre a forma dramática e os problemas do presente não devem ser expostas in abstracto, mas apreendidas no interior da obra como contradições técnicas, isto é, como "dificuldades").

Bernard Shaw tinha uma posição que fora anunciada no prefácio de uma obra: 'Escrevo peças com a intenção deliberada de converter a nação às minhas opiniões nos assuntos que abordo'. (apud Carlson, 1997, pág. 301).

> Shaw achava que o drama moderno tinha evoluído para um novo gênero, baseado no realismo e no comentário social, a fim de alcançar seu objetivo didático e condenava os autores que tentavam retornar a gêneros tradicionais, como a comédia e a tragédia da mesma forma que condenava os atores que continuavam a interpretar os seus papéis de acordo com as surradas expectativas do herói ou do vilão, do melodrama ou da farsa. (idem, 301)

---

[61] A fonte para estas considerações sobre a história e a tradição na Columbia University é o livro *Teorias do Teatro – Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade* de Marvin Carlson.

[62] **George Bernard Shaw** (1856-1950) nasceu em Dublin. Sua educação foi irregular, dado a que não gostava de nenhum treinamento organizado. Em Londres se estabeleceu como crítico de teatro e música e se tornou um membro proeminente da Fabian Society. Advogou em favor do novo teatro de Ibsen e escreveu peças para ilustrar sua criticada cena Inglesa (*The Quintessence of Ibsenism*, 1891). Seus primeiros dramas chamaram-se apropriadamente *Plays Pleasant and Unpleasant* (1898). Em seus dramas atacou selvagemente a hipocrisia social, e com um racionalismo radical, sua discordância com as convenções, seu entusiasmado interesse dialético e presença de espírito verbal frequentemente transformaram o palco em um fórum de idéias (fonte "George Bernard Shaw - Biography". Nobelprize.org. 8 Oct 2011 http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1925/shaw-bio.html em 08/10/2011 , tradução minha).

[63] Em 1878 tornou-se crítico do *London Figaro*. Foi tradutor de alguns trabalhos do norueguês Henrik Ibsen (1828-1906) inclusive da primeira obra *Pillars of society* encenada no London's Gaiety Theatre em Dezembro de 1880, (primeira produção de Ibsen na Inglaterra). Durante sua vida, contribuiu para o aumento do nível do teatro inglês e trabalhou para abolir a censura teatral e pela formação de um teatro nacional. William Archer morreu em 27 de Dezembro de 1924. (fonte Archives hub, The Archives Hub is a Mimas service, funded by JISC and based at The University of Manchester. Systems development work is undertaken at the University of Liverpool. © Copyright 2000-2010, tradução minha).

E, ao comentar Ibsen, numa produção textual intitulada *'Tolstoy: Tragedian or Comedian?'* afirma que o sofrimento de heróis '... não é irremediável porque resulta de "falsas posições intelectuais que, **sendo intelectuais, são remediáveis por uma melhor maneira de pensar**" (idem, 301, negrito nosso).

Já Archer, outra origem crítica da tradição que chegou até a Universidade de Columbia, voltou a atenção mais para a forma que para o conteúdo e escreveu, em 1912, um manual de instrução para a peça bem feita: Playmaking (Como se faz uma peça). Esse manual encontra a essência do drama na crise:

> "**Uma peça é uma crise que se desenvolve mais ou menos rapidamente no destino ou na circunstância, e uma cena dramática é uma crise dentro de uma crise que leva claramente ao evento final**". De fato, o drama "pode ser chamado de a arte das crises", enquanto a ficção em geral é "a arte dos desenvolvimentos graduais" (idem, idem).

Esta dupla condição expressa acima se fez presente na formação que Boal recebeu na *School of Dramatics Arts* quanto à forma e ao conteúdo do drama. Estava dado o cunho social e a presença necessária da crise em uma peça de teatro.

Ora, considere-se um encontro com um curso cujas características de fundação passaram há não muito tempo por um importante porta-voz destas ideias referidas acima – Brander Matthews – o 'nomeado pela Columbia em 1899 como o primeiro professor de literatura dramática numa universidade de língua inglesa' (idem, pág. 302). Isto ocorreu com Augusto Boal.

Brander Matthews significou, num certo sentido, a tradição com a qual dialogaram os professores da *School of Dramatics Arts* na qual Boal estudou a escritura do texto dramático. O autor de *The Development of the Drama*, *On Acting*, *Principles of Playmaking* e *Playwrights on Playmaking* trouxe para a Columbia duas preocupações: a técnica dramática e a realização histórica no teatro (em outras palavras, forma e conteúdo). Estas preocupações que se transformaram numa linha tradicional foram seguidas, de certa forma, por John Gassner (que fora aluno, ele mesmo, de Brander Matthews).

O professor da carpintaria teatral que Boal encontrou, escreveu um artigo sobre a catarse e o teatro moderno no qual fazia ponderações sobre os efeitos da 'catarse'[64] no público e as opções de teatro social que se apresentavam, já em 1937 (portanto por volta de 14 anos antes), tangenciando a tradição já descrita acima.

> Há mesmo uma escola de drama social que, de uma maneira ou de outra, nega o valor da catarse. De acordo com Berthold Brecht, o campeão do épico ou 'learning-play' (*Lehrstück*), simpatia e identificação emocional (*Einfühlung*) representam atrativos com função de desvios ou evasões da compreensão e ações sociais. [...] O ponto de vista de Brecht é apenas franca versão de uma atitude que subjaz muito drama social que, guardados os méritos, devem permanescer fundamentalmente a-trágicos (ou não trágicos). Talvez os proponentes de um drama antiemocional possam caminhar um passo adiante e enfeitar (ou dissimular sob falsas aparências) a tragédia mesma como errada para seus propósitos. (Gassner, 1937-1946 in Clark, 1947).[65].

Foram estas características apresentadas que nortearam os dois anos de curso de Boal para tornar-se um playwriting[66], como ele mesmo afirmava.

Mas não foi só esta a participação de Boal na cena cultural de Nova Iorque. John Gassner conseguiu licença para que ele frequentasse o Actor's Studio onde atores americanos estudavam profundamente um tipo de representação baseada no sistema de Constantin Stanislavki[67], o diretor russo do Teatro de Arte de Moscou sobre o qual Boal já havia estudado em sua frequência às aulas no Centro de Prática Teatral na Associação Brasileira de Imprensa (com Sadi Cabral).

---

[64] No *aristotelismo*, descarga de desordens emocionais ou afetos desmedidos a partir da experiência estética oferecida pelo teatro, música e poesia. Donde deriva a purificação do espírito do espectador através da purgação de suas paixões, esp. dos sentimentos de terror ou de piedade vivenciados na contemplação do espetáculo trágico. Obs.: p.opos. a *distanciamento* (Houaiss, 2001). Contrariamente, Boal tratou de descartar a catarse como necessária ao teatro do oprimido. Aliás, se posicionou em clara e franca oposição à catarse.

[65] Estes são trechos do mesmo texto que levou Boal a optar por estudos com John Gassner e que, como ele mesmo conta, estavam em livro que comprou na livraria Civilização Brasileira em São Paulo.

[66] Infelizmente, nossos contatos com a Columbia University não redundaram êxito na obtenção dos programas levados a cabo nas diversas disciplinas no tempo em que Boal frequentou os cursos.

[67] Este mesmo sistema que mais tarde viria a facilitar, ou antes mesmo, proporcionar ,de certa maneira, uma aproximação da representação no Brasil de uma linguagem propriamente brasileira. Mais à frente isto ficará mais claro.

A prática do ‘método’ de Stanislavski solicitava uma rotina intensa de trabalho de atores. Pesquisa, imaginação, observação, memória, vontade e contra-vontade, objetivo da cena e objetivo do personagem no espetáculo. Toda pesquisa era vivenciada a fim de dar verdade à cena. Entretanto, como o próprio Stanislavski afirmava:

> Sozinha, a técnica é incapaz de criar uma imagem na qual vocês possam acreditar e à qual tanto vocês quanto o expectador possam se entregar totalmente. Compreendem, portanto, agora, que a criatividade não é um truque de técnica. Não é, como pensavam, uma reprodução exterior de imagens e paixões. *O nosso tipo de criatividade é a concepção e nascimento de um novo ser: a pessoa no papel. É um ato natural, semelhante ao nascimento de um ser humano*. (Stanislavski, 1982, pág. 323)

Boal, desde então, sempre expressou sua preferência pela direção de atores. Enquanto esteve nos Estados Unidos, ali sentado em um pequeno teatro – o Malin Theatre – aprendeu, em suas observações, a notar os passos da composição e o nascimento dos personagens. Num espaço com poucos lugares, para um público seleto de observadores do trabalho criativo e participantes dos cursos, teve a oportunidade de presenciar a utilização de um ‘sistema’ (ainda que Stanislavski não gostasse que fosse considerado assim).

Figura 13 – Paul Newman em uma seção de laboratório do Actor’s Studio (fonte: http://guionoriginal.blogspot.com.br/2010/06/el-actors-studio.html em 15/11/2011).

Junto da aprendizagem sobre como escrever textos veio a aprendizagem sobre como nascem os personagens escritos na cena. Esta foi uma opção que veio a harmonizar alguns dos caminhos escolhidos mais tarde, no tempo.

Somadas às duas experiências citadas, do curso na Universidade e da frequência às aulas, houve ainda mais uma. A convite de Howard, um escritor amigo, Boal passou a frequentar o

Writer's Group no Brooklin, em Nova Iorque, e encontrou um grupo de latinos que se estabeleceu como uma 'formação': durante suas reuniões, estudavam os textos uns dos outros, liam e apreciavam e criticavam. Fato muito importante é que representavam uma comunidade de outsiders na América: os latinos eram maioria no grupo. Esta é uma situação que merece destaque diante do fato de Boal, como visto no início deste subtítulo, sentir-se como o 'outro' nos Estados Unidos. Não menos importante e significativo é notar esta reunião de autores, como se fora num seminário de dramaturgia.

Pode-se considerar uma última experiência em situação de estrangeiro, pela qual passou Augusto Boal, como relevante. Sabe-se que houve uma espécie de concurso informal entre os estudantes do curso na Columbia que escolheu, entre peças de um ato, o texto *Martim Pescador* de autoria de Boal. O prêmio seria a montagem do espetáculo com o texto escolhido. Ocorre que a resposta da direção da escola foi elaborada sobre aspectos de forma e de conteúdo: "A direção da escola considerou que o texto, embora bem escrito e teatral, não era adequado nem pelo **tema** – pescadores brasileiros – nem pela **forma** – cru naturalismo". (Boal, 2001, pág. 131, negrito meu).

O texto *Martim Pescador*, que foi fruto do estudo com aprovação formal da escola não o foi em sua realização como espetáculo, ora, o fim esperado para o exercício do playwriting é a encenação daquilo que a carpintaria possibilitou gerar. Não foi assim que se deu, pelo menos não formalmente, já que o grupo, o Writers Group, resolveu assumir a empreitada. Bidu Saião auxiliou com dinheiro para a montagem.

As opções se deram pela não formalidade: havia uma intencionalidade na ação que levou os estudantes e pertencentes da formação, ainda em aprendizado, a se envolverem no processo de produção da peça de teatro. Uma leitura sobre os aspectos do que se deu a partir daí vale pela significação, quase uma conexão, com a não formalidade que já se esboça aqui. Afinal, estavam todos aprendendo ainda e a jornada para a qual se apresentavam era inédita.

> Entrou em cena o Writers' Group. Decidiram que seria uma afronta aceitar que a obra vitoriosa não fosse montada, agora que estávamos todos com o invencível tesão de ter a primeira peça do Group em cena, respirando. Meus colegas

> produziriam, eles mesmos, o espetáculo, junto com uma comédia que escrevi, The House Across The Street, e outra do Howard, The Old Man. Acabamos trocando o Martim por outra minha, The Horse And the Saint. O elenco seria formado pelos dramaturgos do grupo, sendo diretores os autores.
> Sem querer, comecei a dirigir. Como não era diretor, não tive medo de dirigir. Não temi o fracasso: estava de antemão perdoado. Até meu eu alternativo ficou de acordo comigo, torceu pelo sucesso! Como os atores não eram atores, não tiveram medo de atuar: estavam ótimos.
> Como não havia dinheiro, decidimos construir cenários, varrer chão, pintar paredes, convidar amigos, vender bilhetes, servir drinques e guloseimas, ... [...] Foi o salto depois do impulso. Como não sabíamos nada, aprendíamos juntos. (Boal, 2001, pág. 132).

Foi com cem dólares emprestados por Bidu Sayão que o grupo conseguiu alugar o Malin Studio (o mesmo pequeno lugar onde Boal assistiu às aulas do Actor's Studio) e realizou lá uma montagem de formatura, espécie de síntese do aprendizado de Boal, que não pode se dar formalmente assumida pela organização que instruiu e que lecionou a escrita da cena.

Há que se observar, então, que houve a formação de Boal numa linha que passou pelo aprendizado da carpintaria teatral a partir de uma 'escola' do fazer que representou uma tradição americana com a gênese na representação do social e na concepção de uma maneira de escrever. Também ocorreu uma associação com um grupo de autores que liam uns os textos dos outros e que, em grupo, contribuíam para os avanços uns dos outros. Outras associações ainda viriam a ocorrer, nas quais, inclusive, algumas destas alternativas encontradas nos Estados Unidos seriam retomadas, de outras formas e com outros conteúdos.

2.2.4 A chegada de Boal no Centro Cultural Arena[68]: características do Teatro de Arena, Seminário de Dramaturgia e Laboratórios de Interpretação.

[68] Há diversos estudos, livros e outras publicações sobre a história do Teatro de Arena. Não é necessário, e nem mesmo há intenção aqui, de esgotar uma análise sobre as diversas produções do Teatro de Arena. Portanto, haverá a preocupação de apontar e analisar alguns momentos e de apresentar resumidamente as transformações: de centro cultural a centro político cultural e da produção de encenações e espetáculos ao curso que levou ao processo de trabalho com o Teatro Jornal. O interesse se revelará sempre naquilo de que participou Augusto Boal e de consequências para os processos socioeducativos.

> *A ideia de que os participantes do seminário foram atrapalhados por sua imaturidade não me parece cabível. A maturidade pertence aos maduros, e os participantes do seminário eram jovens. Ótimo que fossem radicais. Tomar as coisas pela raiz é fazer o enfrentamento direto com o seu tempo e tentar modifica-lo – Zulmira Ribeiro Tavares, em resposta a um questionamento sobre que a imaturidade tenha atrapalhado o seminário de dramaturgia do Arena (Dionysos, pág. 78).*[69]

Ao voltar para o Brasil em 1956, Boal foi indicado por Sábato Magaldi para o trabalho como diretor no Teatro de Arena. Aceitou o trabalho. Vale a pena resgatar, brevemente, como era a cidade de São Paulo e como, porque e onde nasceu o Teatro de Arena, já que muitas das características desse empreendimento de notório reconhecimento na produção cultural brasileira vão ao encontro daquilo que até aqui fora tratado.

Quando Augusto Boal chegou ao Teatro de Arena para assumir a posição de diretor, o fez depois de negar oferta de trabalho como Químico na Petrobrás. Cite-se aqui esta opção não para dar conta de que ele abriu mão de certa estabilidade em um emprego promissor, mas para apontar as possibilidades que o Brasil vinha apresentando na década de 50. Boal mesmo é quem diz que: "Com diploma na mão e anel no dedo – os meus a polícia roubou, duas décadas mais tarde! – podia-se escolher emprego à vontade. Eu era *Columbia-Man*: empregadores faziam fila! Petrobrás, Fermento Fleishman, Vale do Rio Doce, Companhia Siderúrgica Nacional... O Brasil crescia." (Boal, 2001, pág. 138).

O fato é que esta citação permite iniciar uma avaliação do novo lugar no qual Boal se apresentou para desenvolver seu trabalho teatral: chegou a uma metrópole que tinha uma burguesia atuante, inclusive na cultura. Com seus mecenas a incentivar a cultura, ou melhor, a alta cultura, misto de reminiscências aristocráticas do café e das novas intenções culturais

---

[69] A *Dionysos* é uma publicação que foi parte de um 'projeto do Serviço Nacional de Teatro de documentar movimentos teatrais de importância histórica'. Na edição de Outubro de 1978, Nº24 o tema foi o Teatro de Arena. Recebi, por doação da FUNARTE, um exemplar fac-símile, que me foi oferecido muito gentil e atenciosamente em 10/12/2010.

burguesas, São Paulo se apresentava então como metrópole em pleno crescimento e desenvolvimento.

> Nesse sentido preciso, se em São Paulo dos anos 50 engendravam-se tendências que impulsionavam as transformações, não se deduz *ipso facto* que o passado tivesse sido superado, mas apenas que a maciça presença dos imigrantes e dos seus descendentes, aliada à crise dos modos de vida provenientes da cafeicultura, construíram formas outras de sociabilidade que implicavam a superação dos estranhamentos. (ARRUDA, 2001, pág. 69).[70]

Estas outras formas de sociabilidade geraram um amálgama que ligava elementos diferentes entre si. E se Boal abriu mão da Química, de certo modo não deixou de encontrar com a produção de ligas (não as de metais evidentemente).

Por outro lado, começava a constituir-se em São Paulo uma intelectualidade com interesses diversos[71]. Na arquitetura, na universidade, na poesia, na pintura, nos jornais e no cinema, produzidos na cidade, as tônicas eram um pouco diferentes:

> Digamos que nos anos 1950, 1960 e em uma boa parte dos 1970, configurou-se um modelo de intelectual comprometido com vários aspectos da realidade brasileira, entre eles a ruptura com o subdesenvolvimento e a criação de uma sociedade mais justa, com a afirmação da identidade política-cultural do povo brasileiro. Isso se esvaziou a partir da década de 1980, no fim da ditadura militar. Até porque, no tempo dos militares, havia um grande inimigo comum a ser vencido. Depois, os projetos políticos das antigas oposições se diversificaram

---

[70]A professora Maria Arminda cita, ainda neste mesmo parágrafo, texto de Angel Rama, em *A cidade das letras*: "Houve, portanto, uma generalizada experiência de desenraizamento ao entrar a cidade no movimento que regia o sistema econômico expansivo da época: os cidadãos já estabelecidos anteriormente viam desvanecer-se o passado e se sentiam precipitados à precariedade, à transformação, ao futuro; os cidadãos novos, pelo simples fato de seu translado da Europa, já estavam vivendo este estado de precariedade, careciam de vínculos emocionais com o cenário urbano que encontraram na América e tendiam a vê-lo em termos exclusivos de interesse ou comodidade". O livro intitulado *Metrópole e Cultura*, de Maria Arminda Nascimento Arruda, faz estudo apurado sobre São Paulo no meio século XX. No Capítulo intitulado Tempos, Lugares, Sociabilidade, há um levantamento das características de São Paulo na década em que Augusto Boal chegou nessa metrópole.

[71] Vide Ridenti 2010, pág. 86, ao analisar o surgimento de um imaginário crítico nos meios artísticos e intelectuais brasileiros num dado período: 'Talvez se possa falar na maturação, a partir do final dos anos 1950, de uma estrutura de sentimento presente nas obras e na imaginação de amplos setores artísticos e intelectuais brasileiros e de como ela se transformou ao longo do tempo.

> muito. Mas, particularmente, a mudança de rumo da intelectualidade foi marcada por um processo marcado por vários fatores. (Fonte entrevista concedida por Marcelo Ridenti ao Jornal da UNICAMP, ANO XVII - 16 a 22 de dezembro de 2002 - Edição 202)

Francisco Matarazzo já havia sido criador do Museu de Arte Moderna, que foi local de realização das I, II e IIIª Bienais de São Paulo, exatamente em 51, 53/4 e 55. Antes disto, em 1947, fora fundado o Museu de Arte de São Paulo de Assis Chateaubriand, administrado por Pietro Maria Bardi. Não faltava fonte plástica para alimentar a movimentação já que, desde 1947, havia se formado em São Paulo um grupo – O grupo dos 19 – que desenvolveu a arte brasileira diferentemente[72]. Lasar Segall pintou a série *As Erradias*, *Favelas* e *Florestas* entre 1951 e 1957 (quando faleceu). Esculpia em São Paulo Victor Brecheret. Em 1954 Tarsila do Amaral completou sua última obra, um mural – Procissão do Santíssimo em São Paulo no Século XVIII.

A cidade que, em 1922, já havia disparado a semana da Arte Moderna na plateia do Municipal, nos anos cinquenta e sessenta recebia estranhamente um desenraizamento com a modernidade, o moderno e o modernismo. Na São Paulo desse período, o moderno era igual a desenvolvimento industrial, a modernidade começava a significar consumo, migração e trabalho e o modernismo, que parecera dormir por cerca de 30 anos desde os manifestos da semana de 22, acordou nas encenações teatrais do Teatro Brasileiro de Comédia (fundado em 1948 pelo industrial italiano Franco Zampari)[73].

No 2º andar do prédio do TBC, ainda em 1948, passou a funcionar a Escola de Arte Dramática (EAD). Mais tarde mudou-se a EAD para a região de Higienópolis, à Rua Maranhão,

---

[72] Aldemir Martins, Antônio Augusto Marx, Cláudio Abramo, Lothar Cheroux, Enrico Camerini, Eva Lieblich, Flávio-Shiró, Huguete Israel, Jorge Mori, Lena (Maria Helena Milliet F. Rodrigues) Luis Andreatini, Marcelo Grasmann, Maria Leontina, Mário Gruber, Otávio Araújo, Odetto Guersoni, Raul Müller Pereira da Costa, Luís Scilotto e Wanda Godói Moreira (fonte História da Arte de Graça Proença).

[73] A história com os envolvimentos de personagens paulistas e com o tipo de organização que se deu encontra-se ilustrada em *Cem anos de Teatro em São Paulo,* de Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas. A cena teatral anterior a esse período também mereceu, nessa citada obra, descrição apurada.

491. Nessa escola nasceu a ideia do Teatro de Arena. Seu fundador foi Alfredo Mesquita, que fora participante do grupo da Revista Clima (assim como o fora Décio de Almeida Prado).

Figura 14 - O grupo de editores da revista Clima. Na frente, da esquerda para a direita, Alfredo Mesquita, Antonio Candido Mello e Souza e Lourival Gomes Machado. Atrás, Antonio Branco Lefèvre, Décio Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes e Roberto Pinto de Souza. Muitos outros intelectuais de renome colaboraram para a revista, entre os quais Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, Ruy Coelho, Almeida Salles, Alberto Soares de Almeida, Alvaro Bittencourt, Anatol Rosenfeld, Cícero Christiano de Souza, Gilda Moraes Rocha (depois Mello e Souza, por casamento com Antonio Candido), Afrânio Zuccolotto, Marcello Damy de Souza Santos, Oswaldo Goeldi e o fundador do modernismo brasileiro, Mario de Andrade. Oswald de Andrade, um pouco mais velho e sempre irreverente, chamava o grupo de Clima de "os chato boys", Fonte http://www.antoniobrancolefevre.com.br/revista-clima.html em 12/10/2011.

Quanto ao surgimento da criação do 'Arena', o que ocorreu foi que Décio de Almeida Prado, professor da Escola de Arte Dramática e pertencente a um grupo com fortes ligações com a cultura e mais especificamente com o teatro[74], apresentou uma obra carregada de intenções teatrais específicas a José Renato: *Theater in the round* (o Teatro de Arena) de Margô Jones. Neste livro de Jones há uma proposta de trabalho que estava ligada a um movimento maior que ocorria tanto nos Estados Unidos como na Inglaterra, na França e na Alemanha nos anos 50.

[74] Pertenceu a um grupo cultural de revista (Clima) inclusive e que tinha, entre outros, Antonio Cândido, Alfredo Mesquita e Gilda de Melo e Souza.

Os capítulos do livro de Jones tratavam da organização de um teatro: finanças, pessoal, peças e autores, planta física, filosofia; das técnicas: a planta do teatro, a escolha das peças, o mobiliário e propriedades, etc.[75].

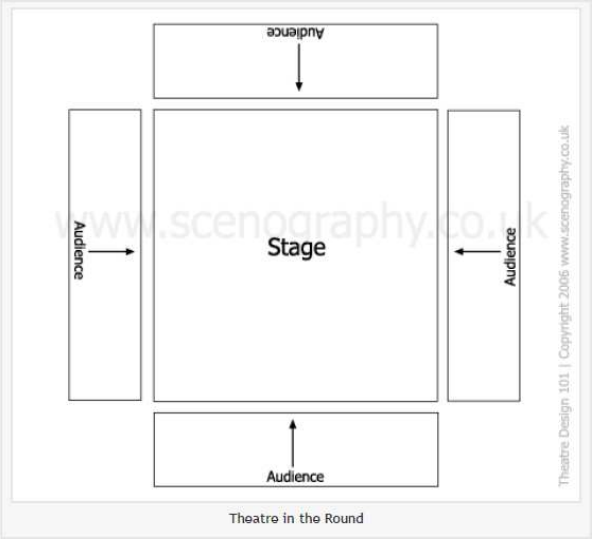


Figura 15 – A ideia central é de que a representação da cena possa se dar ao centro e que a assistência esteja distribuída ao redor. Já na Grécia Antiga a cena era levada abaixo da plateia e ao centro. A distinção era de que existia cenário ou maquinè ao fundo. Nas ideias de Margoth Jones e outros que acompanhavam seu movimento de simplificação teatral em função dos objetivos de se fazer um teatro para ... o primeiro' teatro in the round' na Grã Bretanha foi formado por Stephen Joseph in 1955. Inicialmente, este tipo de formato convida a produções mais intimistas, mas serve às grandes produções épicas, como veremos mais tarde. O primeiro grande Theatre in the Round foi construído em um comércio abandonado em uma esquina em Manchester em 1976 e foi chamado "The Royal Exchange Theatre". O Royal Exchangeé agora um dos mais conhecidos teatros da cidade fora de Londres. O primeiro Theatre in the Round na America foi o construído na University of Washington em 1940. Theatre in the Round oferece para o público maior intimidade com o palco do que o teatro italiano (proscenium theatre), e também coloca a audiência em contato direto uns com os outros. Uma visão de 360° significa que cenários grandes estão fora de questão, a não ser que estejam suspensas sobre as cabeças dos atores e fora da visão da audiência. Theatre in the Round tende a ser um formato mais apropriado para produções intimistas, embora algumas grandes óperas e produções de teatro também já tenham usado o formato. (fonte http://sceno.org/theatre-design-101/stage-types-theatre-in-the-round/[03/01/2011 19:33:46] in © Scenography - The Theatre Design Website 2005 – 2011).

[75] Assim a autora termina o livro, com uma exposição de intenções: Meu sonho para o futuro é o teatro que é parte da vida de todos, tal qual uma estrada de ferro e o avião o são, um teatro em cada cidade providenciando entretenimento e esclarecimento para o público. (Jones, 1951, pág. 200)

Havia uma preocupação em boa parte do mundo com as possibilidades de fazer teatro com menor custo, permitindo-se maior experimentalismo na construção de soluções novas (também havia temáticas novas que solicitavam estas soluções[76]). Esses estudos geraram uma proposta de Décio de Almeida Prado, inicialmente trabalhada em conjunto com Zé Renato e Geraldo Mateus Torloni. Deu-se a apresentação de palestra ou comunicação científica de Décio de Almeida Prado no 1º Congresso Brasileiro de Teatro no Rio de Janeiro em 1951[77] e a experiência primeira de uma montagem de espetáculo como trabalho do grupo de alunos da EAD: fizeram *O demorado adeus* de Tennessee Williams.

Importa chamar atenção para algumas características desse tipo de teatro imaginável de se realizar, com essas possibilidades abertas em um espaço de arena, porque se poderá compreender como certa maneira de fazer chegou até Augusto Boal. Não se deve esquecer a última experiência que Boal tivera nos estados Unidos com a montagem realizada pelo Writers' Group. Mesmo porque, algumas das características em que se deu a encenação em Nova Iorque têm mesmo notável semelhança às condições e situações de trabalho que se encontrará em São Paulo, no 'Arena'.

Senão vejamos, depois das experiências na EAD, Zé Renato (como era chamado pelos colegas) partiu para a tentativa de criação de uma companhia, ou antes, um grupo, que, com as possibilidades abertas com o uso da arena e dos estudos da obra citada de Margot Jones, veio a ser o Teatro de Arena. Inicialmente, a proposta da companhia foi de fazer espetáculos que podiam se deslocar a fim de serem apresentados em outros espaços que não os convencionais[78].

---

[76] Vide definições de Sfonzi quanto à forma e conteúdo e como uma solicita à outra e quanto as duas se alteram e constroem.

[77] Fonte:http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=778 em 30/12/2010 às 12:33:25.

[78] José Renato lembra o fato de terem sido convidados a apresentar um de seus espetáculos ao presidente Café Filho, tendo, para tanto, viajado de avião com o grupo e se apresentado no Palácio do Catete, sede do governo federal no Rio de Janeiro.

A fundação do Teatro de Arena ocorreu em 1953. Suas apresentações aconteceram em fábricas, clubes e salões, espaços alternativos e economicamente viáveis para os planos iniciais. Depois, no final de 1954 e início de 1955 é que o teatro veio a se fixar no prédio da Rua Teodoro Baima.

Não está descartada a possibilidade de que Boal tivesse algum contato com trabalhos realizados nas condições esboçadas por Margot Jones em sua estada na América durante seu período de estudos na Columbia University, pois em 1914 já ocorrera um trabalho com o uso do teatro de arena na referida Universidade numa produção de Azubah Latham and Milton Smith[79].

Há uma tese desenvolvida por Roger M. Altenberg e apresentada para obtenção de Doutorado em Filosofia – Comunicação e Drama, em Janeiro de 1964, que pesquisou o chamado Gilmor Brown's Playbox. Seus estudos recaíram sobre o conceito do que seria um palco de arena, sobre como seria possível flexibilizar espaços de encenação.

Alguns exemplos de estudos de flexibilização do espaço da cena e do público, variando de acordo com as necessidades do espetáculo, podem ser vistos a seguir. São estudos de um teatro conhecido como Fairoaks Playbox e podem demonstrar os esboços feitos a fim de viabilizar melhores condições de encenação para este ou aquele espetáculo:

[79] Diretor a quem Boal encaminhou carta de solicitação para frequentar o curso do professor da Universidade de Columbia.

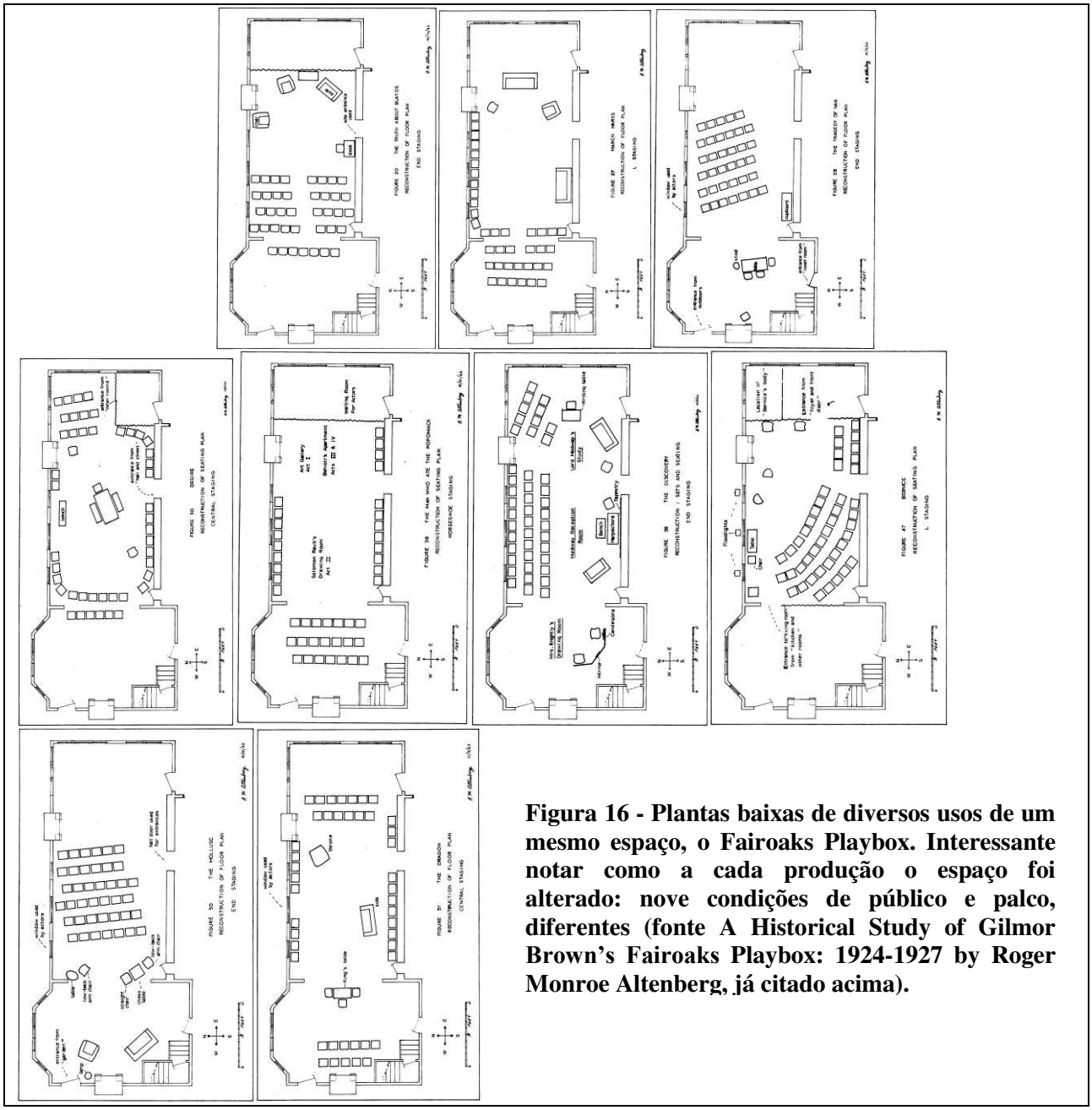


Figura 16 - Plantas baixas de diversos usos de um mesmo espaço, o Fairoaks Playbox. Interessante notar como a cada produção o espaço foi alterado: nove condições de público e palco, diferentes (fonte A Historical Study of Gilmor Brown's Fairoaks Playbox: 1924-1927 by Roger Monroe Altenberg, já citado acima).

Faça-se constar que, John Gassner, como já visto anteriormente, foi o professor escolhido e procurado por Boal na Columbia para os estudos que se propôs a realizar, também cita a possibilidade em trechos de seus estudos, publicados em 1953 (ano em que Boal iniciou suas

aulas com ele). Escreve Gassner ao apontar as vantagens do palco flexível para os interesses não comerciais e educacionais nas produções em arena:

> De fato, a solução ideal para o pequeno teatro que está sendo proposta é o palco flexível, mais que o invariável palco central; o palco pode então ser uma arena quando o palco central parecer mais viável, mas pode ser encenado diferentemente quando um tipo diferente de produção é julgada preferível (John Gassner, Producing the Play, rev. ed., p, 538. Apud Roger Monroe Altenberg in A Historical Study of Gilmor Brown's Fairoaks Playbox: 1924-1927, pág. 01, Introdução[80]).

De outra parte, ao que caracterizava o teatro brasileiro das décadas de 1950 e 1960 (desde pelo menos 1948 com a fundação do TBC) – isto é, o aperfeiçoamento técnico, a formação de plateia e a especialização de atores, cenógrafos, figurinistas e diretores – não contrabalançava a presença de uma dramaturgia e repertório nacionais.

Havia concepções profissionais que acabaram por criar um padrão de referência e, mesmo as companhias que depois se formaram como fonte ou fruto da dissolução do TBC, trataram de manter o referido padrão ou progrediram nas linhas que este permitia. Há limites em opções que privilegiam a forma e também há faltas no tanger com a realidade, quando os conteúdos escolhidos são importados.

Não consta que houvesse interesse, pelo menos durante um bom período, em uma aproximação com autores nacionais. Foi assim que começaram a surgir inúmeras críticas aos 'repertório e público' tradicionais das companhias teatrais da época.

Do ponto de vista da qualidade estética dos espetáculos, das opções temáticas e dos lucros de bilheteria, o Teatro Brasileiro de Comédia - TBC, que era um dos mais bem-sucedidos teatros do período, foi também o mais visado e criticado por uma vertente engajada no teatro brasileiro em São Paulo.

---

[80] Não houve condições de encontrar o original referente à citação.

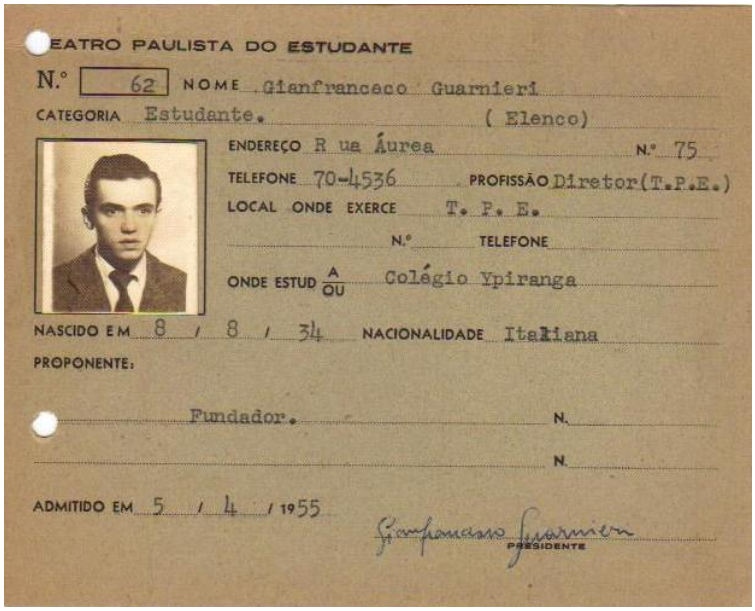
Na dianteira da oposição a este tipo de teatro colocou-se aos poucos o Teatro de Arena de São Paulo. Aconteceram algumas experiências, dirigidas por José Renato, mas sem identidade que diferenciasse muito do teatro praticado pelo TBC. Ousado sim, diferente também, mas faltava algo.

Em 1956, próximo da falência e após se unir ao Teatro Paulista do Estudante - TPE e contratar Augusto Boal, o Teatro de Arena buscou criar uma identidade própria para o primeiro teatro em formato de arena da América do Sul, ou seja, uma identidade fundada na dramaturgia e na encenação brasileiras, além de resistir às pressões econômico-financeiras (tratando de aprender a usá-las a seu favor) e à concorrência das grandes empresas teatrais.

Figura 17 – Guarnieri, Vianinha e Vera Gertel em representação do TPE (arquivo pessoal de Cecília Thompsom).

Ora, o TPE nasceu[81] como um atendimento à solicitação do Partido Comunista Brasileiro para criação de um grupo de teatro amador que inicialmente fora dirigido por Rugero Jacobi[82]. Havia interesse em promover uma aproximação efetiva do partido com a cultura.

[81] Arquivo Vianinha – FUNARTE disponibilizado a 30/12/2010 às 22h17min09seg em sitio da Internet http://www.funarte.gov.br/vianninha/biografia02.html.


EATRO PAULISTA DO ESTUDANTE

N.º 62 NOME Gianfranceco Guarnieri

CATEGORIA Estudante. (Elenco)

ENDEREÇO R ua Áurea N.º 75

TELEFONE 70-4536 PROFISSÃO Diretor(T.P.E.)

LOCAL ONDE EXERCE T. P. E.

N.º TELEFONE

ONDE ESTUD A OU Colégio Ypiranga

NASCIDO EM 8 / 8 / 34 NACIONALIDADE Italiana

PROPONENTE:

Fundador. N.

N.

ADMITIDO EM 5 / 4 / 1955

Gianfrancesco Guarnieri
PRESIDENTE

Figura 18 – Carteira de membro do TPE. Como se pode ver, Guarnieri foi admitido em 05/04/55, mesmo dia da Ata de Fundação (arquivo pessoal de Cecília Thompsom).

E, se com a chegada dos estudantes do TPE, veio também a preocupação com a definição de uma nova temática a ser levada à cena, ocorreu basicamente ao mesmo tempo a chegada de Augusto Boal. Veio como diretor. Já foi tratada aqui a experiência que trazia dos Estados Unidos, onde havia estudado.

---

[82] Sempre no âmbito do programa comemorativo do quarto centenário da cidade, em 1954, Jacobbi ofereceu um curso de teatro, que foi frequentado, entre outros, por estudantes de esquerda muito ativos politicamente, como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, ambos comunistas. Jacobbi intuiu naqueles jovens a capacidade de levar à frente o seu projeto de criação do Teatro Paulista do Estudante, um grupo de amadores que colocasse em cena um panorama histórico da literatura dramática brasileira do Romantismo aos tempos modernos. A iniciativa deveria ser cultural e popular, para conquistar o público distanciado do teatro oficial, como os estudantes — que naquele momento não frequentavam o teatro — e os moradores da periferia (Moraes, 1991). O projeto previa apresentações em sindicatos, em praças, nas portas das fábricas, em clubes etc. Na ata de fundação do Teatro Paulista do Estudante – TPE, datada de 5 de abril de 1955, o nome de Jacobbi aparece como presidente da reunião. Fonte – Raulino, Berenice; A contribuição de Ruggero Jacobbi para o teatro brasileiro. – pág. 81 in publicação Ouviouver, nº 01, 2005.

O espaço que permitia montagens arrojadas, invenções de linguagem, proximidade e intimidade com o público já existia. Mas, o 'Arena' de José Renato, que como forma havia nascido dos estudos e sugestões já citados, se politizou? Foi este ingresso de um grupo de estudantes que levou o conteúdo social à forma do teatro mais acessível, que era a arena?

O papel de Augusto Boal foi fundamental. O Teatro de Arena deixou de ser um local no qual se produzia apenas teatro e ganhou a dimensão, que se foi consolidando depois, de um Centro Cultural. As ideias por lá passaram a ganhar campo para expressão e não foram todas nem quaisquer ideias. Passou a ocorrer todo um processo que levou à invenção de pequenas células de criação.

Como Centro Cultural, o Teatro de Arena acabou atraindo a música, a pintura, a literatura e a academia. Foi a chegada de Boal que deu um rumo mais nítido a tudo isto. Nas palavras de Mariângela Alves de Lima:

> O Arena assumirá já em 1956 uma posição de centro cultural, ampliando cada vez mais o seu campo de atuação, atraindo para sua casa pequenas células de criação na área da música, da pintura, da literatura, além do teatro. Mas a definição de que tipo de cultura estaria centralizada pelo grupo, só vai tomar um rumo mais nítido a partir da incorporação de Augusto Boal. (1978/2005 – Revista Dionysos, pág. 40).

Chegou Boal e foi visto como um estranho no ninho. Era um 'agente do capitalismo' em meio à estudantada. Há depoimentos dos atores neste sentido. Mas também chegou um portador de técnicas novas em contraposição àquelas citadas acima do TBC.

> Eu não lembro bem como é que foi a contratação dele pelo Arena, mas ela foi muito mal recebida por todos nós porque ele morava nos Estados Unidos. A gente falava: quem é este August Boall... a gente querendo fazer aqui o teatro brasileiro e vem um americano. Quer dizer, a gente não sabia que ele era tão brasileiro quanto todos nós, era carioca... Imediatamente gostamos dele e ele de nós. (entrevista concedida por Cecília Thompsom Guarnieri ao pesquisador).

Enfim, deste tríplice encontro nasceu uma possibilidade histórica de realizações: um teatro que permite encenações mais baratas encontra um diretor/escritor com domínio técnico

sobre outro tipo de carpintaria teatral e trabalho com atores e um grupo de amadores cheio de vontade, com uma tarefa encomendada pelo partido e com disposição de aprender a realizá-la.

Mas o que ocorreu é que foram descobertos, com o tempo e o trabalho, interesses comuns no grupo que se formou. Interesses estes que passaram a focar uma intenção de encontrar uma maneira nacional, ou antes, brasileira de representar sobre temática nacional. E isto se deu inicialmente por uma via inesperada: o estudo aprofundado e dedicado de um método de representar que não era usual em São Paulo, tampouco brasileiro. Muito menos americano o método era.

Constantin Stanislavski, de quem fora apropriado um sistema de trabalho era russo, instalou e dirigiu o Teatro de Arte de Moscou (já citado anteriormente, quando se tratou do período anterior à saída de Boal do Brasil e quanto a sua vontade de montar um teatro à semelhança deste de Stanislavski o Teatro de Arte do Rio de Janeiro). Como conta Gianfrancesco Guarnieri:

> A minha formação foi o Arena. A gente achava muito bonito o que se fazia no TBC. Mas a gente achava que tinha distância muito grande entre o que se fazia lá e o que a gente queria. Aí é uma questão do teatro brasileiro, de pegar o comportamento do homem brasileiro, como é, o brasileiro faz assim, não faz aquilo. Engraçado, a gente tinha um questionamento diário, nós temos de procurar a maneira de ser do brasileiro. Então, o negócio era sair na rua mesmo e procurar ver como as pessoas se sentavam, como comiam, andavam e conversavam. Chegamos à conclusão que poucos de nós podíamos fazer um personagem aristocrata, porque não tínhamos conhecimento, eles conversam de maneira diferente... Então começou a ter uma pesquisa nossa nesse sentido. Mas como a gente tava mais preocupado com o homem médio, e muito preocupado com o operário e o camponês, então nós chegamos a um tipo de expressão no Arena, que, para citar um exemplo, eu poderia dizer que o Actor Studio nos EUA também fez isto, elaborando em cima e chegando num tipo de interpretação que poderia dizer, não sei se com propriedade ou não, com pontinhas de expressionismo, de pegar determinados gestos, que a coisa pode até

> se tornar um cacoete, eu acho que no Actor Studio alguns atores que não souberam filtrar direito a coisa ficaram com cacoete.[83]

Resumidamente: se a tradição do TBC era reconhecida como de um teatro bem realizado, competente e profissional, mas que não falava ao povo brasileiro e tampouco do povo brasileiro, então não foi o parâmetro de ideal das cenas levadas nas representações do Arena. Em parte foram experimentos e estudos da Interpretação Teatral que acabaram por viabilizar a procura e representação do brasileiro[84].

Boal estabeleceu um Laboratório de Interpretação que acabou por constituir um processo que levou à representação do povo brasileiro. Não obstante esta ser uma questão que merece observação mais acurada, não será aqui que se tratará disto, já que se busca encontrar e reconhecer o processo que foi da carpintaria teatral à cultura política. Na interpretação, no modo de se comportar em cena, o processo político passou por aqui. Aquelas ambições trazidas pelo TPE encontraram voz e se traduziram nas cenas utilizando de técnica de interpretação que se particularizaram no Teatro de Arena.

Importa então, reforça-se aqui a ideia, reconhecer que havia uma busca que se dava em exercícios de cena, improvisações, criações. A técnica no princípio era a de Stanislavski: usaram desta técnica, do método que fora do Teatro de Arte de Moscou e que também era usada pelos atores do cinema de Hollywood, para criarem uma representação própria (particular). Assim como também havia ocorrido com os americanos do norte, só que em relação ao que se esperava construir como ideia de americano.

Se quanto à maneira de interpretar a via já se havia apresentado, restava o conteúdo desejado. Não estavam as coisas postas de modo que um permeasse o outro, ou que se

---

[83] Entrevista concedida por Guarnieri em 09/12/1983, Arquivo Multimeios do Centro Cultural de São Paulo, transcrição nº 1595.

[84] Neste caso, surge a distinção específica da percepção de que, no uso diário, nos ensaios e improvisações, as ideias foram abrindo espaço para a criação de um lugar. Inda que de modo naturalista/realista conduziram, sem dúvida, o olhar dos atores e diretores. Ora, os exercícios eram de observação, mas a quem eles observavam: ao povo da rua, às pessoas lá fora do teatro. Voltavam para improvisar sobre as pessoas lá de fora.

retroalimentassem. Ficava a questão para o grupo: e quanto à temática ou propriamente o conteúdo?

Deve-se, então, tratar também do conteúdo e descobrir como isto estava presente na dramaturgia que, em parte, Boal acabou por constituir junto com o grupo, numa busca por autores brasileiros que tratassem de escrever sobre os dramas e problemas brasileiros. Boal fora chamado como diretor, mas era um escritor de teatro. Havia que encontrar um conjunto de temas, ou objetos sobre os quais se debruçarem.

Aqui vale a pena abrir um pequeno parênteses. Condensar dramas e problemas brasileiros era uma experiência possível por conta de certos antecedentes; já haviam acontecido conjunções deste tipo. É certo que para finalidades diversas.

Ocorreu que, na virada dos anos 50 para os 60, configurou-se no Brasil um debate intenso em torno da ideologia do nacionalismo, debate esse que influenciou inúmeras instituições, partidos políticos e movimentos sociais. Para o PCB, um dos mais expressivos partidos políticos de esquerda de então (apesar da clandestinidade a que fora submetido), a construção dessa ideologia nacionalista se traduziu, em linhas gerais, na articulação de uma "frente única", isto é, na organização de uma unidade política a partir de segmentos sociais distintos com o intuito de realizar no país uma revolução baseada nos princípios do antifeudalismo e do anti-imperialismo, com ênfase no caráter nacional e democrático[85].

Boal, que tinha a formação de construção de textos trazida dos Estados Unidos como *play writer,* fez nascer um Seminário de Dramaturgia[86].

---

[85] A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) - Miliandre Garcia – in Revista Brasileira de História, vol.24 nº. 47, São Paulo, 2004.

[86] Vale lembrar que esta intenção da representação de textos nacionais já apareceu em outros momentos neste texto, inclusive quando da citação da tentativa de montagem de um projeto por parte de Boal junto com Nelson Rodrigues e outros. Também merece destaque o fato de que, ainda nos Estados Unidos, Boal se juntou ao grupo de autores estudantes para que fizessem leituras em grupo. O Seminário tinha caráter permanente e durou quase dois anos.

> Quanto à programação, o Seminário de Dramaturgia organizado por Boal, atendia à seguinte divisão: 1) *Parte prática*: a) Técnica de dramaturgia; e b) Análise e debate de peças; 2) *Parte teórica*: a) Problemas estéticos do teatro; b) Características e tendências do teatro moderno brasileiro; c) Estudo da realidade artística e social brasileira; d) Entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro. (A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) - Miliandre Garcia, Rev. Bras. Hist. vol.24 no.47 São Paulo 2004).

Também ocorreu a implantação de Laboratórios de Interpretação nos quais passaram a estudar um modo brasileiro de representar a temática sobre a qual passariam a trabalhar. Ou seja, juntamente com os temas, se estudou como seriam os personagens: ambos brasileiros. Aqui conteúdo e forma dialogaram intensamente.

Figura 19 – Os ensaios no Teatro de Arena: a busca de adequação forma e conteúdo em um espaço pequeno, intimista para tratar de assunto de grande movimento como a greve. Havia que descobrir soluções que dessem conta em personagens e diálogos da dimensão espacial que, em princípio, o tema greve necessitaria (arquivo pessoal de Cecília Thompsom).

Um foco gerador importante para a constituição de uma linha de trabalho temática no Arena foi a representação do texto de Guarnieri, *Eles não usam Black Tie* (1958). Pode-se dizer que foi um primeiro impulso sério nas buscas que ocorreram depois com todo grupo do 'Arena'.

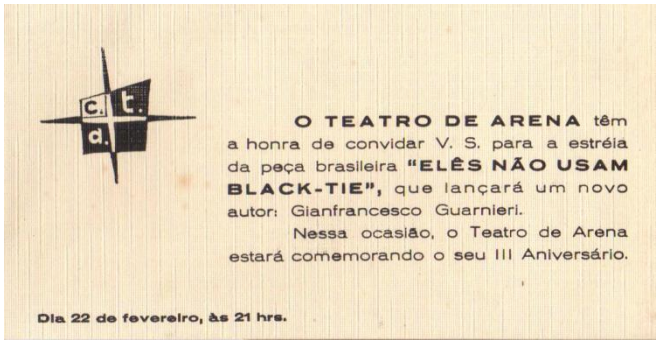


Figura 20 – Convite para a estreia em 22 de fevereiro. Note-se a chamada para o lançamento de um novo autor brasileiro (arquivo pessoal de Cecília Thompsom).

Figura 21 – Notem-se a disposição dos atores ao centro e o público ao redor. Também há que se notar a simplicidade da cena e no chão os traços de uma quadra de esportes a indicar que o local é improvisadamente usado e como o palco está assentado como um tablado sobre o chão. O espaço é totalmente vazado em função de que todo o público, esteja em que posição do espaço estiver, possa ver o que se passa em cena. Não há cenário de fundo, evidentemente: os poucos objetos na cena são realistas e de fácil transporte pelos atores ou contra regras. Esta é uma foto de uma representação de Eles não usam Black Tie levada fora do espaço da Teodoro Baima. Em cena estão: Lélia Abramo (Romana); Francisco de Assis (Jesuino); Miriam Mehler (Maria); Celeste Lima (Terezinha); Flávio Migliaccio (Chiquinho); Oduvaldo Vianna Filho (Tião); Riva Nimitz (Dalva); Xandó Batista (Otávio); Henrique César João (João). Aqui não há intimismo: a técnica de representação adapta-se às necessidades de apresentação, mas tem uma sólida base que sustenta com segurança os atores. Quando se pensa na ação de atores sociais, esta premissa parece ser importante (arquivo pessoal de Cecília Thompsom).

Na esteira da representação ou mesmo junto da representação de Eles não usam Black Tie, o grupo do Arena encontrou boas possibilidades de realização do seminário. Diz Augusto Boal:

> O Seminário de Dramaturgia coincidiu com o nacionalismo político, com o florescimento do parque industrial de São Paulo, com a criação de Brasília, com a valorização de tudo nacional. As peças tratavam do que fosse brasileiro: suborno no futebol interiorano, greve contra os capitalistas, adultério em Bagé, vida sub-humana dos empregados em ferrovias, cangaço no Nordeste e a consequente aparição de Virgens e Diabos etc. (Dionysos, idem, pág. 68).

Na publicação intitulada *Dionysos,* há um estudo importante da organização de todo o trabalho desenvolvido pelo seminário de dramaturgia. Há um parágrafo que também merece registro e que ilustra a maneira como se inseriu determinado brasileiro nas cenas, nos textos, nos objetos de cena, nas roupagens ou figurinos – enfim nos espetáculos:

> Sem se preocupar com esse complexo[87], o Arena passou a investigar a vida cotidiana da população do país. Não operou uma distinção forçada entre pureza de uma cultura própria e a contaminação das importações. Deixou de lado, portanto, a preocupação de natureza ética em relação às origens do nacional. E procurou descobrir o país através das relações cotidianas entre o homem do povo e a organização do poder político econômico. Nesse sentido, o Arena tomou efetivamente uma posição a favor da descolonização, uma vez que investigava as causas e não os efeitos. (Dionysos, História das Ideias, Mariângela Alves de Lima, pág. 46).

Pois bem. Ocorre que, além de diretor dos espetáculos, Augusto Boal era Diretor Cultural do Centro Cultural Arena[88]. Atuou como tal e o número de produções foi muito grande durante sua atuação. Amplificou-se assim o leque de ações de Boal, que não trabalhava somente como

---

[87] Referência a um complexo de colonizado que estava presente em grande parte dos movimentos nacionalistas da arte brasileira.

[88] Boal já havia sido diretor de um departamento cultural, como já visto anteriormente no caso do Centro Acadêmico da Faculdade de Química e daquela experiência frustrante de levar Nelson Rodrigues, dramaturgo, ao ambiente dos tubos de ensaio.

diretor, escritor, mediador dos laboratórios de interpretação e organizador dos seminários de dramaturgia. Estabeleceu-se uma dinâmica de aglutinação das artes: exposições de artes visuais, shows musicais, leituras de poemas e poesias. Então:

> De uma certa forma, é a dinamização do centro cultural que marca a transformação do Arena numa nova espécie de agente modificador das coordenadas teatrais. É essa ampliação de atribuições e interesses que reabre a discussão sobre a função definida de um grupo de teatro nas condições globais de produção da arte, condições que envolvem portanto, a compreensão do todo social (Dionysos, 1978/2005, pág. 42).

Há um apêndice nº 03, que faz uma breve apresentação do desenvolvimento dos espetáculos/processos nos quais Augusto Boal, no Centro Cultural Arena, esteve envolvido. Nele podem-se acompanhar algumas características importantes, que acabam por destacar um desenvolvimento que levou à construção de uma cultura política.

Há uma esquematização de interpretação das fases do Teatro de Arena que foi elaborada pelo próprio Boal. Não obstante haver o entendimento de que outras interpretações poderiam ser feitas, será usada a fim de mostrar a dinâmica das diversas produções do 'Arena' inserida em fases. É justificada assim, em contraposição ao teatro "clássico" do TBC e ao "teatro de caminhão" dos Centros Populares de Cultura (que são interpretados como se mantendo em uma linha clássica, mas que não são totalmente descartados por Boal):

> Já o Teatro de Arena de São Paulo, elabora a outra tendência, a do teatro revolucionário – e eu estou sempre falando no bom sentido. O seu desenvolvimento é feito por etapas que não se cristalizam nunca e que se sucedem no tempo, coordenada e necessariamente. A coordenação é artística e a necessidade social. (BOAL, 1991, pág. 188).

As etapas do desenvolvimento são:

1. Fase realista: oposta ao teatro que se praticava, responde com peças nacionais e interpretações brasileiras. Usa de uma imitação da realidade visível e próxima. Encenou-se *Ratos e Homens*, *Juno e o Pavão*, *They Knew What They Wanted* e outras, que "... embora vindo mais tarde, pertençam esteticamente a essa etapa" (BOAL, 1991, pág. 188/189).

2. Fase que coincidiu em um período com o nacionalismo político, com o nascimento da Bossa Nova e do Cinema Novo. Caracterizou-se por um período em que o 'Arena' fechou as portas à dramaturgia estrangeira. Começa com *Eles não usam Black-Tie* e se estende à *Chapetuba F. C.*, *Gente como a Gente*, *A Farsa da Esposa Perfeita*, *Revolução na América do Sul*, *Pintado de Alegre*, *O Testamento do Cangaceiro*, *Fogo Frio*, etc. As emoções foram se inserindo em um sistema, tornando-se dialéticas: ênfase no fluir das emoções. (idem, págs. 191/192).

3. Etapa da nacionalização dos clássicos: feita diversamente, dependendo dos objetivos sociais do momento. *Mandrágora* de Maquiavel, *O Noviço* de Martins Penna, *O Melhor Juiz, o Rei* de Lope de Vega, *O Tartufo* de Moliére, *O Inspetor Geral* de Gogol. A tônica foi colocada em um novo projeto: "... tratavam-se estes textos como se não estivessem radicados à tradição de nenhum teatro de nenhum país". A interpretação social passou para o primeiro plano, os personagens foram tratados a partir de suas relações com os demais e não a partir de uma discutível essência (personagens criados de fora para dentro). (idem, págs. 193/4).

4. Etapa dos musicais: fruto de uma síntese entre as singularidades da segunda etapa e a terceira das universalidades. O 'Arena' já vinha produzindo muitos musicais desde sua origem como Centro Cultural e entre eles contam "*Bossarena*", *Opinião* (coprodução), *Um Americano em Brasília*, *Arena Conta Bahia*, *Tempo de Guerra*. Boal situa como mais importante o *Arena Conta Zumbi*: "... contar uma história, não da perspectiva cósmica, mas sim de uma perspectiva terrena bem localizada no tempo e no espaço [...] [...] como uma advertência contra todos os males presentes e alguns futuros". (idem págs. 195/6).

Postos estes citados caminhos percorridos no 'Arena', resta aqui tratar de estabelecer um vínculo. Sub-repticiamente, já se foi colocando, mas cabe agora escancará-lo, o que se entende quanto a determinar que o percurso fosse da carpintaria teatral à construção de uma cultura

política, nesta cultura, Boal se encaminhou para uma posição de intelectual: engajado e revolucionário.

Cabem algumas considerações necessárias, já que aqui não se trata do intelectual que o próprio Augusto Boal chega a rejeitar quando tece criticas ao CPC da UNE: ‘ seus autores eram intelectuais vindos do teatro profissional, da sociologia, das universidades – gente culta. [...] Os CPCs tinham cursos de literatura, bordados, história sindical, feijoadas, macarronadas. Grupos de poesia sobrando gente, até donas de casa escrevendo poemas. Dramaturgia era mais difícil, longo esforço: necessário criar personagens consistentes, elaborar enredos (Boal, 2000, pág.193).

A tônica da ação intelectual de Augusto Boal com o teatro deve ser apreendida dessa crítica, ou antes, da constatação de dificuldades expressas no parágrafo anterior. Pode ser que esteja aqui a chave que leve a perceber como a luta marcial de Boal tem muito da guerra ou luta de posições ou ‘blocos históricos’ a que Gramsci fez referência. E é aqui que se encontra a ação intelectual e política em seu germe. Fazer dramaturgia com personagens consistentes e elaboração dos enredos.

Também se apreende a ação intelectual de Boal de algumas experiências fundantes. Augusto Boal visitou as atividades levadas pelo MCP[89] – Movimento de Cultura Popular – no período de Governo de Miguel Arraes em Pernambuco (estado que foi centro irradiador e “sede” das “Ligas Camponesas” [90]):

---

[89] Foi no MCP que pela vez primeira Paulo Freire teve oportunidade que de desenvolver na prática um trabalho de alfabetização (A experiência de Angicos ocorreu depois). Também foi onde nasceu a primeira cartilha, para atender às necessidades da alfabetização do Movimento. O MCP teve como fonte o movimento francês Peuple et Culture (Povo e Cultura) e de Boimondeau.

[90] As Ligas Camponesas nasceram por volta de 1945 e, tendo sua origem ligada ao Partido Comunista Brasileiro, entre fortalecimentos e arrefecimentos perduraram em suas atividades até 1964. Estatutárias, tinham como objetivos anunciados: “1° Prestar assistência social aos arrendatários, assalariados e pequenos proprietários agrícolas. 2° Criar, instalar e manter serviços de assistência jurídica, médica, odontológica e educacional, segundo suas possibilidades.” (artigo 2º do estatuto das Ligas). Outro objetivo era o de auxiliar as famílias dos camponeses com as despesas funerárias já que normalmente eles eram enterrados em covas de indigentes. Em 1954 se formou a Sociedade Agrícola e Pecuária dos Plantadores de Pernambuco (SAPPP), no engenho de Galiléia, na cidade de Santo Antão. Essa citada sociedade ficou conhecida como Liga Camponesa. O Primeiro Congresso de Camponeses aconteceu em

> "Decidimos ir para o Nordeste[91] na infatigável busca do *povo* autêntico: ali sim, estaria o Brasil verdadeiro. Tínhamos feito contatos com a igreja progressista do Nordeste e as Ligas Camponesas de Francisco Julião, precursoras do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra. E com o governo de Arraes, em Pernambuco, onde tinha sido criado, junto à Secretaria Estadual de Educação, o Movimento de Cultura Popular". (Boal, 2000, pág. 181).

Esse período é apresentado por Boal como de dúvidas e essas dúvidas o levaram a questionar o que se realizava com o MCP: "de cultura popular ou popular de cultura". Diga-se que essa foi uma das questões que levaram à dissidência amigável ocorrida no Teatro de Arena e que ensejou a criação dos CPCs. As propostas do MCP para o teatro podem ser condensadas assim:

> No campo teatral, pretendeu-se elaborar novas formas teatrais de expressão da problemática popular, como também elevar o nível de consciência política das massas, de modo que as próprias massas assumissem seu papel histórico social. Nesse sentido, cursos de teatro foram oferecidos, promoções de festivais de teatro foram realizadas, assim como a fundação e supervisão de clubes de teatro, etc. (Maria Betânia e Silva in *REFLETINDO SOBRE O MOVIMENTO DE CULTURA POPULAR: ESPAÇO PARA A ARTE?*[92]).

Também foi o período em que Boal questionou muito emocionado a "... falsidade da forma mensageira de teatro político..." já que uma experiência, emblemática em especial, juntou-se às outras experiências muito significativas que teve nesse período de viagens, nas quais se alojava em casas de padres: "... a igreja produziu prelados de verdade, cristãos, e também os mais reacionários de que se tem notícia. No Nordeste, trabalhavam centenas de autênticos filhos do

---

Pernambuco no ano de 1955, mesmo ano em que a SAPPP se institucionalizou como associação. Diz Boal: "As Ligas Camponesas combatiam a escravidão que ainda hoje existe, diga-se de passagem. Escravidão: camponeses não tinham permissão para sair das terras onde trabalhavam em busca de melhores empregos; não recebiam salários, apenas *créditos* para comprar mercadorias (sic) nos armazéns do senhor feudal: sempre devendo. Jagunços armados castigavam e matavam recalcitrantes. O Nordestes vivia o terror." (Boal, 2000, pág. 185).

[91] Trata-se de uma ida ao Nordeste do Grupo do Centro Cultural Teatro de Arena em 1961, ano em que fora encenada a peça *O testamento do cangaceiro* de Chico de Assis.

[92] Fonte: http://www.onordeste.com/ em artigo que compõe com outros artigos página sob título O NORDESTE / Enciclopédia Nordeste / Movimento de Cultura Popular – MCP (em 25/10/2011).

Cristo" (Boal, 2000, pág. 185). Assim é que Boal conta essa experiência simbólica, ocorrida logo após uma destas apresentações que se realizaram pelo Nordeste:

> "Foi quando o camponês Virgílio, chorando entusiasmado com nossa *mensagem*, me pediu que, com o elenco e os fuzis, fôssemos com seus companheiros lutar contra os jagunços de um coronel, invasor de terras. Quando respondemos que os fuzis eram falsos, cenográficos, não davam tiros, e só nós, artistas, éramos verdadeiros, Virgílio não hesitou e disse que, se éramos de fato verdadeiros não nos preocupássemos: eles tinham fuzis para todos. Fôssemos apenas lutar ao seu lado. Quando lhe dissemos que éramos verdadeiros *artistas* e não verdadeiros *camponeses*, Virgílio ponderou que, quando nós, verdadeiros artistas, falávamos em dar nosso sangue, na verdade estávamos falando do sangue deles, camponeses, e não do nosso, artistas, já que voltaríamos confortáveis pras nossas casas". (Boal, 2000, pág. 185).

Foi essa estrutura de sentimentos que então passou a ser mote na arte teatral de Boal. Foi nesse período que aprendeu a partir das conversas com um padre (Padre Batalha) que há nas pessoas um mal em potencial que todos carregamos conosco[93]. Também compreendeu, na verdade esse mal, como sendo a inspiração stanislavskiana de: "... profunda e vasta pessoa irracional, amoral, fonte da nossa bem-educada personalidade..." os assassinos "... que na verdade carregamos em nossos corações, inconsciente". (idem pág. 186). Boal reconheceu que essas citadas viagens pelo Nordeste mudaram a sua concepção de arte: "Pelo menos, minha maneira de ver o teatro e sua serventia..." (idem, pág. 190).

Para essa luta[94] na arena política, as armas de Boal se foram constituindo nas experiências que vieram até aqui. Carpintaria teatral; improvisação; palco e cena baratos; mobilidade; representação cheia de verdade que se sustenta tanto no espaço intimista quanto nos espaços maiores; trabalho com gente inexperiente; percepção de que se aprende mais ensinando, porque

---

[93] Parece importante aqui remeter às considerações feitas acerca de Adorno e Fanon na introdução, às páginas 22 à 28. Também é importante registrar a acolhida dos padres, de uma corrente católica que se aproximava mais das questões sociais, valorizando-as no contexto das ações da igreja. A libertação era a tônica, muito presente.

[94] Não se estranhe aqui esta conotação de luta dada à ação na arte do teatro, como se fora um revólver que pipocou em cena de capa e espada. Há um livro de Augusto Boal que leva o título de 'O teatro como arte marcial', conceito com o qual ele trabalhava, como possibilidade.

se aprendem os jeitos diferentes como as pessoas aprendem; a construção da metáfora e as possibilidades de seus usos; a força da música para compreensão, ilustração ou crítica (ou mesmo como agônica); a troca de papéis. Não foram invenções, foram descobertas que se deram na prática. E a prática se fez política e ética.

Foi em 1964 que teve início uma determinação de transformar os espetáculos em vozes que procurariam fazer eco: vozes de liberdade contra a ditadura e, mais tarde, contra a repressão. Ocorreu que, a partir de Dezembro de 1968, foi intensificada a intenção de condução cultural e educacional. Os instrumentos de coerção à liberdade de expressão se mostraram organizados e ativamente eficazes:

> A elaboração do modelo cultural pretendido pelo novo regime fica a cargo da Secretaria Geral do Conselho de Segurança Nacional, ao qual cabe "todo o planejamento governamental". A subchefia de Assuntos Psicossociais, encarregada dos "aspectos de segurança relacionados a educação, ideologia, arte, ciência, sindicalismo (...), opinião pública, imprensa, religião", vai subordinar a política cultural aos conceitos da doutrina de segurança nacional, contando para isso com a atuação da Escola Superior de Guerra, órgão que, bem antes do golpe, já se encarregava de montar o sistema ideológico que orientaria o novo regime. (artigo publicado em *Retrato do Brasil*, 1984, '*A guerra da censura*' pág. 142).

O salto da cultura de carpintaria teatral unida ao representar brasileiro para a representação revolucionária se deu na medida mesmo em que se recrudesceram as ações de estado sobre o que se fazia nos teatros. Além de uma descoberta artística e estética, foi também a solução de um problema no interior da obra artística.

No interior do Teatro de Arena, foi criado um núcleo dois. Um grupo de jovens dedicava-se ao estudo em aulas ministradas por Heleni Guariba e Cecília Thumim. Desse trabalho nasceram as ideias do uso do jornal como mote das encenações. Este foi o primeiro passo de uma evolução ao que depois ficou conhecido como Teatro do Oprimido.

2.2.5 – No Teatro de Arena as experiências com o Teatro Jornal.

> *"Em 69... 70, mais ou menos nessa época que eu comecei a fazer teatro, a cursar o Arena e depois a gente começou a estruturar o Teatro Jornal, que depois evolui... o Boal coloca isso como talvez a pré-história do Teatro do*

> *Oprimido. A gente fez um curso, eu era muito jovem, dezessete anos... com a Cecília Thumim, mulher do Boal, e com a Heleny Guariba. Heleny Guariba é uma diretora muito... muito interessante da época, muito ativa, ela tinha acabado de voltar da Alemanha e da França onde tinha feito um trabalho junto ao Berliner Ensemble do Brecht e com o Roger Planchon no Teatro Nacional Popular em Lyon.[...] [...] E veio com toda essa formação brechtiana, mais europeia que foi muito importante para todo o nosso aprendizado. Lá a gente tinha cursos de... era um curso de um ano que tinha, de trabalho... um curso livre onde a Cecília abordava mais aspectos da interpretação, mais dentro do Stanislaviski e a Heleny abordava mais a coisa do ponto de vista brechtiano, do ponto de vista da teorização e mais da direção vamos dizer... da compreensão do fenômeno teatral de uma maneira mais... filosófica, estética, para entender um pouco o que a gente tava fazendo lá. (Celso Frateschi em entrevista concedida para este pesquisador para a pesquisa).*

É importante perceber que nos anos 1969/70, com o recrudescimento das ações da ditadura civil-militar, o Centro Cultural Teatro de Arena passou a aglutinar aspectos revolucionários em suas atividades. De outra parte, isto não significou um corte ou uma mudança bruta: se fez presente, mais evidentemente nesse momento, pela característica de oposição que representava como centro de cultura. É fato que revolucionários passaram a frequentar mais assiduamente o espaço. O próprio Boal era um revolucionário (ligado a ALN).

> "Porque o Boal tinha cada vez mais um envolvimento político... com a luta armada, não é... Eu não sei se Guarnieri percebia e não concordava... não sei. Mas o Boal se envolveu com o grupo do Mariguela... (perguntada se ele tinha contato mesmo com o grupo do Mariguela)... total! [...] eu não sei se era o grupo da Heleny Guariba, se era o mesmo grupo, eu creio que não. A Heleny pertencia a um grupo armado e Boal não era um soldado do Mariguela. Ele não pegava em armas, nada disso. A prisão do Boal foi... "altamente justificável" (alguns risos) Só que o Boal não admitiu nunca... O que estava acontecendo? Eu não sabia! Até que ponto ia o envolvimento de Boal. Eu não sabia até que ponto ia o envolvimento da Heleny Guariba. [...] Eu não tinha conhecimento assim... quem eram as pessoas que apareciam na minha casa, porque todos tinham nomes de guerra. E era engraçado isso, porque as pessoas... eu creio que não pertenciam às mesmas organizações. [...] Mas devia haver um entendimento entre eles, uma solidariedade, sei lá. [...] Mas o compromisso do Boal era maior. [...] Eu acho que o Teatro de Arena era um lugar muito perigoso, tanto que muitas pessoas foram presas. E poucas pessoas lembram que o Boal contratou o Zé Dirceu, como secretário. [...] Ele devia precisar... quer dizer... não sei por que que o Boal contratou, porque ele pouco aparecia, o que provocava a fúria da Ruth Simis que era a nossa administradora. Porque ele era secretário e pouco aparecia por lá." (entrevista de Cecília Thumin Boal concedida para este pesquisador).

Como afirma Cecília, o Teatro de Arena passou a ser um lugar perigoso. Cecília conta também que a Heleny dava muitos 'furos', não comparecia muitas vezes às aulas. São conhecidas as ligações dela com o movimento revolucionário VPR – Vanguarda Popular Revolucionária – que era um grupo armado guevarista.

Ou seja, dos três envolvidos com as aulas do curso livre de teatro que aconteciam no segundo andar (um mezanino) do Teatro de Arena, apenas Cecília Thumin não tinha ligações diretas com grupos revolucionários. Tampouco sabia totalmente das mesmas: acabou tomando conhecimento das ligações de Heleny por conta das tantas vezes que ela faltava às aulas e que a levaram a segredar o motivo. Das ligações de Boal também não sabia. Quanto aos programas e metas desse grupo, afirma RIDENTI:

> O romantismo está particularmente presente em alguns aspectos do conjunto de documentos que marcaria a trajetória da VPR a partir de meados de 1969, reunidos sob o título "O caminho da vanguarda", escrito pelo militante Jamil (nome de guerra do professor Ladislaw Dowbor), sob forte influência do terceiro mundista Frantz Fanon e do teórico da dependência Gunder Frank. (RIDENTI, 2000, pág. 184). [...] Esse documento também tem a singularidade de apontar como agentes revolucionários as massas economicamente marginalizadas, acompanhando ideias difundidas no meio intelectualizado da época por Marcuse, Fanon e outros. (idem, pág. 185).

É muito importante destacar que em meio a estas concepções revolucionárias nasceu o Teatro Jornal – uma forma dada à representação a fim de driblar a censura. Ocorreu que, o grupo percebeu a possibilidade de realizar espetáculos com textos que, em princípio, não necessitariam ser submetidos à censura prévia, já que estavam publicados em jornal. Então ensaiavam as cenas, encenando algumas matérias selecionadas. Novamente a solução de um problema técnico no interior da obra artística, a partir de uma conjuntura social que, objetivamente exigiu uma solução, uma síntese artística e, já, com característica socioeducativas. No caso, revolucionária e romântica (sobre este romantismo revolucionário vide RIDENTI na obra já citada).

O grupo formado pelo 'Arena Dois' passou então a apresentar espetáculos em diversos locais. Apresentaram-se também em auditórios de faculdades. Inusitadamente fizeram muitas apresentações para os estudantes no ITA – Instituto Tecnológico da Aeronáutica.

Celso Frateschi conta uma parte do processo de trabalho e descreve uma apresentação:

> Ia desde esta história do sistema mais Stanislavskiano, quando você partia para a improvisação... uma das técnicas do Teatro Jornal aliás, chama improvisação, você não tem texto decorado, não tem texto pré-determinado, você é posto em situação e esta situação é, digamos assim, refrescada em cada situação pra que o público tenha, digamos assim, a sensação de que está acontecendo pela primeira vez e aqui... na época, a cena que a gente fazia isso era uma cena de tortura né, pegava uma notícia completamente prosaica, que era uma mulher que tinha roubado uma peruca da outra ... na Praça da República, né? e ela foi presa por ter roubado a peruca. E aí a gente desenvolvia toda uma situação policial de delegacia durante a ditadura pra tentar descobrir porque que ela tinha roubado aquela peruca. E aí tinha uma cena de tortura, uma cena de tortura, às vezes, violenta. Era eu, o Edson e a Denise que fazíamos. E isso era feito com técnicas de improvisação baseadas na construção da vida anterior das personagens, todo o processo Stanislaviskiano mais clássico, não é? [...] Eu me lembro que na França, a gente fez, na época o salazarismo ainda dominava Portugal e tinha muitos portugueses vivendo em Paris, vivendo nos bairros chamados... muito pobres, né? E a gente fez todo cinturão de Paris e a gente fez espetáculo em português... os debates que geravam essa cena... eram violentos... É parte do exercício você fazer a notícia e depois debater. [...] Mas tinha também o processo da construção do personagem a partir da máscara social... Tem um certo parentesco com a gestualidade que o Brecht propõe. Não é a mesma coisa, mas, de uma certa forma, é um diálogo com o que o Brecht propõe. [...] Os processos todos de construção tanto do espetáculo como do Teatro Jornal eram processos muito conscientes sempre, né? Eram processos... a gente bebia muito do Stanislaviski mas bebia muito do Brecht já também. [...] Diferentemente de outros diretores, ele (referindo-se ao Boal) dirigia e escrevia sobre o que dirigia, e isso gerava uma reflexão pra gente que tava em volta, muito importante mesmo. (entrevista de Celso Frateschi, idem).

Estas experiências e descobertas registraram as possibilidades da improvisação, do caráter momentâneo e de situação que pode ser dado às apresentações e da participação do público nos debates no corpo do fazer teatral. Ao mesmo tempo, foram registros de processos relâmpagos que buscavam a conscientização ou a evidenciação da realidade bruta em que viviam naquele tempo. Marcas socioeducativas que vieram a dar frutos nas experiências que se deram depois. Para Boal, o Teatro do Oprimido que carrega elementos das experiências já vistas anteriormente; em outros subtítulos, começa no Teatro Jornal.

Como consequência do envolvimento político – que alguns separariam, mas que deve ser registrado num mesmo conjunto de experiências artísticas, socioeducativas – Boal foi preso e torturado. Não se devem separar umas coisas das outras, porque assim se deram objetivamente na história: foi preso o artista, o educador social e o revolucionário. Não foi preso apenas um pedaço do sujeito Boal, ele foi para a prisão inteiro.

Depois do período que o levou a seções seguidas de tortura, a visão de conhecidos caminhando fragilizados por corredores e um último contato com Heleny Guariba, depois de transferido para outro presídio e de um convívio longo com outros presos e de um movimento que alcançou dimensões internacionais pela sua liberdade (inclusive com participação de Sartre), Boal foi convidado a sair da cadeia e informado de que não o soltariam uma segunda vez. Saiu da cena do Teatro de Arena e do Brasil. O Teatro de Arena também saiu de cena, seus membros foram jogados à arena.

2.2.6 – Exílio na América do Sul – Teatro do Oprimido.

> *"Mesmo que nem todos os espectadores pratiquem o mesmo ato libertador, isso não impede o efeito da dinamização. Quando um ator pratica um ato, ele o pratica em lugar do espectador (portanto, retira do espectador a necessidade de praticá-lo); mas quando é outro espectador (um ser igual a todos, não superdotado) que o faz, ele o pratica em nome de todos os outros seres iguais a si mesmo, em nome de todos os homens da sua própria dimensão. Aquilo que outro espectador faz, eu também sou capaz de fazer – ao contrário do que acontece com o artista, superdotado, capaz de heroicas proezas das quais sou incapaz!...". (BOAL, 1980, pág. 84).*

Ao sair da prisão, como visto anteriormente, Boal teve interrompido um processo produtivo, cortado, pela força, em seus impulsos criativos. Não foi ele o único a passar por isto. Muitos artistas brasileiros tiveram também os seus processos criativos interrompidos bruscamente e pela força. Isto faz lembrar a sentença dada a Antonio Gramsci, na qual o promotor queria que ele parasse de pensar. Mas, para Boal, ainda restou um último momento de contato com o Teatro Arena, fora do Brasil mesmo:

> Em São Paulo, fui ao apartamento onde vivi sete anos, para os adeuses. Enchi duas malas de intimidades, saudades, vi a destruição de

> móveis, sumiço de objetos, fotos, dinheiro, documentos – raiva! Voltei ao Rio, daí Europa.
>
> Circulei agradecendo, faminto de teatro. Findo o festival, encontrei Antônio Pedro, Frateschi, Denise... Nossa despedida foi feita de esperançosos "até breve" – pensava que voltaria logo. (Boal, 2000, pág. 289).

O que ocorreu foi que esses cortes que colocam as pessoas em contato com a barbárie geraram outros ímpetos para a criação. De outra parte, Boal (como qualquer outro) não pode permanecer o mesmo, do mesmo jeito, como se nada tivesse acontecido. Exilados, como Boal, saem dos seus espaços em função de um corte brusco no tempo, pois o exílio mexe com o espaço e com o tempo das pessoas. É um pouco como um parto a fórceps no qual a mãe é retirada de cena, imediatamente depois de o médico dar o tapa nos glúteos do recém-nascido. Resta a respiração, o choro, o soluço! E a pessoa continua vivendo.

Diz Boal: "A personalidade do exilado corre sério risco de desintegração – é preciso que eu faça falta para saber quem sou: sou a falta que faço. Se não faço falta, não sou! É o pior que pode acontecer a alguém: tornar-se anônimo para si mesmo!". (2000, pág. 289).

O primeiro passo foi aceitar convite de trabalho por três meses na New York University. Dirigiu e digeriu Torquemada: espetáculo que conta a tortura que sofreu na prisão. Depois Boal voltou para a América do Sul onde as experiências foram marcantes e fundantes quanto aos processos que levaram ao Teatro do Oprimido. Foi um exílio sul-americano, que teve como determinante um caminhar pelos lugares onde ainda era permitido exercitar uma cidadania livre de pressões ditatoriais e militares. Nas condições de exilado, evidentemente.

Boal se mudou do Brasil para a Argentina. Sua esposa, Cecília, era argentina. Mudou e, passado o primeiro baque, tratou de buscar trabalho naquilo que melhor sabia fazer: Teatro. Duas pessoas, Paco Urondo e Tigre Cedrón, ajudaram. Montou um espetáculo: *O grande acordo internacional do Tio Patinhas*.

Nasceu o Teatro Invisível: de um curso de teatro ministrado por Boal. Foi a segunda forma do Teatro do Oprimido depois do Teatro Jornal. Para que pudesse assistir a uma estreia de

um espetáculo do grupo do curso sem ser preso, representaram-no em um restaurante sem que as pessoas soubessem que era teatro.

> No meu curso, preparei cena para rua, baseado em informações do grupo: a lei permitia a qualquer faminto entrar em qualquer restaurante, por luxuoso que fosse, comer e beber, menos sobremesa e vinho e, mostrando carteira de identidade, sair sem pagar. Linda lei, humanitária: Deus existe! Queríamos divulgá-la – tão raro a favor da lei, queríamos provar que não éramos contra todas as leis... (BOAL, 2000, pág. 293).

Depois disto, Boal dirigiu *Revolução na América do Sul*. Detestaram. Resumindo, Boal conta assim sua estada:

> Minha mulher é argentina, então vim para cá e permaneci desde 1971 até 1976 vivendo em Buenos Aires. Nestes cinco anos, no começo era possível trabalhar. Formamos um grupo que se chamava *Machete*, com o qual colocamos em cena uma obra minha chamada Revolução na América do Sul. Tinha um grupo de atores que trabalhava comigo (Rudy Chernicov, Arturo Maly, Luis Barón, Norman Briski). Também trabalhava com Mauricio Kartun, com quem desenvolvemos algumas experiências do que se denominou Teatro Invisivel. Fiz primeiro uma obra minha que se chamava O grande acordo internacional do Tio Patinhas, que jogava com a expressão do "Grande Acordo Nacional[95]" Nesta epoca havia uma certa liberdade dentro da ditadura, mas logo a situação começou a piorar e me dediquei a viajar por toda América Latina, principalmente pelo Peru. (aula magna de Boal[96], tradução deste pesquisador).

Viajou muito: México, Colômbia, Venezuela e Peru – onde estava Darcy Ribeiro e onde nasceu o Teatro Fórum e foi esquematizado o Teatro-Imagem.

---

[95] Acordo que Lanusse, presidente da Argentina, havia tentado fazer a fim de conseguir manter a economia baseada em comércio desvantajoso para os argentinos.

[96] Entre as atividades especiais do III Festival Internacional de Buenos Aires, se realizou de 22 a 27 de Setembro de 2001 o ciclo "Classes Magistrales de Teatro Contemporáneo". Nelas, oito artistas que se sobressaíram na cena atual da África, Europa e América – Augusto Boal, Frank Castorf, Philip Glass, Sotigui Kouyaté, Alain Platel, José Sanchis Sinisterra, Robert Wilson, Martin Wuttke – ofereceram cada um uma conferência sobre um tema de sua especialidade. As oito "classes" ocorreram na Sala Casacuberta del Teatro San Martín. Somente Wuttke não pode viajar ao Festival, e esteve presente através de uma videoconferência. (fonte – Instituto Augusto Boal, http://institutoaugustoboal.wordpress.com/ em 24/10/2012 – consta do DVD ao final da tese).

No Peru, em Agosto de 1973, nas cidades de Lima e Chiclayo, acontecia a Operación Alfabetización Integral - ALFIN. Alfonso Lizarraburu conduzia junto com Estela Liñares, Luis Garrido Lecca, Ramón Vilcha, Jesús Ruiz Durand um processo de alfabetização para o Governo Revolucionário. O que se entendia por alfabetização integral era:

> "... trata-se de aprender a ler e escrever, assim como a manejar os conceitos e operações fundamentais de matemática, mas não só para ser consumidor do que os outros produzem, senão daquilo que os alfabetizados mesmos ou os membros de sua comunidade têm para expressar. Se articula com a decisiva função de conquistar uma consciência crítica de sua situação pessoal, social e histórica de alfabetizando e de promover sua participação como sujeito do processo de transformação social. (LIZARZABURU, 1976, pág. 117 – tradução deste pesquisador)[97]

A 'Unidade de Base' ALFIN era a célula que integrava alfabetizadores e 'alfabetizandos'. Foram atendidos os 'Povos Jovens situados ao redor de Zonas Urbanas' e as 'Zonas de Reforma Agrária e Mineira'. Boal, que participou dessa empreitada, diz que o projeto formulou dois eixos principais: um de alfabetização no próprio dialeto e em espanhol e o outro de alfabetização em todas as linguagens possíveis: teatro, fotografia, marionetes, filmes, jornalismo. Em fotografia, por exemplo, a ideia era de dar uma câmera fotográfica para os membros do grupo de estudo, que deveriam ensiná-los a usar, e a seguir fazer uma proposta de realização, de produção fotográfica. Fazia-se uma questão ao grupo que deveria ser respondida, mas não com a voz, e sim com a imagem extraída com a câmera (em Kodachrome, Made in USA). A partir daí o trabalho evoluía para a apropriação das ferramentas e a produção.

A proposta idealizada por Boal, que assumiu a parte de teatro, caracterizava a situação de aprendizagem da seguinte maneira: era necessário transformar o povo de simples espectador em sujeitos, atores, transformadores da ação dramática. Esta ideia está plenamente de acordo com os princípios do que se entende por alfabetização integral (cf. acima) e se integra às crenças que Boal expressa assim:

---

[97] *ALFIN: uma experiencia de la alfabetización de adultos*, in *Perspectivas, revista trimestral de educación* – Vol. VI, nº 1, 1976. Santillana y Editorial de la UNESCO.

> Eu acredito que todos os verdadeiros grupos teatrais revolucionários devem transferir para o povo os meios de produção em teatro a fim de que o povo possa ele mesmo utilizá-lo. O teatro é uma arma, e é o povo quem deve manejá-la. (BOAL, 1991, pág. 139).

Esta transferência citada, de fato Boal a praticou, com o alcance possível, mas não foi descoberta de uma hora para a outra. Ele conta como, a partir de uma experiência com Virgílio (um camponês que chamou sua atenção[98]), chegou a mudar sua forma de ver teatro. Depois, com o Teatro Jornal, intensificou os debates com a plateia (vide pág. 133) e depois surgiu a Dramaturgia Simultânea, que se articulava com um debate propositivo da parte da plateia:

> Se aquele camponês foi o primeiro encontro que mudou minha forma de pensar o teatro, o segundo encontro foi em Lima, Peru, onde me encontrava trabalhando como diretor da área de teatro, em um projeto de alfabetização integral que reunia várias disciplinas (teatro, cine, imprensa) e línguas (quechua, aymará, castellano). Ali comecei a fazer uma mistura de procedimentos teatrais que já vinha praticando: uma era o Teatro Jornal, que consistia em técnicas para transformar em cenas de teatro rapidamente uma notícia de jornal; outro, a Dramaturgia Simultânea, preparação de uma obra que apresentava um problema que queríamos discutir com o público. Então o conflito era apresentado até a crise, até que o protagonista tinha que tomar uma decisão. Ou seja, se parava o espetáculo e eu dizia: "Este senhor ou esta senhora estão nesta situação e não sabem o que fazer". Ao indagar o que pensavam os espectadores sobre o que deveria fazer o personagem, se gerava uma discussão entre uns e outros, e os atores improvisavam as soluções que a plateia propunha. Acabávamos por tentar tudo o que era possível fazer em uma determinada situação. (aula magna de Boal, idem).

Dito assim torna-se resumidamente compreensível, mas deve-se sempre ter em conta que o narrado ocorreu vivamente, em ebulição: com todas as emoções, sentimentos, pensamentos e ações do dia a dia destas práticas que aqui são citadas. Foram ações cobertas por planos e intencionalidades que levaram o palco à plateia. A ideia central era de que o teatro poderia ser posto "... ao serviço dos oprimidos, para que estes se expressem e para que, ao utilizarem esta nova linguagem, descubram igualmente novos conteúdos" (BOAL, 1991, pág. 138).

---

[98] Vide página 109. Este acontecimento marcou a vida de Boal que dele tirou a lição de que não estava fazendo teatro social corretamente, porque algum risco deveria correr, inda que fosse o da solidariedade ou de alguma ação mais efetiva com o Teatro. Tomar posição, por exemplo.

De outra parte, Boal observou e registrou as manifestações de teatro popular, feito pelo povo, pelas pessoas humildes ou oprimidas, colonizadas ou barbarizadas. Fez uma lista de grupos teatrais ou organizações culturais do teatro popular Latino-Americano. Ele a coloca em seu livro Técnicas Latino-Americanas de Tetro Popular. Somando todos os países, chega-se a um total de doze: Brasil, Colômbia, Chile, Peru, Uruguai, Argentina, Venezuela, Equador, Cuba e México.

Finalmente, as observações e experiências levaram Boal a sistematizar um método de trabalho. Pode-se dizer que este método ampliou seu alcance, ou mudou seu foco a partir do momento em que Augusto Boal teve que deixar a América do Sul, novamente fugido. Teve que fazer o caminho de outros tantos exilados que não puderam permanecer mais na Argentina, nem no Chile, nem no Paraguai e tampouco no Uruguai. Augusto Boal teve que ir para a Europa.

2.2.7 – Exílio na Europa e a criação do CEDITADE.

Depois de fugir da América do Sul, Boal foi se exilar em Portugal, terra de origem de sua família. Atuou no grupo A Barraca entre 1977/8 e lecionou no Conservatório Nacional. Participando da direção da companhia (a Fundação Gulbenkian pagou o salário), produziu e dirigiu três espetáculos: *A Barraca conta Tiradentes* (versão de Arena Conta ...), *Ao Qu'Isto Chegou! – Feira Popular de Opinião* e *Zé do Telhado*. Note-se que há uma imbricação entre o trabalho artístico e o trabalho socioeducativo: em nenhum momento Boal abandona algum dos dois, posto que se evidencie que um alimenta o outro. Boal retoma *Tiradentes* e a Feira Popular de Opinião dos tempos do Teatro de Arena. O curinga está presente no *Tiradentes*. Figura central nos processos do Teatro do Oprimido.

Viajou para outros países da Europa, aceitando convites para trabalhar o seu Teatro do Oprimido: Jack Lang convidou Boal para trabalhar em Nancy, depois aceitou outros convites Suécia, Alemanha, Bélgica, Suíça, Noruega, Dinamarca, Itália. Realizou oficina para professores do Movimento Freinet.

A seguir, Boal vai para a França, em Setembro de 1978. Inicialmente trabalha como professor da Universidade Sorbonne - Nouvelle, Paris III: no Centre D'etudes du Theatre, durante

um ano e meio, deu aulas de Teatro do Oprimido. Atuou como substituto de um professor que cumpria um ano sabático na Inglaterra. Foi decisão do Conselho Universitário, mas é interessante destacar que o que permitiu a assunção das aulas foi o Ph.D. em Plásticos e Petróleo obtido na Universidade de Columbia (já referido nas páginas anteriores), posto que não poderia ser professor na Universidade sem possuir graduação de Doutorado.

> Aí eu levei o diploma de Plásticos e Petróleo... e mais todos os livros publicados, os artigos... você sabe como são escolhidos os cargos, não é... por currículo... Mas é fundamental você ter o grau de Doutor. Nas reuniões, primeiro ele foi professor auxiliar, quando ele passou ao grau de Metre du Conferénce, que é o maior, é o Doutor, né... e lá eles são muito mais codificados do que aqui. Não é por nada que a Simone de Beauvoir escreveu Os Mandarins... ... universitários que são eternos, não largam nunca o cargo. (entrevista de Cecilia Thumim Boal concedida a este pesquisador para a tese).

Chegou a usar dos espaços de Ariane Mnouchkine do Théâtre du Soleil para ministrar oficinas.

Figura 22 - Ariane Mnouchkine, fundadora do Théâtre du Soleil, cedeu seu espaço para Boal trabalhar algumas vezes. Este espaço estava instalado na Cartoucherie de Vincennes: um antigo local de fabricação de armas e pólvora que foi transformado em local de criação teatral pela própria Ariane. (foto de http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Cartoucherie em 23/10/2012).

Em determinado momento, Émile Copfermann convidou Boal para publicar seu livro em francês nas Edições Maspero, depois criaram juntos um centro o CEDITADE (1979/1986, Centre d'Etudes et de Diffusion des Techniques Actives d'Expression).

> Copfermann me propôs criar um Centro. Sozinho, divulgando o T.O. mundo afora, ele se difundiria lentamente. Concordei. Ele e sua esposa, Jacqueline, organizaram um grupo de vinte professores, atores, psicólogos, trabalhadores sociais. Durante meses, ensinei jogos e técnicas do Arsenal. Em Janeiro de 79, trezentas pessoas se inscreveram, além de toda expectativa. Fizemos quatro oficinas de quarenta estagiários cada, e formamos quatro equipes de cinco aspirantes a *Curingas* – cada equipe orientou uma oficina, durante uma semana. Sábado e domingo, os grupos se reuniram para uma maratona de Teatro-Fórum.
> No mês seguinte, repetimos o processo, outros cento e sessenta estagiários e, no mês de março, fundamos o Centre d'Étude et Diffusion des Techniques Actives d'Espression... (BOAL, 2000, pág. 316).

Todas estas experiências de Augusto Boal se somaram no sentido de desembocar em uma síntese: o Teatro do Oprimido. Uma proposta artística socioeducativa que passou a ocupar grande espaço nas ações que Boal realizou: carregada de intencionalidades, realizada em espaços não convencionais, organizada em tempos distintos e variáveis e com objetivos claros de desopressão, emancipação e cidadania.

Boal não deixou de se dedicar à direção e concepção de espetáculos: uma coisa sempre alimentou a outra. Pode-se dizer agora, depois de seu falecimento, que ambas fizeram parte de uma mesma atenção: no palco para os atores e no palco para os "*espect-atores"* (sic, nome inventado por Boal, usado aqui para expressar os passivos que se tornam ativos no processo). Esta atenção é especialmente valorada quando são lembradas as palavras colocadas como epígrafe desta tese: "Dizia Marx, que a menor unidade social são dois cidadãos, e disse Brecht que a menor unidade teatral são dois atores: é o que penso". Foi este pensamento que se pôs em ação tanto a atividade teatral profissional quanto a atividade socioeducativa. Seja como 'curinga' (que o próprio Boal foi) ou como espect-atores os dois atores estão presentes, mas os espectadores estão presentes na síntese: como unidade. Então a menor unidade são dois atores, mas, intrinsecamente, neste caso, são também um ator e um espectador[99]. Só há teatro se há ator e espectador (ou curinga, ou espect-ator).

[99] Vide nota de rodapé 02 na epígrafe.

3. A FORMAÇÃO DO CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO[100]

Neste capítulo, será feito um histórico do Centro Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro: o retorno de Augusto Boal, a formação inicial dos curingas no Brasil, a conquista de um espaço para as atividades de formação e de estudo e a história de vida de quatro curingas.

AUGUSTO BOAL
Autor de teatro

Só volto quando puder fazer o meu teatro do oprimido

Augusto Boal

foto: Samuel Iavelberg

1. Anistia é uma conquista, não é uma concessão;

2: Anistia não é esquecimento nem perdão: é o povo brasileiro que declara réus, hoje, os juízes de ontem;

3. Anistia significa o reconhecimento da ilegitimidade da lei vigente. Portanto, não se trata de rever punições, mas sim de abolir as leis que determinaram essas punições.

Não se trata de corrigir eventuais "excessos" ou "erros", mas sim de proceder a uma nova justiça, quando o povo estiver munido de uma nova lei. Anistia, porém, significa justiça: suspensão imediata de todas as penas impostas, julgamento imediato de todos aqueles que, ilegitimamente, usurparam poderes, forjando a seu bel prazer a sua própria legalidade, hoje posta em questão.

4. Para que se possa produzir o retorno à legitimidade, é necessária a instalação de uma Assembléia Constituinte, livremente eleita pelo povo inteiro, sem peias, nem travas, nem restrições, depois de promulgada uma anistia ampla, total, absoluta e irrestrita, que abranja todos aqueles que foram punidos ao abrigo de leis ilegítimas;

5. De nada serve substituir palavras, se a realidade que elas designam não é também substituída. No Chile, pretendeu-se substituir a palavra "ditadura" pela expressão "democracia autoritária", porém o Pinochet continuou o mesmo. "A junta chilena acaba

[100] Antes da leitura deste capítulo, é necessário ler o conteúdo do Apêndice Três (págs. 277/82). Trata-se de uma síntese do que é o Teatro do Oprimido, elaborada por este autor, para esta tese, a partir das palavras do próprio Augusto Boal.

Boal não tinha intenções de retornar de seu exílio para o Brasil. A grande maioria das atividades de Augusto Boal acontecia na Europa e algumas nos Estados Unidos. Lá as ações tinham o reconhecimento e a estrutura necessária ao seu desenvolvimento. Havia fundos de manutenção suficientes. Convites para oficinas, seminários e workshops surgiam dos diversos países.

> "Particularmente eu queria voltar para a América Latina. Acho que o Boal teria ficado na Europa. [...] Enfim, para ele tanto fazia, porque como ele viajava tanto, obviamente que o lugar mais prático para continuar viajando era Paris, porque ficava a duas horas de Estocolmo, como ele mesmo dizia; à uma hora de Berlim, a meia hora de Portugal. Enfim, era mais prático ele morar lá. [...] O lugar que foi negociado foi o Rio de Janeiro, porque eu obviamente teria voltado para Buenos Aires, Boal queria ir para São Paulo, embora ele seja carioca. Mas o trabalho dele se desenvolveu lá, e era lá que ele tinha suas parcerias, né". (entrevista concedida ao pesquisador desta tese por Cecília Thumim Boal em seu consultório no Rio de Janeiro).

Não obstante, no seu retorno, Boal encontra o Brasil diferente daquele que havia conhecido e vivido, de Getúlio e de Juscelino, de Jango e de Dutra, Costa e Silva e de Médici. Encontra com Darcy Ribeiro e com a realização de algumas ideias que já haviam nascido lá atrás no tempo: encontra com as ideias da implantação dos CIEPs – Centros Integrados de Educação Popular – que atuariam como centros de formação integral dos cidadãos.

A ideia da criação do centro de estudo de Teatro do Oprimido surgiu a partir da experiência de contratação de uma equipe que veio a trabalhar como parte da implementação dos projetos de Brizola/Darcy Ribeiro para a educação no Rio de Janeiro.

Elaborada por uma equipe, a ideia de Darcy Ribeiro foi de formação de um grupo de animadores culturais, para desenvolver um trabalho intelectual cultural e artístico nos diversos CIEPs. Não eram apenas trabalhadores técnicos, mas trabalhadores dirigentes, porque não eram simples cumpridores de tarefas: teriam que discernir nas propostas momentos e situações, teriam que tomar decisões.

Houve um Plano que consistia de capacitação para animadores culturais nas diversas áreas do conhecimento artístico e cultural. A proposta foi conceituada pela musicista Cecilia Conde. Um projeto piloto já havia sido idealizado por Augusto Boal: "Fábrica de Teatro Popular".

> "Acho que a convite do Darcy... eu participei de uma formação de animadores culturais dentro do CIEP que fica no Catete que foi muitíssimo interessante. (perguntada se os planos se deram somente no Rio de Janeiro) Não, planejou-se lá fora porque o Darcy também era uma pessoa que, vez por outra, aparecia. Aparecia em Buenos Aires, aparecia na Europa, encontrava com o Boal. E como ele tava no governo e tinha criado os CIEPs, ele contava da ideia antes dos CIEPs serem criados... ele contava da ideia. Darcy era uma pessoa apaixonante, mais... ainda mais agitado do que o Boal. Falava pra caramba. Então ele já tinha a ideia do CIEPs que era fantástica, conseguiu implementar no governo Brizola. E então claro que convidou Boal: tudo conspirou prá essa volta. E também o Darcy deu as condições pro Boal montar o Corsário" (O Corsário do Rei) – (idem, Cecilia Thumim Boal).

Os responsáveis pela formação eram contratados para trabalhar nos CIEPs: Cecília Boal, Rosa Luiza Marques e Luiz Augusto Boal, da Fábrica de Teatro Popular, participaram da formação no CIEPs Catete.

A respeito da criação dos CIEPs, Conde (1995) e Alves (1998) destacam:

> "A equipe central do projeto era constituída de pessoas do mundo da arte e da cultura, que procuravam trazer outras pessoas egressas do mundo artístico: grupos teatrais, escritores e poetas, músicos, além de artistas destacados de movimentos espontâneos da comunidade: repentistas, sambistas, membros de bandas de música, escritores de cordel, Folia de Reis, etc. que, com a diversificação de linguagens, eram fundamentais ao processo de "entrada de mão dupla que favorece a erradicação dos preconceitos e possibilita, a alunos e moradores locais, a identificação de valores regionais e universais do produto cultural que receberam" (Conde, 1995, p. 92).
>
> Devido à seleção cuidadosa, só permaneciam elementos realmente engajados no processo. Trabalhavam em grupos de cinco elementos por escola, sendo a Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro (FAPERJ) sua fonte de remuneração.
>
> Os grupos frequentavam reuniões sistemáticas com a equipe central e lhes era oferecido um treinamento com pessoas conhecidas no campo das artes, como Amir Haddad, Augusto Boal, Rubem Gerschman, Yan Gherst, Tim Rescala, Caíque Botkai, Cecília Conde, Maria Lúcia Freire e outros capazes de desenvolver temas e atividades, entre os quais destacaram-se: a proposta pedagógica do PEE como um todo; a questão específica da animação na escola de tempo integral; as diferentes linguagens da arte e dos

> meios de comunicação de massa". (ALVES, Maria José Lindgren in Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos, Brasília Vol. 79; n. 192, p. 7-15; maio/ago. 1998).

Havia, então, um grupo de animadores culturais (31 participantes) que passou por formação continuada, teórica e prática. O projeto piloto das Fábricas de Teatro, de Augusto Boal, se incorporou ao grande projeto dos CIEPs de Darcy Ribeiro. É importante notar que houve uma conexão de trabalhos, que já vinham se desenvolvendo, com a proposta educacional iniciada no governo Brizola. Esta era uma tônica: a da aproximação com atividades culturais que já tinham histórico de desenvolvimento junto à comunidade. Não foi uma invenção daquela época, uma ideia daquele período. Foi muito mais uma retomada e uma valorização: ambas insertas numa perspectiva de pensamento sobre a educação[101]. Ocorre que:

> "As técnicas do Teatro do Oprimido de multiplicar multiplicadores, de produzir produtores, de incentivar incentivadores, de animar animadores, de ativar ativadores casavam perfeitamente com as propostas da Animação Cultural que foi implantada no estado do Rio". (Luiz Vaz, Curinga de TO e fundador do CTO in Metaxis: informativo do Centro de Teatro do Oprimido, CTO-Rio. N.6, 2010; pág. 30).

Um grupo participou da primeira formação de Curingas no Brasil: em Angra dos Reis, São Gonçalo, Nova Iguaçu, etc. Distribuídos por 39 CIEPs, nos espaços destinados aos refeitórios, trabalharam com: Gravidez na Adolescência, Saúde Mental, Violência Policial e Preconceito Racial, Violência Sexual Intrafamiliar e Ausência de Incentivo à Cultura (são os temas citados por Luiz Vaz, Metaxis, citado acima).

---

[101] Há estudo: Escola de Tempo Integral e Comunidade - História do Programa de Animação Cultural dos CIEPs, desenvolvido por Bruno Adriano Rodrigues da Silva, sob orientação de Prof(a) Ligia Martha Coimbra da Costa Coelho, realizado na UERJ, que aponta para "...as ocorrências históricas que ajudaram a constituir o Programa de Animação Cultural. Uma passagem pelos Pioneiros da Escola Nova, no Brasil, durante a década de 30; pelos movimentos iniciados no continente europeu, durante a década de 50, no que diz respeito às políticas sociais no âmbito da cultura no pós-guerra, a 'Animacion'-sociocultural; pela pedagogia desenvolvida por Paulo Freire na educação de jovens e adultos; e finalmente, na constituição do Programa de Animação Cultural, ocorrida durante o final da década de 70 e início da década de 80, no Brasil".

Em 1989 um grupo de seis animadores que participou da Formação Fábrica de Teatro Popular manifestou a Augusto Boal o interesse da continuidade do trabalho, abrindo as portas para a criação do Centro de Teatro do Oprimido. Esse grupo foi composto por Liko Turle, Valéria Moreira, Silvia Balestreri, Claudete Félix, Luiz Vaz e Paulo Paol. Como Boal já preparava uma atuação para a Holanda...

> "... começou a preparar os curingas na sala do apartamento que mantinha no Rio. Eram seis pessoas correndo, jogando, refletindo sobre as técnicas, em torno do sofá da sala. Nesse período iniciaram uma oficina no Sindicato dos Bancários do Rio de Janeiro. Exercícios, jogos, técnicas e vivências do TO eram antes testados nos encontros na casa do Boal e praticados, no dia seguinte, na oficina pelos recém-preparados Curingas". (Vaz, idem anterior, pág. 31).

Assim, o teatro do oprimido nasceu de uma experiência profissional no Teatro de Arena que teve antecedentes diferenciados que não necessariamente desembocariam nas formas descobertas (não é uma equação matemática). Nas sínteses produzidas por Boal e seus grupos, há forte presença da vivência do mesmo no Rio de Janeiro, dos estudos em Nova Iorque (os exercícios do Actor's Studio e da prática do Play-Writer), dos seminários de autoria e dos laboratórios desenvolvidos no Teatro de Arena, das observações atentas do teatro desenvolvido na América Latina (na Argentina, na Colômbia, no Peru) e das experiências do exílio em Portugal com atores profissionais e na França com o CEDITADE.

O exercício das possibilidades do Teatro do Oprimido no Brasil nasceu também da cultura política que se foi desenvolvendo: por vezes uma resposta às situações, ao contexto, às condições objetivas. Descolonização, desenvolvimento, censura, repressão, tortura e exílio: são inusitadamente parte fundamental das descobertas que levaram até os processos artísticos sócio educacionais que se agruparam com a criação do CTO no Rio de Janeiro. Luiz Vaz conta uma passagem marcante, que é também traço da formação e constituição do centro:

> "*Somos 31 milhões. E agora?* [...] esse é o nome do espetáculo teatral montado após a eleição presidencial de 1989, em que os partidos da chamada esquerda brasileira se uniram para eleger Luiz Ignácio Lula da Silva na sua primeira candidatura. Nesse espetáculo, além dos cinco membros fundadores do CTO, participaram integrantes de diversos movimentos sociais –

> organizações estudantis, sindicatos, ecologistas – e outros se uniram para a criação e difusão do espetáculo. 31 milhões foi o número de votos que Lula obteve nesse pleito, bem próximo de uma vitória. Isso motivou todos nós, em especial Augusto Boal, com sua conhecida atuação política na história do país, a refletir sobre o poder da mobilização popular e o quanto o sonho era e é possível. Nesse enorme grupo de pessoas vindas dos diversos segmentos do movimento social já figuravam alguns dos Curingas que deram base à segunda e atual formação do Centro de Teatro do Oprimido: Geo Brito, Olivar Bendelak, Helen Sarapeck e Bárbara Santos, além de Claudete Félix, uma das fundadoras que se mantém no grupo até hoje. Eventos como "Terra e Democracia", idealizado pelo sociólogo Herbert de Sousa; o Sétimo Festival Internacional de Teatro do Oprimido, no Centro Cultural Banco do Brasil Rio; a campanha e eleição de Boal como vereador do município do Rio de Janeiro foram os passos seguintes de história que se faz". (Vaz, idem, pág. 31).

O traço marcante na viabilização do centro irradiador em que se transformou o CTO é seu vínculo com os movimentos sociais e com as redes de proteção, de ajuda, de promoção da justiça, de preservação do meio ambiente, de lutas por causas. Vale a pena registrar que, na tessitura dos projetos e realizações, relações se fazem e desfazem em empreendimentos como estes levados às suas consequentes ações e processos artísticos sócios educacionais.

Hoje o Centro do Teatro do Oprimido – CTO – ocupa um espaço situado numa região do centro da cidade do Rio de Janeiro, próximo aos arcos da Lapa (praticamente sob os arcos). Essa região é chamada de Corredor Cultural da Lapa. É uma instituição com Razão Social, CNPJ, Registro Estadual, Registro Municipal e é uma OSCIP - Organização da Sociedade Civil de Interesse Público.

Em alguns momentos, o CTO, juntamente com Augusto Boal, teve envolvimento político partidário: muito mais como coincidência de posições e não como conteúdo programático. Em uma temporada, o envolvimento se deu com o exercício da vereança na cidade do Rio de Janeiro[102]. As intersecções não foram uma novidade desta ocasião, já que, no percurso nada

[102] "Pelo Partido dos Trabalhadores. Durante quatro anos a gente criou quase 20 grupos, no Rio de Janeiro inteiro, fazendo o Teatro Fórum. De 1993 a 1996. Chegamos a produzir quase 50 projetos de lei. Desses, 13 foram

previsível até a necessidade da criação de um núcleo como o CTO, as intersecções já tinham aparecido outras vezes: os capítulos anteriores evidenciaram.

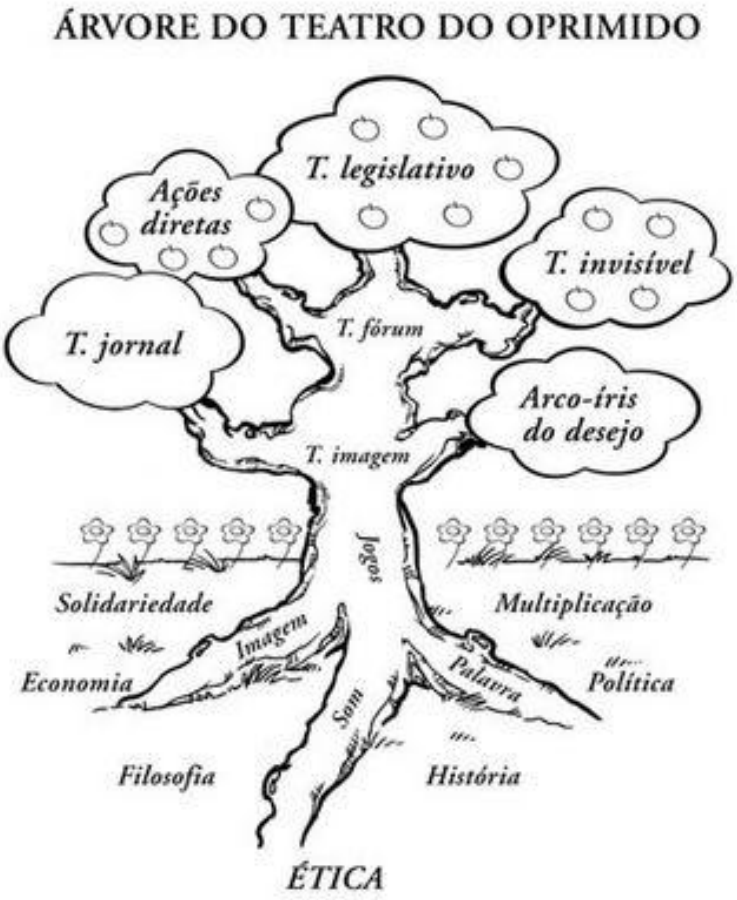


Figura 23 – A árvore usada para sintetizar o Teatro do Oprimido exprime o solo do qual tira seu alimento com os nutrientes da Ética e da História, da Filosofia, da Economia, da Política, da Solidariedade e da Multiplicação. Suas raízes transformam o alimento do solo em Imagens, Sons, Palavras que se amalgamam em jogos que irão desembocar no caule do teatro Imagem e do Teatro Fórum e cujos frutos são o Arco-íris do desejo, o Teatro-Jornal, o Teatro Invisível, as Ações Diretas e o Teatro Legislativo. Helen Sarapeck costuma acrescentar um passarinho ao redor da árvore e diz que representa os Curingas (fonte: http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=208 em 15/11/2011).

---

aprovados e hoje são leis. Algumas foram leis bastante localizadas". Augusto Boal em entrevista concedida para o Arquivo 68 em http://josekuller.wordpress.com/38-entrevista-com-augusto-boal/ acesso em 28/09/2012.

Hoje, depois da morte de Boal, o grupo que se mantém na casa, no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, passa por momentos muito difíceis. A casa é grande, necessita de manutenção reparadora e contínua. A região tem passado por muitas situações de roubo. As verbas, que antes eram aglutinadas sob o carisma e a figura marcante e importante de Boal, que as conseguia à monta no Brasil e no exterior por conta das palestras, workshops e eventos a que era convidado e solicitado a participar, já não chegam com a mesma intensidade e frequência.

Figura 24 – A antiga casa que foi cedida pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro e que abriga o Centro de Teatro do Oprimido na Rua Mem de Sá, nº 31 – Lapa, Rio de Janeiro (fonte: http://ctorio.org.br em 17/10/12)

O Centro do Teatro do Oprimido deverá andar com suas próprias pernas. Do contrário, poderá desaparecer. E, se assim for, restarão os livros, a história e os curingas – multiplicadores de multiplicadores. Nestes que existem agora ainda deve estar presente a marca indelével da pessoa de Boal, pelo contato que tiveram pessoalmente com ele. É deles que se fazem constituir as narrativas a seguir, obtidas em entrevistas que aqui são novamente narradas, fazendo assim constituir uma história de vida.

Figura 25 - Claudete Félix, Geo Britto, Flávio Sanctum, Bárbara Santos, Cláudia Simone, Helen Sarapeck e Olivar Bendelack, curingas do CTO. – Fonte página do sitio do CTO na Internet, acesso em 18 de setembro de 2010.

Para analisar a narrativa, buscou-se encontrar com Boal e com o Teatro do Oprimido, apesar da sua ausência física, na sua possível presença marcada em outras pessoas. Um pouco ele e um pouco elas mesmas. Nem ele, nem elas: uma síntese viva.

3.1 – História de vida dos Curingas.

Quando da descoberta das possibilidades do uso de um Curinga em cena, Augusto Boal aplicou uma solução que resolvia os problemas de encenação que se apresentaram à época. Em entrevista de 2007, Boal explicou:

> Douglas – Então a criação do sistema curinga partiu de uma necessidade socioeconômica?
> Boal – Econômica, sem dúvida. Era uma experiência que eu teria feito de qualquer maneira, mas como experiência e não como sistema.
> Douglas – Você acha que hoje ele poderia ser retomado?
> Boal – Eu acho que sim. Se bem que, sendo retomado hoje, ele ganha pela perspectiva histórica e perde por ela mesma: ele já não é mais aquele momento para fazer aquele tipo de peça, mas sendo feita hoje, te dá o conhecimento da época. Te acrescenta (sic) o conhecimento de uma época revoluta, mas ao mesmo tempo perde o fato de ser revoluta.
> Douglas – De qualquer forma, isso estaria em consonância com as formas do teatro contemporâneo?
> Boal – Bem, ele foi uma solução para limite econômico. Brecht tinha 60 ou 70 atores profissionais custeados pelo Estado, não é isso? Então é claro que ele não iria usar o sistema curinga , não iria pegar aquele palcão do Berliner Ensemble e reduzir até as dimensões do teatro de arena porque era melhor; ele pegava aquilo que tinha, só que ao invés de botar 150, ele punha 1.000 pessoas, não me lembro quantas exatamente, mas era muito maior do que o Arena. (Entrevista realizada em 15/10/2007, concedida a Douglas Tavares Borges Leal. Fonte Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes - ECA/USP – http://www.eca.usp.br/nucleos/cms/index.php?option

=com_content&view=article&id=105:entrevista-augusto-boal&catid=16:entrevistas&Itemid=13).

Portanto, foi uma necessidade econômica que gerou a experiência do Curinga na encenação de Arena Conta Tiradentes. Mas os Curingas passaram a assumir outras responsabilidades, muito em consonância com a formação de base já ocorrida quando da implantação dos trabalhos com os CIEPs:

> "Augusto Boal batizou o facilitador do Teatro do Oprimido (TO) de "Curinga": artista com função pedagógica; praticante, estudioso e pesquisador do Método. Trata-se de um especialista em processo de aprendizagem. Deve ser um conhecedor rigoroso dos fundamentos teóricos, políticos, estéticos e filosóficos do TO, que, ao mesmo tempo, é sensível às demandas da realidade, sendo capaz de re-inventar o conhecimento das pessoas.
>
> Um Curinga deve ser capaz de entrar em cena e atuar, de ministrar oficinas e cursos teóricos e práticos; de organizar e coordenar grupos populares; de orientar a produção de espetáculos de Teatro-Fórum (da criação da imagem ao texto coletivo); de mediar diálogos teatrais em sessões de Fórum e de Teatro Legislativo e de estimular a efetivação de ações sociais concretas e continuadas" (Bárbara Santos, curinga do CTO in METAXIS, informativo do CTO-Rio, nº 5, 2008, pág. 75).

Nas histórias de vida destes curingas se podem encontrar as ações que se realizaram, fruto das descobertas de Boal, desde os tempos de *Arena Conta Tiradentes*. Sintetizados e vivos nas narrativas dos Curingas, que serão apresentadas a seguir, encontramos aquele Curinga de 1967, reinventado, revivido e reanimado como a madeira da árvore que, sem deixar de ser árvore, também não mais o é.

A seguir serão apresentadas quatro narrativas: visando apresentar as histórias de vida de quatro curingas: Helen Sarapeck, Armindo Pinto, Kelly di Bertolli e Yara Toscano. Estas narrativas foram extraídas de entrevistas realizadas com cada um dos Curingas citados: são as histórias de vida dos quatro contadas por eles mesmos e narradas pelo autor da tese. Nelas estão presentes a formação, as ações, os elos construídos, os anseios e os projetos: todos fruto do contato com Augusto Boal e com o Teatro do Oprimido.

1. Helen Sarapeck

Conta que é bióloga, participava de um grupo do movimento ecológico que fazia reuniões mensais, num local no Rio de Janeiro, no centro, onde todos os movimentos se reuniam. Eram encontros para todos os movimentos estarem juntos. Esclarece que conheceu o Teatro do Oprimido antes de conhecer Augusto Boal, embora tenha sido quase ao mesmo tempo. Lembra-se de Silvia Balestreri, que era Coringa do CTO, que um dia em uma das reuniões compareceu, se apresentou e pediu para dar um informe: "Vocês, que estão acostumados com o movimento, que estão acostumados a distribuir panfletos para fazer o exercício do convencimento, se quiserem usar o Teatro para convencer as pessoas a participar do movimento de vocês, contem comigo. Quem quiser, vou dar uma oficina, tal dia, tal hora. Quem quiser, levante as mãos que eu vou anotar". Conta de seu entusiasmo por se apresentar prontamente, revela o gosto que tinha em participar. Expressa o impulso imediato e forte com que se apresentou e conta que sempre gostou muito de arte: quis ser pintora, depois quis ser bailarina, depois quis fazer teatro. Mas não tinha uma história na família: o pai queria uma filha doutora, o que atribui a uma "coisa clássica da classe média".

Aquilo, a possibilidade que se abriu, era tudo que ela queria, possibilitando juntar a arte que ela adorava com a biologia que ela amava (assim ela expressou). Ela foi! Resume que fizeram uma oficina, montaram um espetáculo sobre a questão das praias sujas, com meia dúzia de pessoas e o grupo "Ararajuba na Moita". Lembra que montaram uma cena que apresentaram pela primeira vez no aterro do Flamengo, num evento da Fome Contra a Miséria, do Betinho[103],

[103] Betinho, Herbert José de Souza, era o irmão do cartunista Henfil imortalizado na clássica música que se transformou num dos hinos contra a ditadura e o exílio: *O Bêbado e a Equilibrista* de João Bosco. A publicação de Betinho *Como se faz análise de conjuntura* é clássica, um pequeno livreto de 54 páginas no qual ele apresenta um método, fruto de sua experiência como sociólogo e ativista político. Ele o produziu a partir de muitas reuniões as quais conduziu e participou (algumas delas clandestinas) nas quais a conjuntura era analisada. Ao voltar para o Brasil, depois de um exílio, elaborou e engajou-se num movimento que veio a liderar: *Fome contra a miséria*. Hemofílico, perdeu a vida por causa de uma transfusão de sangue que o contaminou com o vírus da AIDS (SIDA) e que procurou expor para todos quantos pode a fim de revelar as consequências dessa doença adquirida por incapacidade do sistema de saúde de tomar precauções a tempo. Ao mesmo tempo, procurou pelo seu empenho e

um evento enorme. O que marcou foi a primeira apresentação para centenas de pessoas. Helen conheceu Boal num dos ensaios – Junho/Julho de 1990.

Helen sabia da existência do Boal, da importância desse nome, mas não o conheceu como um grande ídolo. Declara não saber à época que ele tinha sido um revolucionário, da época do Arena, de toda a 'revolução' política que ele tinha participado junto com o 'Arena'. Sua área era outra, não era ligada à política, nem à sociologia: considera que era uma bióloga. Crê que a relação com ele, por conta disto, foi muito fácil desde o início, muito simples e de amizade: já que não foi atrapalhada pelos entraves naturais nos contatos com pessoas muito famosas e admiradas.

Considera Boal uma pessoa muito inteligente (Helen, ao expressar sua admiração, se refere a ele como se ainda estivesse vivo), com muito poder de raciocínio e inteligência política: tinha uma capacidade incrível de conectar todos os dados para canalizar para o teatro. Pondera que, ao mesmo tempo em que tinha esta capacidade de conexões, também era uma pessoa muito simples: "de se dar bem com qualquer pessoa, de... tanto comer caviar como arroz com feijão... tudo numa boa". Tanto tinha ligação com grandes intelectuais como com as pessoas mais simples das comunidades que eles vieram a frequentar. Considera que essa simplicidade de Boal ajudou muito em tudo que ele fez e na relação que estabeleceram, tanto ela como todo mundo do CTO. Ela o admira.

Helen revela conhecimento da história do Centro. Lembra que passou a fazer parte do CTO, que já existia, mas que não era ainda uma instituição com Razão Social e CNPJ. Mas já tinha um nome: Centro do Teatro do Oprimido – criado em 1986, quando o Boal voltou para o Brasil. Faz a leitura de que a ideia inicial era de construir um grupo que fortalecesse o método, que o passasse adiante, que não o deixasse preso aos livros, que o Teatro do Oprimido fosse

---

movimento por causas justas, apresentar-se como um lutador pela vida, consumindo-se pela doença engajou-se numa movimentação de combate à fome.

dinâmico através desse grupo no Brasil (porque fora, na Europa, nos Estados Unidos, já havia muita coisa).

Demonstra conhecer a origem do CTO como um projeto: a Fábrica de Teatro Popular. A ideia, desenvolvida juntamente com Darcy Ribeiro, era de apresentar espetáculos do Teatro do Oprimido nos CIEPs. Sabe que era um projeto grande, feito com 20 animadores culturais (era assim que eram chamados os agentes desse projeto) e que foram criadas várias cenas com as quais eles começaram a circular. Lembra que, quando passou a frequentar o Centro, desse grupo grande tinham restado cinco Curingas. Expressa a opinião de que essas pessoas eram na verdade resistentes, de muita força, que persistiram em continuar: Silvia, Lico, Luiz Vaz, Valéria e Claudete (que é a única que permanece até hoje). Lembra que era um grupo forte: estavam no projeto da Fábrica, "meio que fechando este projeto".

Conta que havia uma questão posta naquele momento: "e agora, o que vamos fazer?" A proposta era de que os cinco formassem outros grupos: cada um deles foi formar um, ou dois ou três grupos. Helen situa-se num desses grupos que a Curinga Silvia criou, ela se insere pessoalmente com clareza num momento da história do CTO. Sabe que eles tinham outros grupos: de bancários, de professores e que deles surgiram outros Curingas que hoje trabalham no Centro: "No meio deste grupo, formou um grupão grande... quer dizer... viraram cerca de umas trinta... quarenta pessoas". Criaram espetáculos sobre racismo e questões diversas. Apresentaram-se muito. Sabe que tinha outras pessoas no Brasil que já faziam Teatro do Oprimido, mas que não era nada articulado com o Boal.

Helen conta que então houve uma ação envolvendo o grupo dos curingas que já existia e os outros que participaram da formação junto com ela. Descreve assim os acontecimentos: como eram cerca de trinta ou quarenta no grupo, o projeto da Fábrica estava por findar, pretendiam agir politicamente. Havia uma eleição por se realizar: o ano era 1992. Tiveram a ideia: "porque Boal não se candidatava a vereador e seriam usados os subsídios da vereança para a ação política?" Revela que em principio havia dúvidas e que o aceite da proposta se deu ainda em meio a essas dúvidas: "candidatar-se para exercer mandato político?" Nem todos do grupo concordaram.

Houve uma quebra e parte do grupo saiu do Centro. Helen está entre os que permaneceram, lembra-se da campanha, que descreve como muito bonita e carente de fundos, e dos espetáculos que passaram a apresentar como campanha.

Boal foi eleito vereador pelo Partido dos Trabalhadores e levou a trupe toda para o gabinete: tinha um mandato político e um mandato teatral. Eles chamaram de mandato político-teatral. Na verdade, fizeram Teatro Legislativo. Alguns técnicos que sabiam fazer a política de gabinete (advogados) foram contratados e Helen conta que, como não havia sustento para todos, eles continuaram "trabalhando como trabalho" '... de desejo mesmo'. Não usa o termo voluntário, diz assim:

> "Eu tô aqui para fazer isto porque eu acredito nisto mesmo!... né... no Teatro do Oprimido como uma forma de transformação social. A gente tava crendo naquela história toda. Aquilo era uma força que a gente tinha".

Helen relata que tinham um espaço no Teatro Glauce Rocha onde montavam cenas e as encenavam na rua. Para a parte teatral, eles pegavam uns dois salários que tinham do gabinete do mandato e dividiam para todo mundo: para pagar transporte, lanche e material para a cena. Assim foram construindo o mandato. Classifica que esse foi um aprendizado enorme para cada um, para o próprio Boal e para o Teatro do Oprimido. Foi uma das descobertas, "como o Boal sempre costumava dizer, ele não criou o Teatro do Oprimido, ele descobriu". Diz que toda história dele foi uma grande descoberta.

Helen conhece a biografia de Boal e se recorda da história que narra o contato de Boal com Virgílio, um camponês. Sabe que ainda no tempo do Teatro de Arena fizeram uma apresentação no nordeste em que foram provocados a pegar em armas: ela não participou, mas conta como se incorporasse os personagens. Revela no discurso, que traz para a primeira pessoa, a introjeção desse acontecimento. Faz isto outras vezes quando descreve os acontecimentos da biografia de Augusto Boal.

Retomando a história da vereança, conta: "A gente descobriu o Teatro Legislativo". Ora, a função do vereador é de criar leis e a descoberta foi de como fazer para criar leis com os grupos

que já existiam: leis que não fossem arbitrárias e burocráticas, "... mas da cabeça do povo, que é quem deve criar as leis. Que é quem deve dizer que lei precisa e que lei não precisa. [...] a ideia não era só construir leis, mas discutir a leis que existem". Se não houver engano, Helen dá conta da criação de treze leis municipais. Ainda depois da vereança, trataram de duas leis estaduais e dois processos federais. O Teatro Legislativo foi incorporado nos processos de formação do CTO.

O grupo era grande, porém foi se reduzindo mais ainda durante o mandato. Tentaram a reeleição, um novo mandato:

> "A gente perde. E foi infinitamente triste. [...] A gente acreditava que ia ganhar porque a gente fez um mandato super bonito, super diferente, extremamente honesto, extremamente justo. [...] O Boal sofreu uma represália enorme de um jornal famoso no Rio. Ele saiu na capa do jornal dois meses seguidos. Houve acusações e uma grande movimentação para comprovar que eram infundadas. A gente foi muito perseguido por quê? Porque gente honesta é perseguida".

A conclusão que Helen apresenta é de que saíram ganhando, porque aprenderam que não dependem do mandato político e que podem construir o próprio espaço. Um lugar para fazer política através do teatro, em um espaço próprio que não seja partidário. A experiência foi muito difícil e na dificuldade as pessoas dispersaram. Antes e no início do mandato tinham congregado muitos grupos: de idosos, crianças, adolescentes, negros universitários e jovens de escolas secundaristas. Muitos grupos foram formados. Mas, depois do mandato, houve um afastamento muito grande, as pessoas naturalmente foram se dispersando, apenas alguns grupos resistiram porque tinham vida própria.

Ficaram cinco (número cabalístico, diz Helen): Claudete, Bárbara, Helen, Geo e Olivar. Boal chegou a pensar em voltar para a França. Ficaram um ano sem aparato, sem nada, escrevendo projetos. Ainda tinham o espaço da Avenida Rio Branco (o Teatro), um computador e só!

Conseguiram aprovar um primeiro projeto com a Ford Foundation para um novo CTO: um projeto de formação de grupo popular, que já era o que faziam, porém agora com a ajuda de

uma fundação. Havia então verba para sustentar os grupos, o CTO e o trabalho. Foram recuperados grupos anteriores, começaram novos grupos e começaram vida nova. A partir daí, o CTO virou uma instituição com CNPJ, inscrição estadual, inscrição municipal, etc.: uma necessidade para poder apresentar projetos.

> "A partir dali, a gente conseguiu esses números todos que a gente precisava e a gente agora lida com estes números, a gente é um número (risos com a brincadeira). A gente é um CNPJ. Não sei se é exatamente o que você tá perguntando. [...] Nessa época com a Ford, a gente fez o que a gente queria: era uma fundação. Nós levamos a proposta para a Ford Foundation como a gente levou para outros lugares, para outras fundações. Foi a Ford que topou. E a gente conseguiu fazer o que a gente desejava. A mesma coisa é o que a gente tenta fazer desde essa época... foi já em 1993, se não me engano, 1994... por aí, que a gente conseguiu esse primeiro projeto. Desde aí até agora, o que a gente deseja, o que a gente almeja é fazer a linha que a gente montou com o Boal. [...] A difusão do Teatro do Oprimido e o Método: o aprofundamento do método, o mergulho dentro do próprio método. Então a gente mergulha dentro do próprio método, com a gente, fazendo seminários, os laboratórios práticos que a gente fazia com o Boal e agora a gente faz sem ele, né... com multiplicadores que a gente tem no Rio, e no Brasil inteiro, e no mundo inteiro. E a gente tem o outro nosso lado que é o lado da difusão. Então o lado da difusão é formação de multiplicadores. Essa é a nossa grande meta".

Helen relembra a frase clássica de Boal, de que "só aprende quem ensina" e de que "você não é capaz de ensinar aquilo que não aprendeu". Relembra porque acredita nela e deixa isso claro. Relembra também que o Teatro do Oprimido é representado por uma árvore e por passarinhos: os passarinhos são os Curingas que devem espalhar a semente. A meta é Brasil, Brasil e países irmãos, "que a gente considera África e América do Sul e América Central".

Há áreas de atuação na organização do CTO, Helen as cita e assume esta posição tão vinculadora da experiência dela com a organização e as metas porque é Curinga e Diretora do CTO. Então cita as áreas de atuação: das comunidades; das penitenciárias[104], "... como trabalhar a

[104] Boal esteve preso, o que marcou sua vida. O trabalho nas penitenciárias ocorreu em parte por causa disso. Trabalharam com o detento, com o agente penitenciário, com os técnicos, os professores dos detentos. A ideia era de se apropriar do método e passar para os outros detentos.

liberdade do sujeito que está preso dentro da cela, desde os educandários, como também para adultos?". (durou mais ou menos cinco anos); da educação, para atuar dentro da educação formal, tanto de adolescentes como de universitários, trabalhando com professores e lideranças comunitárias; da saúde, especialmente da saúde mental. Desde quando a Nise da Silveira ainda era viva, o CTO trabalhava lá na Casa das Palmeiras[105].

> Então tudo que a gente fez aqui foi como o próprio Teatro do Oprimido, a gente foi aprendendo com o tempo. Né... Então a gente foi aprendendo com a nossa própria experiência. Foi aprendendo com as pessoas. Né... porque elas disseram pra gente: olha, isso aí que você tá fazendo, tá bom, mas podia ser melhor. Então nossa experiência foi dando isso prá gente.

Havia a ideia de ter convidados para participar dos seminários. Mas poucas vezes isto aconteceu.

Hoje Helen conta que tem grandes projetos, inclusive com o selo da Lei Rouanet, mas que não tem conseguido patrocínios. Ela voltou a falar sobre os editais, de como às vezes há um edital, mas ela tem outro projeto e tem dificuldade em conciliar as duas coisas. Ela acredita e tem tentado manter a proposta de não conciliar. Ocorre que, às vezes, tem um vácuo, então a busca é de verificar como o ideal do CTO pode se encaixar no que o edital solicita, mas ela assinala: "Agora, fazer uma coisa de encomenda, isso a gente não faz. E alguns patrocinadores a gente não aceita: tipo assim, a Coca-Cola nunca vai patrocinar o Teatro do Oprimido".

Helen diz que, durante os oito anos do governo Lula, o CTO trabalhou muito bem, porque era um governo progressista. E que espera que isto também aconteça com o governo Dilma. Teve patrocínio do Ministério da Saúde, Ministério da Educação, Ministério da Cultura, Ministério da Justiça e Petrobrás. Com o MST trabalham há muito tempo.

---

[105] A Casa das Palmeiras é uma instituição de reabilitação psiquiátrica. Funciona em regime aberto. Foi idealizada por Nise da Silveira. Foi fundada em 23 de Dezembro de 1956.

O local onde se encontra o CTO agora é do Governo do Estado do Rio de Janeiro. Fica no Bairro da Lapa, praticamente sobre os arcos: o Corredor Cultural da Lapa. Foi cedida para o CTO assim como a casa do Amir Hadad foi cedida para o grupo Tá na Rua. Todo esse corredor cultural é do Governo do Estado, o que significa que a casa aberta para a população, resguardo do imóvel e pagamento de todas as contas são as responsabilidades do CTO.

Mas já tiveram muitos problemas, por exemplo, quando receberam a casa, ela era um "lixo, um lixo, um lixo". Praticamente a reconstruíram. E o dinheiro vinha desses projetos. Há um aluguel, há uma briga na justiça por causa disso. A cessão inicial foi por dez anos, e agora é sem tempo determinado. Tem vistoria, tem relatório mensal.

A proposta do Teatro do Oprimido é assim: "você tem um problema, eu não sofro do teu problema." Helen deixa claro que não vai dizer às pessoas qual é o problema delas: que esta não é a proposta do Teatro do Oprimido. É o oprimido que vai trazer à tona quais são os problemas. Há um grupo das empregadas domésticas: tem mais de dez anos, são todas senhoras trabalhadoras domésticas (hoje em dia quase nenhuma delas é mais, são diaristas e fazem outras coisas). Elas descobriram que podem ser outra pessoa. O método ajuda a pessoa a se descobrir. Em dez anos, a transformação nessas mulheres é visível. Algumas nem falavam. Hoje lutam pelos seus direitos. Elas dão oficinas de Teatro do Oprimido dentro do Sindicato para fazer a transformação[106] do Teatro do Oprimido dentro do próprio sindicato. Foram levar reivindicações na Câmara Federal e apresentaram o espetáculo delas lá no senado, para mostrar o que queriam. São mulheres que se transformaram.

O Teatro do Oprimido é um método muito simples. Desde o primeiro exercício até chegar no final qualquer pessoa pode fazer: "Criança, idoso, qualquer pessoa pode fazer. Não tem idade, não tem sexo, não tem nada". A pessoa descobre que pode ser outra pessoa. E quando descobre,

[106] Helen usa bastante a palavra revolução. Mas o sentido parece ser o de mudança.

ela pode tentar ser essa outra pessoa. E também passa a querer transformar a vida do outro, porque também não admite ver a opressão. "É a bomba atômica do bem".

> "Teatro do Oprimido é uma filosofia de vida. É uma transformação de mundo. Eu acredito piamente. Não é à toa que a gente tá aqui há... desde 1990. Tem vinte e um anos. Tô maior de idade em Teatro do Oprimido".

O Teatro do Oprimido está em mais de 50 países. Como todo movimento muito grande, ele tem vertentes e vertentes. Há pessoas que usam o T. O. para fazer Teatro Empresa. Usam para o que não era para usar. Outros usam e não reconhecem que usam. Depois que o Boal faleceu, essa coisa ficou bem complexa. O Teatro do Oprimido foi feito para uma transformação social, não foi feito para dar dinheiro para quem já tem.

O grande projeto do momento é a criação do CITO – Centro Internacional de Teatro do Oprimido – que é a transformação do local onde está o CTO em uma escola para a qual as pessoas de vários países do mundo possam vir.

"O Boal foi e ainda é muito injustiçado no mundo da academia". Ele é muito investigado como o Boal do 'Arena' e não do Teatro do Oprimido. "É como se matassem o Boal duas vezes; porque a maior criação do Boal foi o Teatro do Oprimido". Em nenhuma das faculdades do Rio de Janeiro, Federal ou Estadual, tem Teatro do Oprimido, nem como matéria do currículo nem como atividade especial.

2. <u>Armindo Rodrigues Pinto</u>

"Quando o Boal veio ao Brasil, ele foi no Teatro Ruth Escobar. Eu passei lá e não tive coragem de assistir a oficina". Armindo conta que assistiu Murro em Ponta de Faca, mas também não ligava a pessoa ao espetáculo.

Ele diz que foi trabalhar na Prefeitura de Santo André, quando o Prefeito era o Celso Daniel, e que Celso Frateschi (da cultura) e Pedro Pontual (da participação popular) levaram Boal até lá para trabalhar com os funcionários públicos a técnica do T O e trabalhar o orçamento participativo. Resultou em uma cena que apresentavam antes das plenárias de orçamento participativo. Conta que não julga que era um trabalho bom, já que não cumpria a função de levar

à discussão sobre o que é orçamento participativo, e fora os cães e bêbados que atrapalhavam, ainda vinham vereadores cumprimentar no meio da cena, e era preciso interromper porque o prefeito estava chegando.

Depois Armindo conseguiu convencer o governo de São Caetano a contratar pessoas para fazer T. O. Então contrataram um grupo de idosos e fizeram alguns trabalhos interessantes com os delegados eleitos do orçamento participativo para que eles se vissem em cena: "... pô, aquele cara sou eu". A intenção era mostrar a seriedade e a importância do orçamento participativo.

Como já tinha uma experiência com o Teatro Vento Forte, ele ficou muito animado com a perspectiva de trabalhar com teatro. Foi percebendo uma chance de unir o marxista, que é e não sabia, com a pessoa que sempre gostou de teatro, mas achava que nunca ia fazer.

Depois foi para o Centro Comunitário de Galindas para abrir inscrições de teatro para jovens e adolescentes e foi trabalhar no Centro de Referência do Idoso com o grupo de idosos.

> "Eu me lembro até que minha companheira me falou: você casou com a prefeitura ou você tem uma amante. Você trabalha todos os dias na prefeitura, segunda, quarta e sexta à noite com T.O. Sábado você vai também. Mas ali eu entendi que era... minha vida era o Teatro do Oprimido."

Havia um grupo de funcionários e um grupo mãe. Esse grupo mãe era o *GTO Ondas da Rua*, que fazia formação e multiplicação. Edilávio era o coordenador. Em determinado momento, o Pontual convidou-o para trabalhar só com o Teatro do Oprimido. Vendo todo o esforço coroado, foi ser o Coordenador do Teatro do Oprimido. Na ocasião ele tinha uma imagem na Prefeitura de que teatro era brincadeira. Armindo conta que "foi à luta" e montou seis grupos em seis meses e fez a 1ª Maratona de Teatro do Oprimido no Teatro Municipal. Convidou o Cezar Vieira e várias outras pessoas.

Começou a atuar no sentido de formar grupos populares, trabalhar com a população, continuou a formação dentro da prefeitura até um ponto em que substituiu o CTO Rio. "Minha formação foi com o próprio CTO Rio: Bárbara, Olivar, Claudete." Teve a felicidade de fazer duas formações do Arco-íris do Desejo, com o Augusto Boal, no Rio de Janeiro. Ele era uma pessoa

muito generosa, numa dessas vezes deu a 1ª formação para o pessoal do Movimento dos Sem Terra, em Santa Tereza. O pessoal foi para o Rio, Armindo pediu a Boal e ele convidou os participantes dos Sem Terra: eles aceitaram a participação. Armindo conta que fez a coisa maluca e excepcional de participar da formação junto com o pessoal do Movimento dos Sem Terra. Aprendeu o que era aquele movimento.

> "[...] me deu uma outra visão do que é o trabalhador sem terra, do que são aqueles caras, do que é aquela organização, da filosofia de vida deles, enfim... Então eu tive muita sorte de tá com o Boal muitas vezes. Como eu já te falei, eu tive a felicidade de ser curingado por ele, uma apresentação na Oliveira Lima".

E quando Boal escreveu o último livro *Estética do Oprimido*, Armindo participou de algumas reuniões onde Boal ia pro CTO Rio, levava alguns escritos, todos liam com ele, debatiam, e depois ele mesmo trabalhava com o CTO Rio as questões internas do próprio CTO, usando sua própria sistematização, seu próprio método. Diz Armindo: "E aí que eu falei, ____ o cara é _____!" (não uso as palavras exatas, mas foi um elogio). Lembra que o CTO estava em crise, porque pegou muito trabalho e não conseguiu cumprir. Então pegaram alguns curingas de grupos populares (frisa que esta é a leitura dele) e a culpa recaiu sobre os curingas populares. E o Boal, a partir da leitura das imagens corporais do grupo, compreendeu o que estava acontecendo: mostrou na prática aquilo que Armindo tinha aprendido, percebeu onde residia de fato o problema. Armindo aqui tece elogio ao fato de que Boal faz uso daquilo que estimula aos outros usarem como método e técnica.

Depois até Armindo propôs o título de cidadão santo andreense. Uma vereadora que tinha feito Teatro do Oprimido apresentou a proposta à Câmara e conseguiu aprovação de Boal. Santo André é citado duas vezes na biografia dele.

Armindo virou militante do Teatro do Oprimido, na semana da pessoa com deficiência, montou uma cena com os 'meninos' do Centro e Referência das Pessoas com Deficiência, julga que foi o grupo com que foi mais fácil montar uma cena de Teatro do Oprimido; os problemas eram tão evidentemente presentes que montaram duas cenas em espaço de tempo muito curto. Foi procurado por um pai que quis saber como ele tinha conseguido que o filho dele fizesse aquilo.

Armindo conta ter percebido que nem o próprio pai tinha noção das potencialidades do filho. Foi chocante para as pessoas, não acreditaram que tudo aconteceu bem e tão rápido: um dos momentos que mais o "... iluminou enquanto fazedor de Teatro do Oprimido".

Teve um projeto que era o Agente Jovem: jovens ganhavam sessenta reais para se reunirem duas vezes por semana para aprenderem questões de cidadania, sexualidade, gravidez precoce, etc. Houve um ano que Armindo conseguiu que os 150 jovens fizessem Teatro do Oprimido. Como teve que se ausentar para trabalhar na campanha, conseguiu que cada grupo de trinta tivesse um professor (de música, de dança, etc.), eram cinco grupos que continuaram. Ressalta como o Teatro do Oprimido foi ganhando força dentro da prefeitura, em alguns setores. Formaram-se treze a quatorze grupos em Santo André.

Isto possibilitou que fosse a muitos lugares com a experiência que teve. Senegal, Portugal, Itália levando alguns desses jovens.

> "Então... tinha o Centro Comunitário Cata Preta, que, como outros centros comunitários tava tomado pelo tráfico, tava abandonado, e tinha muros como da cadeia... de cadeia. Os governos anteriores fizeram esses muros achando que a população não invadiria. E, ao contrário... o muro ele fez ao contrário, as pessoas iam lá pra dentro se esconder. Então o Cata Preta tava tomado pelo tráfico, eu me lembro que eu levei o grupo de idosos para se apresentar lá, a Rede Globo ia fazer uma matéria no Domingo de manhã, tava lá a repórter da equipe da Globo, e tinham marcado lá no Teatro Municipal na noite anterior... então não tinha ninguém no centro comunitário. Só tinha o cara do tráfico, e nem teve apresentação, e nem teve matéria da Globo e nem teve porra nenhuma – para se entender como era aquilo!"

Depois de certa demora, a prefeitura acabou derrubando os muros e arrumando tudo. Armindo conta que fez do Centro Comunitário Cata Preta "meio que como um Q. G. do Teatro do Oprimido". Lá tinha a garotada do Projeto Agente Jovem (trabalhavam Fragmentos de Uma Vida), lá se formou o PCT que era o Primeiro Comando Teatral feito com garotos das favelas do entorno. Toda esta coisa foi se juntando, amalgamando: então surgiu outro grupo, em que vieram os meninos da escola próxima.

Armindo conta que começou a entender que “[...] não bastava o Teatro do Oprimido... quer dizer... não que não bastava...”. Ocorre que, no Teatro do Oprimido, o grupo vai falar da sua própria realidade da qual extrai o tema sobre o qual trabalha para debater com a sociedade. Portanto está antes e depois do palco, "você tem a chance de se ver enquanto ser; a gente chamava de atores sociais." Então quando foram trabalhar sobre racismo, Armindo citou Zumbi, porém ninguém sabia quem era Zumbi, um deles brincou dizendo que na classe dele tinha um Zumbi. “Ai eu levei um livro do Darcy Ribeiro”. Passou a ler trechos muito duros sobre a escravidão, o livro era *Viva o povo Brasileiro*. Armindo compreendeu naquele momento que os meninos tinham que entender o que tinha sido a escravidão para poder discutir racismo: “... não dá pra discutir racismo se não souber a história, não souber o antes”. Também conta que sentiu a necessidade de trabalhar o corpo pelo tipo de relação que percebeu que estava estabelecida entre eles.

> “A outra pegada foi trabalhar corpo. Porque o corpo para o trabalho (que se desenvolvia, observação minha) e para o sexo. Você sabe que, na periferia, não só os meninos podem tocar nas meninas, se dão ao direito de tocar nas meninas quando querem, e a menina que se deixa tocar é galinha e a que não deixa tocar é metida. [...] Como eu não tenho dança... eu dizia... Bom vamos começar pelos índios. Quem habitava o Brasil, os animais e os índios. Então eles faziam com o corpo os animais, com o corpo aquilo que eles entendiam que os índios faziam. Aí o grupo escolhia: ahhh... esta coreografia tá bacana, virava coreografia do Douglas... ahh vamos começar com a coreografia do Douglas, depois a gente pega a da Jane, e a coreografia do... do... Diego. Isso fazia com que aqueles moleques falassem assim: _____ que _____ (registro de espanto que não coloco aqui) eu nem sabia o que era coreografia, não conhecia a palavra, e agora eu sou um coreógrafo!

Chamava coreografia do Diego e, isto dentro dos conceitos do Boal, as coisas se amalgamavam. Em cinco minutos eles contavam a história do negro chegando ao Brasil.

> “Então tinha os índios [...] entrava uma caravela com uma bandeira portuguesa [...] os índios morriam, chegava os negros... eles montavam o navio com os corpos [...] esse navio se desmanchava, na medida em que ele se desmanchava, virava uma roda de capoeira... não de capoeira ainda... o feitor branco chicoteando e os movimentos de dor e ... se transformando em movimentos de capoeira, eles faziam o feitor correr e chegava um lugar que era Palmares. E tudo só corpo, então como se tivesse achado frutas, árvores, terra fértil e água e aí trabalhavam até que chegavam as forças [...] matavam

> todo mundo e a cada tiro eles gritavam: Palmares, Canudos, Candelária, Carandiru!".

Narra que o que fez foi começar a ligar as coisas. Armindo diz que usava um pouco a analise ativa de Stanislavski, mas que não sabia. Contava Vidas Secas, pedia que fizessem de conta que a família de Vidas Secas enxergou Canudos, até chegar em "O que que tem a ver Canudos, Palmares, até chegar na favela, pô você tá louco?". Junto com o grupo se faziam essas ligações. O que ocorreu foi a criação de uma consciência crítica, a abertura para um debate, inclusive na escola, quando tratava de certos temas.

Esse grupo se apresentou para trezentos professores da Rede Municipal de São Paulo, o professor saiu do espaço da escola e foi debater com os meninos. As cenas que foram montadas evoluíam, sobrava uma menina escrava, recolhida, com a roupa africana, ela era desvestida de sua cultura quando lhe arrancavam a roupa e havia uma transição para a sala de aula. E houve o resgate da situação do preenchimento do papel para dizer "que cor que nós somos". Um diálogo da sala de aula se fez sobre as considerações de um menino: "não sou preto, meu pai é preto, eu sou moreno, eu sou cor de chocolate!". Uma professora levantou indignada e disse que se sentia ofendida e que essa professora mostrada na peça não existia. Armindo conta que esclareceu que os meninos fizeram a peça, e o debate se deu entre os meninos e a professora. Um dos meninos do elenco esclareceu que essa professora existe, que o procedimento deles foi de juntar todas as professoras em uma só, mas que tudo que estava na cena era verdade. O debate aluno/professor passou a ser de igual para igual. O método deu consistência para o debate.

Armindo diz que o Teatro do oprimido também "... cutuca o opressor. O método foi sistematizado para 'empoderar' o oprimido, para que o oprimido se veja em cena, entre na cena procurando transformá-la, e fazendo isso tá se preparando para transformá-la na vida real. Então não cabe entrar o opressor na cena". Mas ele foi mudando e se o grupo entende que o opressor pode entrar na cena, que entre. Esclarece que esse grupo é o Revolução Teatral (resultado de tudo que foi se amalgamando, se juntando – observação minha) pegou isso que era de outro grupo e fez as coreografias. O PCT fez a parte que era da sala de aula, o Revolução Teatral pega isto e começa a trabalhar coreografia.

Na época já tinham ido para a Argentina num encontro internacional de teatro comparado. O que aconteceu foi que, ao Cata Preta, vieram pessoas da Argentina, dos Estados Unidos, da Itália. Antes disso, o grupo do Agente Jovem foi para a Itália. Tinha uma ONG, o Bagunçasso, de percussão da Bahia, e tinha um projeto deles com Nápoles. O responsável foi a Santo André, porque era referência em grafite, manifestações por grafitagem, o encantamento do responsável levou o grupo para a Itália. Primeiro foram para a Bahia, ficaram uma semana, foram para o centro da Itália, num sítio, fazer oficina e depois foram para Nápoles, no Quartieri Espanhol, onde montaram uma peça de Teatro do Oprimido com italianos e brasileiros, e teve duas apresentações no teatro novo de Nápoles, com casa cheia. Depois Armindo foi para o Canadá com outros dois jovens, num encontro internacional contra o racismo. O 'Revolução Teatral' acabou viajando muito. "O menino da favela do Cachorro Morto que nunca tinha ido para o centro de Santo André acaba indo pra Itália, etc. etc. É pontual, mas dá uma outra (sic) visão para esses meninos".

Quando o PT perdeu as eleições, acabou o Teatro do Oprimido, mas o grupo já estava muito consistente. Perdeu o espaço, mas "... foi ensaiar num quintal no qual tinha que limpar antes todos os cocôs dos cachorros" (sic). Não deu certo e acabaram adotando a quadra do fundo do Centro Comunitário que era aberta e coberta, esse era o acordo com o tráfico. Foi bom porque a comunidade passou a assistir, "o cara do tráfico deu opiniões nos ensaios". O "Revolução" durou quatro a cinco anos pelo que Armindo entende como ação cultural.

Conta que uma professora foi lá trabalhar corpo e achou o local muito sujo e ruim: sugeriu trabalharem no SESC. Mas não era para trabalhar no SESC, era para trabalhar na periferia. A professora levou uma caveira para falar de ossos. Todo mundo sumiu. Armindo conta que foi chamado pelos jovens que reclamaram dos ossos.

A Lara Carolina, que era uma aluna da escola livre, pediu para trabalhar, mesmo sem receber. Ficou combinado o trabalho como estágio e o Armindo assumiu que daria um Certificado. Ela chegou, seduziu a meninada e começou a trabalhar dança com eles, "Ela aprendia de noite e ensinava à tarde".

Isso desembocou na história da Jane: os pais não queriam que ela fizesse teatro, ela tinha que levar os irmãozinhos quando ia, no entanto ela convenceu o pai a procurar outra escola em que ela mudasse da noite para a manhã para poder fazer a Escola Livre de Dança à noite. Ela foi fazer a escola e passou a ser a coreógrafa do grupo. Estudava à noite e exercitava de tarde com o grupo. Tornou-se estagiária da Escola Livre, professora de dança, está fazendo Terapia Ocupacional na Universidade do ABC e dá aulas na UNESP – aula livre. E deu aula na Argentina e no Uruguai.

Para saber por que o pai não deixava fazer teatro tinha que saber da história dele, Armindo relembrou nesse momento daquela história com o grupo: para saber do racismo tem que saber da história dos escravos. Então Armindo conta que desencadeou uma proposta: perguntar para os pais por que cada um tem o nome que tem? Não o que significa o nome, mas a história. Isso já tinha acontecido como um esboço no Agente Jovem. Fizeram então as improvisações com as histórias dos nomes, escolheram as mais interessantes. Só que foram aprofundando: por que o nome, de onde vem seu pai, de onde vem sua mãe, o que faziam lá, porque vieram para São Paulo e como se conheceram. Os jovens traziam as narrativas e eram feitas as encenações. Ficou claro que todo mundo tinha vindo do Nordeste.

Nessa mesma época, a Sara, cujo pai era motorista de um caminhão de lixo, ia voltar para Recife. Reclamava que ia ter que viajar para o Recife dentro de um fusca, seriam três ou quatro dias de viajem. Armindo sugeriu que ela olhasse para fora do carro e escrevesse. Escrevesse o que via. Ela foi e mandou uma carta dizendo o que Armindo conta com emoção:

> "Vocês não acreditam, a gente parou numa cidade para almoçar, eu sentei numa praça, tava brincando com um cachorrinho, aí veio a mulher chamando o cachorro de Baleia, o cachorro chamava Baleia... arrepia... e a escola chamava Graciliano Ramos. Tô arrepiado... Tô chorando enquanto escrevo porque tô vendo carcaça de boi na beira da estrada".

Então o grupo começou a encenar os bois morrendo, com o corpo, os bois morrendo. Situaram-se na seca. Tinha a perna de pau que era o sol. Conversaram sobre os latifundiários. Isto tudo deu numa peça que começava com uma festa, algumas pessoas acabavam casando, vem o sol, queima as bandeirinhas, vai para os bois morrendo na seca... Ou seja: fizeram uma

montagem. A Jane trouxe a história da mãe dela que casou com treze anos com o filho do dono de um armazém de Manari (cidade de pior índice de desenvolvimento humano do Brasil). Entre outras coisas, ele contou que a mãe a largou no terreiro e foi brincar. Quando a mãe voltou, a Jane estava cheia de fezes e formiga. Contou também que a avó mandou a mãe colocar bola de meia no peito para parecer mais adulta na hora do casamento. Diz Armindo: “eles contavam e a gente ia encenando”. Quando a Jane contou para a mãe que estavam fazendo a história dela no teatro, a mãe quis ver o ensaio.

Ocorreu que, quando a Jane foi viajar para Manari, Armindo resolveu que eles todos iam. Disse para Jane que fizesse contatos lá, ao que ela reagiu negativamente de início. Armindo conseguiu passagens de avião "a preço de Itapemirim" (como ele conta), comprou dez passagens pela prefeitura. Ele tinha ido à Cuba e conhecido um casal em um encontro sobre Paulo Freire, no qual fez oficinas. Lá conheceu Raquel, que era de uma UBS (Unidade Básica de Saúde) de Pernambuco e iria mostrar um vídeo no encontro. Ficaram amigos e ele contou que ia para lá e Raquel dispôs a casa dela, pelo que ele pode levar todos. Passaram três dias na casa dela, se apresentaram em Pau D’alho, deram oficina lá, deram oficinas e apresentações em Recife e foram para Manari. Foram se apresentar na fazenda onde a Jane nasceu. Apresentaram na feira uma representação sobre meio ambiente (o Revolução Teatral tinha cinco peças). A Jane deu aula de dança para 250 pessoas na escola. Apresentaram a peça que fala dos pais de Manari na escola, e apresentaram no sitio para a família dela.

“O resumo é que a Jane agora é professora de dança, o Douglas, que era ajudante de pedreiro com o padrasto, é técnico de teatro num CAPE em São Bernardo, a Dani está se formando na escola Livre de Dança”. Armindo diz que fica alegre e triste ao mesmo tempo, porque constata o quanto é fácil e barato formar e o quanto isto de fato não acontece. Nem todos mudaram, a Luciana quer casar e ter filhos, não mudou nada na vida dela.

Armindo conta que também trabalhou com grupo de jovens na escola vocacional, no SESC, conta dos blocos carnavalescos com bonecos que juntaram os diversos centros da prefeitura, e da viajem para a Argentina que acabou fazendo com o pessoal da USP, da UNESP e

o Grupo Revolução Teatral para participar de um encontro de Teatro do Oprimido. Também inauguraram na Paraíba um espaço de teatro que foi idealizado por Niemayer no aniversário do "ECA" (Estatuto da Criança e do Adolescente).

Hoje Armindo está na UNESP, tem um GTO (Grupo de Teatro do Oprimido), esteve na Guatemala no 2º Encontro Latino Americano de Teatro do Oprimido, deu oficina na Guatemala e foi convidado para ir à Espanha em julho, oito dias, num outro encontro de Teatro do Oprimido. Faz Licenciatura em Teatro na UNESP, está na sétima turma de formação (aulas livres), criou um grupo, o 'Mocotó', conseguiu três bolsas de R$ 1.000,00 na UNESP. Fez, no ano retrasado, o 1º Encontro de Teatro do Oprimido e Dança Contemporânea na UNESP, nas férias, usando os camarins como dormitórios dos estrangeiros e a futura sala de atendimento médico para os moleques. Usaram a cozinha durante uma semana (eles mesmos cozinhavam), isto tudo sem nenhum dinheiro.

> "E esse ano a professora conseguiu uma bolsa, a gente entende que foi quase uma agressão... um projeto que ela mandou lá pro... não sei quem é... uma instituição que dá as bolsas [...] Se a gente tá formando a sétima turma, a Alice tá dando uma formação e eu tô dando outra, são duas formações, são sessenta pessoas passando pela UNESP toda semana pra aprender Teatro do Oprimido. Enfim... nós somos referência. E você tem uma bolsa de trezentos reais? E vai acabar. [...] Vamos acabar com o GTO. [...] E a gente tem várias pessoas hoje atuando com Teatro do Oprimido em várias áreas. Gente que saiu da UNESP. Então não tenho a ilusão de que um dia a gente vai ter uma cadeira de Teatro do Oprimido na universidade... não vai ter nunca... Na USP o Desgranges que dá aula, mas ele tem um livro que critica muito... tudo bem, antes criticar e falar do que não".

Armindo termina tecendo duras críticas ao CTO do Rio de Janeiro. Conta que a primeira instituição que contratou o CTO Rio foi a Prefeitura de Santo André. Do Boal, fala da generosidade e da coerência na militância política até o fim da vida. "Foi o cara que mudou a minha vida".

3. Kelly di Bertolli

Kelly conta que fez Artes Cênicas na USP, e que quando estava no fim do curso, no último ano de licenciatura, foi fazer o trabalho final, o TCC. Estava na casa de um amigo e viu Augusto Boal falando na televisão. "Falei, eu quero trabalhar com esse cara". Ligou para o CTO várias vezes e ninguém atendia. Depois que passou uns meses, houve um trabalho aqui de agente cultural pelo governo da Marta Suplicy, tinha uma formação de Teatro do Oprimido para trinta pessoas e depois deveria formar pessoas na periferia. Mandou o currículo e não foi aceita, porque era atriz: "Não, você é de teatro, então não pode ser". Como uma pessoa desistiu, ela pode entrar.

Kelly não contou o ano, mas diz que conheceu Boal, a Bárbara, a Helen. Conta que logo teve uma relação boa com o Boal, já foi gostando, fazendo várias cenas de Teatro do Oprimido no grupo, e fez o TCC em Teatro do Oprimido. Como participava de um grupo de teatro, levou os jogos que aprendeu para os ensaios e encontros, fez o Teatro Fórum com eles e conta que foi incrível a experiência. O grupo estava encenando *A Exceção e a Regra* de Brecht. Dos trinta multiplicadores, ela não sabe de ninguém que trabalhe como ela, para quem o Teatro do Oprimido virou referência, um legado do Boal.

A partir de então, ficou muito amiga da Bárbara, da Helen e do próprio Boal. Foi para os Estados Unidos, porque casou com um americano. Foi com uma carta do Boal na mão. Chegou com a carta, sem falar inglês nenhum, foi a uma ONG de lá, que é o Brecht Fórum, uma ONG com orientação marxista no meio de Nova Iorque, e foi muito bem recebida por eles. O Boal ia todo ano para Nova Iorque e Kelly acompanhava todos os cursos do Boal. Ela dava aula na primeira parte do curso e na segunda parte ele e o Julian (que é filho do Boal) faziam. Passou a ser referência em Nova Iorque, até pelo trabalho que tinha com o CTO.

Acabou integrando a diretoria da ONG, dava alguns cursos de formação e também outros trabalhos com dança brasileira, sobre cultura brasileira – teve formação com o Antonio Nóbrega. Na verdade começou a trabalhar com o Plínio Marcos. Kelly entende que tem uma referência dos mestres na vida dela. Ocorreu que o Museu do Bronx queria fazer algo com o Boal, queria fazer algo sobre a dança brasileira e, no final, Kelly acabou ganhando um prêmio para fazer o trabalho

sobre dança brasileira. Ganhou um grant como eles falam, para fazer um carnaval de rua, porque ela dava aula para as crianças de frevo, coco, maracatu e tal. Concomitante a isto, ela foi contratada para ela ser um 'liaison' (para fazer a ligação) entre o Museu do Bronx e o International High School: a única função era ajudar os professores a colocar arte na sala de aula usando Teatro do Oprimido e Paulo Freire. Foi uma experiência incrível, mesmo não falando inglês direito. Ora, entre os alunos ninguém falava Inglês direito.

Era muito teatro político que ela trabalhou nessa escola: e eles desenvolveram vários projetos usando como base o Teatro do Oprimido e o Paulo Freire. Ficou seis meses nesse colégio. Também trabalhou com T. O. em grupos de refugiados. Teve uma experiência bem forte com T. O. nos Estados Unidos. Foi muito reconhecida por esses trabalhos lá: chegou a ir para a Universidade de Harvard para falar. No projeto que se envolveu e que ganhou o 'grant'[107], travou contato com uma professora muito conhecida de Teatro do Oprimido, cujo nome não lembrou. Este conhecimento fez cruzar a experiência acadêmica com a experiência prática de Kelly.

Quando conheceu Boal, era meio certinha: tudo tinha que ser igrejinha, a metodologia tinha que ser exatamente do jeito que tinha aprendido. Só hoje ela se sente livre para poder brincar um pouco mais com a metodologia: mas brincar não quer dizer abandonar a seriedade com a metodologia, é ver a necessidade atual que as pessoas têm e transformar a metodologia – "... não transformar a metodologia, porque metodologia não muda." – com o único intuito de "... o que a gente faz é a favor dos oprimidos, essa é nossa ética mas não muda muito, o que a gente faz é teatro".

Usa todo o arsenal de teatro que tem hoje em dia: que é junto com o Boal, mas é junto com a Fátima Toledo de cinema, quer dizer, junta toda experiência que teve de Actor's Studio, tudo que ela já fez de teatro na vida, que se junta hoje para fazer o Teatro do Oprimido. Também trabalhou no Living Teather nos Estados Unidos, com a Judit Maline, o teatro político, o que

[107] Numerário para que se desenvolva um projeto ou proposta de trabalho, geralmente sem devolução. É como se fora uma bolsa em dinheiro.

inaugurou a Off-Broadway. Kelly foi para os Estados Unidos em 2003 e ficou direto até 2006, quando voltou para o Brasil. Trabalhou diretamente com o Boal na Saúde Mental durante um ano e voltou para os Estados Unidos, onde passou mais um ano (2007). No retorno, em 2008, foi trabalhar com Boal novamente no Projeto da Saúde Mental.

Era curinga do CTO para formar outros curingas. Sob a direção do Boal, faziam laboratórios, e assim entendeu um pouco como ele queria que se multiplicasse o método. O desejo dela sempre foi que o Boal a dirigisse, porque sente que é uma pessoa do teatro mesmo. Eles se divertiam nos Workshops que se realizavam no CTO, porque ela fazia cenas, ele gostava dela. Ao mesmo tempo em que ele elogiava quando via uma cena, era terrível nos laboratórios:

> "... a gente tinha medo, assim". [...] Ele brincava, assim, Óhhh... já tá com medo!. Em Nova Iorque eu e meu marido que o levávamos para os lugares. Tinha uma coisa com o Boal de mestre. Eu considero o Boal meu mestre. [...] Você tem que cuidar das pessoas que te ensinam, sabe. E ele me ensinou muita coisa, sabe. E o que eu posso fazer, eu faço até hoje. Pelo conhecimento que eu recebi, eu transmito ele da forma mais generosa que eu posso. Aprendi isso com ele. [...] Quando eu conheci o Boal, eu falei, caraca eu posso ser generosa, eu posso dar tudo que eu sei. Toda a minha informação, tudo que eu sei de voz, de foco, de não sei o que, de interpretação, de Stanislavski. Eu posso doar isso para as pessoas. Porque essa é a grande coisa, né, você multiplicar a informação para que as pessoas possam produzir cultura".

Ela vem de uma história de capoeira e de cultura brasileira e acredita nisso. Não deixa de ser atriz, faz seus trabalhos. Acha importante ter alguém de tetro fazendo Teatro do Oprimido. Como Boal dizia, todo mundo é ator, mas tem pessoas que precisam disso: "eu vivo disto." Ela pensa na técnica, vive isso 24 horas por dia, pensa nos meandros. É o métier. Isso tem consequências para o trabalho, ela dirige peças de Teatro Fórum muito rápido, porque consegue doar mais rápido tudo o que tem para as pessoas. Pratica o que aprendeu: a direção da pergunta. É perguntando que ela dirige: basta ouvir e olhar. Assim ela vai fazendo: "Você ajuda com quê? Com a técnica de teatro que tem". Cada Curinga tem um jeito, tem uma história de vida e a história de vida dela é o teatro. Ela foi quem dirigiu todas as peças do Educandário (Ponto Educandário de Cultura, a ser analisado no Capítulo 4). Ela tem uma coisa de direção artística que faz em muitos grupos.

O Boal costumava perguntar para ela o que ela estava fazendo. Ela falava, falava, falava e o Boal dizia: "Eu não perguntei o que você tá pensando, eu quero saber o que você tá fazendo!". Foi a primeira lição marxista que ela teve com o Boal: "Claro... isso é o Fórum, isso é o teatro que ele tá me ensinando".

Ela resolveu fazer Teatro do Oprimido pela generosidade de Boal. Trabalhou muito as histórias de vida dela, crê que era um lugar de pesquisa interessante e de vivência. Com é de teatro, esta é a linguagem que tem mais próxima, conseguiu resolver muitas coisas pessoais dela. Coisas muito sérias, muito fortes.

Criou muitos amigos em volta disso. Foi percebendo outro mundo. Foi opção de vida fazer o que faz hoje: não é teatro político, porque todo teatro é político. Faz teatro como política. Mesmo uma coisa a favor da burguesia, mesmo uma coisa alienante é política. Por ser alienante e estar sendo introjetada na cabeça de quem tá vendo ela já crê que é um fato político. Essa é a opinião dela (nesse momento faz menção ao professor Sandoval[108] que crê que tudo tem que estar ligado ao estado e diz que de certa forma tá, mas a opinião dela não): as relações pessoais já são políticas, por que o que é que acontece?

> "Eu entendo assim, que você dá uma ascese pra uma história... Ascese também não tem viu... no dicionário. O Boal que inventou esse negócio... eu procurei no dicionário estes dias: não é o significado que ele dá. [...] O significado que o Boal dava era o seguinte: você tem uma história individual, né, você tem a história de uma pessoa e você amplia, como se fosse uma lente fotográfica pro contexto social. Porque o contexto social é fundamental. Agora, se for uma história de abuso sexual [...] muitos fatores daquela história vão se repetir em milhões de outras histórias. É incrível isso, mas é real. Violência doméstica também é isso, racismo é isso. Então é assim, as histórias se repetem porque as pessoas vivem em sociedade. O contexto social, ele não é eliminável. Mas ele também não é imutável. O contexto social pode e deve mudar. A gente quer, a gente acredita: senão não faz Teatro do Oprimido. Então a gente acredita que ele muda, mas a gente acredita que ele importa".

[108] Salvador Sandoval, Professor da UNICAMP e, ao que pareceu, também da PUC/SP. Ela está tratando de aprontar um projeto de mestrado no qual será orientada pelo Professor Sandoval.

Então, quando você vê uma cena, tem que saber o contexto dela. Em que contexto se encontra: histórico, social. A ascese tem um pouco esse sentido de você pegar uma historinha e ela vir para um todo. Deixa de ser a história da pessoa que contou e passa a ser a história de uma série de outras pessoas que vão se identificar com ela.

Conta do processo que passou para ser Curinga. O que é ser Curinga: Curingas são poucos. Para o Boal eram só os do CTO. E aí fica aquela história: quem é curinga? Ela foi assistente de Curinga um tempão. Lembra que sentaram um dia à mesa, tinha um Curinga regional, o Cláudio, que é lá do Recife. Ela lembra que a Bárbara falou: "Tenho uma boa notícia e uma má notícia pra você". O salário ia diminuir, "... mas vocês viraram Curingas". Diz que foi incrível aquele dia: "Nossa, eu virei Curinga!".

Kelly diz que, hoje em dia, as pessoas fazem um cursinho de uma semana de teatro do oprimido, não praticam, ou leem um livro, mal aplicaram a metodologia e já querem transformar a metodologia e já se dizem multiplicadores, já dão aula disso. Em todos os workshops que fez com o Boal ele criou um jogo: ele investigava. Aliás, é fundamental o olhar de investigação. Mas há bases. E se você esquece-se delas não consegue praticar, diz Kelly. "É bom que tenhamos milhões de Curingas no mundo, quanto mais curingas, mais possibilidade das pessoas usarem o teatro como político, como crescimento da humanidade, como desalienação. O ruim é usar indevidamente".

> "Eu tenho um e-mail falando isso (do Boal). [...] Cada Curinga já é de um jeito. E vocês... por isso, vocês já alteram a metodologia. Cada um vai dar o exercício de um jeito. Imagine se as pessoas ainda transformarem o exercício em outra coisa sem nem conhecer o exercício. Aí vira outra coisa!

Tem que ter gente no mundo que consiga continuar um pouco o que ele fazia. Quando Kelly dá uma oficina de Teatro do Oprimido, ela dá exatamente o que aprendeu com o Boal. Quando ela trabalha no GTO, que é o grupo dela, que ela investiga coisas, ou quando faz o Fórum da peça que está fazendo, e que está agindo como ser investigativo, ela investiga e se acha no direito e na possibilidade e no dever de investigar.

O exercício foi feito para as pessoas e não as pessoas para os exercícios. Então não adianta nada você querer fazer os exercícios se você é totalmente sem noção. Esses são pressupostos que Kelly segue e crê que não podem se perder no Teatro do Oprimido, "... na nossa prática".

Perguntada quantas vezes foi curinga, diz que não dá pra falar "... você 'é' Curinga, Curinga é quem pratica. É quem chega e lidera um grupo". É quem sabe da metodologia a ponto de formar outra pessoa a praticar a metodologia. E pra isso tem que já ter formado um grupo próprio, uma comunidade dele. Ou em qualquer outro lugar em que queira liderar: conduzir a metodologia. Tem de ter experiência de montar as coisas. Tem de conhecer da metodologia, tem de ler. Um Curinga é um curioso. Se entra um Curinga que nem ela, na saúde mental, ela é atriz, o que conhecia da saúde mental? Nada, ou melhor, o que ela ouviu. Morreu de medo: "... nossa, esses loucos vão me bater. Saí de lá apaixonada por eles". É mentira que eles não se relacionam. Ela foi aprendendo, mas teve que estudar.

Diz Kelly que, se você entra numa prisão, você vai ter que estudar o contexto de onde você está. O Curinga precisa disso. Tem que entender de teatro, tem que entender do contexto e da metodologia do Teatro do Oprimido. Se não, é multiplicador: o cara que tá aprendendo Teatro do Oprimido. Isso não é hierarquia. A questão com relação ao Boal é que os Curingas que ele conhecia eram os que estavam no CTO. Kelly, Yara e Cláudio são as pessoas de fora do Rio de Janeiro que participavam desses laboratórios. Isso não é só um legado: é quase um peso. "A confiança que Boal depositou na gente". O CTO também.

Kelly não tem ideia de quantas oficinas já deu: já trabalhou demais. Atualmente é o que mais faz. Ela lidera grupos, fica em grupos. Não fica coordenando de longe, sente que está na base. Como foi o caso das cenas do Educandário: todas elas foi ela quem montou com os meninos. "O ato de fazer... a aprendizagem é o ato de praticar!". A práxis é um fator fundamental para o Teatro do Oprimido, não tem Teatro do Oprimido intelectual. Agora Kelly entende a importância de dar uma forma intelectual também para o trabalho dela. "Só o trabalho intelectual não faz o TO, mas só a prática também não faz". Sente que começa a conversar com a plateia de

outra forma agora que está fazendo mestrado. Estudar psicologia política embasa o trabalho. Estudar Paulo Freire também. Hegel, Marx. O mestrado que ela está fazendo é *Teatro do Oprimido na prática como instrumento de ação na psicologia social*. Salvador Sandoval é o orientador, na PUC de São Paulo. Quer estudar consciência: como a prática do Teatro do Oprimido gera consciência – "... no sentido Freiriano, ou de Martin Baró, da Silvia Lane ou do próprio Salvador".

A consciência de sair daquilo que dizem que é para aquilo que é de fato. O Teatro do Oprimido vem e diz: ok, você pode ser protagonista da sua vida, você pode falar, você pode ter opinião. Agora Kelly está começando a aplicar em assembleias o Teatro do Oprimido. Estou em experimentação. Está experimentando trocar aquela coisa de um ficar falando no microfone, para vários falarem no microfone com ela. Está agora num projeto, num lugar chamado Piabiru, no Minha Casa Minha Vida: com consciência social, saber o que as pessoas querem do lugar em que vão morar – síndico, regras de segurança, de convivência. Estão experimentando deles virem colocar em prática aquilo. Colocar no palco.

O Boal chegou a fazer técnicas do Arco-íris do Desejo com trezentas pessoas assistindo. A pessoa levanta e fala dos problemas dela: de coisas introjetadas. Porque ela tá pronta para falar. Nunca ela participou de uma dinâmica em que ninguém quis entrar em cena.

Trabalha atualmente num espetáculo, o Torquemada. Ela faz o Boal na cena de tortura. Ela sente que os mestres dela estão morrendo. Sente responsabilidade com uma história, essa história com essas pessoas: Plínio Marcos, Boal, Carlos Riechemback. "As pessoas que eu trabalhei estão morrendo". Kelly diz que ficou uma sensação de responsabilidade com a história.

Kelly retoma o fato de que chegou ao Brasil com a vontade de montar um grupo de teatro: fazer teatro. Usando e experimentando o TO. Pensou que queria fazer um grupo de teatro e então ela e a Yara deram um curso no Teatro Coletivo que é de um parceiro, o César Alves. Em um mês montaram uma peça de Teatro Fórum. Começaram a 'morar juntos', por conta do trabalho alguns dormiam na casa de Kelly: sente que viraram uma família, "tanto que um dos meninos divide casa comigo".

O grupo tem dois atores e os outros são todos formados por ela, basicamente. Um da psicologia, outro da geografia, outro do educandário. As pessoas foram acopladas ao grupo e o grupo tem vida própria. Estão com espetáculo em cartaz: *Torquemada*, de Boal.

4. Yara Toscano

Trabalha com Teatro do Oprimido há cerca de quinze anos. Quando era adolescente, fazia teatro de adolescente, em escola e fora. Até que chegou o momento do final de colegial, decisão por faculdade, e decisão de que queria fazer mais teatro. Uma professora dizia que Psicologia era muito importante para o teatro. Isto facilitou a escolha perante os pais: foi fazer psicologia.

No segundo ano da faculdade, começou a dar aulas nas prisões, primeiramente na penitenciária feminina da capital. Dava aula de alfabetização, não precisava ser professor da rede, porque havia um programa especial com capacitação. A proposta tinha uma linha freiriana.

Yara fazia parte da Fundação de Amparo ao Trabalhador Preso. Um grupo de Teatro de Oprimido ofereceu proposta de trabalhar T. O. nas prisões. O Osmar Araújo, presidente atual da Mudança de Cena, trabalhava na Fundação. A proposta unia o CTO do Rio de Janeiro a um grupo da Inglaterra, da Universidade de Manchester. Formou-se a parceria e se iniciou a capacitação em T. O. com a Bárbara Santos.

Fizeram toda a capacitação com a Bárbara. Logo a seguir, saiu edital público para propostas de trabalho com DST e AIDS nas prisões. Criaram o projeto DRAMA – Projeto Educativo Através do Teatro. A proposta era de usar o TO para conversar sobre DST e AIDS nas prisões. Fez parte da PSC (Prestação de Serviços à Comunidade), atendeu 100% das mulheres – todas participaram durante uma semana inteira de oficina de T.O. e informações de DST.

Essa parceria foi se consolidando, o projeto virou um prêmio da ONU. Sentiram-se muito estimulados, o grupo era muito coeso: amigos muito unidos, o teatro do oprimido abriu muitas portas. Desde então não saiu mais do teatro, até abandonou um pouco a psicologia, mas do teatro não saiu mais, desde 1996.

Depois, fez uma segunda etapa de T. O. nas prisões, nas penitenciárias, também trabalhando DST AIDS. Começou a expandir o número de penitenciárias para o trabalho.

No momento do segundo projeto, Yara tentou uma bolsa para estudar na Universidade de Manchester, que já tinha o know-how de trabalhar com o T. O. dentro de instituições, já trabalhavam no sistema de 'probation' (cumprimento de pena fora da prisão). O James Thompsom era diretor do departamento da universidade. "Ele tinha sido uma das pessoas que nos auxiliou aqui. Fiquei interessada em fazer mestrado com o teatro Aplicado, que é a linha lá". Conseguiu uma bolsa e foi estudar lá.

Durante um ano e meio estudou lá. Na verdade ficou um ano e concluiu o mestrado aqui, Yara engravidou. Terminou e mandou para lá: "... o mestrado lá você não tem que fazer a defesa, como é aqui".

Quando estava lá (a Yara fala muito a gente, no plural, aqui o que está no singular foi dito no plural) surgiu a oportunidade de escrever o projeto Direitos Humanos em Cena. Crê que, em termos de Teatro do Oprimido, foi o projeto mais ousado que conheceu na terra. Como tinham experiência em prisões, foram chamados – principalmente o Osmar Araújo – para escrever junto com o People's Palace (uma instituição inglesa), junto com o Paul Heritage[109] e o Boal junto com o CTO Rio este projeto.

A ideia era trabalhar com o Teatro do Oprimido para discutir direitos humanos nas prisões. Yara considera muito ousado. A discussão que tiveram foi interessante e muito forte, e demarcou o que ela trabalha até hoje com T.O. A base foi discutir quem era o oprimido das prisões. Numa das primeiras discussões que tiveram, ela lembra que o grupo de teatro falava que os oprimidos eram os presos. Mas o pessoal que trabalhava há mais tempo nas prisões dizia que não: "a gente precisa trabalhar nas prisões o diálogo. Entender que o guarda que trabalha lá

[109] Há menção aos projetos dele no início deste capítulo. Há um anexo com trabalhos desenvolvidos no Brasil.

dentro é super oprimido tanto quanto o preso o é". O interesse é criar o diálogo com o oprimido, não escolher um grupo como oprimido para emperrar o trabalho de acontecer.

O processo de discutir quem é o oprimido foi muito interessante. Quem é o oprimido atualmente? Quem é o oprimido das prisões? A decisão acabou por incorporar grupos de guardas dentro do projeto: fazendo oficinas e construindo suas próprias cenas. Do final do projeto restou uma fita, com um "*clipping"* que é muito bacana.

Conseguiu trabalhar em cerca de quarenta e duas penitenciárias – quase todas que existiam. Formaram professores da FATP (fundação já citada) para poder trabalhar usando a metodologia com os grupos de presos nas salas de aula. Alguns trabalharam com os guardas. O grupo de guardas que se apresentou no evento final foi o Grupo de Observações Criminológicas, um centro que não existe mais.

O grupo que Yara trabalhou foi o das mulheres da penitenciária da capital. Cada penitenciária construiu cenas de teatro, uma era escolhida pelo grupo. As apresentações circulavam internamente para o pessoal de fora das prisões que iam assistir. Por exemplo: trabalharam a cena da separação das filhas das presas, depois do período de amamentação. Como a pessoa lida com isso? Como o presídio lida com isso? Isso é cruel para ambas as partes, tanto para a mãe quanto para a filha. Como construir um sistema de proteção para que essa filha possa continuar a ver a mãe? Essa era a discussão da peça.

Fizeram uma apresentação interna, depois para pessoas de grupos de direitos humanos, grupos de mulheres, grupos que apoiam a questão da adoção, descobriram, na época, que há famílias que adotam filhas de presas, que ficam com a guarda até a saída da presa, há programas nesse sentido. Depois a ex-detenta pode retomar a maternidade. Existiam pouquíssimos, de contar nos dedos, era muito polêmico. Nem sabe hoje em dia como está.

Fizeram então essa apresentação para gente de fora, um primeiro diálogo com a comunidade. Depois a ideia foi de que grupos de presas se apresentassem para outros grupos de presas, com cenas de teatro fórum, aos quais chamavam de diálogo externo. O espetáculo final

ficou com três cenas: uma masculina, uma feminina e uma dos guardas. Apresentaram-se no Parlatino, no Memorial da América Latina. Foi um espetáculo para mais de setecentas pessoas. Foi muito bonito, porque viram presos entrando em cenas de guardas, guardas em cenas de presos. Uma das peças discutia a questão do laudo psicológico, que é o que condiciona o juiz a poder dar uma progressão de regime e pena para o preso. Os presos questionavam o critério do psicólogo, para eles as escolhas eram muito arbitrárias. Já os guardas discutiam a questão da violência nas rebeliões. O Secretário de Administração Penitenciária entrou em cena, se colocou no lugar para trazer alternativas.

Yara diz que falou muito nesse projeto porque foi muito marcante. Porque muitas ideias básicas do T.O. foram questionadas, foram repensadas pela própria Yara enquanto profissional do T.O. Lembra que era bastante jovem, muito idealista. Também lembra que tinha muita força política envolvida ali. Ela crê que foi o início da construção do PCC. Conseguiram tirar os presos e as presas do regime fechado para poder encenar. “Atualmente não sei se... talvez isso...”. Bom, ela sabe que ainda há focos de T.O. nos presídios. Em Guarulhos, ela sabe que tem um guarda que continua fazendo.

Depois desse projeto, a Yara foi trabalhar dentro da administração penitenciária com outras coisas. Paralelamente era convidada pelo CTO para fazer outros projetos em São Paulo. Também ajudou a fundar a ONG *Mudança de Cena*, onde trabalha até hoje. Uma parte das pessoas que trabalhou nas prisões ajudou a idealizar a *Mudança de Cena*, que foi formalizada em 2001. De lá para cá, já trabalharam com alguns projetos, mas pode-se dizer que nos últimos quatro anos a consolidação da ONG está sendo fortalecida.

De 2001 para cá, todo ano tiveram um projeto diferente. Em São Bernardo do Campo, com pais nas escolas. "Porque o T.O. começou a ser muito fortalecido em São Paulo, a gente queria ter uma instituição mesmo, organizada e formalizada para que a gente pudesse ter projetos juntando essas pessoas todas que trabalhavam com teatro do oprimido em São Paulo". Então, cada ano tiveram um projeto diferente, por exemplo, em São Bernardo, com Agentes Jovens, sempre em parcerias. Sempre achando grupos onde pudessem trocar coisas de T.O e de teatro.

Construiu o grupo de T.O. em São Paulo que trabalhou com a questão do parto humanizado, trabalhou também com outros artistas que tinham ideias muito parecidas com as do T.O.: "... de fortalecimento, de protagonismo de jovens, de consolidação de produção cultural – somos produtores de cultura e não só consumidores – acreditando que a arte pode ser um veículo de diálogo com a sociedade, que as pessoas não são passivas, elas são atuantes, elas são artistas, elas são atores, elas produzem sua cultura".

Também trabalhou com artistas plásticos: juntando ideias de T.O. com artes plásticas. Então começou a trabalhar com o T.O. junto com a Liga Solidária.

> "Na verdade, era mais para... a gente trabalhava mais a questão da empregabilidade e como o T.O. poderia ajudar essas pessoas a pensarem o que elas querem ser enquanto profissionais, principalmente jovens. O que que isso pode ajudá-las. Eu lembro muito, às vezes, o Boal falando isso ó... o teatro do oprimido é para ajudar as pessoas... as pessoas a se fortalecerem... as pessoas poderem buscar o seu caminho. E ele mesmo dizendo que uma vez trabalhou um grupo dizendo a gente quer arrumar emprego, como que a gente faz para arrumar... como que o teatro do oprimido pode... (risos) ajudar a gente fazer isso? Aí o Boal deu uma oficina pensando: mas qual que é a dificuldade que vocês têm para arrumar emprego? E começou a discutir, a dialogar 'maieuticamente'[110] com os jovens e foi construindo cenas com eles a partir daí, tentando ver qual era a dificuldade que eles tinham na questão da empregabilidade. E eles puderam eles mesmos dirigir, dizendo: olha, a gente tem dificuldade quando vai para uma entrevista, então muitas vezes na entrevista eles percebem que a gente tem insegurança neste e naquele ponto. Resulta que ele foi criando o Teatro Fórum. Para poder o jovem se ver em cena numa entrevista de trabalho, numa possibilidade concreta de realizar aquilo que eles queriam. O Boal ajudou e a gente fez uma proposta um pouco parecida junto com a Liga Solidária, inicialmente, porque a gente tava dentro de um programa de qualificação profissional. E foi super bem sucedida a parceria que a gente propôs construir um Ponto de Cultura junto com a Liga Solidária".

Yara está ha dois anos e meio com o Ponto Educandário de Cultura com foco num público alvo de agente jovem "para discutir a questão que eles quiserem, né? (risos). Quais são as questões que eles quiseram nesse tempo todo discutir? Homofobia, abuso sexual na infância e na

[110] Ela usa este termo para descrever que vai construindo cenas a partir de respostas às questões que vai fazendo.

adolescência e o bullying nas escolas". Eles trazem muita questão de escola, de como o ensino pode melhorar. De como eles podem transformar as escolas com a participação ativa deles. Agora estão começando a pensar na questão do racismo.

O que está mais forte ao longo de 2012 é a peça tratando do temido abuso sexual, porque estão conseguindo construir uma rede muito importante. Tem um diálogo muito bacana junto com as escolas da rede de ensino do Butantã, diretamente com a Diretoria de Ensino do Butantã, com as escolas da região e com os departamentos da Liga Solidária. Yara crê que neste ano de 2012, ainda se consiga consolidar uma sistemática e um trabalho de rede de proteção à infância e juventude.

Yara diz que conseguiu juntar um grupo para um curso com os jovens, os professores, o pessoal de teatro da região e o pessoal da Liga no momento presente. "A gente tem um grupo bastante misto" [111]. Diz que gostaria que acontecesse uma oficina básica passando por todas as categorias do Teatro do Oprimido com esse conjunto de pessoas em um curso. Proporcionar a vivência do que é a dramaturgia do Teatro Fórum, e poder ver o espetáculo de Teatro Fórum acontecendo. Que pode partir da história deles, mas que também pode mostrar aquilo que já tem no Ponto de Cultura, "... para eles verem concretamente aonde a gente chega com tudo isso que eles vão aprender. E cada coisa dessas, devidamente estudada e ensaiada, para que eles apliquem devidamente dentro do próprio grupo deles aqui que a gente montou... eu tô sendo confusa né...?[112] Vou de novo... vamos lá...

> "Eles tão passando por uma oficina básica em que você tem todas as categorias do Teatro do Oprimido, eles vão vivenciar[113], eu tô ministrando. Num segundo momento, eles recebem uma apostilinha, se dividem em

[111] Na verdade, não consegui constatar essa realidade. Neste momento creio que a Yara expressa um sonho que pretende realizar e não algo que se constituiu. Pelo menos não foi esta a realidade que se apresentou nas observações realizadas. Não obstante, se verá adiante o trabalho realizado pela observação do estudo de caso.

[112] Sem dúvida, neste momento, a Yara se perdeu na narrativa. Desde o ponto em que começou a falar da parceria com a Liga, a fala se mostrou bastante confusa.

[113] Novamente, o presente se confunde com algo que ainda irá acontecer. Cheguei à conclusão de que se trata de processo que já foi desencadeado, mas que está no início.

> grupos, ensaiam os jogos, combinam quem vai dar o que, vem para esse próprio grupo, cada um aplica os jogos, a cada aplicação de jogo, a gente comenta, e a gente vê o que ficou faltando, o que foi de instrução, o que que foi do trabalho do curinga, o que que pode melhorar, construindo sempre maieuticamente[114] com o grupo essa melhora pedagógica. Depois disso... dentro do próprio grupo, eles podem pegar estes jogos que eles já aplicaram e na semana seguinte aplicar dentro de um grupo que eles mesmos tenham".

São grupos de teatro entre os seus, entre professores dentro da escola, os alunos no próprio Ponto de Cultura.

> "E já começamos a construir uma rede do próprio pessoal mais antigo do Ponto de Cultura, os jovens que têm mais propriedade da metodologia e irem na escola junto com o professor que tá aprendendo agora, e aplicar junto com ele uma oficina com os alunos. A gente tá criando várias sistemáticas ao mesmo tempo para experimentar mesmo qual a pedagogia que eles acharam que foi mais importante. Aí eles voltam na semana seguinte e a gente discute como foi essa aplicação do jogo com seus alunos... Um pouco esta experiência que a gente tá vivendo neste momento".[115]

A seguir, Yara expôs mais um dos projetos da ONG para a temática do verde, ainda usando a metodologia do Teatro do Oprimido, partindo da questão do jovem protagonista. "O projeto sempre começa com um mapeamento, uma metodologia que não é do teatro do oprimido". Fizeram uma primeira vez no Parque São Carlos, Zona Leste de São Paulo.

Há uma parceria com o GTO São Paulo, que ela ajudou a construir, e que hoje já "caminha com as próprias pernas" e mudou até de nome, chama-se Grupo de Teatro do Oprimido da Garoa. Tem o projeto que chama Torquemada. Fizeram o espetáculo numa versão diferente para a Bienal de Arte, e fizeram muito Teatro Invisível também na Bienal de Arte: reeditaram um Teatro Invisível que o Boal criou, que é o da coleira, no qual o marido sai com a mulher pela coleira. Atualmente criaram um projeto do espetáculo Torquemada, que é baseado no espetáculo

---

[114] Novamente, o uso do termo já explicado na nota 104.

[115] Houve uma insistência da Yara em falar da Mudança de Cena. Talvez porque a ONG, a organização, se imponha como muito significativa na vida dela. Isso pode comprometer um pouco o objetivo aqui que foi de ter um depoimento com a história de vida. Mas devo respeitar: o depoimento é dela, foi esclarecido e talvez o que mais signifique seja de fato a ONG, talvez como o que viabiliza realizar tudo que ela vem realizando.

original de Augusto Boal, fazem um gancho para os dias atuais e discutem a violência policial e o que ela tem de resquícios do regime militar. Há um jovem que trabalhou com a Yara no Ponto de Cultura que está lá trabalhando agora, sofreu muitos enfrentamentos com a polícia porque ele é skatista. A discussão que sai desse espetáculo vira um documento (as pessoas deixam coisas por escrito) que vai para um sítio da internet. O espetáculo estará em 11 diferentes cidades, cinco diferentes estados do Brasil.

Também estão projetando uma parceria com uma cidade de Minas Gerais a fim de fortalecer o protagonismo juvenil no sentido de que os jovens venham a ser agentes de uma rede de proteção contra a violência, a favor do estatuto da criança e do adolescente.

Yara revelou[116] a vontade de garantir e de também repensar a pedagogia do Teatro do Oprimido. Revelou-se muito mais preocupada em garantir que os processos do Teatro do Oprimido sigam algumas ideologias, alguns princípios, algumas essências de educação, a educação que ela acredita, a educação freiriana. Aprendeu muito e talvez goste mais:

> "quanto mais diverso o grupo, para discutir certo assunto... Porque o Boal... ele fala uma coisa muito interessante... que a minoria, quer dizer, vamos supor, o grupo de negros, ele cria o seu espetáculo das opressões que os negros vivem e é super importante que os negros apresentem para outros negros para que se crie uma força dos negros contra essa opressão. Eu concordo com isso, mas eu tenho pensado cada vez mais, e não acho que o Boal pensava diferente também não, não tá nessa revista dito desta forma, mas ele falou muitas vezes sobre isso, é... como você pode discutir a questão racial dentro daquele grupo de negros que criou, que viveu a história, mas como você pode trazer outros grupos que aquele grupo precisa para garantir que haja uma transformação. Por exemplo, grupo de direitos humanos, os brancos, alunos dessa mesma escola que oprimem esses meninos em relação à questão racial".

Yara faz uma ponte destas ideias que expressou com o espetáculo *Nosso Segredinho* dos jovens do Educandário: na plateia tinha pessoas da família dos jovens do grupo, tinha o

[116] A partir daqui, Yara retomou a consistência e a organização na fala. Não se sentindo mais confusa para falar, passou a se expressar um pouco mais na primeira pessoa, manifestando pontualmente e claramente desejos com relação à evolução de seu trabalho.

supervisor de ensino da região, tinha amigos dos jovens que eles convidaram, tinha professores, tinha assistente social e outros profissionais da rede de proteção da infância, tinha inclusive pessoas que tiveram história de abuso. Portanto o diálogo foi extremamente rico: cada vez mais ela gosta de plateia na qual estejam presentes diferentes visões, intencionalmente levadas a verem o espetáculo de Teatro Fórum juntos.

Yara se lembra de um livro cuja leitura marcou bastante as suas posições atuais. Cita o início do livro para puxá-lo da memória: “Eu, Pierre ..., matei minha mãe, meu pai...” Este livro trata de um assassinato, mas o que ocorre é que o enredo se realiza com diversos interrogatórios: do assassino, a mulher dele, a vizinha, um repórter, a pessoa que recebeu a denúncia, ou seja, se monta um panorama das diferentes visões sobre um mesmo assassinato e sobre a mesma pessoa que era o Pierre. Quanto mais agentes, quanto mais complexo, quanto mais macro, mais é possível fazer o que Boal chamou de ascese: sair do fenômeno e atingir as causas. Então, é muito importante que na plateia de um espetáculo de Teatro Fórum haja uma diversidade que atinja àqueles envolvidos, e, quanto mais, melhor.

Yara relembrou a experiência que teve em Guarulhos. Ela tinha sido chamada pelas pessoas do CTO para fazer uma supervisão: capacitar as pessoas do local para que pudessem replicar as oficinas nos seus próprios grupos e criar cenas. Num segundo momento, ela foi chamada para apoiar os trabalhos deles, agora como supervisores de T.O. O trabalho foi realizado com instituições envolvidas com a Saúde Mental. Então o que aconteceu foi que, inicialmente, ela capacitou um grupo e a seguir capacitou pessoas para capacitarem pessoas com a metodologia.

Esse trabalho suscitou uma questão inicial: Yara iria trabalhar somente com o Centro de Atenção Psicossocial ou também com a atenção básica? A conclusão foi de capacitar tanto os CAPSI (abreviatura do centro) 3, 2 e álcool e drogas como a atenção básica. Isso envolveu uma rede muito maior de serviços no diálogo e na formação. Chegaram a ter usuário da saúde mental em oficinas junto com o assistente social da UBS (Unidade Básica de Saúde) e agentes de saúde comunitária. Yara aponta esta característica como diferencial com relação ao trabalho que foi

realizado em outros estados: portanto o CTO Rio de Janeiro lidou com um projeto que abrangeu outros lugares que não apenas Guarulhos. Por opção, o foco recaiu em violência contra a mulher. Muitas mulheres participaram, muito mais que homens. Atualmente, em Guarulhos, há uma coordenadora que é paga por meio de um projeto para multiplicar o curso de T. O., esta coordenadora participou das oficinas que a Yara, juntamente com o CTO, aplicou. Ou seja, está num rumo de institucionalização, que, por hora, é representado pela presença dessa coordenadora. O trabalho também gerou alterações importantes: um CAPSI que estava sendo pensado se instalou, também por conta das questões que o trabalho de T.O. fez surgirem.

Yara é formada em Psicologia pela PUC/SP. Tem mestrado em Teatro obtido na Inglaterra e teve toda formação de T.O. com o Boal e com a equipe dele do CTO. A experiência de Guarulhos foi muito interessante por causa disto: pode juntar o conhecimento de atendimento ampliado da psicologia com o que aprendera de teatro. Havia um receio muito grande da parte dos profissionais quanto à reação dos usuários (os doentes mentais). Na verdade, doentes executaram os jogos sem problemas e as suposições não se realizaram. Ficou a lição de que, com o T.O., não dá para ficar fazendo suposições. Planejar sim, cercar de cuidados naturais ao trato com o doente mental, sim, mas supor que ele não seria capaz, não.

Diz Yara:

> "O coringa tem que ter essa capacidade de estar para o grupo, com o grupo e pelo grupo. Primeiro você tem que ter a vivência, você se solta, sem se preocupar com nada, alguém tá instruindo o jogo e você tá entrando. Você vai sentir o jogo: ver o que ele suscitou no seu corpo, que memória trouxe para a sua cabeça, o que ele fez você lembrar. Você está completamente sensorial. Um processo total estético: você tem de estar aberto para isto. E fazer isso infinitamente: até hoje eu faço oficinas onde eu me jogo no jogo. Este é o primeiro momento".

Do segundo momento Yara conta:

> "Você já consegue ter um distanciamento maior. Então você já consegue prestar atenção no Curinga, aplicando o jogo e a instrução que ele dá. E estudar o jogo também, no livro e na apostila. Você teve um distanciamento: aquilo que eu vivenciei, olha como tá escrito no livro do

> Boal. Olha como tá escrito na apostila que o pessoal criou para mim. E aí pode olhar o profissional que é o curinga, dando o jogo".

Finalmente ele vai aplicar:

> "Pegando o trabalho que viveu com o coringa, com o que ele viveu e com o que ele leu. Chega o ponto em que tem que haver uma coisa mais distanciada mesmo: a pessoa vai aplicar o jogo, precisa falar o jogo. Dar todas as instruções básicas. Nesse momento é fundamental que ele esteja acompanhado de um par mais desenvolvido que vai ajudá-lo a olhar para o grupo".

Quando o jogo flui, a palavra sai, o curinga pode olhar para o grupo: então, diz Yara, "é necessário ser subjuntivo, como dizia Boal. Perguntar: se não for assim, como poderia ser? E se não? E que tal dessa forma? O que estão vendo em relação a isso? Praticar a escuta da realidade do outro".

O curinga ajuda as pessoas a conversar, fazendo boas perguntas. A estética do oprimido é a estética do grupo.

Yara acha que o Boal ainda é muito maltratado na academia, lembra que a única instituição que está trabalhando com Teatro do Oprimido em São Paulo é a ONG Mudança de Cena. A razão social da Mudança de Cena inclui o T.O.. O Teatro do Oprimido é conectado com a assistência social, com as pessoas carentes, mas também é conectado com a classe teatral.

4. A experiência do Ponto Educandário de Cultura

4.1 – A ideia dos Pontos de Cultura.

> *"O Gilberto Gil teve, então, a ideia luminosa de colocar em prática aquilo que era um desejo nosso desde 1989, na primeira campanha do Lula: todo mundo queria locais para a cultura, que eles chamavam de "barracões de cultura", "centros de cultura" e outros nomes. O Gil batizou de Pontos de Cultura esta iniciativa democrática, diferente dos CPCs [Centros Populares de Cultura] que eram formados de cima para baixo. O que o Gilberto Gil fez foi verificar quais os pontos de cultura que já existiam sem recursos no Brasil inteiro e deu-lhes recursos para que se desenvolvessem". – BOAL, Augusto em entrevista avaliativa do Ministério da Cultura concedida à www.cartamaior.com.br em 13/11/2006.*

Figura 26 – A sala do Ponto Educandário de Cultura com os computadores que deveriam ser obrigatoriamente adquiridos quando do recebimento da primeira parcela do pagamento (fonte: http://pontoeducandario.ning.com/ em 12/04/2012).

Como já foi visto no capítulo anterior, a tessitura das relações que se constroem para levar a cabo cada processo de trabalho de sujeitos e grupos envolvidos com atividades artísticas educacionais socioculturais é por vezes embaraçada e trançada. Ou seja, é construída/montada peça por peça, como uma rede tecida a partir do entrelaçamento de diferentes pontos e nós. Toda uma estrutura deve ser montada a fim de que essas atividades possam ganhar vida. Não se trata

mais de heróis e quixotes[117]. Se para que o Centro Cultural Teatro de Arena ou o CEDITADE (Centre d'Etude et de Diffusion des Techniques Actives d'Expression) pudessem desenvolver seus projetos e passar por seus processos, foi necessária uma estrutura e aporte físico e financeiro, também assim é para os grupos que trabalham com o Teatro do Oprimido. E o processo ficou mais intrincado. As histórias de vida dos Curingas atestam isto.

Nesta tese, conforme dito na apresentação, optou-se por selecionar um projeto para acompanhamento e estudo de caso do processo de trabalho com o Teatro do Oprimido. Como o projeto deveria ser preferencialmente em São Paulo, houve uma primeira iniciativa de buscar o trabalho em Santo André, onde ocorreu um projeto de T.O., conforme noticiado no capítulo anterior. Tendo em vista que esse trabalho foi finalizado (não acontece mais), a busca por outro processo que estivesse em desenvolvimento recaiu sobre o trabalho conduzido pela Curinga Yara Toscano no Ponto Educandário de Cultura: um projeto de Teatro do Oprimido com jovens e adolescentes da região do Jardim Educandário, Zona Oeste de São Paulo. Neste capítulo, chega-se ao objetivo final desta tese: apresentar um trabalho com o Teatro do Oprimido ainda vivo, operante, a partir de uma pesquisa direta onde ele se realiza. Com isso apresentamos um projeto sendo realizado em um Ponto de Cultura.

[117] Alusão ao texto de Augusto Boal para o programa da peça Arena Conta Tiradentes: "Hoje em dia, heróis não são bem vistos. Deles falam mal todas as novas correntes teatrais, desde o neorrealismo neorromântico da dramaturgia recente americana, que se compraz na dissecação do fracasso e da impotência, até o nono brechtianismo sem Brecht. [...] Hoje costuma-se (sic) pensar em Tiradentes como Mártir da Independência e esquece-se de pensa-lo como herói revolucionário, transformador de sua realidade. O mito está mistificado. Não é o mito que deve ser empequenecido; é a sua luta que deve ser magnificada. Brecht cantou: Feliz o povo que não tem heróis. Concordo. Porém, nós não somos um povo feliz. Por isso precisamos de TIRADENTES". Este texto está ladeado no programa por quadros de divulgação dos patrocinadores: A Ducal: que é o primeiro nome em roupas, e que põe à sua disposição 33 lojas em São Paulo, Estado do Rio e Guanabara; a Casa José Silva: que serve bem para servir sempre; a Wilson Russo S/A: que é distribuidora da General Motors do Brasil e a Chamonix: especialidades em "fondue" e "Faisan". Note-se que o processo já era intrincado à época.

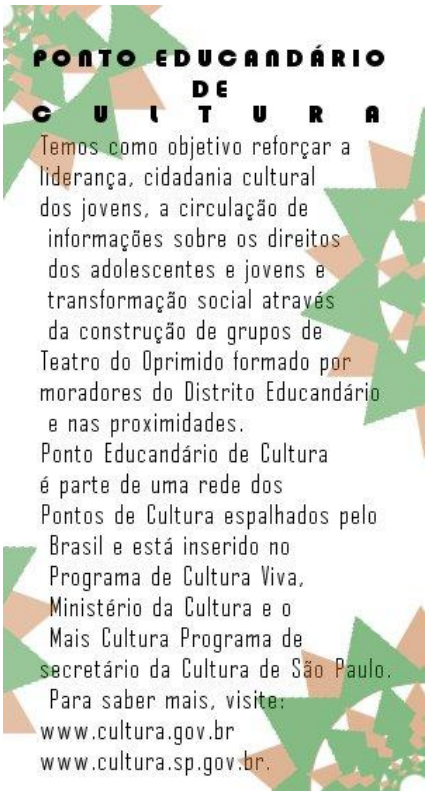


Figura 27 – Um banner como este fica afixado logo na entrada do Ponto de Cultura (fonte: http://pontoeducandario.ning.com/ em 11/04/12).

A complexidade do entrelaçamento se estabeleceu. O Centro de Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro é, hoje, considerado um Pontão de Cultura que agrega outros pontos espalhados pelo Brasil e pelo Exterior. É uma base de apoio para oito regiões que incluem Moçambique e Guiné-Bissau, pois além de atuar como Ponto de Cultura tem o caráter multiplicador. Mas o que é o projeto 'Pontos de Cultura'?

Há um programa do Ministério da Cultura chamado 'Cultura Viva' que nasceu em 2004 e que engloba cinco ações: Pontos de Cultura, Escola Viva, Ação Griô, Cultura Digital e Agente Cultura Viva. Todas estas ações estão articuladas e vinculadas aos Pontos de Cultura. Este programa está regulamentado pelas portarias MinC nº 156 e nº 82 de 06/07/2004 e de 18/05/2005 e é executado pela Secretaria de Cidadania Cultural. A partir de 2008, os convênios passaram gradualmente a ser substituídos: deixaram de ser realizados com entidades da sociedade civil e

governos municipais e foram substituídos por convênios diretos com estados e municípios da federação.

> Os Pontos de Cultura são iniciativas que envolvem comunidades em atividades de arte, cultura, educação, cidadania e economia solidária. Essas organizações, depois de selecionadas, recebem R$ 185.000,00 do Governo Federal (dado de abril de 2010), em cinco parcelas semestrais, para potencializar suas ações com a compra de material (principalmente equipamento multimídia) ou contratação de profissionais, entre outras necessidades. (fonte www.cultura.gov.br/cultura_viva em 01/10/2012).

Ou seja: em 2012, ano de coleta de dados desta tese, o Ponto Educandário de Cultura tinha seu custeio advindo de verbas do governo federal sob a administração petista em governo de Dilma Roussef, com ministério conduzido, na ocasião, por Ana de Holanda (irmã de Chico Buarque de Holanda). Mas o programa teve seu início na administração de Gilberto Gil no Ministério da Cultura. Entende-se que os princípios norteadores nasceram sob uma direção geral ou marca política administrativa. Estes princípios não são menos importantes que a implantação: "O que o Gilberto Gil fez foi verificar quais os pontos de cultura que já existiam sem recursos no Brasil inteiro e deu-lhes recursos para que se desenvolvessem" (vide epígrafe deste capítulo). Assim descreve Boal a marca política administrativa da gestão de Gil no Ministério:

> "O Gil finalmente fez com que o Ministério da Cultura passasse a existir. Pois, antes, o MinC era uma organização burocrática que só existia no papel. Eu me lembro, por exemplo, de um fato ocorrido há cinco anos, que ilustra esta questão: em um quartel em São Paulo, havia a obrigatoriedade de um vigia ficar em uma torre sem fazer nada, só olhando. Um belo dia, o vigia teve a brilhante ideia de colocar um boneco com a farda em seu lugar e deixou-o lá com espingarda e tudo e desceu, com roupas de civil, para tratar da vida. O Ministério da Cultura, até a entrada do Gil, funcionava como aquele vigia, ou seja, não tinha ninguém lá, só figurativamente, nada se fazia, ou muito pouco se fazia. E o Gil veio e revelou-se uma surpresa maravilhosa, pois muitos achavam que ele não ia dar certo, mesmo sendo o grande compositor e cantor que é, muitos julgavam que ele não teria o mesmo brilho em uma função administrativa". (entrevista concedida a Eduardo Carvalho - Carta Maior, datada de 13/11/2006 – fonte http://cartamaior.uol.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=12784).

Após a implantação do programa pelo governo federal, a seleção, administração, concessão e avaliação passaram a ser delegadas ao governo do Estado de São Paulo, sob a

administração de Geraldo Alckmim, e para a Secretaria da Cultura (a cargo de Andrea Matarazzo até 02/04/2012, e depois Marcelo Mattos Araujo). A definição dos Pontos de Cultura que consta dos editais é a seguinte:

> Ponto de Cultura é a denominação geral que as instituições com projetos selecionados a partir deste Edital receberão. O Ponto de Cultura deverá funcionar como um instrumento de pulsão e articulação de ações e projetos já existentes nas comunidades do Estado, desenvolvendo ações continuadas em pelo menos uma das áreas de Culturas Populares, Grupos Étnico-Culturais, Patrimônio Material, Audiovisual e Radiodifusão, Culturas Digitais, Gestão e Formação Cultural, Pensamento e Memória, Expressões Artísticas, e/ou Ações Transversais. Os Pontos de Cultura são elos entre a Sociedade e o Estado que possibilitam o desenvolvimento de ações culturais sustentadas pelos princípios da autonomia, protagonismo e empoderamento social, integrando uma gestão compartilhada e transformadora da instituição selecionada com a Rede de Pontos de Cultura (fonte EDITAL DE SELEÇÃO PARA PONTOS DE CULTURA DO ESTADO DE SÃO PAULO).

No limite, as avaliações dos projetos se deram com as seguintes características e distribuições:

> 6.6. A análise dos projetos será realizada por comissão composta por representantes da Secretaria de Estado da Cultura, do Ministério da Cultura, e convidados de reconhecida competência na área cultural, em número a ser definido pela Secretaria de Estado da Cultura em acordo com o Ministério da Cultura. O número de representantes da Secretaria de Estado da Cultura e do Ministério da Cultura será o mesmo.
> 6.7. A Comissão de Análise de Projetos fará a seleção de acordo com os seguintes critérios:
> a) Qualidade cultural do projeto proposto;
> b) Viabilidade técnica;
> c) Capacidade de realização do proponente;
> d) Alcance cultural e social;
> e) Adequação do orçamento ao Plano de Trabalho proposto;
> f) Contribuição para o acesso à produção de bens culturais;
> g) Distribuição geográfica pelo Estado;
> h) Dinamização dos espaços culturais dos municípios;
> i) Geração de oportunidades de emprego e renda.
> 6.8. A composição da Comissão de Análise de Documentos e da Comissão de Análise de Projetos será publicada no Diário Oficial do Estado.
> 6.9. Caberá aos representantes da Secretaria de Estado da Cultura a coordenação dos trabalhos das Comissões e o **voto de qualidade** (grifo nosso).

Entende-se que os projetos aprovados são fruto deste amálgama: de planos e diretrizes de governo; de intenções anunciadas e ocultas[118] e de propostas que sejam convincentes às intenções dos que as apresentam e dos que as avaliam e validam.

A distribuição dos aportes financeiros que viabiliza a instituição por um período está prevista nas seguintes condições:

> 8.2. O valor anual a ser transferido será de R$ 60.000,00 (sessenta mil reais), disponibilizados da seguinte forma:
> a) Ano de 2009: R$24.000,00 em capital e R$36.000,00 em custeio;
> b) Ano de 2010: R$12.000,00 em capital e R$48.000,00 em custeio;
> c) Ano de 2011: R$12.000,00 em capital e R$48.000,00 em custeio.
> 8.3. As despesas de capital são aquelas que aumentam o valor do patrimônio da instituição, correspondendo tal despesa a aquisição de equipamentos ou material permanente.
> 8.4. Entende-se por despesas de custeio aquelas que não aumentam o patrimônio da instituição, ou seja, os gastos com a realização de atividades ou execução de serviços.
> 8.5. No primeiro exercício fiscal, 2009-2010, o valor de R$20.000,00 (vinte mil reais) será necessariamente gasto na aquisição de Kit Multimídia.
> **8.6. Nos três exercícios fiscais do projeto, o Ponto de Cultura deverá prever em seu Plano de Trabalho o custeio para envio de dois representantes à Capital do Estado, para participarem de duas reuniões anuais com a Secretaria de Estado da Cultura.**
> **Parágrafo Único: A comprovação do comparecimento dos representantes será obrigatória para pagamento da 2º e 3º parcela do Contrato** (negrito nosso).

Ou seja, o Ponto Educandário de Cultura contou com R$ 3.000,00 mensais de custeio no primeiro ano (2010) e com R$ 4.000,00 mensais nos dois anos seguintes (2011 e 2012). É destes

[118] A referência aqui é semelhante àquela que se aplica nas análises da prática escolar e de sua cultura: a ideia de que existe um currículo oculto que é aquele que não é o prescrito, mas que efetivamente é colocado em prática. Parece-nos que necessariamente o desenvolvimento do processo socioeducativo nos pontos de cultura ocorre assim, como também nas escolas. O contrário poderia significar perda de identidade e mudança de intenções. Necessariamente, há um diálogo nas práticas entre as exigências dos editais e as intenções dos projetos apresentados. A síntese desse diálogo é a prática que de fato é levada a cabo no desenvolvimento do projeto. 'Para o bem e para o mal': pode haver perdas e ganhos significativos neste movimento que se realiza. Não somente a característica inerente a todas as prescrições, mas a própria condição de regime federativo impõe esta dinâmica. Há menções a este movimento nas histórias de vida dos Curingas.

valores que saiu e sai o pagamento que por ventura possa ser rateado entre aqueles que efetivamente trabalham com a produção cultural artística e socioeducativa. Além disto, a parte da sociedade civil tem aumentado o seu patrimônio, já que devem efetivar despesas com a compra de equipamentos ou material permanente.

Há um ganho que não foi mencionado aqui: o de capital cultural[119]. Como ação de fomento, o projeto Ponto de Cultura pode aumentar o capital cultural dos jovens que dele participam. As ideias da emancipação, da desopressão e do exercício de cidadania presentes nas propostas do Teatro do Oprimido podem se realizar. Portanto a participação no projeto significa uma possibilidade de proporcionar apoio efetivo à produção cultural por aqueles que já a fazem, assim como aos que normalmente não a fazem. A destinação financeira e de bens materiais ou outras condições momentâneas, viabilizam o fazer cultural de um grupo. Da ideia, à prática, à ação!

4.2 – O Educandário Dom Duarte e a Liga da Solidariedade – Liga das Senhoras Católicas.

[119] Não nos pareceu comprometedor utilizar aqui este conceito de Pierre Boudieu, apesar de não serem, o autor e suas obras, referenciais teóricos para esta tese. O que justifica este uso aqui é a adequação da ideia expressa nos termos de capital cultural como algo que fica e que se incorpora naqueles que participam de um projeto como estes e que nas palavras de Boal se registram em intenção, quando ele diz: "Nenhuma cultura se mantem *pura*. Mas os povos continuam a produzir arte, mesmo se uma outra arte é para eles produzida. E essas duas artes são fundamentalmente diferentes: numa, o povo intervém como *recipiente*, como *destinatário*, como ser passivo (mesmo quando se considera que a passividade absoluta não existe!). Em outra, o povo é fundamentalmente criador, produtor. Estas duas artes coexistem: *para o povo* e *do povo*. O *teatro do oprimido* é, entre outras coisas, o resultado do encontro entre *a cultura popular* e a cultura feita *para o povo*". É interessante que estas palavras estejam presentes na introdução de publicação realizada sob a influência direta das experiências de Boal no CEDITADE em Paris. (BOAL, 1980 – Stop: C'est Magique! – pag. 21).

Figura 28 – O portão: frontão de entrada anunciando o Educandário e a Liga. Há vigilância na entrada (foto do autor para a pesquisa).

As atividades que foram fruto de estudo de caso desta tese ocorreram em um teatro antigo, interno às grandes instalações e ao grande espaço do Educandário Dom Duarte. Esse teatro é o Ponto Educandário de Cultura. Nesse espaço funciona também a Liga Solidária. Mas o que representam as instituições situadas nesse espaço?

A história do Educandário Dom Duarte e da Liga Solidaria está correlacionada. A Liga Solidária na verdade é a antiga Liga Metropolitana das Mães Católicas (1920) que passou a denominar-se Liga das Senhoras Católicas em 1921. A iniciativa de alterar a denominação da Liga em 1921 foi de Dom Duarte Leopoldo e Silva, primeiro arcebispo de São Paulo: homem de concepções ultramontanas[120], inimigo dos anarquistas e, por decorrência, de todos os imigrantes italianos[121]. Dom Duarte assumiu a responsabilidade por um jornal: A Gazeta do Povo, no qual

[120] Denominam-se crenças ultramarinas como a não aceitação da condição de inferioridade da Igreja em relação ao Estado. Ele tinha a crença de que os homens deveriam estar totalmente submetidos à influência da Igreja. Esse movimento teve origem no interior da Igreja católica francesa após a Revolução de 1789. Fonte ROMANO, Cristina de Toledo (FFLCH- USP – Doutora em História Social) – *O ultramontanismo de Dom Duarte Leopoldo e Silva em conflito com a ordem republicana em São Paulo entre 1908 e 1920* http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Cristina%20de%20Toledo%20Romano.pdf acesso em 02/10/2012.

[121] Em 1909, os anarquistas acusaram os padres scalabrianos "Faustino Consoni e Conrado Stefani pelo desaparecimento de uma interna do Orfanato Cristóvão Colombo que teria sido estuprada e assassinada no local". Houve ampla divulgação do caso pelos jornais anarquistas La Bataglia e A Lanterna, dirigidos respectivamente por Oresti Ristori e Edgard Leuenroth. Este fato acabou por aumentar o descontentamento de Dom Duarte pelo Estado e

fazia publicar a defesa de suas crenças ultramontanas. Conhecia, sabia como fazer uso dos meios da sociedade civil para defender, divulgar e implantar suas ideias e da organização a que pertencia: a Cúria Católica. Cofundador da Liga das Senhoras Católicas, foi o doador das terras nas quais se encontra o educandário, objeto de estudo desta tese.

A história das propostas e ações assistenciais da Liga das Senhoras Católicas é brevemente resumida assim (até o momento em que se inaugura o espaço do Educandário Dom Duarte e, depois, quando são aplicadas adaptações legais e organizacionais que hoje se aplicam):

> **1923 -** A Liga é oficialmente fundada como Organização Social e tem seu primeiro Estatuto aprovado em Assembléia Geral. Início das atividades na **1ª Sede da Liga**, à Rua Líbero Badaró, 87- Centro.
> **1923 - Escola de Comércio da Liga das Senhoras Católicas, depois Escola de Comércio Nossa Senhora das Graças** - Santa Cecília, Centro e Jardim Paulista. Funciona até 1950.
> **1923 a 1932**: A Liga cria a **Secretaria de Colocações,** funcionando na Sede, visando, inicialmente, conseguir empregos para moças em casas comerciais e de família, depois, ampliando para pessoas da população em geral.
> **1924** – Inaugurada a **Escola de Economia Doméstica**, depois **Escola de Educação Doméstica** no Centro, depois transferida para os bairros da Liberdade, Cambuci, e posteriormente Saúde. **Integra**: Centro de Educação e Higiene da Proteção e Assistência à Infância (Dispensário), um dos primeiros Postos de Saúde da época e, Secretaria de Colocações. Em 1948 passa a denominar-se Instituto Santa Amália, atual Colégio Santa Amália - Saúde.
> **1924:** Abertura do **Externato Frei Galvão**, funcionando em sala anexa à Escola Doméstica à Rua da Assembléia 33, devido ao grande número de moças menores analfabetas, que se apresentavam para estudar na Escola.
> **1926 –** Inaugurado o **Restaurante Feminino,** nos baixos do Viaduto do Chá, depois Vale do Anhangabaú e Centro. **Integra:** Sala da Sopa; Associação do Restaurante Feminino; Colônia de Férias de Bertioga; Departamento Jurídico da Associação do Restaurante Feminino e Lar do Restaurante Feminino, visando dar alojamento às frequentadoras do Restaurante Feminino. Funciona até 1999.
> **1927 –** Instalada a **Pensão Santa Mônica, depois Casa Santa Mônica**, em casa da Cúria Metropolitana - Luz. Funciona até 1966.
> **1930 a 1966** – Inaugurado o **Dispensário São José**, anexo à Escola de Economia Doméstica, no Cambuci. De 1942 até 1951 funciona em prédio

---

justificou posição registrada desse arcebispo quanto à solicitação da rejeição a padres de origem italiana e até mesmo à inscrição de descendentes nos seminários (fonte idem).

próprio também no Cambuci; e de 1951 a 1966, transfere-se para a Saúde/Jabaquara, ainda em prédio próprio. Naquele mesmo ano é extinto e em suas instalações passa a funcionar a **Creche Santo Antonio, atual CEI Santo Antônio.**

1932 – Início das atividades do **Secretariado de Menores da Liga**, depois Departamento de Assistência aos Menores Abandonados – Centro.

1932 – Apoio a 10 mil famílias de combatentes da **Revolução Constitucionalista** em serviços de costura, refeições e assistência médica e assistência aos retirantes. Com o fim da Revolução, é instalado o **Departamento de Assistência às Vítimas da Revolução** que continua a dar assistência aos mutilados, órfãos e viúvas até 1948.

1939 a 1969 – Fundado o **Berçário** - Campos Elíseos, depois Higienópolis - visando atender a crianças de 0 aos 3 anos sob regime de internação, com estado de saúde precário. Em 1960 as crianças são transferidas para a Casa da Infância do Menino Jesus e, em 1969 as suas atividades passam a ser desenvolvidas pela recém-inaugurada Creche São Cesário, no bairro do Tatuapé.

1934 – Inaugurada a **Casa da Infância**, como Abrigo, na Chácara Vila Albertina - bairro Freguesia do Ó. Funciona até 1937 nesse endereço. Após, os 104 meninos abrigados são transferidos para o Educandário Dom Duarte, bairro Jardim Educandário. Em 1953 a Casa da Infância é reinaugurada como **Casa da Infância do Menino Jesus -** bairro do Ipiranga, atual **CEI Casa da Infância do Menino Jesus**.

1935 - **Liga é declarada Instituição de Utilidade Pública pelo Estado de São Paulo.**

1937[122]**-** Inaugurada a **Cidade dos Menores, denominada Educandário Dom Duarte -** no bairro do Jardim Educandário. No início, oferecia apenas abrigo para meninos (Cidade dos Meninos), hoje é um Complexo Educacional com abrigo para meninos e meninas e diversos programas socioeducativos para a comunidade. [...]

[...] 2000- Implantado o **Projeto Renovar,** no Complexo Educacional Educandário Dom Duarte, em atendimento ao ECA, no que se refere à abordagem pedagógica e adequação das instalações físicas.

2000- Implantado o Programa Religar, no Complexo Educacional Educandário Dom Duarte, compreendendo três núcleos com vistas à promoção comunitária: Núcleo de Atendimento Comunitário; Núcleo de Formação e Capacitação; Núcleo de Relações Sociais e Comunitárias e quatro programas: Ação Família – Viver em Comunidade, MOVA – Movimento de Alfabetização de Jovens e Adultos, Grupo de Convivência de Idosos – Grupo Serenidade e Pólo de Prevenção à Violência Doméstica, Abuso e Exploração Sexual Contra a Criança e o Adolescente.

(fonte www.ligasolidaria.org.br em 01/10/2012).

[122] Funciona de 1937 até hoje no mesmo local. Vide página 196.

No ano de 2007, a Liga "... passa a usar a marca Liga Solidária como estratégia de comunicação".

Figura 29 – O logotipo da Liga, parte da estratégia de marketing das mudanças (fonte http://www.ligasolidaria.org.br/ em 11/04/12) .

Se a história do Educandário Dom Duarte se confunde com a história da Liga, também a história dos educandários se confunde com a história da educação para os menos favorecidos. A ideia da criação dos educandários nasceu da intenção de dar educação em sistema de internato, no caso do Educandário Dom Duarte, a meninos órfãos, que, inicialmente, encontravam abrigo na Cidade dos Meninos, como era então conhecido o espaço que ocupavam.

Figura 30 – Na década de 40 do século passado, o Educandário Dom Duarte abrigava 360 órfãos. Fonte da foto: http://vejasp.abril.com.br/revista/edicao-2215/complexo-educacional-dom-duarte, em 20/03/2012.

Misturaram-se as propostas de 'prestar assistência' àquelas 'educacionais, dando origem ao que por muito tempo se praticou e que ficou conhecido como educação assistencialista ou assistencialismo educacional. Sob a marca dogmática da prática do bem – o bem Católico Apostólico Romano – se estabeleceram processos e procedimentos educacionais voltados tão somente àqueles que não dispunham de posses ou de família. Era concebida, na opinião dos

assistencialistas, uma dupla dádiva: a de praticar o bem sem olhar a quem por parte das senhoras católicas e a de proporcionar acesso à formação católica cristã por parte dos educadores que vieram a compor esse grupo.

Na organização Liga Solidária, selecionada para esta tese por conta da presença de um curinga de T.O., recrutam-se os jovens e adolescentes das redondezas do bairro para fazer teatro. Alguns já frequentavam ou frequentaram anteriormente o educandário como alunos ou como participantes de algumas atividades. Outros foram atraídos pela possibilidade de fazer teatro ou pelos amigos que os influenciaram. Ainda outros tinham parentes que trabalharam para a Liga. É fato que o educandário Dom Duarte é referência e ponto de referência para o bairro que se denomina oficialmente Jardim Educandário.

A administração da Liga Solidária nos dias atuais está estruturada da seguinte forma:

DIRETORIA EXECUTIVA
Presidente - Ana Carolina Monteiro de Barros Matarazzo
1ª Vice-Presidente - Rosalu Ferraz Fladt Queiroz
2ª Vice-Presidente - Maria Rita Tostes da Costa Bueno
3ª Vice Presidente - Maria Stella Moura Abreu Barroso de Siqueira
CONSELHO EXECUTIVO
Daniela Aoun Bustos
Ewaldo Mário Kulhmann Russo
José Eduardo Dias Soares
Maria Dulce Müller Carioba Sigrist
Maria Helena R. Netto Figueiredo
Maria Luiza d'Orey Espírito Santo
Marina Leão
Monica Etchenique Reis
Reynaldo Quartim Barbosa Figueiredo

Tabela 2 – Fonte: www.ligasolidaria.org.br em 01/10/2012.

Os doadores que dão suporte financeiro à Liga, também chamados de estratégicos, são: Empresa Bauducco, Banco Bradesco, Espirito Santo Investment Bank, Fundação Itaú Social, Fundação Prada de Assistência Social, Fundación Mapfre, Kimberly-Clark Brasil, Patria Blackstone, Pinheiro Neto Advogados e Walmart Instituto. O distrito no qual está situado o

Educandário é o do Butantã, que conta com a população de cerca de 100.000 moradores distribuídos por 28 bairros e uma região formada por 21 favelas. Dentro do Educandário, funcionam uma escola municipal e um Telecentro – Programa de Inclusão Digital.

Em 2011, 124 crianças e adolescentes passaram pelos abrigos, 845 crianças foram atendidas em período integral de 10 horas. Os educadores recebem aprimoramento profissional em capacitações realizadas em parcerias com: Cisele Ortiz (Instituto Avisa Lá), Josca Baroukh (Instituto Vera Cruz e Rede em Rede) e Márcia Batista (Grupo de Psicodrama da PUC-SP).

A Liga desenvolve alguns programas, tais como, IDEAL: Informação, Desenvolvimento, Educação, Arte e Lazer; Qualificação Profissional; Religar: fortalecimento das relações familiares e comunitárias. Um detalhamento maior dos números relacionados ao atendimento está no anexo dois (pág. 195). Todas as informações destes três parágrafos foram extraídas do Relatório Anual de Atividades 2011 que está disponível no sitio da Liga Solidária para download.

A proposta que levou o Ponto de Cultura para o espaço do Teatro do Educandário Dom Duarte foi submetida por uma organização não governamental: a "*Mudança de Cena*".

4.3 – A proposta de trabalho da ONG Mudança de Cena.

Figura 31 – O logotipo da ONG Mudança de Cena, revelando uma característica organizativa (fonte: http://www.mudancadecena.org.br/ em 11/04/12) .

A Mudança de Cena se apresenta como uma organização da sociedade civil que "tem por missão a promoção dos direitos humanos, da cidadania e do protagonismo sociocultural por meio de ações artísticas e educativas". A organização foi constituída por um grupo de artistas, psicólogos, sociólogos e jornalistas em 2001. Está estabelecida à Rua Ibéria, 642 - CEP: 02082-070 - São Paulo - SP telefone 11 3804 7775. Ela conta em seu quadro de formação com os

seguintes membros cujos currículos acompanham a descrição (vide home-page http://www.mudancadecena.org.br/).

Yara Nóbrega Toscano **Coordenadora Geral** Mestre em Artes pela Universidade de Manchester/UK, psicóloga pela PUC/SP, especialista em Ecologia, Artes e Sustentabilidade pela UNESP/UMAPAZ – SP. Atua desde 1992 na área de projetos socioculturais e educativos para o primeiro e terceiro setores. **Marcos Magalhães – Magá** Marcos Magalhães Vasquez (Magá) é psicólogo formado pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1999, neuropsicólogo clinico e especialista em Neuromodulação pelo Instituto de Psicologia Aplicada e Formação – IPAF. É baterista e já atuou em diversos projetos sociais com crianças em situação de risco e em comunidades de baixa renda e pacientes psiquiátricos, realizando oficinas de música. **Leandro Senna** Arte-educador, trabalhou como monitor no Teatro do SESI – SP/ Centro Cultural FIESP Ruth Cardoso, no Museu da Língua Portuguesa e no projeto "Aprendendo e Ensinando" da Escola de Aplicação da FE/USP. **MEMBROS DA DIRETORIA EXECUTIVA** **Presidente: Osmar de Souza Araujo Filho**	**MEMBROS DO CONSELHO** **Presidente do Conselho Fiscal: José Maurício da Silva Cavalcanti** Formado no ensino médio, atua na área de segurança. **Membro do Conselho Fiscal: Glauco Henrique Pereira** Psicólogo, mestre em psicologia social, especialista em movimentos de moradia. **Membro do Conselho Fiscal: Marcus Góes** Psicólogo e educador social. **Presidente do Conselho Consultivo: Dermi Azevedo** Jornalista, doutor em ciência política e ex Presidente Nacional do PROVITA. **Membro do Conselho Consultivo: Lineu Norio Kohatsu** Graduação em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1991), especialização em Distúrbios do Desenvolvimento pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (1998), mestrado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano pela Universidade de São Paulo (1999) e doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano pela Universidade de São Paulo (2005). Atualmente é professor do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo e desenvolve pesquisas sobre Licenciatura e Ensino de Psicologia no Ensino Médio, Educação Inclusiva e o uso da fotografia e vídeo em pesquisa de psicologia. **Membro do Conselho Consultivo:** **Irmã Maria Emília Guerra Ferreira – In Memoriam** Militante dos Direitos Humanos foi conselheira e amiga dos membros da Mudança de Cena durante os projetos que foram realizados nas prisões por Osmar Araujo e Yara Toscano. Integrou a ONG de 2001 a 2009, como conselheira consultiva, fazendo a diferença nos rumos da instituição. Publicou, em 1996, o livro A produção da Esperança numa situação de opressão: Casa de Detenção de São Paulo, editora EDUC. **Antônio Hermes de Sousa** Artista plástico, arte educador e coordenador do Nova União da Arte (NUA) – União de Vila Nova/zona leste. **ASSOCIADOS** **Emmanuel Silva Nunes de Oliveira Junior** **Associado Fundador** – Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo, USP, (1997), mestrado em Ciência Política pela Universidade de São Paulo (2004) e doutorado no Departamento de Ciência Política da Universidade de São Paulo (2008). É coordenador da área de pesquisa em Segurança Pública do Núcleo Pesquisas de Políticas Públicas (NUPPs/USP) e coordenador científico do Núcleo de Pesquisa de Regimes e Organizações Internacionais da Universidade Anhembi Morumbi (NUPROI/UAM). Foi pesquisador visitante da Universidade Estadual de Nova Iorque (SUNY at Buffalo) e da Universidade de Michigan. Foi, até agosto de 2010, pesquisador vinculado ao Ministério Público Federal (PFDC), onde coordenou o projeto de Avaliação de Desempenho Institucional. Tem experiência docente na área de Ciência Política, Sociologia e Relações Internacionais na Universidade Anhembi Morumbi e na FECAP. Realiza pesquisa nos seguintes temas: análise institucional, regimes internacionais, políticas públicas, métodos quantitativos e segurança pública. **Elizabeth da Penha Cardoso** Doutora pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP-FFLCH, com pesquisa financiada pela FAPESP sobre as personagens femininas de Lúcio Cardoso. Atua como professora, jornalista e tradutora. Pesquisadora do grupo de pesquisa "Crítica Literária e Psicanálise", FFLCH-USP. É professora associada dos cursos de pós-graduação em "Estudos Literários" e "Língua Portuguesa e Literatura" das Faculdades Integradas Teresa D'Ávila. Graduada em Jornalismo pela Unesp-Bauru (1994), mestre em Ciências da Comunicação pela USP-ECA (2004). Durante o segundo semestre de 2010, foi professora substituta no Departamento de Comunicação da Unesp -Bauru. Tem interesse por Teoria do Romance e do Conto, Literatura Brasileira, Literatura e Psicanálise, Representação do

É formado em Ciências Sociais pela USP, possui MBA em Gestão e Empreendedorismo Social pela Fundação Instituto de Administração – FIA, tendo se especializado em Práticas de Gestão de Alianças Intersetoriais para Atuação Social. **Vice-presidente: Tatiana Bacic Olic** (sem informações na fonte) **Secretária: Adriana Giacomini** **Tesoureiro: Camilo Nóbrega Toscano**	Feminino, Imprensa Feminista. **Amâncio Jorge Silva Nunes de Oliveira** Doutor em Ciência Política pela Universidade de São Paulo (2003) e Livre-Docência pelo Instituto de Relações Internacionais da USP. É pesquisador CNPq-nível 2. Atualmente é professor livre docente do Departamento de Ciência Política da USP, coordenador científico do Centro de Estudos das Negociações Internacionais (CAENI) do DCP-USP e presidente da Comissão de Pós-Graduação e Pesquisa do Instituto de Relações Internacionais (IRI) da USP. Desde 2008, exerce a função de secretário executivo da Associação Brasileira de Ciência Política. Tem experiência na área de Ciência Política, com ênfase em Relações Internacionais, atuando principalmente nos seguintes temas: negociações internacionais, política externa e empresariado. http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4778662H2 **Roberta Silva Nunes de Oliveira** Arte educadora, historiadora e mestre em arte educação. **Lucimara Soares Assis Martins** Atriz e produtora cultural.

Tabela 3 – Resumo da formação gestora e consultiva da ONG Mudança de Cena (fonte: http://www.mudancadecena.org.br/ em 11/04/12).

A história da "Mudança de Cena" iniciou-se em 1996 na UNICAMP. Em 1998 um grupo de profissionais se reuniu para realizar um trabalho com teatro DRAMA – processo educativo através do teatro, que foi o "embrião do programa Teatro nas Prisões da Fundação de Amparo ao Preso – FUNAP e obteve reconhecimento internacional ao ser premiado pela ONU/ UNI-AIDS". Foram agraciados com o Prêmio Betinho de Cidadania e Democracia, pela criação e execução do projeto 'Direitos Humanos em Cena'.

Consta (vide anexo três, págs. 286/9) que um trabalho neste sentido aconteceu em conjunto com o CTO "... Paul Heritage, diretor inglês do Projeto People's Palace, da Universidade de Londres,... desenvolveu no Brasil, em parceria com o CTO-Rio de Janeiro, oficinas de Teatro-Fórum com presidiários" (BALESTRERI in Teatro-Fórum: histórias espalhadas e questões compartilhadas) [123].

[123] Anais do XIX Encontro Regional de História, ANPHU/SP USP – setembro de 2008, CD-Rom. Interessante que esta citação é parte das anotações da autora da Conferência Internacional Mudança de Cena, que aconteceu no Hotel Glória no Rio de Janeiro em 1999.

Foi a organização Mudança de Cena que apresentou projeto à Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo para fazer parte do programa Pontos de Cultura[124] e o teve aprovado utilizando o espaço do Teatro Dom Duarte no Educandário Dom Duarte, administrado pela Liga Solidária.

4.4 – O processo de trabalho com os jovens do Jardim Educandário.

O trabalho com os adolescentes e jovens no Ponto Educandário da Cultura iniciou-se em 2010. Os jogos e as cenas foram conduzidos pela Curinga Kelly di Bertolli (já caracterizada no capítulo anterior) até o final do ano de 2011, quando ela foi desligada do Ponto de Cultura.

Figura 32 – O grupo de jovens do Ponto Educandário no ano de 2010 (fonte: http://www.mudancadecena.org.br/ em 11/04/12).

Dezenove jovens participaram dos processos do Teatro do Oprimido, desde os jogos até as cenas de Teatro Fórum, passando por experiência de Teatro Invisível. Levantaram cenas sobre homofobia, sobre abuso sexual e sobre bullying. Todas foram criadas a partir dos depoimentos deles e de histórias que eles trouxeram.

[124] No anexo Quatro (págs. 306/312) encontra-se uma minuta do contrato.

Figura 33 – O grupo em 2010/11 (fonte: http://pontoeducandario.ning.com/ em 11/04/12).

Para esta tese foi realizado um estudo de campo que é apresentado a seguir por dois meios: um caderno de campo e entrevistas realizadas com jovens participantes do projeto.

Caderno de campo

Quarta-feira, 28 de março de 2012.

Data do primeiro contato (exploratório) com o local da pesquisa de campo: Educandário Dom Duarte. Objetivos, desde já: Fazer perguntas, observar eventos e ler documentos.

O caminho de acesso é pela Rodovia Raposo Tavares. A Avenida Heitor Antonio Eiras Garcia tem limite na rodovia. O percurso é cheio de curvas, lojas, conjuntos de prédios. À frente encontra-se o ponto de referência: Cemitério Israelita. Difícil não reconhecê-lo já que logo no portal de entrada, como num frontão, exibe-se uma estrela de David. Portentoso cemitério.

À esquerda, um pouco antes, um grande portão anunciou a instituição UNIBANCO e um centro educacional. Um pouco depois, se depara com outra entrada portentosa. Faz-se menção de seguir adiante, antes de constatar a verdade: era a entrada, também anunciada em um pórtico com frontão. Lia-se em destaque: Educandário Don Duarte. Via-se também um símbolo numa das paredes internas que se podia enxergar o nome Liga Solidária.

Dois seguranças se dirigirem para o grande portão. Com a menção típica, abrem o portão a fim de que se caminhe com o carro até os limites e que se identifique. Feita a identificação, portão com acesso livre, vê-se uma estrada de pedra, paralelepípedos que conduzem para o amplo prédio que a visão já anunciara, antecipadamente. Construção antiga, grande, um pouco

desgastada, pelo tempo, anunciando sua idade: não era um prédio novo. Antes se pode notar no caminho construções que parecem moradias.

Uma rua mais estreita conduz para a direita ou para a esquerda: esta última, a direção a ser tomada. Ainda mais uma pequena estrada de pedra que, depois de permitir a visada a uma quadra esportiva coberta e a uma grande piscina, conduz até uma rotatória situada em frente a uma construção com arcos, precedendo uma varanda, que por sua, vez precedia às três portas grandes de madeira. Um frontão anunciava a idade do prédio: 1937 (ano do golpe de Getúlio Vargas). Era o Teatro Don Duarte.

Nesse espaço grande aumenta a sensação de estar sozinho. É possível caminhar, vendo, explorando. Portões fechados com cadeados adaptados. Uma mata em volta, um grupo de bananeiras, juntas, em touceiras. Uma porta lateral à esquerda, mal conservada, nos fundos: talvez um banheiro com entrada externa.

Passados cerca de dez minutos, aproxima-se uma moça. Não era Yara Toscano, com quem havia marcado o encontro. Identificou-se: Terena (Zamariolli). Ofereceu-se para enviar mensagem de anuncio de chegada, mas que não era necessária. Abriu-se uma porta menor, localizada ao lado das grandes. Revelou uma estante com livros, dispostos com aparente aleatoriedade. Volumes de escola, didáticos, e outros de literatura. Pelo menos três sobre literatura espírita. Um livro de sociologia da arte com artigos de Goldmann, Lukacs, Hauser, Fischer. Em frente à estante, um sofá preto, antigo, recoberto com um tecido branco. Duas cadeiras completavam a cena. Mais à esquerda, um conjunto de quatro computadores que Terena foi logo ligando, não sem antes indicar para que eu ficasse à vontade (estes computadores fazem parte do acervo que foi possível comprar com as verbas destinadas aos Pontos de Cultura).

Passados cerca de dez minutos, chegou Yara. Organizou-se, fez suas tarefas de recém-chegada. Dispôs-se a sentar a fim de estabelecer conversação. Fizeram-se apresentações formais expressando intenções e explicando brevemente a pesquisa e um relato do histórico que conduziu até ela. Revelação de intenções de realização de um estudo de caso: com ela, com o projeto de Teatro do Oprimido e a formação que realizava.

Yara, solícita e simpática, descreveu o projeto, os trabalhos, expôs um breve histórico. Não economizou na narrativa. Não fosse uma primeira aproximação do campo, poderia ser gravada. Mas não era o caso. Explicou que trabalhavam às segundas e quartas feiras, no período que vai das 14h00min às 17h00min. Nos encontros das segundas feiras, iriam retomar as atividades de cenas que já haviam ensaiado que culminaram com um espetáculo de Teatro Fórum chamado "Nosso segredinho". Abuso sexual: esta foi a temática que surgiu do próprio grupo, informou Yara. Como o grupo sofreu algumas perdas, já que alguns dos frequentadores resolveram não frequentar mais as atividades, era necessário ensaiar com os integrantes que permaneceram e com outros que a eles se juntaram, recém-chegados (mais tarde soube que uma das saídas foi do Curinga que conduzia o trabalho no ano anterior, Kelly di Bertolli).

Os encontros das quartas feiras seriam destinados ao 'be-a-bá' do Teatro do Oprimido: trabalhariam juntos os jovens remanescentes do ano passado e os novos que ingressaram este ano. A proposta é de retomada dos exercícios e jogos e da montagem de um novo espetáculo cujo tema, em princípio, já estava dado como sendo a escola e a educação que eles recebem lá.

Nas quintas feiras à tarde, parte do grupo tem a intenção de fazer um mapeamento da região: tudo que envolve cultura. Também é ideia de Yara a de promover capacitação de educadores. Fui informado de que este intento surgiu no ano passado e não se realizou, mas que seria retomado: tinham a intenção de realizar um trabalho com professores do próprio educandário e com outros das redes municipal e estadual de ensino. A ideia era de fazê-los, aos professores, vivenciarem a metodologia do Teatro do Oprimido. Na verdade, eu já tinha conhecimento dessas intenções, já que antes de me dirigir ao Educandário fiz uma pesquisa prévia, e acabei por encontrar as imagens contidas nos anexos ao final deste caderno de campo.

Yara terminou dizendo que seria possível realizar o estudo de caso. Colocou à disposição documentos que tem: fotos, filmes (estão no youtube), e o que mais puder. Aceitou a proposta de fazer a história de vida dela, e concedeu à possibilidade do encontro dos ex - participantes do GTO de Santo André. Também aceitou que sejam realizadas entrevistas com os jovens participantes do grupo de Teatro do Oprimido do Ponto de Cultura Educandário.

Solicitou que eu dissesse meu nome e de minha orientadora: seria muito fácil para ela encontrar informações, até mesmo detalhadas, a meu respeito e a respeito de minha orientadora. Diferentemente de tempos atrás, hoje em dia em qualquer site de busca encontramos informações sobre as pessoas. Basta dizer que ela facilmente poderia ver meu currículo Lattes e de minha orientadora. Devo mencionar que eu mesmo recorri a este recurso: minha exploração inicial começou por uma busca na rede internet e a quantidade de informações que encontrei sobre Yara e sobre o Ponto Educandário não foi pequena.

Ficou combinada a presença intensiva e esclarecido o tempo de um mês. Às segundas-feiras, acompanhamento dos ensaios do grupo mais antigo e entrevistas. Às quartas-feiras, acompanhamento da realização dos jogos com o grupo mais novo e parte do grupo antigo – a realização do bê-á-bá do Teatro do Oprimido. Às quintas-feiras, acompanhamento do mapeamento do educandário que o grupo irá realizar e que cumpre a função de conhecer o local em sua totalidade (o espaço é muito grande) e os encontros com a turma de educadores do educandário e da região 12 e 26 de abril.

Ficou acertado até este ponto da pesquisa que serão preparadas as questões para a entrevista semiestruturada com os jovens: ficou combinado que a Yara terá acesso às questões que serão feitas. Deve-se criar a ficha de identificação para cada um dos entrevistados. Ficou esclarecida a necessidade de autorização dos pais e de autorização do uso de material e entrevistas (também se devem criar os dois documentos).

Registrei no diário que, no dia seguinte, no período da tarde, haverá retorno para participar da uma primeira saída para o mapeamento. Haverá um contato prévio para viabilizar a jornada programada.

Ficou também acertado que Yara Toscano deverá encaminhar o que tem de documentos digitalizados por e-mail.

Na próxima ida, registrei que seria necessária a câmera para fotos do espaço e do grupo. Também o gravador e o computador: sempre, em todas as visitas.

Segunda-feira, 2 de abril de 2012, 11:17:37.

Hoje acontecerá a primeira visita ao Ponto Educandário na qual terei contato com os jovens que participam das atividades de T. O. desenvolvidas. Será no período da tarde. Como se trata de uma atividade que já estava marcada, com fins já pré-estabelecidos, devo realizar uma observação parcialmente sistematizada: não é totalmente espontânea ou casual, mas pode ser uma única oportunidade de observá-los ensaiando assim: a orientadora Yara não estará presente e fui informado de que eles ensaiarão orientados pela Terena, ou seja, em princípio, uma atividade desenvolvida de modo diferente daquele do costume. Como estes jovens se apropriaram daquilo que estarão desenvolvendo hoje: como se deu para eles a apropriação da produção cultural em teatro? Vale lembrar que esta apropriação da cultura e da produção da cultura é fim do desenvolvimento do Teatro do Oprimido. Estas são questões que conduzirão meus sentidos hoje.

Recebi o convite para acompanhar os ensaios que se desenvolverão hoje e considero este primeiro contato com os jovens uma importante possibilidade de uma ação exploratória. Devo me apresentar a eles. Evidentemente devo estar atento: não vou assistir a qualquer ensaio e estou ciente disto. O ensaio aqui é fruto de trabalho já desenvolvido durante um determinado tempo que eu ainda desconheço. Portanto, meus sentidos estarão voltados para observar as características deste ensaio. Quem o orienta? Como são feitas as orientações? Qual a disposição dos participantes, e voltada a quê? Como e quanto se repetem ou se somam ações? Quais são estas ações? Quando começa e como? Quando termina e como? Onde se realizam as ações? Quantos e quais participam das atividades? Que observações são feitas por quem orienta? Que observações fazem os que são orientados? O que fazem os jovens durante os ensaios de outros, quando não estão envolvidos diretamente nas cenas? Os ensaios se dão por cenas, ou se passa o espetáculo todo? – De modo geral, o pesquisador sempre sabe o que observar. Vou sozinho (observação individual) e minha observação será não participante, na vida real: vou "assistir ao ensaio". Meu caderno de campo será minha possibilidade aberta ao registro.

Durante o percurso, devo observar tantos detalhes da região quanto puder.

Segunda-feira, 2 de abril de 2012, 13:00min.

No caminho para o Educandário, pude notar com mais clareza o espaço que é denominado como pertencente à Fundação Unibanco e fica na mesma avenida. Chama-se Centro de Estudos Tomas Zinner. É interessante notar que nessa mesma avenida há dois espaços grandes em dimensão ocupados por escolas administradas por instituições sem fim lucrativo: uma fundação (UNIBANCO) e uma ONG (a Liga Solidária). Ainda se deve acrescentar que há outro espaço mais adiante ocupado por um centro de atenção aos idosos. Provavelmente fronteiriço ao Educandário (é o que se pode divisar a partir da avenida) um local de grandes dimensões tem frontão a anunciar pertencimento à Liga Solidária.

O porteiro já me reconheceu ao embicar o carro na entrada, mas fui surpreendido ao chegar ao Educandário pela informação de que não poderia assistir ao ensaio dos jovens conforme havíamos combinado. A notícia que recebi de Terena (eram 13h20min) foi de que o grupo não tinha sido consultado, de que o grupo estava num momento de início de trabalho (SIC) e de que havia falecido uma das ex-integrantes e de que eles estavam abalados por conta disto: portanto foram três os motivos para não concederem minha presença. Tentei contato com a Yara (que já havia me dito que não estaria presente neste dia), já que foi com ela que tratei a visita de hoje e tenho para mim que ela é a responsável pelo Ponto. Não consegui o contato por telefone. Não houve espaço para insistência de minha parte e, sendo assim, tentei conseguir realizar algo, ainda que improvisadamente, já que não gostaria de perder minha viagem até o Ponto Educandário. Consegui que Terena se dispusesse, por sugestão dela mesma, a me colocar em contato com a documentação de que eles dispunham.

Eles foram almoçar, não sem antes me convidarem. Diante de minha recusa acompanhada de agradecimento, me deixaram na espera. Aproveitei para fotografar o espaço. Entendi que não devo ficar solicitando autorização para tudo: correria o risco de ter minhas solicitações não atendidas e, ao mesmo tempo, de passar por inconveniente. Ficou claro que já me foi concedida a possibilidade de efetuar um estudo de caso e, também, recordei que já tive a oportunidade de esclarecer às dúvidas quando de minha conversa inicial (vale dizer que a Yara tem mestrado na

Universidade de Manchester e, portanto, tem contato com os procedimentos da pesquisa científica).

Figura 34 – Ambas imagens são dos prédio de características neocoloniais do Teatro Dom Duarte que foi fundado em 1934 – foto de Antonio L. Q. Altieri para esta pesquisa.

Procurei estabelecer contato com o vigia que circulava pelo espaço. Conversamos um pouco sobre o espaço e, até onde ele saiba, o local tem cerca de 90 anos. Disse o vigia que Dom Duarte (que dá nome ao Educandário) foi um Bispo de São Paulo.

Aproximei-me de um cartaz a fim de realizar o registro do que o mesmo anunciava.

Figura 35 – Banner com o anúncio de intenções do Ponto Educandário de Cultura – foto de Antonio L. Q. Altieri para esta pesquisa.

Descobri que o trabalho desenvolvido aqui é de certa maneira realizado e viabilizado por uma iniciativa do Governo Federal, a dos Pontos de Cultura que fazem parte do programa Cultura Viva. Como se pode ler no registro, trata-se de uma rede de pontos.

Fiquei aguardando o retorno dos responsáveis pelo ponto, que ocorreu por volta das 14h15min. Eles voltaram diretamente para dentro da sala. Aguardei fora e, como ninguém se

dirigiu a mim, fui até a sala. Sentei-me e fiquei aguardando. Às 14h24min fui conduzido aos computadores do Ponto e lá duas estações estavam abertas, previamente preparadas.

A descrição nos dois parágrafos anteriores acabou por citar as horas para caracterizar melhor a descrição da situação que fiquei. A sensação causada foi a de que não era bem vindo naquele momento. Talvez esperassem que eu fosse embora. Não sei ao certo. Mas insisti em permanecer, já que havíamos tratado de minha presença antecipadamente e que o tempo de que dispunha era fixo: um mês de estudo de campo.

Na sala – na qual me deixaram sozinho, indo ensaiar no espaço contíguo –, em um dos computadores, havia um documento do Word no qual constavam as propostas e os princípios do trabalho levado a cabo pelo Ponto por meio da ONG "Mudança de Cena". Perguntei, por delicadeza, evidentemente, se poderia copiar os documentos – eu já havia conversado sobre isto com a Yara. Mas, novamente, fui surpreendido pela informação dada pela Terena de que só com a autorização. Mesmo reconhecendo que a validade desta observação seria, então, questionável; permaneci no local e fiz uma análise daquilo que pude depreender. Não teria sentido copiar um documento inteiro a mão, já que estava aberto diante de mim, salvo em arquivo do computador. Mas prossegui, já que a situação me pareceu delicada.

O documento – material de release para divulgação/final – era uma segunda versão realizada em 02/04/2012 às 11h50min de outro que fora realizado em 28/03/2012 às 13h41min (uma rápida observação nas propriedades do documento revela aspectos sobre ele). Ou seja, era um documento recente, datado de hoje. O título era Ponto Educandário de Cultura. Havia logotipos no cabeçalho, um do próprio Ponto e outro da ONG Mudança de Cena.

O texto inicial apresentava o projeto de trabalho do Ponto de Cultura, tal projeto visa potencializar o protagonismo, a cidadania cultural, a circulação de informação sobre os direitos de adolescentes e jovens e a transformação social por meio da constituição de grupos de Teatro do Oprimido (T. O.) formados por jovens moradores do Jardim Educandário e imediações. Expressa também o documento a intenção metodológica para alcançar um fim: "Por meio da

metodologia do Teatro Fórum o produto artístico... [...] visando à transformação social e individual".

No final do Release constam telefones para contato: 3781-1728 (este telefone seria do Ponto de Cultura?) e 85831818 (Yara)/ 7062-6745 (Leandro)/ 9175-2762 (Cecília). E-mail: ptoeducult@gmail.com. Note-se que não é um e-mail do ponto, mas de um provedor de e-mails público e de acesso gratuito. Revela uma característica cuja possibilidade de uso deve ser compartilhada por outros grupos: uso das possibilidades gratuitas concedidas por sites como o 'google', o 'yahoo', o 'ig', etc. Outras soluções como esta são também usadas pelo Ponto, como se verá mais adiante.

Há no canto esquerdo, abaixo, o logo da Liga Solidária como parceira. E, depois de um espaço vazio, os logos de: Governo do Estado de São Paulo, Ponto de Cultura, + Cultura, Ministério da Cultura e Governo Brasileiro. Talvez o significado seja: a Liga é parceira e os outros são apoiadores ou financiadores. Fica claro que há uma tessitura de ligações estabelecidas, entre apoios, financiamentos, projetos e realizações. É esta tessitura que possibilita a ação ora pesquisada.

Figura 36 – Este é um padrão que está presente em todas as peças de divulgação/comunicação do Ponto Educandário de Cultura (fonte http://www.mudancadecena.org.br/ em 15/11/12).

Há de se observar as distintas concepções de cada um dos elos: a Liga Solidária (que, no final das contas, é a Liga das Senhoras Católicas); o Governo do Estado de São Paulo (administrado pelo PSDB); o + Cultura e o Ponto de Cultura (que são projetos gestados na administração de Gilberto Gil e levados pelas administrações posteriores), o Ministério da Cultura (administrado na época pela ministra Ana de Holanda) e o Governo Federal (administrado pelo PT, via Dilma Roussef). E tudo isto em um release final de um ponto estabelecido com as funções já descritas brevemente acima: realizar um processo de trabalho com o Teatro do Oprimido.

Ao fechar o documento, a tela exibiu a organização de pastas com arquivos do ponto (ações, comunicados, planejamento, etc... Não pude observar muito, já que não fora convidado a fazê-lo. Não poderia me deter por muito tempo nestes aspectos, sob pena de alguém entrar na sala e considerar que eu estivesse bisbilhotando). O computador estava numerado com etiqueta identificadora: Mudança de Cena 0002 (sei que a verba destinada pelo projeto prevê a aquisição de computadores). É interessante como grandes dependências e armários se fizeram desnecessários, e como toda documentação e organização é facilmente armazenada em um espaço de pequenas dimensões: uma CPU.

No outro computador estavam arquivos com fotos em um total de oito pastas. Uma delas, Apresentação no CEU Uirapuru, constam fotos do elenco e de dois músicos. Não há registros da apresentação propriamente dita, mas de poses do elenco, ao que tudo indica, anteriores à apresentação. Fotos de camarim. Entendi que o CEU Uirapuru é um Centro Educacional Unificado.

Na pasta Ensaios, há fotos de jovens, trajados com roupas do dia-a-dia, e que ensaiam no rés do chão (de madeira) com panos ao fundo, de tecido branco, afastados. Em seguida vejo fotos de ensaio em cena, no palco: cadeiras com tecido por cima, improvisando um sofá, e almofadas no chão (ficção do real criada com materiais dispostos improvisadamente, causando a sensação de presença real de sofá e caracterização de sala). Logo depois vejo outra foto com uma jovem sentada em uma cadeira, sozinha. Há ainda mais uma com um músico.

IMPORTANTE – Assim, soltas, dispostas em uma pasta de arquivos, as fotos não revelam muito: falta o contexto. Mais análises seriam passíveis de questionamento, adivinhações. Mas posso supor e verificar a suposição depois, validando-a ou invalidando-a. É o que me proponho a fazer, vou solicitar uma descrição destas fotos, pelos próprios participantes do grupo, no mesmo momento em que for fazer as entrevistas[125].

Ainda havia mais pastas. A que observei a seguir tinha fotos da Festa Junina que realizaram no Ponto com os jovens. Realização semelhante ao que se faz nas escolas, interessante notar. Depois havia uma pasta intitulada Hortolândia 2011, mas não pude ver as fotos, já que os arquivos não carregaram (A ampulheta ficava girando na tela, e nada aparecia. Eu não podia causar uma pane no computador deles. Só me faltava mais esta!).

A pasta *Olga Kos*[126] tinha fotos que pareciam ter sido tiradas na Pinacoteca do Estado de São Paulo (notei depois que não). O público disposto em meio a telas pintadas era formado por pessoas dos pontos de cultura (Algumas usavam camisetas com identificação do ponto. Por exemplo: APM da EMEE Dr. Edmundo C. B.). Havia um cartaz no qual se podiam ler os dizeres: *Mostra Artística "Cultura e Saúde nos Pontos" – Oficina Oswald de Andrade*. Notei entre as fotos das cenas que alguns dos participantes eram portadores de necessidades especiais. Não pude concluir se eram elementos do grupo que se apresentava ou participantes que entraram em cena na proposta de Teatro Fórum.

Outra pasta revelou em seu conteúdo o que estava anunciado em seu nome de arquivo: a realização de um sarau em homenagem ao Dia Internacional da Mulher que ocorreu em 08/03/2012. Fotos do palco revelavam panos na cor laranja e amarela, dispostos amarrados em

---

[125] Mais tarde percebi não ser necessária esta solicitação: as fotos eram muito parecidas com aquelas que eu mesmo pude tirar de ensaios. E os depoimentos dos jovens confirmaram as apresentações.

[126] O Instituto Olga Kos é uma organização não governamental de inclusão cultural aos portadores de necessidades especiais. Como Pontão de Cultura, "tem a proposta de atender entre 50 e 90 Pontos de Cultura do Estado de São Paulo ligados ao Eixo Cultura e Saúde, identificando-os, mapeando suas ações, integrando e potencializando-os em rede através de diversas frentes de ação. Busca promover – Encontros, Troca, Articulação entre os pontos de cultura mapeados, Produção, Circulação de produtos culturais para além da rede nacional de Pontos de Cultura".

duas pontas, sobre o palco, como decorativos muito simples. Microfones e instrumentos musicais estavam dispostos sobre o palco. Cerca de setenta pessoas estavam na plateia e pude perceber que grande parte delas era de componentes dos grupos que se apresentaram (não pareceu ser uma realização aberta ao público em geral). As fotos revelavam pequenos grupos apresentando leituras (portavam pastas às quais voltavam a atenção) e grupos apresentando músicas.

Algumas fotos estavam em uma pasta nomeada como TED X Micro revoluções: revelavam um elenco de 09 jovens e algumas cenas de apresentação que se realizou. O vídeo a que pude assistir a seguir revelou um pouco mais. Aqui fica a observação de outra característica comum nos registros de atividades de grupos: o uso das possibilidades que sites como o *Youtube* dão de realizar uploads e downloads. As imagens que eu assisti aqui na estação de trabalho do Ponto de Cultura estão armazenadas nesse site: são registros de atividade e são públicas – todos podem acessar, de qualquer parte do mundo. Basta digitar os endereços:

- www.youtube.com/watch?v=7094KJJyr8I – uma filmagem de apresentação de cena. Um relógio demonstrando certo naturalismo na composição da cena convive com a falta de outros elementos cênicos (não há cenário). Sinto falta da filmagem de intervenção do público (trata-se de Teatro Fórum?) [127]. – ao tentar acessar o vídeo em 02/10/12 já não estava mais disponível.

- www.youtube.com/watch?v=6GiQjfSptOo – um vídeo no qual se apresentam os que participam do Ponto Educandário de Cultura. O texto está em inglês, revelando intenções de alcance com a linguagem.

- www.youtube.com/warch?v=4LCWY5AmQJU&feature=relmfu – uma filmagem de experiência realizada com Teatro Invisível em um Shopping cujo tema é comida. (também não estava mais disponível em 03/10/12).

[127] Esta cena, assim como as fotos que tirei e aquilo que filmei, e as entrevistas que realizei estão no DVD que acompanha a tese.

Quando terminei de assistir, fiquei um pouco sem ação: ninguém voltou para me dar atenção. Poderia permanecer por lá ou ir embora que ninguém notaria. Então busquei me dirigir à porta e veio em minha direção rapidamente um dos que acompanhavam as atividades (não pude chamá-lo, já que estavam em meio à realização de um exercício). Perguntou-me se eu estava procurando alguma coisa! Fiz ver que apenas estava querendo me despedir. Secamente recebi um até logo. Definitivamente minha presença não foi muito bem recebida neste dia! Apesar disto, a quantidade de informações e dados obtidos foi considerável.

Quarta feira, 04 de abril de 2012.

A Yara me recebeu e explicou que na segunda feira houve um desencontro de informações e por isto tudo ocorreu como já narrei. Percebi que havia um número grande de crianças se dirigindo para o teatro. Entendi que haveria uma apresentação para as crianças do Educandário e, em função disso, o grupo de T.O. não faria uso daquele espaço.

Figura 37 – As crianças do Educandário se dirigindo para o Teatro. Não há muito contato da comunidade do educandário (crianças, funcionários, professores) com os jovens do Teatro. foto de Antonio L. Q. Altieri para esta pesquisa.

Fomos deslocados para outro local. Antes de seguir com eles, quis registrar características do volume que já havia encontrado na estante com livros: o carimbo redondo, abaixo, é da FFCL

USP – Centro de Estudos Pedagógicos Roldão L. Barros – Tombo anotado a lápis 701.17; V545s; V. 1; 1966. O carimbo retangular é da Biblioteca do I.S.A. (Instituto Santa Amália) da L.S.C. (Liga das Senhoras Católicas). Trata-se de uma publicação de Sociologia da Arte com textos de Ernst Fischer, Jean Duvignaud, Arnold Hauser, Gyorgy Lukacs, Lucien Goldmann e Alain Robbe-Grillet.

Dirigimo-nos para um dos prédios do conjunto Educandário e caminhamos até uma sala, na qual a responsável informou o local no qual os jovens poderiam desenvolver o trabalho. No corredor deparei com um folheto de divulgação que informava estarem abertas as inscrições para educadores interessados em participar do curso de Teatro do Oprimido.

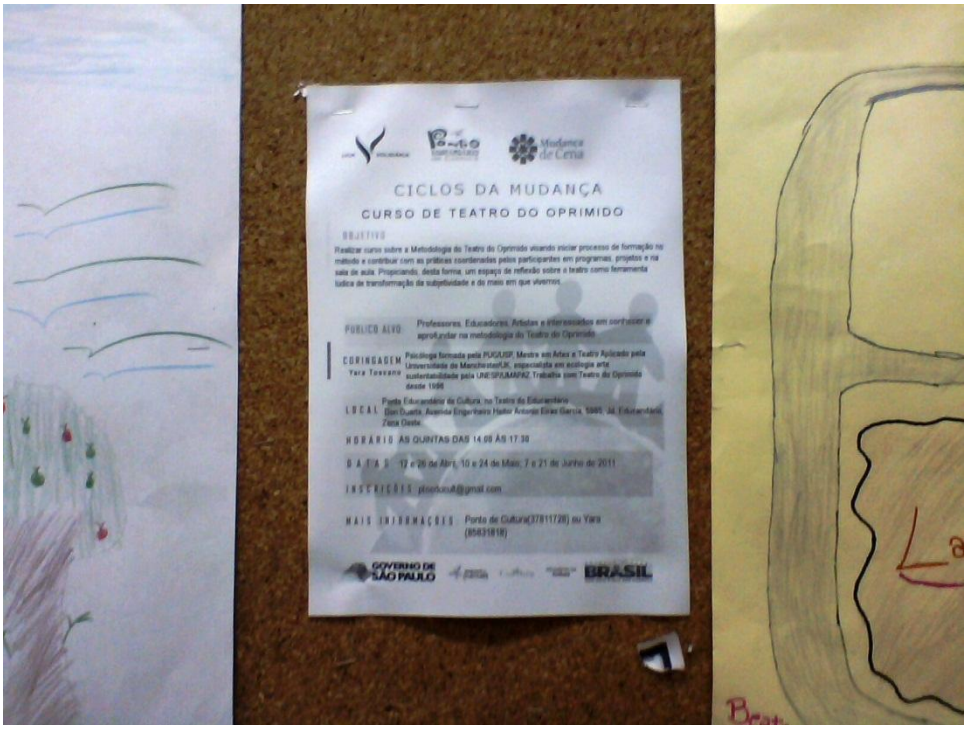


Figura 38 – Folheto de propaganda da oferta de curso de Teatro do Oprimido para professores afixado no corredor interno de uma dos prédios do educandário Dom Duarte. foto de Antonio L. Q. Altieri para esta pesquisa.

É um folheto do curso oferecido e que se realizará em Abril, Maio e Junho de 2012 (a data está errada no folheto). Yara me contou que não recebeu inscrições por enquanto. Entendi que os educadores do próprio Educandário não se dispuseram a frequentar o curso, assim como

aqueles que trabalham ou residem na região, portanto isto revela desinteresse tanto das instituições como dos próprios educadores que tenham sido informados. De outra parte, podem existir impedimentos por incompatibilidade de horário, mas chama a atenção o fato de não haver procura de educadores em oferta de um curso gratuito que proporciona um método de trabalho. Tive acesso a um e-mail dirigido às equipes gestoras das escolas municipais pela Diretora Regional de Educação da DRE Butantã divulgando a atividade de sensibilização de Professores sobre Teatro do Oprimido. Se houve interesse, não se efetivou em procura e realização.

A sala para a qual nos dirigimos tem piso de madeira, espaço livre, cadeiras e uma mesa. Não parece haver muita integração entre o grupo e os alunos que estão distribuídos pelos pátios: não se cumprimentam, não há acenos nem brincadeiras. Seria de se esperar o contato, já que estes jovens frequentam o Educandário desde o ano passado (pelo menos). Isto me deu uma impressão da inserção do Ponto de Cultura naquele espaço: não parece haver muita aproximação entre a comunidade interna e o grupo. As janelas permaneceram abertas, mas ninguém parou para observar o que se passava.

O primeiro momento foi para recados:

- Figurino: duas integrantes do grupo pediram auxílio para limpeza dos figurinos. Informaram que pode ser usada a máquina de lavar roupas. Pediram a doação de cabides. O grupo que hoje é de 20 jovens discutiu porque limpar os figurinos: o pó e o bolor.

- Cecília: sobre a ida para ver o espetáculo Torquemada no Teatro Coletivo. Cogitou a possibilidade de irem juntos no sábado às 17h00min. A entrada é gratuita. É mais fácil ir de metrô, mas é mais barato ir de ônibus. O espetáculo é do grupo GTO da Garoa em parceria com a ONG Mudança de Cena (da Yara). Houve um pouco de tumulto e eles aproximaram as cadeiras para ficar mais próximos. Esclareceram que é teatro fórum e que é bom ver uma apresentação, Cecília falou sobre a comissão da verdade, sobre a tortura e a vontade de que isto não se repita. Explicou que o espetáculo começa com a peça escrita por Boal e é completado com uma parte que remete para os dias de hoje. Marcaram de se encontrar na frente do Educandário, 'tipo 15h00min' no sábado. Depois mudaram o local,

já que entrando no educandário e esperando na frente do teatro é mais seguro. Vão se organizar por eles mesmos.

- Há uma questão da telefônica para resolver (não ficou claro de que se trata).
- 2ª feira vem um músico para ajudar com a composição para o espetáculo (ou melhorar a que tem). Vão aproveitar para trabalhar o que é Teatro Fórum.
- 5ª feira começa a formação de Teatro do Oprimido. Será na sala, não no teatro. Alexandre, Leidiane, Larissa e Marina virão. Serão seis encontros de 5ª feira, uma sim e uma não. Também podem divulgar para os próprios professores (no Blog tem a divulgação). Esclareceram que 'é formação, sem gracinhas', eles é que vão fazer junto. Há possibilidade de continuação no segundo semestre.

Terminaram os recados, tiraram as cadeiras e liberaram o espaço. Deram as mãos, em roda. A curinga Yara deu o comando do primeiro jogo:

1º jogo: Ninguém com ninguém. Três dos jovens já conheciam o jogo. Uma contou como era. Dois voluntários no meio da roda. Mão com mão, joelho com joelho e testa com testa. Brincaram que boca com boca e 'mão não sei onde' não pode. Formaram as duplas, muito contentes: riem bastante. Cecília vai dar os comandos: pé com pé, barriga com barriga, ombro com ombro, joelho com joelho, cabeça com pescoço, ninguém com ninguém... todos correram pelo espaço.

Figura 39 – O primeiro jogo: tocar, encostar, sentir a pele, aproximar. Ao mesmo tempo em que se evidencia a descoberta do outro, fica presente o sorriso revelador: timidez disfarçada e contentamento – todas as fotos daqui para frente de Antonio L. Q. Altieri para esta pesquisa.

Figura 40 – A troca de parceiros solicitada se dá sem resistências: há uma abertura para a participação. Idem.

Testa com testa, ombro com ombro, pé com joelho, ninguém é de ninguém...

Figura 41 – Além das posições ficarem mais difíceis os contatos ficam mais inusitados. Decididamente isto não ocorre no dia a dia destes jovens. É uma experiência única de contato e relação. Também de diálogo.

Figura 42 – Aumentando a complexidade e o contato. Idem.

Figura 43 – Parece que se esquecem das inibições. Idem.

Figura 44 – Até o extremo, complexidade máxima, empenho grande e satisfação expressa nos sorrisos. Idem.

Uma instrução para que andem num mesmo ritmo. Comando: 'Mão no peito (risos)', pé na cabeça, ninguém é de ninguém... Há muita alegria no ambiente.

Figura 45 – Aprendendo o corpo e seus limites, o contato e suas ampliações de dimensão. Idem.

2º jogo: Siga o mestre de ritmo. Um sai da sala, uma pessoa faz o ritmo com partes do corpo, modificando várias vezes, o de fora volta e entra na roda tentando descobrir quem é o mestre. Alexandre saiu primeiro. Voltou e descobriu rapidamente. Yara lembra que o ritmo não é só com as mãos.

Figura 46 – Observação atenta daquele que está no meio da roda. Observação atenta dos que estão na roda. Em ambos os casos, um exercício de leitura. Idem.

Terena e Yara também se integram ao grupo e participam. Tenho vontade de participar, mas devo observar: é contagiante.

Figura 47 – O desafio é de cumplicidade no grupo. Idem.

Pude filmar e fotografar[128]: o grupo não se desligou da atividade, minha presença não mudou em nada as atividades, já que eles estavam totalmente integrados e absortos pelo que realizavam.

3º jogo: Trabalhar em equipe. Divididos em dois grupos devem montar e apresentar um meio de transporte: parado, em movimento e com sons. Um meio de transporte único. Comando dado para que se misturem novos do grupo com antigos. Prazo dado das 15h: 17min às 15h: 45min para combinarem a montagem. Um grupo saiu da sala para elaborar a montagem, outro permaneceu. Yara e Terena permaneceram na sala. Começam optando por uma espaçonave e chegam à conclusão de tentar todas as alternativas. Muitas ideias surgem. No começo falam muito, mas aos poucos passam a testar possibilidades com o corpo, fazendo.

Percebo que estes jovens se encontram neste local para, orientados, realizarem estas atividades. Não posso deixar de pensar que eles poderiam estar em outros lugares fazendo outras

[128] As fotos e filmagens estão no DVD que acompanha a tese. Na pasta imagens de campo, separadas em pastas nomeadas fotos e vídeos e com datas em cada grupo de imagens.

coisas. Quais seriam se não fosse este encontro? Noto que alguns receberam as camisetas (pretas) com o logotipo do Ponto Educandário de Cultura.

O grupo de fora volta para a sala. São os primeiros a se apresentar. Montada a primeira máquina, a Yara pede que o grupo que vê faça a leitura do meio de transporte.

Figura 48 – A ideia de todos montarem um mesmo 'objeto' ou máquina. Idem.

Ao comando de Yara começam a se movimentar.

Figura 49 – Cada parte deve se adaptar ao todo a fim de que a máquina possa se movimentar. Idem.

O outro grupo passa pelo mesmo processo. Todos assistem, ensaiam a leitura, montam e participam da ação. É um exercício de produção e de leitura.

Figura 50 – Os que ficam no entorno também tem a função de tentar traduzir (uma parte em outra parte). Idem.

4º Jogo: Devem formar duplas e atender aos comandos do orientador: quem ou o que eles são, a primeira revelação (algo que um deverá revelar ao outro, como um segredo, por exemplo), a segunda revelação. Deve se dar tudo automaticamente, tão logo o comando é dado. Exemplo: pai e filho, mãe e filho. Deverão estabelecer um diálogo. Estarão todos falando ao mesmo tempo, cada um com seu par da dupla. Nesse momento, a Yara dá o comando de que andem pelo espaço, que ocupem os espaços que estão vazios andando, mas não em círculos. Outro comando: formem as duplas.

Figura 51 – Improvisação e usos de argumentos. foto de Antonio L. Q. Altieri para esta pesquisa.

Figura 52 – Os jovens passam a falar em função de que o outro entenda o que pensam. Idem.

Os diálogos fluíram entre as duplas. No começo certa confusão. Aos poucos houve concentração: criavam os argumentos no mesmo instante em que os usavam, ouviam-se uns aos outros, agiam com naturalidade (poucos deles ficaram 'teatrais'). Houve envolvimento a ponto de não prestarem atenção à dupla colocada imediatamente ao lado ou à frente. Poder-se-ia dizer que estavam construindo personagens a partir de suas próprias concepções quanto à condução do pensamento daqueles que representavam no momento. Comando: 1ª revelação, notável mudança de atitude. Comando: 2º segredo: os diálogos ganham tensão, vê-se pelos corpos que alteram suas posições, pelos rostos que buscam aproximação ou distanciamento, pelas expressões. Não tivessem sido interrompidos, poderia haver a evolução para a criação dos diálogos de uma cena (não era este o objetivo do jogo, naquele momento).

Foi dada a instrução de troca, não sem acrescentar os dados de que deveriam usar melhor das possibilidades que tinham: não só a prosa, mas os silêncios, o corpo. Comando: professor/aluno – uma tendência ao estereótipo se mostrou já que a sala foi invadida por gritos. As relações que se puderam perceber eram de poder de um sobre o outro, de perturbação e de descaso. As falas de uns invadiram os diálogos dos outros, de tal maneira que em alguns momentos se desconcentraram. Não houve o mesmo impacto quando do comando para as revelações.

Mudança de comando: dois amigos/ou amigas. Novamente não houve 'teatralidade', encenação para um público, seus corpos não se voltaram para quem os assistia (eu, Yara, no caso). Não faziam para ser vistos. Era entre eles, dois a dois, era mesmo um jogo. Dado o comando para as revelações, os diálogos se revelaram mais intimistas em grande parte das duplas.

Terminado o jogo, sentaram-se para registrar as opiniões, contar o que sentiram e as revelações:

- Cinco foram de traição
- Uma de que ganhou na mega sena

- Um assassinato
- Um de que o marido bateu porque a mulher dava ‘miojo’ para os filhos
- Outro de que a mulher bateu no marido
- Outro de que o marido não aceitava que a mulher dançasse
- Um de que a esposa foi presa porque bateu na patroa
- Uma revelação de um amor bonito, ‘só que depois não’.

Yara esclareceu e eles concordaram que o teatro pode usar a fala, a imagem, mas através do corpo o ator fala em cena. Um dos jovens expressou que escola e família são parecidas: ‘não!?’. Outra expressou que não: ‘As relações são diferentes, faz parte da sua vida, mas não é família, mas você vai lá tanto quanto vai à escola’.

Ocorreu um breve depoimento de uma das jovens de que tinha estudado no Educandário. As impressões que ficaram não foram boas, lembrou-se de ter visto gente se tratando muito mal: viu um menino furando o olho do outro com a caneta, viu outro que cortou a língua de um colega – “Aqui era um inferno”. Registrou que fez amigos, mas como se mudara para Jundiaí por um tempo, não os viu mais.

No geral: alguns dos jovens já terminaram o Ensino Médio. Grande parte julga que a 5ª série foi a pior em termos de relacionamento e ambientação. Um deles contou que era saco de pancada na escola: mas contou também como inverteu esta situação por ter percebido que era mais forte do que os outros, contou como roubava os lanches dos colegas e como se fez prevalecer pela mesma força que criticou quando usada contra ele – “Eu apanhava, depois eu comecei a bater nos outros”. Comentou que foi de oprimido a opressor e este comentário fez perceber a influência do processo já desenvolvido (era um dos jovens que frequentava desde o início do trabalho).

Sentados em roda, depois de combinarem quem faria o protocolo[129] hoje – o mesmo jovem que apanhava e depois passou a bater – partiram para o jogo final. A proposta foi de realizarem uma micro cena de Teatro Fórum: quatro voluntários foram solicitados, esclarecidos que o desejo deles é de marchar, puseram-se a fazê-lo pelo espaço, indo e vindo. Outro voluntário foi solicitado e esclarecido de que o desejo dele é de dançar. Comentaram que 'Uma ideologia é dançar e a outra é marchar'. Todos notaram que um quer o diferente, que é o oprimido nesta história. Oprimido que tem um desejo e que o grupo mais forte, com mais poder oprime. A posição do grupo mais forte se fez prevalecer sobre a outra, já que permaneceram marchando a despeito daquele que tentou dançar.

A situação se apresentou proposta com uma falha: nada impedia que um dançasse e que os outros marchassem. Não havia elos que ligassem a ação de um à ação dos quatro. Mesmo assim, a postura daqueles que foram se apresentando sempre foi a de levar o grupo maior a dançar e vice-versa quanto ao dançante de que marchasse. O grupo continuou a ser incitado a se apresentar como voluntário: 'Tem algo que poderia fazer de diferente, que permitisse continuar a dançar?' – perguntava a Yara. Cada voluntário que se levantou colocou em prática uma tentativa. A cada tentativa o grupo fez comentários, tratou de analisar os acontecimentos. Numa última tentativa, a voluntária tentou envolver mais voluntários da roda para dançar, até que o número de jovens ultrapassou o de marchadores: assim, pelo número, a maioria passou a dançar, mas não houve interrupção do desejo daqueles que permaneceram marchando.

[129] O protocolo se dá sempre no início ou no final do encontro e é uma síntese produzida relacionada ao encontro todo, ou a parte dele. Pode ser uma imagem, um texto, uma música e pode ser expressa em forma de cena, de cartazes, de canção ou outra destas (ou mesmo a mistura de algumas).

Figura 53 – Ao final sempre há um recolhimento geral daquilo por que passaram no dia: organização e rotina. Foto de Antonio L. Q. Altieri para esta pesquisa.

Restou a solicitação de Yara para uma lição de casa: de que pensem numa situação, numa história deles mesmos em que tenham sido oprimidos por alguém com mais poder, e na qual tentaram, mas foram impedidos de realizar um desejo. Depois disto realizou-se o protocolo.

Figura 54 – O protocolo levanta algo do dia para que se faça uma síntese. Idem.

O jovem procurou desenvolver uma pequena história sem fala, apenas movimentando-se. Inicialmente se posicionou no centro da roda, com um comportamento de bebê. A seguir levantou-se e, circundando o grupo, pôs-se a saltitar chupando os dedos. Finalmente passou a caminhar como alguém mais velho: empinou o peito, pôs os braços para trás, elevou a cabeça para caminhar e fitou nos olhos os que estavam à sua volta. Perguntado, respondeu que tratou de

representar o crescimento: “fui do bebê ao jovem que anda sabendo que é mais forte que os outros”.

E foi assim que finalizou o dia de atividades: em roda, de mãos dadas se aproximaram fechando o círculo e deram um grito, juntos.

Segunda-feira, 09 de abril de 2012.

Antes da entrada do Educandário Dom Duarte, passo novamente pela Instituição Educacional do UNIBANCO, à qual já fiz referência antes. O espaço visto assim de fora, também é portentoso. A área verde é abundante nesta região (o Cemitério Israelita também tem muita área verde). Grandes áreas são ocupadas neste caminho que percorro, contrastando com o pequeno comércio e com os conjuntos habitacionais e as moradias muito simples.

Figura 55 – Instituição do UNIBANCO no caminho para o Educandário. Foto de Antonio L. Q. Altieri para esta pesquisa.

Há também uma Escola Estadual que percebo por conta das estruturas padrão, não é portentosa como a instituição do UNIBANCO, tem a mata não aproveitada, já que está ao redor da estrutura, não como parte orgânica dela, um pouco mal cuidada. Chama a atenção por estar situada no alto, como a imagem da fotografia bem demonstra.

Figura 56 – A Escola Estadual cuja mata toma uma parte do espaço. Idem.

Logo ao chegar ao Educandário, ainda no pequeno escritório improvisado, solicitei a Yara (curinga e responsável pela ONG Mudança de Cena), se poderia entrevistar os jovens e quando. Ela me disse que sim, na próxima segunda-feira (16/04). E a entrevista com ela, para a história de vida seria em maio (eu tinha esclarecido em nosso primeiro encontro que o tempo disponível era o mês de Abril).

Fomos ao teatro. Pela primeira vez pude ver o excelente espaço que existia ali. Um teatro tradicional com palco italiano, sem cadeiras ou poltronas dispostas, o espaço reservado à plateia forma um grande vazio. Há uma quantidade enorme de cadeiras dispostas juntas, de lado, o pé direito é bem alto (o teatro fora construído em 1934). Pela aparência, podia-se deduzir a subutilização caracterizada por um pouco de cheiro de mofo. Impressionante como um espaço cultural pode depender de iniciativas externas para ganhar vida. As cortinas são evidentemente improvisadas, não há torres ou cabos de sustentação de iluminação, há um mezanino oposto ao palco, logo, o espaço comportaria grandes espetáculos, deve ter sido planejado para isto. Foi construída uma boca de cena que parece fazer às vezes de um palco enorme, sobre estrados de madeira mais baixo que o palco italiano da construção original. Há restos de alguma atividade anterior: uma faixa com o dístico “Momento de Espiritualidade” e alguns panos coloridos.

Houve um momento de recados como no último encontro. Uma das jovens viajará para a Romênia junto com a Yara para participar de um congresso sobre perspectivas de educação para jovens. A escolhida deveria ter quinze anos e este foi o critério para levar uma das meninas. O curso para professores previsto sofreu adiamento pra início em 10/05 (soube que não haviam inscritos ainda). Há presença de nove jovens.

Estabeleceu-se que deverão iniciar os ensaios para uma nova peça de Teatro Fórum, sobre escola e educação. As cenas serão levantadas por eles, fruto da criação coletiva. Formaram uma roda.

Figura 57 – Para iniciar, mãos dadas, em roda, como no inicio das brincadeiras infantis. Foto de Antonio L. Q. Altieri para esta pesquisa.

Yara explicou o primeiro jogo do dia: devem formar duas filas, uns de frente para os outros. Observar-se atentamente. Um grupo deve virar de costas enquanto o outro promove mudanças no modo como estão: roupas, sapatos e sandálias, pulseiras, brincos, cabelo, qualquer detalhe pode ser alterado, mais ou menos notável. O total de mudanças está restrito a cinco.

Figura 58 – O grupo envolvido em fazer as mudanças. Foto de Antonio L. Q. Altieri para esta pesquisa.

Todos acharam todas as diferenças: grande parte dos acertos por conta da observação anterior atenta, outra parte por conta de dedução.

Enquanto o grupo desenvolvia o trabalho, chegaram mais oito jovens, perfazendo o total de dezessete presentes no dia de hoje. E os que chegaram foram logo incorporados ao jogo.

Figura 59 – O segundo grupo mudando algo a fim de ser percebido. Idem.

Novamente houve acertos significativos. Importante notar a pronta inserção dos que chegaram às atividades que estavam sendo desenvolvidas, não houve tumulto, apenas integração.

O segundo jogo foi proposto chamado inicialmente pelo nome: espreguiçadeira. Alguns tantos jovens já conheciam e marcaram em suas expressões e reações o contentamento em fazê-lo. E o fizeram justamente, já que se tratava na verdade de uma massagem. De início eles alongaram pescoço, braços, pernas, espreguiçaram. Depois, em roda, passaram a massagear uns

aos outros, andando e batendo de leve com as mãos nos ombros, braços, pescoço, costas, e parados nos glúteos e pernas.

Figura 60 – A espreguiçadeira e a massagem. Idem.

No momento seguinte, o comando foi de que um deles se deslocasse para o meio, um voluntário. Todos se aproximaram e fecharam bem o espaço. Deslocaram-se para baixo com as mãos tocando o corpo do que ocupava a posição central, de modo a que ele fosse massageado por todos em um movimento conjunto único de cima para baixo: todos expressaram muito gosto em fazê-lo. Repetiam três vezes o movimento para cada um.

Figura 61 – O grupo provoca uma sensação gostosa para os que estão no meio. Idem.

O terceiro jogo proposto no dia foi o ciclo rítmico. O comando dado por Yara foi de que fizessem sons aliados a movimentos. Cada um faria por vez de modo tal que todos passassem por dentro da roda que fizeram, de frente, um por um. O objetivo foi de que cada um ensinasse seu movimento e som para todos e todos fizessem os movimentos e sons de cada um. Interessante notar que certo núcleo rítmico foi se mantendo e que o grupo notou e fez uso disto.

A abertura de cada um dos jovens para a proposta rítmica dos outros fica evidente, pois não há recusas em participar e tampouco há reticências a cada proposta do colega que está à frente. Àqueles que permanecem assistindo enquanto não chega a sua vez de fazer o movimento é dada a possibilidade de ver a criação coletiva nascendo.

Os jovens se constituem como grupo criando. Creio que a soma dos jogos é a vivência que dá a singularidade ao que estes jovens realizam, sendo que, até este momento, já vivenciaram oito momentos de criação com o uso intenso da observação, da participação, dos sons, dos movimentos e de uma grande concentração. É possível percebê-los se constituindo como grupo.

Figura 62 – Cada um dos jovens cria uma sequência como se escrevesse um texto e o apresenta. Cada um dos leitores incorpora a sequência e propõe outra. Idem.

O quarto jogo é anunciado pelo Curinga. Ela solicita que todos se posicionem em duplas e que fechem os olhos. Yara dirige-se a cada um deles e os conduz até a proximidade de outro que ela escolhe. Fica evidente a intenção de colocá-los em contato de modo diversificado, de promover a relação de todos com todos. Faz parte da estratégia do jogo a busca de inclusão entre aqueles que não têm com muita intensidade a diversidade nos contatos. A proposta é de que eles sintam as mãos uns dos outros. É feita a solicitação de que busquem detalhes.

Figura 63 – A concentração e os sentidos são aguçados para o conhecimento do outro por outros meios que não aqueles usuais: aqui é pelo toque, tabu em nosso meio. Foto de Antonio L. Q. Altieri para esta pesquisa.

Na sequência, ainda de olhos fechados, eles são solicitados a cruzarem os dois braços à frente do corpo e se movimentarem pelo espaço: Yara (por comandos de voz) e Terena (observando para que não se choquem) os ajudam a fazê-lo.

Figura 64 – O grupo se desloca de olhos fechados. Idem.

A seguir, não sem antes providenciar que eles estejam distante uns dos outros, é dado o comando de que se busquem ainda de olhos fechados e apenas pelo contato com as mãos.

Figura 65 – Momento de encontro e reconhecimento. Foto de Antonio L. Q. Altieri para esta pesquisa.

Houve empenho nas buscas e todos eles conseguiram se achar pelo toque e pelo reconhecimento das características das mãos. A alegria destes reconhecimentos ficou estampada nos sorrisos de contentamento quando se reconheciam. Há aqui o aprofundamento do reconhecimento recíproco que não é somente aquele que socialmente se dá no dia a dia. Talvez isto justifique os sorrisos, ou seja, a percepção de que de fato conseguiram se encontrar de uma maneira diversa e inusitada.

O quinto jogo do dia foi aquele que é conhecido como João Bobo: divididos em trios, dois a dois, um à frente do outro com o terceiro no meio. O jogo consiste em balançar o que está no meio sem que ele saia do eixo. É um jogo de equilíbrio e confiança. Os sorrisos apareceram novamente, uma sensação de medo transpareceu em muitos. Em alguns, a confiança e em outros o excesso de confiança ficaram evidentes. Uma das jovens não conseguiu vencer o medo, Yara se dirigiu ao grupo para auxiliá-la.

Figura 66 – O antigo jogo do João Bobo revitalizado. Idem.

O mesmo jogo a seguir evolui para um no qual o número de pessoas do grupo a sustentar uma que estava colocada no meio era maior.

Figura 67 – Equilíbrio, concentração e confiança. Idem.

A mesma jovem que não tinha conseguido desenvolver muita confiança ainda permanecia muito tensa. Chamou atenção o fato de que ela foi quem estudou no Educandário e contou histórias sobre como era complicada a relação entre os alunos quando de sua estada.

Aconteceu então o último jogo antes das histórias: um voluntário se dirige ao meio da roda e desenvolve uma ação improvisando. Aqueles que estão na roda podem se levantar e entrar na ação quando sentirem que perceberam do que se trata e que desejam participar de algum modo. A Yara tem que intervir, dado que as relações não se sustentam por muito tempo: "A gente tá fazendo teatro, teatro tem conflito" é o que diz para eles.

É dado o comando de que não usem mais a fala. O entendimento se dá sem o uso das palavras, exigindo apuramento da observação e da percepção. Todos prestam muita atenção, tanto os da roda como aqueles que entram. Os 'diálogos' se dão e no estabelecimento da relação no centro da roda assumem um 'personagem'. Novamente riem muito, divertem-se com o que fazem e veem. Surge então o poder de um sobre o outro, desejos antagônicos: "Criar um desejo torna mais fácil", diz Yara. Observo que o comando leva à ação, orienta-a em direção ao outro, estabelece relação. Yara entrou em uma improvisação.

Depois de realizadas algumas improvisações, surgiram questões em grupo: se são dois e um tem mais poder o outro menos, o que acontece? Falaram sobre as formas de poder. Quem tem mais informação tem poder? Na improvisação de que a Yara participou, ela exerceu poder sobre o Alexandre (um dos adolescentes), mostrou para eles que exerceu poder porque tinha mais informações na situação proposta. Falaram sobre os tipos de poder: político, policial, de país, poder econômico.

Então retomaram a mesma situação: um desejava cumprimentar o outro que não desejava ser cumprimentado. No meio da roda, o segundo aguardava, um tentou cumprimentar e não conseguiu, outro entrou simulando estar armado, conseguiu cumprimentar. A Yara pediu para inverterem os 'personagens', o agressor virou o outro. Eles incorporaram a solicitação. Foi feita então a questão: que mundo a gente constrói? É possível desistir desse desejo e encaminhar para

outro, foi a solução encontrada pelo próximo que entrou, que passou a cumprimentar todos os que estavam na roda.

A Yara terminou chamando atenção, esboçou uma síntese: “Um tem o desejo e o outro impede, usa o poder para oprimir. Isso é Teatro Fórum”.

Figura 68 – A origem da situação de opressão. Foto de Antonio L. Q. Altieri para esta pesquisa.

Os jovens foram divididos em quatro grupos. Comando: buscar uma história real da vida na qual lembrem que tinham um desejo que foi impedido de se realizar. Houve um tempo de assentamento durante o qual alguns silenciaram, falaram, retornaram ao silêncio, falaram ao mesmo tempo. Houve encaminhamento para o Teatro Fórum com o grupo e a proposta foi que daí nasceriam cenas. Lembrei que nestas células de trabalho criativo está presente o todo, nestas partes dinâmicas está presente o todo do Teatro do Oprimido. Não manifestei esta minha percepção. Registro apenas aqui no Caderno de Campo.

Os grupos retornaram e cada um apresentou a cena com a organização dividida em três momentos, sendo que para cada um montaram uma imagem ‘congelada’. Os que assistiam foram estimulados a fazer comentários e ficou evidente o papel da ‘Curinga’ Yara ao fazer observações de elucidação e de aproximação.

Figura 69 – A origem aqui é do Teatro Imagem (experiência de Boal no Peru). Idem.

O protocolo ficou para o próximo encontro. A palavra do dia foi criança.

Segunda feira, 16 de abril de 2012.

No dia de hoje, a primeira atividade prevista é de visita ao núcleo da Liga que lida com o combate e prevenção ao abuso sexual dentro do Educandário. Dirigimo-nos ao local, cinco dos jovens estavam presentes. Foi Terena quem nos acompanhou hoje, já que a Yara não esteve presente. Marli é a responsável que nos recebeu. Estavam presentes Edu e Luciana. Inicialmente, Marli deixou claro que o grupo pode marcar outras conversas e encontros como este.

O grupo contou que já montou uma peça de Teatro Fórum que trata de pedofilia. Alguns membros do grupo tinham contado abusos que souberam. Mas é necessário continuar a aprofundar. Chegaram a fazer duas apresentações. Gostariam de ter mais elementos.

A primeira questão que fizeram foi se tem assistência e de que tipo?

A resposta de Edu foi de que há muitas organizações para tratar da criança e do adolescente. Há o 'ECA' (Estatuto da Criança e do Adolescente), a tônica mudou, a atenção é para cuidar do direito e não assistencialista. Lembrou que devido ao caso Aracelli (1973): 18/05 foi então instituído como dia de atenção ao menor. Com a pressão das organizações, foi desencadeado o processo de discussões na câmara, o Plano Nacional de Enfrentamento ao Abuso Sexual de Crianças e Adolescentes. Trabalharam com seis eixos, entre eles, prevenção, atendimento, proteção juvenil, articulação. Os municípios deveriam trabalhar estes planos.

Foram criadas comissões de enfrentamento: CMESCA. O núcleo da liga também faz parte da comissão. Em São Paulo a CMESCA está no momento de elaborar o plano.

Uma das jovens perguntou quais são as ações. Primeiramente, as ações são conjuntas: médico, professor, gari, etc... A liga tem um programa já que é polo de prevenção. O órgão competente é o Conselho Tutelar: a região do Butantã tem cinco conselheiros (para 100.000 habitantes).

Foi citado o exemplo da mulher que apanha (o movimento da mulher é muito mais antigo). É tudo uma labuta, é muito difícil. Edu conta que haverá um evento no qual eles vão andar pela comunidade, divididos em alas: cada ala tem uma faixa dizendo não a um tipo de violência.

A próxima pergunta do grupo: como é o encaminhamento?

Edu conta que há um número telefônico, o disque 100. As denúncias podem ser anônimas. As pessoas também podem ir ao Conselho Tutelar ou à Delegacia para fazer a denúncia. Ficou a observação de que neste caso depende de quem vai atender. Entende que as escolas não têm estrutura para lidar com isso, mas contam com a ajuda da Liga.

Chegaram mais duas pessoas do Núcleo, Luciana, psicóloga, e Cristiane, assistente social.

O grupo questionou como funciona depois da denúncia. A resposta a esta questão foi: há a comunicação obrigatória ao Conselho Tutelar, deve ser feito um Boletim de Ocorrência, o Hospital Pérola Byngton faz exame de corpo de delito, há encaminhamento para a terapia.

A primeira providência é de identificar onde está o agressor – se encaminha ao mesmo tempo em que as outras, porque é necessário tirar da presença, da exposição ao perigo. Junto a isto, tem o trabalho de potencialização da mãe. Muitas vezes elas se apresentam resistentes.

Outra questão do grupo é com relação a quais são os sinais de abuso que se podem identificar: isolamento, agressividade, aumento ou diminuição do apetite, brincadeiras ‘sexualizadas’ (sic) com outras crianças (inclusive pode vir a ser um próximo abusador se achar que aquilo é normal). Aí entra a importância da mobilização, a criança percebe que algo está

errado. Houve manifestação de concordância do grupo. A psicóloga usou um termo para esta situação: você precisa elaborar[130].

Neste momento chegou Thaís, outra psicóloga.

A liga tem uma terapeuta familiar, porque não dá para isolar o fenômeno. Há, por exemplo, pessoas que chegam até eles por outros motivos e acabam por revelar a violência.

Edu contou que também é ator, pensa que o grupo está com a faca e o queijo nas mãos.

Um dos jovens do grupo expôs a crença de que a questão está ligada à violência em geral. Lembrou uma frase que é muito usada no norte nordeste do Brasil: "Quem plantou a bananeira come o primeiro fruto!" Contou que realizou uma busca na internet como participante do espetáculo.

Edu contou que há um plano nacional, o PAIR. Disse que o núcleo da Liga pressiona, cria fóruns, etc. Trouxe uma cartilha que distribuiu a todos.

Uma das meninas do grupo perguntou se "... o fato da pedofilia continuar a acontecer é sinal de incompetência das autoridades"?

Edu traçou o percurso do que gerou o quê. "O governo não quer lidar muito com isso. Mas tem características que não são só do Brasil".

O diálogo durou cerca de uma hora, combinaram a possibilidade de apresentação do grupo em 16/05, também ficou combinado um ensaio com a presença do pessoal do núcleo. Talvez todos façam parte da caminhada pelo dia de combate à violência.

Depois de finda a conversa, voltamos para o teatro onde se puseram a ensaiar. Cinco jovens presentes. Para introduzir o ensaio, a Terena perguntou o que acharam da conversa de

---

[130] Lembrei-me da situação pela qual Boal passou em que teve necessidade de escrever um texto de teatro para elaborar o que tinha acontecido com ele, o processo de tortura, que está elaborado no texto Torquemada.

hoje. O grupo expressou que ajuda a tomar posição, ajuda a lidar com o personagem, é mais um impulso para abrir uma pesquisa e colocar nas histórias (como um estudo de caso), observaram que se fala de mãe e filha e questionaram se não há casos em que os pais são quem levanta o problema, qual seria a incidência de pais que o fazem, que conduzem o processo? Um dos jovens manifestou "...que enriqueceu a história que o pedófilo tem por trás", ressaltou que "o agressor sempre tem um problema, que há casos e casos, no norte do pais, por exemplo, é quase normal (numa certa medida)". Perceberam que a peça tem outras histórias que devem estar no personagem: "mas na peça a gente escolhe uma história pra contar, mas as outras coisas podem aparecer nos personagens. A conversa trouxe coisas para pensar, compreender e aprofundar".

Terena aproveitou as questões levantadas e pediu que começassem a ensaiar, não sem antes deixar uma pergunta como mote para o ensaio: quem são esses personagens?

Alguns do grupo levantaram o problema de que passam por um momento delicado: dois revelaram que devem sair do grupo – Cecília e Diego[131].

Terena remeteu para o hoje e o agora, a função é estruturar para que outros assumam. Fez a proposta de que eles fizessem um exercício com cada um assumindo dois personagens.

1 – Iniciaram andando pelo espaço com ritmo dado por Terena no pandeiro. Silêncio momentâneo, era a necessidade de atenção, perceber o próprio corpo. Sugeriu movimento do corpo do pequeno para o maior, ampliando até quase o corpo inteiro estar envolvido nesses movimentos.

2 – Trabalhar personagens com o corpo, significando com o corpo: primeiro uma mãe – que parte do corpo, qual a principal característica, o lado da luz e o lado da sombra da mãe, qual idade, quantos filhos, qual a parte do corpo que chama mais atenção, o que essa mãe faz às 07h00min, às 12h00min, às 15h00min, às 19h00min, com os filhos. A cada sugestão o corpo

[131] Cecília pretende viajar para o Chile a fim de visitar um grupo de Teatro do Oprimido. Diego está procurando emprego e quando achar terá que deixar o grupo.

mudava, posturas eram apresentadas aos olhos, partes se contraiam ou relaxavam, um trabalho de pesquisa e ação se realizou. A seguir Terena deu o comando: agora alguém que tem oito anos – características, parte do corpo e caminhar. As opções do grupo na assunção das mudanças ficaram mais narrativas do que propriamente vivenciadas emocionalmente. Então veio o comando de que cada um passe a ser o personagem que vai ensaiar hoje: 06h00min de uma segunda feira, às 09h00min (idem), às 12h00min, 16h00min, 20h00min, 22h00min, 24h00min, 02h00min, 04h00min, 22h00min de sábado, 12h00min de domingo.

Figura 70 – O espaço é muito grande e claro, mas há concentração. Foto de Antonio L. Q. Altieri para esta pesquisa.

3 – Foram comandados a subir no palco, para andar como o personagem. Da plateia sai uma pergunta e o jovem responde como o personagem.

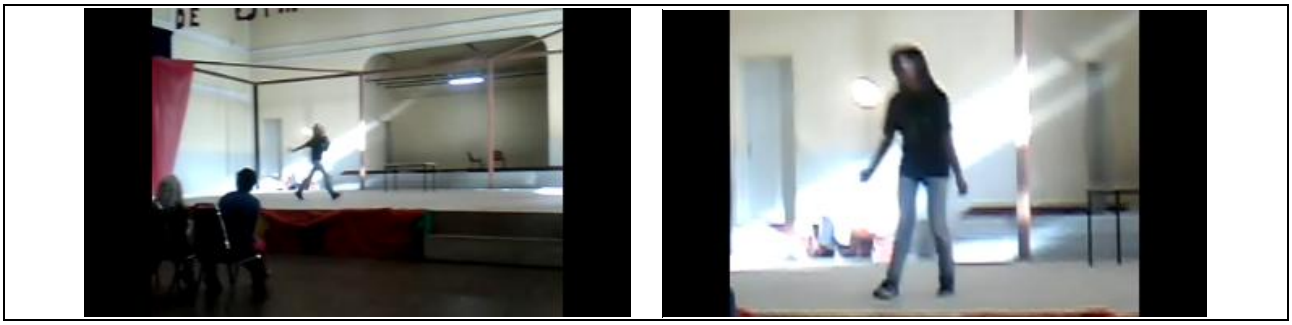


Figura 71 – Neste caso fica evidenciada a realização de contato palco plateia. Idem.

Às 16h51min, surgiu a proposta de subirem ao palco e realizarem as cenas da peça "*Nosso segredinho*" que já haviam estruturado e apresentado no ano passado (2011). Trata-se de uma

peça que compõe o Teatro Fórum e que trata do abuso e violência sexual com menores. O enredo passa por situações em que uma família constituída por quatro pessoas – mãe, pai, filhas – convive constantemente com um amigo do pai. Ocorre que este amigo sempre faz agradinhos interessados. Em determinado momento ele seduz uma das meninas com um presente – arma uma situação na qual se encontram sozinhos. Há uma cena que representa esse momento da sedução na qual ele toca a menina que se mostra insatisfeita, confusa e com medo. As cenas se sucedem com a menina indo mal na escola, tentando falar com a mãe e desembocam na situação final. Não sem antes o 'amigo' esclarecer para a menina que não comente o que aconteceu: "Este será o nosso segredinho!".

Ensaiar estas cenas depois da conversa com o núcleo da Liga foi um momento de aprendizado que se evidenciou na concentração, tensão, relação e diálogo sobre o palco.

Depois do ensaio, ao se reunirem para conversar, expressaram que ficou mais difícil de fazer os personagens. Que cada um se expressou como se sentiu, e que isso é possível fazer. Um dos jovens observou pouca consciência corporal e estranharam fazer personagens de outros jovens do grupo. Falaram o tempo todo do personagem na terceira pessoa.

Houve um debate sobre como eles entendem que acontecem as mudanças e sobre como reagem os personagens que sofreram com pedofilia, o quanto isso é complexo e como isso 'alimenta' os personagens e enriquece o tema. A marca do encontro de hoje foi a adaptação.

Quarta feira, 18 de abril de 2012.

Logo na chegada, pedi espaço para solicitar dos jovens e adolescentes do grupo quais gostariam de me conceder entrevista. A grande parte deles levantou as mãos em sinal de intenção. Quando restringi a opção para o dia seguinte, restaram cinco.

Retorno ao trabalho. Primeiramente foi proposta por Yara a retomada dos grupos da semana passada. Como faltaram alguns, houve uma reordenação e redistribuição dos jovens. Uma

das integrantes que não estava frequentando os encontros retornou (Letícia). O grupo comemorou o retorno.

Yara se apresentou com muito ânimo e tratou de passar isto para o grupo. Aproveitou para recordar que é necessário lavar os figurinos e para isto alguns teriam que se apresentar.

Foi proposto um jogo: uma corrida na qual ganha quem chegar por último – "...é necessário levantar as pernas, passar para o joelho, e arremessar à frente (lentamente)", Yara explicou e demonstrou dando conta de que os movimentos deveriam se realizar por completo, em sequência.

Figura 72 – A curinga exercendo a função de incentivar o acontecimento. Foto de Antonio L. Q. Altieri para esta pesquisa.

Foi dada a largada. Houve empenho de todos, apesar de alguns brincarem muito com a situação. Destacaram-se alguns que de fato se preocuparam em realizar o movimento por completo. Observavam-se ao mesmo tempo, já que era uma 'competição'. Alguns tiveram problemas com o equilíbrio.

Figura 73 – Voltados para si mesmos em observação dos movimentos e para os outros na 'competição'. Foto de Antonio L. Q. Altieri para esta pesquisa.

O exercício proposto a seguir solicitou que o grupo circulasse pelo espaço, que se cumprimentassem, quem recebe o cumprimento passará a outro o nome com que foi cumprimentado. Assim, em sequência, uns cumprimentariam os outros com nomes dos que já tivessem encontrado. O grupo ficou um pouco confuso, mas levou adiante a proposta.

Figura 74 – A sequência de cumprimentos. Foto de Antonio L. Q. Altieri para esta pesquisa.

A proposta seguinte colocou o grupo todo em pé, em círculo, ombro a ombro, olhos fechados e voltados para dentro. Yara explicou que tocaria em um deles e que depois disso todos deveriam abrir os olhos e observarem-se a fim de descobrir quem era o que foi tocado. Yara questionou: o líder tem cara de líder? Quando dissesse já, deveriam apontar. Atrapalharam-se um pouco no começo. Todos se apontaram. Yara repetiu o jogo, desta vez tocando em todos.

Figura 75 – Todos observam a todos. A proximidade física entre eles é grande. Idem.

Conversaram um pouco: como o líder olha? Um do grupo disse que o líder tem o convencimento, os outros concordaram. Conversaram: é assim... faz isso... faz aquilo ...tem um certo distanciamento ...muda de como era antes ...aparenta autoridade. Yara revelou então que tinha tocado em todos: Mas para que pode servir este jogo? Na vida todos podem ser líder? A gente é líder sempre? Terminou dizendo que só se constrói liderança fazendo.

Passaram então ao próximo exercício que foi explicado por Yara assim: forma-se uma grande roda, todos ficam de costas para o centro, fecham os olhos, será dado um comando restrito

a uma palavra ao qual deverão todos reagir montando a imagem com o corpo, de imediato. Primeira palavra: gato. Montaram a imagem e se observaram. Segunda palavra: mãe. Montaram a imagem e se observaram. Terceira palavra: pai. Montaram a imagem, mas uma das meninas começou a chorar e se retirou um pouco e voltou. Questionada sobre o que aconteceu: "Eu não gosto de falar do meu pai!". Todos foram abraçá-la, muitos choraram.

Figura 76 – A amorosidade do grupo expressa no abraço dado na adolescente que, ao solicitada a tratar do pai, se sentiu mal. Ela expressou a mãe no exercício, mas o pai não. Foto de Antonio L. Q. Altieri para esta pesquisa.

Retomaram o exercício. Yara recomendou: "Fechem os olhos... deem uma boa respirada!". Quarta palavra: professor. Montaram a imagem e se observaram. Yara faz leituras e estimula as leituras do grupo. O grupo elabora as ideias ao ouvir e comentar. Quinta palavra: escola.

Neste momento, a Yara pediu à Marina (uma das adolescentes, com quinze anos de idade) que anotasse as impressões do grupo. Ocorre que haverá uma viagem a fim de participarem as duas de um congresso sobre educação e perspectivas de frequência pelos jovens à Universidade.

O congresso ocorrerá na Romênia: ou seja, partirá do grupo, representado por uma das que fazem parte do grupo, a representação que será exposta no congresso pela Marina. O grupo segue fazendo a composição das imagens e fazendo as leituras.

Sexta palavra: universidade. Montaram a imagem e se observaram: os comentários deram conta de sensações e expectativas como 'comemoração', 'difícil de entrar e difícil de se manter', 'esforço', 'cola', 'vendo o nome na lista', 'formatura'.

Começaram a conversar. Um conta que está na universidade e 'que isto permitiu sair do Itaim Paulista e ganhar em emancipação'. Outra diz que é muito diferente da escola. Outra diz que quer fazer psicologia... três querem. Uma conta que está no 3º do Ensino Médio, três no 1º, três no 2º e o restante na 8ª série do Fundamental. Há dezesseis presentes: a maioria quer fazer faculdade.

Yara puxa para si a conversa encaminhando para uma questão que faz: Vocês têm alguma ideia que gostariam de ver defendida no congresso? As respostas são de que a faculdade ajuda, de que o pessoal que faz escola particular acaba ocupando vaga pública, de que as despesas pesam, de que deveriam ter testes vocacionais, uma delas conta que fez na internet, no site da revista Capricho tinha um link que remetia para o Guia do Estudante. Levantam a questão se é igual um curso à distância e um presencial.

Retomaram o grupo com a finalidade de apresentar o "Nosso segredinho". Foi proposta como concentração uma parada de cada um pensando em seu monólogo interior[132]: pensar sobre o personagem. Passaram as cenas.

---

[132] Em seu livro A criação de um papel, do original Creating a Role, Constantin Stanislavski dedica três páginas descrevendo impulsos e ações interiores de um ator que está criando um papel: "Logo que sinto essas vibrações, posso entrar em ação; fisicamente, não, por enquanto. Apenas para dentro, em minha imaginação...
- Que é que você faria – pergunta minha imaginação a meu sentimento – se estivesse na situação de Sofia?
- Eu diria a meu rosto que assumisse uma expressão angelical – responde meu sentimento, sem vacilar.
- E depois? – prossegue minha imaginação.

Figura 77 – A maneira que encontraram de expressar o abuso: assim de frente para o público. Foto idem.

- Eu diria para teimar em ficar calada – responde meu sentimento – Meu pai que diga todas as asperezas e grosserias que quiser..."

Assim segue o diálogo ou monólogo interior de um ator preparando seu papel. Diz Stanislavski: "E assim, por meio de desejos, inclinações, impulsos para agir, sou naturalmente impelido a essa coisa importante: a ação interior. A vida é ação. Por isso é que a nossa arte vivaz, que brota da vida, é preponderantemente ativa". – STANISLAVSKI, 1990, págs. 59 a 62. Augusto Boal, como já vimos, estudou Stanislavski em Nova Iorque, no Actor's Studio; trouxe os Laboratórios para o Teatro de Arena, continuou usando as técnicas no Teatro Jornal, e as incorporou em seu trabalho com o Teatro do Oprimido.

Uma das jovens chorou. Novamente o grupo se juntou em um abraço coletivo.

São 16h51min. Um dos adolescentes chegou. Sentaram-se a fim de finalizar o encontro do dia. Em roda. Combinaram que vão trabalhar as histórias que surgiram na semana passada. Elas serão um embrião, um pequeno festival de cenas. A Cris aproveitou para levantar a questão de que vai largar o grupo porque pretende entrar em contato com outros grupos de T.O. e que vai encontrar com eles em Maio, no Chile. O grupo decidiu que este ano vão representar dois espetáculos do Teatro Fórum: manter o '*Nosso segredinho*' e montar outro. Viram por bem que, a partir de agora, pelo menos dois integrantes ensaiem cada personagem (stand-in).

Protocolo: alguns do grupo apresentaram sem fala alguns erros que cometeram.

Yara informou que o curso para professores foi adiado – não há inscrições!

Quarta e Quinta feira, 18 e 19 de abril de 2012.

Entrevistas com os jovens

Encontramo-nos no Ponto Educandário. Eles foram chegando e esperando a vez de serem entrevistados.

Um (18/04), Dois, Três, Quatro, Cinco (19/04).

1ª parte da entrevista.

Antonio – Esta é uma entrevista de estudo de campo que eu faço para a pesquisa que faço sobre educação e teatro do oprimido. Nós estamos aqui no Ponto Educandário de Cultura e eu preciso gravar a entrevista. Posso?

Um – Sim.

Antonio – Vou dizer um texto inicial apenas para começar: Gostaria que você se identificasse dizendo seu nome, e que contasse a sua experiência com o Teatro do Oprimido e a sua experiência com o grupo. Como tudo aconteceu, como você chegou até aqui e por que, como foram as aulas, as atividades, como foram as suas apresentações, tá..? Tudo bem? Então pode começar. Comece se identificando, por favor.

Um – Meu nome é Um, tenho vinte anos, estou há dois anos no Ponto Educandário de Cultura, gosto muito de estar aqui, conheci o ponto pelo cartaz, e desde sempre quis fazer teatro. Desde pequena. E quando veio esta oportunidade, não tive outra chance... não tive como não... agarrar esta oportunidade. Eu pensei que fosse um outro estilo de teatro, uma coisa mais lúdica,

mas não, é bem... é uma metodologia diferente que eu não conhecia, mas que eu estou gostando e pretendo ficar aqui durante quanto tempo for necessário. Pretendo ser uma professora de teatro do oprimido. Esta metodologia eu... eu vou levar na minha vida, me ajudou muito na minha história pessoal, enfim... Gosto muito de tá aqui e sou muito grata por isso. Sempre... ... ...

Dois – Meu nome é Dois, eu entrei... eu cheguei até o teatro através de um cartaz que eles colocam todo ano em frente ao Educandário. Eu sempre gostei de teatro, achei... achava... achei muito importante, foi um local onde eu descobri muito sobre a minha própria pessoa, coisa que eu nem imaginava que eu gostava, eu descobri aqui dentro, uma experiência ótima e hoje eu não sinto vontade de deixar o teatro de forma nenhuma. Eu não me lembro de todas as perguntas... Eu cheguei através do cartaz, aí minha tia levou a inscrição pra mim, aí ela preencheu e trouxe, aí começava na próxima semana, eu vim, tinha meio que uma seleção, só que aí acabou que todo mundo ficou dessa seleção, porque todo mundo se destacou, se identificou e acabou todo mundo ficando. O tempo aqui dentro passa muito rápido. A partir do momento que a gente entra, que tá apresentando, fazendo os jogos, passa muito rápido porque eu gosto disso (sorriso) então pra mim é uma coisa que... eu tenho como lazer o teatro e acho que é muito importante.

Três – Então, meu nome é Três, eu tenho quatorze anos e eu fiquei sabendo do teatro na escola. Foram avisar lá na escola que tinha vagas prá poder fazer teatro do oprimido e eu me interessei junto com um grupo de amigas e a gente veio fazer a inscrição. Aí a experiência foi muito boa, porque, por mais que eu tenha desenvoltura, me ajudou muito a me socializar melhor com as pessoas e também me ajudou a conhecer bastante gente legal, gente que tem as mesmas dificuldades que eu, estas amizades mesmo, e que ... é mais ou menos isso... e eu gosto bastante do teatro porque é uma forma de se expressar de uma forma diferente. Aprendi também a me expressar com o corpo, com as palavras, e é bem legal, e agora a gente também tá com novos projetos, novas perspectivas de vida. Tem uns três meses no máximo (que está no grupo).

Quatro – Bom, eu sou o Quatro, tenho quinze anos e foi mais ou menos assim: um dia minha mãe passou aqui na frente, viu a placa lá embaixo, e eu sempre quis fazer teatro, né. Eu fiz teatro oito anos na escola... teatro na escola não é a mesma coisa que teatro fora, né... Aí eu vim, me inscrevi, tal... comecei. Foi muito difícil o primeiro ano para mim. Por causa da minha mãe, porque ela não gosta de teatro, ela não aceita assim... eu gostar de teatro, de fazer teatro ela não gosta. E foi um pouco difícil para mim... nossa eu amei, eu cheguei aqui todo mundo me aceitou do jeito que eu sou, todo mundo gostou de mim, fiz vários amigos. Os jogos, né... as atividades, nossa, adorava... eu ia todo quebrado para casa assim... um negócio muito gostoso... eu sempre gostei assim aqui... uma experiência ótima, porque as peças que a gente faz aqui dentro vai para fora, né. Não fica só lá dentro do teatro. Sai, a pessoa vai lá... vou continuar fazendo isso na vida. É isso.

Cinco – Bom, então, a minha experiência com teatro do oprimido começou com os livros do Boal. Comecei lendo os livros do Boal, do Augusto Boal, e aí depois eu fui fazer uma oficina de Teatro Imagem e conheci a Kelly que dava aula aqui nesse Ponto de Cultura, o ano passado. E aí foi assim que eu vim para cá, em Agosto eu vim para cá, conheci o Ponto Educandário de Cultura e fiquei aqui. É ... e daí eu fui participando, eles estavam num processo já... já tinham começado um processo, eu entrei no meio, tal... mas logo fui me integrando e tal... a gente foi montando as coisas juntas e aí eu participei da montagem das peças que a gente apresentou no final do ano passado. É... esse processo, eu acho que foi muito bom assim, essa vinda para cá,

esse processo que a gente passou trabalhando essa metodologia do teatro do oprimido, todo mundo fazendo a peça junto, construindo a peça junto, coisa e tal, essa apropriação da história e a gente junto montando as coisas. Quando a gente foi apresentar assim... foi muito legal. Ter um... ter uma coisa que a gente fez junto assim, e aí a gente apresentou a primeira vez aqui, no educandário, que foi assim... a primeira experiência assim... quer dizer eu nunca tinha... só tinha lido as coisas tal... tinha feito uma oficina tal... eu não sabia muito bem como era. A parte do fórum, né, que é a parte mais difícil que a gente precisa... precisa ter consciência do que tá fazendo e tal... Então foi muito legal assim... a gente apresentar aqui primeiro e ver as reações das pessoas, as propostas e como a gente conseguia lidar com essa parte do fórum, que é mais difícil, tal... E depois a outra apresentação foi lá no Bom Retiro. E foi muito legal, porque aí tinha... era outra... era outro público. Porque aqui tinha pessoal daqui, do departamento do educandário, tinha a Marli, que é de um departamento que aborda o assunto do abuso sexual e tal, então eram pessoas que mais estavam dentro do assunto, num sei o que e tal... e nos conheciam de certa forma e aí, no Bom Retiro, foi diferente, né, porque não tinha ninguém que a gente conhecia e uma outra coisa legal, que só tinha gente da saúde mental. Então foi um outro desafio, muito legal. Porque isso... a gente com pouquíssima experiência de fórum, aqui já tinha sido difícil, quando a gente foi para lá... é muito mais delicado, né, essa parte... fazer um fórum para a saúde mental, assim... e foi muito especial, foi muito, muito forte assim, acho que para a gente... para todo o grupo assim... como carga de experiência, foi muito bom assim... acho que é isso.

2ª parte da entrevista[133].

Perfil dos entrevistados.

	Um	Dois	Três	Quatro	Cinco
Idade	20	16	14	15	19
Sexo	Fem.	Fem.	Fem.	Masc.	Fem.
Formação	E.M. Completo	Cursando 2ª Série E.M.	Cursando 8ª Série E.F.	Cursando 1ª Série E.M.	
Onde estudou/estuda	Escola Pública	Escola Pública	Escola Pública	Escola Pública	
Formação dos Pais	E.M. completo, ambos	8ª Série do E.F.	3ª Série E.M.		
Profissão dos Pais	-	M. – Copeira P. – ñ. sabe	M. – Cozinheira P. – ñ. sabe	M. – Secretária P. - Vendedor	M. – Produtora Cultural P. - Professor
Cor	-	Branca	Branca	Rosa	Branca

Tabela 4

Alguns trechos das entrevistas:

[133] As entrevistas seguiram um padrão com perguntas iguais. Aqui não há uma transcrição. A segunda parte das entrevistas está no DVD que acompanha a tese. Cada um deles foi entrevistado em separado.

O que você esperava encontrar aqui no começo?

Eu pensei que eu fosse... como em todos os lugares que eu... não me sinto acolhida e que... eu sou tipo a excluída do grupo. Mas aqui não, aqui eu encontrei amizades... amizades verdadeiras, encontrei... muito acolhimento e eu vou guardar isso sempre. / Veio atrás de diversão, era um lazer para mim vir para cá. / Não esperava muita coisa, mas encontrou um lugar diferente

Por que você procurou fazer teatro aqui?

Porque é mais perto da minha casa, não precisa de condução (risos) e é mais perto, e aqui é um lugar ótimo, é tranquilo, você tem contato com a natureza. Então tudo que eu gosto está aqui. Nesse lugar. / Na verdade eu sempre quis fazer teatro e, como os locais eram muito distantes, minha mãe não deixava,

Que tipo de gente você encontrou aqui, como são as pessoas?

Elas são bem bacanas. Tinha pessoas que eu conhecia de vista, mas eu não falava, daí aqui a gente começou uma amizade bem bacana, bem legal. Só que o ruim é que pela falta de disponibilidade de cada um de vida pessoal, a gente não consegue se reunir sempre. E é só aqui que a gente tem esse contato mais bacana. / Tem vários tipos de pessoas, o que você procurar você encontra, no começo era todo mundo meio tímido, aí fomos nos conhecendo, contando de nossas vidas, e fomos nos soltando, todo mundo bem aberto,

Que atividades você fez aqui?

Muitas. Fiz muitos jogos (risos). Nossa, muitos jogos (risos). Desde o ano passado. Muito legal. Os professores também são ótimos. / Cada dia uma coisa nova, realizaram jogos e exercícios, geralmente fazem os jogos de quarta-feira, tem uma sequência, não repete toda semana, a cada vez são jogos novos, sente liberdade fazendo os jogos: muitas coisas que a gente faz nos jogos aqui, se a gente for fazer na rua, fica meio estranho;

Vocês se apresentaram com o espetáculo?

Sim. Ano passado tínhamos uma peça sobre o buliyng que fizemos quase um mês de apresentação no CEU Uirapuru, depois apresentamos lá no Ibirapuera a peça sobre *Liberdade Proibida,* que é sobre homossexualismo, apresentamos no Pontão de Cultura no Olga Kós a nossa peça sobre pedofilia, que é *Nosso segredinho*, e apresentamos aqui também no Ponto de Cultura pro pessoal de assistência social, pro pessoal que entende mais sobre isso, psicólogos... essas pessoas. / Já se apresentou com espetáculo, no TEDEX no Ibirapuera, na USP em 2011 no meio do ano,

Como vocês chegaram a esses espetáculos? Como é que eles apareceram?

Esses espetáculos são sobre as nossas vidas. Então é tudo... são tudo histórias reais que são dramatizadas e... um pouco diferentes da real e... e é difícil... é difícil você viver aquilo e você fazer aquilo ao mesmo tempo. Então, a gente se reúne no começo, a gente se reúne e fala... e fala sobre as nossas opressões, que tivemos durante a nossa vida e o grupo escolhe uma... uma, duas ou três histórias que acabam virando cenas. / Todos os espetáculos são baseados em fatos reais, história que alguém do grupo contou, a partir daí, montaram cenas que viraram peças, algumas cenas estão completas, outras não, porque muita gente abandonou o grupo, foi embora, então tem que reconstruir de novo;

Como é que foram as apresentações? Você pode descrever rapidamente?

Foram bem produtivas. Na do bulliyng, por exemplo, a gente sempre recebia depoimentos sobre quem sofreu bulliyng... quem já sofreu bulliyng... só quem já sofreu. E teve uma que a gente fez na USP que teve uma garota que falou: Eu falo por mim, porque eu já pratiquei o bulliyng. Então isso foi bem interessante. Porque a gente conseguiu atingir não só quem sofre, mas também quem pratica, esse tipo de coisa e eu achei bacana por conta disso. / Tanto para gente como quem tá na plateia, é muito importante, no momento em que a plateia entra no palco, geralmente, a gente vê o que eles tão sentindo, coisas que tinham vontade de fazer e naquele momento, é meio que ensaio para o que eles podem fazer; a peça não termina, a plateia dá continuidade; fica abertura para a plateia tentar uma solução;

Como que você se sentiu apresentando?

Eu me senti muito bem... Eu me sinto muito bem fazendo o que eu gosto, estando atuando. / ainda fico meio constrangida quando olho a plateia; a gente que tá no palco fica um pouco nervoso quando sobe alguém da plateia, porque é tudo improviso a partir daquele momento, mas a gente tem que segurar; o que me dá firmeza é que o grupo é muito unido;

O que é o Teatro do Oprimido?

Teatro do Oprimido é uma metodologia criada por Augusto Boal onde você, pode, de várias formas, expressar aquilo que você viveu, que você sentiu, pra impactar quem tá assistindo, principalmente pelo fórum, onde a pessoa que tá assistindo pode entrar na cena e tentar transformar aquilo, modificar. / É um teatro que dá mais liberdade para as pessoas, toca muito as pessoas e elas podem participar, o teatro que a gente faz aqui é uma preparação para a vida,

Quem é oprimido?

Todos nós somos oprimidos. / Oprimida é uma pessoa que, geralmente, sofre com a sociedade, tem vários tipos de opressão,

Você é oprimida?

Sim. Todos nós. Ou fomos. Ou se não fomos, vamos ser. Mas todo mundo já passou por um tipo de opressão. Só que, às vezes, a gente não percebe. / Acho que todo mundo já foi oprimido um dia, a vida toda não;

Quem é opressor?

Todos nós também. Assim como nós somos oprimidos, somos opressores. E também, às vezes, não percebemos.

Quarta feira, 25 de abril de 2012.

Meu último dia de observação no Ponto Educandário de Cultura. Terena foi quem conduziu as atividades, estavam presentes 12 jovens.

Inicialmente fizeram um jogo de aquecimento. Iniciaram andando pelo espaço ao ritmo do pandeiro. Depois foi solicitado que fechassem os olhos. O pandeiro silenciou para que, andando assim, de olhos fechados, tentassem ouvir os sons que pudessem. A seguir foram solicitados a sentir os cheiros, que gostos tinham na boca, a tatearem as roupas e a sentirem as texturas da

calça, camiseta, e a sentirem as temperaturas. Terena pediu que prestassem atenção à parte do corpo que necessitava de cuidado e a mexerem esta parte. A seguir todo corpo. Pediu que guardassem as percepções. Que mexessem todo corpo.

Figura 78 – Caminhando para frente e de costas ao ritmo do pandeiro.

Figura 79 – Ouvindo os sons e sentindo os cheiros.

Figura 80 – Mexendo todo o corpo. Fotos acima de Antonio L. Q. Altieri para esta pesquisa.

A seguir foi proposto que retomassem as imagens que haviam levantado e que ficou combinado que seria o início da criação dos embriões que iriam compor a próxima peça. Neste momento chegou mais uma das jovens. Lembraram que eram três imagens (Teatro Imagem). Foi necessário redistribuir e rearranjar (mais uma vez). Os grupos se dividiram para retomar e trabalhar sobre as três imagens tendo como objetivo deixá-las o mais claro possível, que quem visse pudesse entender.

Figura 81 – Os grupos trabalhando: se apropriando da produção cultural. Fotos acima de Antonio L. Q. Altieri para esta pesquisa.

Figura 82 – Imagens montadas por um dos grupos na sequência em que foram apresentadas: exclusão. Idem.

A cada apresentação, havia acompanhamento atento do grupo que ficava abaixo na plateia, o exercício pelo qual passavam era de leitura e de representação. Terena estimulava para que notassem os detalhes e que fizessem uma leitura do todo. Em ambos os casos, apareceu a rejeição, situações de opressão. Também em ambos, a situação era de um grupo oprimindo a uma só pessoa. Conversaram sobre o que ficou claro e o que não ficou e por quê? Combinaram que na próxima quarta feira haverá retomada das imagens e que irão trabalhar a fim de que fiquem mais claros os significados que se querem dar.

A seguir retomaram o Nosso Segredinho. Como faltaram alguns, novamente, houve substituições e adaptações. O grupo se perdeu um pouco, mas tentaram passar a cena. Terena e Gustavo (que até o dia de hoje apenas tinha estado presente como assistente e como fotógrafo) se dirigiram ao grupo no sentido de organizar as cenas. Deram algumas indicações: de personagem, de concentração, de dicção, da emenda com os acontecimentos anteriores (as cenas pareciam não vir em sucessão, não havia percepção na cena seguinte de que algo já havia passado). Retomaram e as coisas se arrumaram um pouco.

Figura 83 – Final do ensaio. A discussão em grupo sobre o que foi feito. Todos devem tentar deixar mais claro o que se viu: tanto quem fez como quem assistiu deve aperfeiçoar: representação e leitura. Idem.

Final do ensaio. Final da estada e da visita. Final do caderno de campo.

4.5 – A apropriação das ferramentas da criação cultural e da produção.

Durante o período de um mês, foi feito o estudo de caso dos trabalhos feitos por um grupo numa localidade situada na periferia de São Paulo, próxima ao limite do município. Um local que não possui muitas opções de lazer e de cultura.

Este estudo foi feito no interior de um espaço destinado à educação, mas que não realiza o que foi proposto como Ponto de Cultura na educação que pratica. É como se fossem duas coisas distintas: os jovens aprendem para o trabalho, aprendem nas suas escolas regulares. E aprendem no Ponto.

Ocorre que encontramos um Ponto de Cultura com data fixada de duração: o fim do contrato de parceria, a não ser que os jovens venham a conquistar a possibilidade de continuar a usar o espaço depois do término do contrato.

Não obstante, algo permanente ocorreu com esses jovens e adolescentes e se evidenciou neste espaço em um mês de observação atenta e minuciosa. O que continua e se conserva é a mudança: educar é mudar comportamentos, atitudes, procedimentos, pessoas. Mas também é municiar de ferramentas, é revelar os segredos para o uso.

O mundo não mudou a cada dia que saíam dos ensaios e dos encontros? Eles mudaram. Deixam claro isto nas entrevistas que concederam, a cada vez que alteravam aquilo que julgavam estar certo, chegavam à conclusão de que não estava: em grupo, ouvindo opiniões e opinando. Mudaram lendo e escrevendo cenas no espaço que ficava vazio a cada vez que todos se retiravam.

Realizaram trabalhos culturais. Debruçaram-se sobre os próprios problemas: aprenderam que tinham problemas. Olharam para si mesmos no palco. Vendo-se, se modificaram, e modificando-se, aprenderam. Afinal de contas, então, neste espaço visitado por um mês, ocorreu

aprendizagem e acumularam-se saberes. Isto é educação, este é o terreno de aprendizagens e saberes.

Foram cerca de vinte e quatro jogos ou exercícios, dois ou três protocolos, cinco ou seis ensaios, um processo de adaptação à mudança, cerca de três adaptações e adequações naquilo que tinha sido esboçado com certa coerência, um encontro com um núcleo de assistência. Antes disto tudo, já tinham apresentado peças, participado de Teatro Fórum, feito teatro Invisível no Shopping Eldorado expondo a situação de quem come os restos porque não deveria sobrar comida.

Situações como as descritas acima, são situações de aprendizagem socioculturais e são parte do processo de formação para a cidadania. É para "... impactar a quem tá assistindo, principalmente pelo fórum, onde a pessoa que tá assistindo pode entrar na cena e tentar transformar aquilo, modificar". Assim disse a Letícia, uma das jovens, em entrevista. Ficaram materializados nas produções deste grupo os trabalhos culturais artísticos que foram supracitados, os que foram distinguidos.

Deve-se observar que outro aprendizado ocorreu, o técnico, das artes. Os jovens aprenderam a fazer teatro. Aprenderam a fazer a mágica no palco com emoção e sentimento e aprenderam a criticá-la com o pensamento. Fizeram mais que isto: aprenderam a apresentá-la em público e a convidar o público a participar – mudando o que não estava certo. Na cena, mas com a expectativa de que o fazendo na cena abria-se a possibilidade: uma potência para mudança na vida.

5. CONCLUSÕES

> *"O teatro é a representação do real. Então, você, na representação do real, pode se estudar melhor do que na vida cotidiana do dia a dia. Então, você podendo se estudar melhor e você sendo teatro, você pode inventar o futuro em vez de esperar por ele. Se você espera pelo futuro, o pior virá. Se você inventa o futuro, o melhor possível, não o melhor ideal, mas o melhor possível, você pode obtê-lo, né? Quer dizer, então, o Teatro do Oprimido é o teatro que pensa no passado para, analisando o passado no presente, inventar o futuro". - Augusto Boal, entrevista concedida ao programa Encontro Marcado com a Arte.*

Este texto final é destinado a expressar conclusões que se podem estabelecer a partir das enunciações feitas desde a introdução – na qual se apresentaram as generalizações, método, metodologia, hipótese e problema – até o capítulo final, decorrente dos anteriores, no que tange ao processo de desenvolvimento da tese.

Inicialmente, este texto se refere à epígrafe, na qual se pode reconhecer um resumo onde Boal diz que o teatro cria possibilidades de nos observarmos. Estas probabilidades de análise foram exercitadas e revelaram hipóteses de ação, sendo também possibilidades de um estudo melhor de si mesmo. Fala-se sobre compreensão e consciência, ambas encontradas nos três capítulos, passando pela evolução do pensamento criativo de Boal, refletindo-se naqueles curingas que ele formou e desemboca nos processos pelos quais foram surpreendidos aqueles jovens na zona periférica da cidade de São Paulo.

Igualmente, foram encontradas possibilidades no trabalho com o teatro de invenção do futuro, pois, afinal de contas, o que foram a imaginação e a criação de Boal ou com ele, senão invenções de mundos, de sociedades, de relações, de pessoas? Foram, sim, ficções, ainda que realizadas a partir de fatos que realmente ocorreram. Mas, e aí reside a 'pedra de toque', foram realidade na medida em que se realizam no palco, na rua, em igrejas ou espaços comunitários, como produções, como *produto* da criação e da imaginação. Mais ainda, na medida em que se apoiaram intervenções de plateia para tentar mudar o que estava posto em cena. Foram materializações culturais.

Importante destacar que não se tratou de um produto individualista, posto que foi encontrado em sua realização em grupo. Observe-se que, não obstante o fato de que possa haver, e de que há, grupos constituídos por indivíduos, não é disto que se tratou aqui. Como foi possível evidenciar, esteve sempre presente a dimensão de sociedade na trajetória de vida criativa e produtiva de Augusto Boal e nas experiências com o Teatro do Oprimido. Exemplo significativo no qual pode ser otimamente observada a dimensão do social é o processo de ascese pelos quais passaram os trabalhos dos grupos. E a importância dada à escolha temática e à procura pela solução cênica para esta escolha.

Desde antes dos trabalhos realizados no Teatro de Arena, ou em momentos especialmente destacados e marcadamente buscados das realizações de Teatro do Oprimido, sempre existiram os momentos de análise e de estudo quanto ao lugar do problema posto pelo tema e pelo indivíduo dentro da perspectiva macro, a contextualização foi parte e processo obrigatório destas realizações. Melhor, e antes, foi constituinte.

Na introdução, apresentou-se uma perspectiva, uma ótica sob a qual seria realizada a visão sobre os processos de produção artística e socioeducativa de Augusto Boal, de sua cultura. Foi destacada como promessa antecipada a volta às generalizações que se acreditava caracterizantes de sentido para os processos que seriam objetos de análise.

De partida, ficou estabelecido que o problema que se colocava para o objeto era de perceber como se constrói e se desenvolve o processo de produção artístico sócio educacional, localizando-o em um sujeito formador de sujeitos. Além disto, tratava-se de compreender esta formação para a construção da cidadania.

Tudo isto, anteriormente elencado, visava verificar e validar a hipótese de que um trabalho de pesquisa sobre Augusto Boal e grupos nos quais atuou direta ou indiretamente, "contemplaram experiências de formação: como constituintes de sujeitos para o exercício da cidadania em grupo, na direção da autonomia e da desopressão". Mas com uma ressalva, assinalada e evidentemente associada à autonomia: a de que não é a educação que muda o

mundo, porque a educação muda as pessoas e são as pessoas que mudam o mundo "desde que haja intenção e condições objetivas".

Tratou-se, nesta tese, destes elementos fundamentais, os sujeitos. Estes protagonistas e agentes conscientes sem os quais nenhum processo educacional de qualidade acontece com plena realização de suas intencionalidades, seja ele escolar ou não formal. Foi anunciada, desde o principio da tese, a expectativa e o ponto de vista de que se estaria diante de propostas e processos com intencionalidade e com movimento no sentido da mudança. E que, se os sujeitos fazem história, podem ser agentes de mudanças. É muito importante salientar que esta tese não tratou de meros mediadores, mas de atores, com possibilidades de intervenção e postos em situação de decisão, portanto, de pessoas com possibilidades de discernimento e exercício intelectual que os capacitasse até mesmo a improvisar quando necessário. E com propostas de formação com essa abrangência crítica.

Isto remete a que se tratou aqui, como já fora afirmado, "... de um trabalho específico, realizado na sociedade, mas inserido num universo de produção. Tratou-se aqui de trabalho intelectual cultural. Houve a percepção de que um melhor delineamento dos contornos deste tipo de trabalho se dava quando inserto numa compreensão dinâmica da cultura da sociedade que não é aquela dos determinantes econômicos dados, definitivamente, sem possibilidades de transformação".

A tese apontou para universos situados no tempo, tanto no passado como no presente. Olhando para o passado, foram encontrados frutos da imaginação e da criação transformados em pensamento cênico. Houve o encontro com a concepção dos espetáculos do Teatro de Arena que se deu em diversos momentos pensados como expressos em peças de teatro, vividos nos anos 50 (sob a tônica do desenvolvimento), 60 (sob as tônicas de efervescência e de supressão da liberdade) e 70 (sob a tônica da censura bruta e do uso da força). Em todos esses momentos, se encontraram intenções de conscientização e de saída da alienação. Foi em meio a uma busca do povo brasileiro, de uma maneira de representá-lo em cena e de um modo para torná-lo tema que se encontraram alguns acertos e erros.

O Centro Cultural Teatro de Arena, sob direção de Augusto Boal produziu arte teatral significativamente e o fez, também, com intenções sócio educativas. Entende-se que, quando um teatro roga para si a promoção da conscientização sobre o povo ou para o povo, ainda que sob a qualificação da busca de uma arte e de uma maneira de representar brasileiras, abrange exercer função educativa. E, de fato, o fez nas pequenas dimensões do espaço de arena e de locais improvisados nos quais se apresentou.

Aqui, a tese encontrou uma antítese: uma arte que tenta ser arte educativa não é arte, porque em tal caso é nada e o nada não pode educar. Esta é uma afirmação de Benedetto Croce, filósofo italiano que tinha grande influência do pensamento de Hegel.

Boal passou por períodos em que tratou de tentar conscientizar o povo com sua arte. Como visto no Teatro de Arena, o interesse inicial foi de busca e de descoberta de uma maneira brasileira de representar textos e que estes fossem nacionais, de autoria de brasileiros. Ocorreu, entretanto, que a própria temática (muito por influência dos atores saídos do TPE) e as intenções de conscientização levaram a arte do Teatro de Arena a exercer função de ensinar ao povo, primeiramente, e, a seguir, de fazer para o povo a sua própria representação, assumindo, tomando para si, o seu papel.

A culminância deste processo, entre artístico e arte-educativo, se deu com a primeira dissidência do grupo. Foi quando Oduvaldo Vianna Filho se deslocou para o Rio de Janeiro a fim de fundar junto com outros artistas e com a UNE (União Nacional dos Estudantes) os CPCs (Centros Populares de Cultura). De conformação didática, o teatro que passaram a fazer foi considerado por Boal como "teatro de caminhão", cujos autores escreviam poemas, já que "Dramaturgia era mais difícil, longo esforço, era necessário criar personagens consistentes, elaborar enredos"[134].

[134] De outra parte há que se lembrar que houve uma troca frutífera entre Boal e CPC, já que ele foi convidado a dirigir e auxiliar na dramaturgia, e o fez. O contrário também é verdadeiro: Chico de Assis ajudou na encenação do

A síntese descoberta por Boal passou pela percepção de que a arte é educativa enquanto arte. Sua permanência no Teatro de Arena foi desvendando os aspectos socioeducativos da arte no seu desenvolvimento como tal, para um teatro revolucionário. É no amálgama entre forma e conteúdo, é nos problemas técnicos que se originam deste amálgama e em suas soluções que se foi formando a arte que é educativa enquanto arte.

Boal, que muitas vezes já havia agido como criador de espetáculos, foi descobrindo um modelo de espetáculo que foi também se transformando em sua estética própria. Boal tinha uma estética própria. No Teatro Jornal, que encenou registros de processos relâmpagos que buscavam a conscientização ou a evidenciação da realidade bruta, a arte de intervenção se mostrou socioeducativa, sem deixar de ser arte. Os debates faziam parte do espetáculo[135], como uma experiência artística e como uma reação aos impedimentos postos à realização artística nos moldes em que se realizava anteriormente.

Foi para alfabetizar, mas para alfabetizar em teatro, que se deram as descobertas do Teatro Imagem e do Teatro Fórum. Tratava-se do ensino, mas, principalmente, da possibilidade de apropriação da produção cultural pelos menos favorecidos, ou por aqueles que a ela não tinham acesso. Foi uma questão de polícia contra a representação artística (Boal seria preso, caso aparecesse em público de maneira notória) que gerou o Teatro Invisível.

Assim, no desenvolvimento da tese, foi possível encontrar os Curingas que são formadores formados, multiplicadores de multiplicadores. Nas histórias de vida desses quatro

---

Arena da "Missa do Vaqueiro". Os vínculos entre ambas as organizações, e, até mesmo as amizades, continuaram a existir.

[135] Lembre-se aqui de que Boal, quando de sua manifestação contrária ao teatro de Aristóteles, no primeiro capítulo do livro Teatro do Oprimido escreve sobre as qualidades do teatro grego que era feito antes dos aristocratas transformarem-no com as regras todas de Aristóteles. Diz Boal em outra passagem: "Assim, na Grécia, na colheita: lavradores plantavam, disciplinados, sol a sol, semanas e meses; vinha a colheita da uva e vinha o vinho. Era normal que se embriagasse, cantassem e dançassem em homenagem a Dionisos (sic), deus da alegria, deus do porre. Álcool era fundamental, não acidente: estopim da liberdade. Danças e cantos dos lavradores gregos, finda a colheita, eram tão espontâneos como, hoje, os do pedreiro, feita a casa. Vinham da alma. Anarquia criadora. Que podia, porém, ser devastadora" (BOAL, 2000, 304)..

Curingas, apresentadas no Capítulo 3, evidenciaram-se a apropriação do método de Boal, a apropriação das ferramentas de produção e os meios de produção que cada um deles pôs em prática. Não em uma única experiência fortuita, mas em experiências seguidas. Nas histórias de todos se encontram anos de trabalho. Os temas dos trabalhos são aqueles que surgem nos processos, levantados pelos participantes, significativos e expressivos da opressão. Os Curingas transformaram-se em sujeitos junto com Boal e adquiriram autonomia em suas práticas. Alguns, atualmente, alçam outros voos, alternativos de criação e imaginação, instauraram um diálogo com os métodos que aprenderam. Outros se mostram, por vezes, um pouco confusos, com dúvidas, necessitando e buscando esclarecimento.

Ora, esta era a ideia esboçada na hipótese: a de formação de pessoas que, com intenção e condições objetivas, se propusessem a mudar alguma coisa no mundo, no status quo. Pois se pôde observar que o trabalho desenvolvido por estes coringas mantém, por enquanto, vínculos estreitos com as ideias e os métodos de Boal. O trabalho permanece vinculado aos oprimidos, o desejo de promover a apropriação das ferramentas da produção cultural ainda persiste. Mas, fica o registro de que a sobrevivência do Centro do Teatro do Oprimido sem Boal será muito difícil. E de que, agindo isolados, os Curingas correm o sério risco de serem subsumidos pela indústria cultural[136].

Mas, no quarto Capítulo, no estudo de caso, se evidenciaram com muitos detalhes as pequenas transformações, em cada comando, em cada jogo. Foi na participação dos Jovens do Ponto Educandário de Cultura que se puderam encontrar descobertas de novas possibilidades para aqueles jovens especificamente. Foram observadas e apontadas as acanhadas mudanças no dia a dia das práticas dos jogos e exercícios propostos. Registros foram feitos. Pode-se afirmar que naquele teatro do Educandário Dom Duarte estava presente o sujeito Boal e não era mais ele.

[136] Vide as conjunções, parcerias, formatações de editais e disputas por verbas como descritas. De outra parte, é sabido que os mesmos métodos podem ser usados para vender produtos, incentivar maior empenho de empregados em multinacionais, vender palestras ou minicursos. Os métodos podem ser usados, estão aí postos, para o 'bem ou para o mal' ou para ambos ao mesmo tempo: com isso quero dizer que a apropriação dos métodos se dá de forma indevida muitas vezes, chegando até ao ponto de atender a interesses que não aqueles para os quais foram descobertos. É caso de desvirtuação das propostas iniciais. Os métodos não são neutros.

Estava presente, diga-se assim, a árvore do Teatro do Oprimido, que não era mais a mesma árvore, mas uma trabalhada, transformada e produzida madeira.

O processo do Ponto Educandário foi acompanhado, o que se pode verificar nos registros feitos, onde há reminiscências dos ensaios no pequeno espaço do Teatro de Arena, das possibilidades de deslocamento e adaptação, das simplificações significativas em cenários e figurinos. As temáticas brasileiras, jovens e pulsantes predominam: a homofobia, o bullying, o abuso sexual, a escola.

Foram encontrados jovens que se apropriaram da produção teatral ao levantarem um espetáculo, ao levarem à cena, ao representarem em alguns espaços, suas próprias criações de Teatro Fórum. Estes meninos e meninas, adolescentes, jovens, seguraram a cena enquanto aqueles que subiram ao palco tentaram mudar as coisas, propondo novas saídas. Reconheça-se que houve um processo de estudo e de aprendizagem intenso, pleno de envolvimento, ativo e participativo.

Um processo com extrapolações para a sociedade. Esse grupo de jovens se apresentou para assistentes sociais, professores, alunos, psicólogos, estudantes universitários. Fizeram Teatro Invisível em um grande Shopping Center da cidade de São Paulo, foram tratar da fome e do desperdício de comida na praça alimentar de um grande centro comercial. Podiam estar fazendo outras coisas, e que outras coisas, com esse tempo livre de que dispunham? Reconheça-se aqui algo importante e fundamental: outra parte do tempo de alguns destes jovens é dedicada aos estudos regulares, à frequência à escola regular de Educação Básica.

O que leva à constatação: a educação regular escolar e a educação não formal são frequentadas simultaneamente por grande parte desse grupo. Eles, os jovens, expressaram que

ambas não são a mesma coisa, não encontram naquela o que encontram nesta. Alguns apontaram para o fato de que esta melhora ou aprimora aquela[137].

Finalmente, há que se realizar o movimento proposto no primeiro Capítulo, na Introdução, anunciado como a intenção de revisitar as generalizações válidas que haviam sido usadas a fim de dar a ótica para o que se buscava encontrar no percurso de Boal. É necessário, então, resgatá-las agora.

Em primeiro lugar, toda a tese se apresentou buscando a conformação viva e ainda muito presente de elementos característicos de '... impulso, restrição e tom; elementos especificamente afetivos da consciência e as relações, e não sentimento contra pensamento, senão pensamento tal como foi sentido e sentimento tal como foi pensado' e captando '... uma consciência prática de tipo presente, dentro de uma continuidade vivente e inter-relacionada".

Nesta tese foi a opção de tomar como métodos a leitura e análise de autobiografias e de entrevistas, de histórias de vida e sua narrativas e de estudo de caso que possibilitou a aproximação das estruturas de sentimentos destes acontecimentos presentes, ainda tão vivos e artísticos, por isto mesmo, socioeducativos. A opção metodológica representou, de fato, uma possibilidade de aproximação do objeto e a sua caracterização melhorada a partir do momento em que o objeto passou a ser também sujeito da pesquisa.

Nas vivências, experiências, fazeres e pensares encontrou-se ainda com energia[138] a menor unidade social, que são dois cidadãos, a menor unidade teatral, que são dois atores, e a energia que passou de um ao outro, sem ficar contida nem em um nem em outro. Encontrou-se

---

[137] Vide entrevistas dos jovens.

[138] Menção à epígrafe quando diz da menor célula: "Teatro, para mim, foi sempre essa energia que passa de um ao outro, entre os dois. Como o amor, que não está contido em um ou outro amante, mas existe intenso entre um e outro, também assim a teatralidade não pertence a este ou àquele. Como o raio, é faísca que salta entre dois polos. Dizia Marx que a menor unidade social são dois cidadãos, e disse Brecht que a menor unidade teatral são dois atores: é o que penso. Penso que foi Brecht quem disse isto, mas, se não foi, digo-o eu".

intensa, *entre um e outro*. Este amálgama representou um ganho para a qualidade da informação contida nesta tese.

Foi neste amálgama, que pode melhor ser entendido se considerado como processo – e no caso, aqui desta tese, de aprendizagem e de conhecimento e de circulação de saberes – que se encontraram evidenciadas e não ocultadas a barbárie que dificulta as possibilidades de ação e a possibilidade de emancipação pelo esclarecimento dos grupos que participaram dos processos e das plateias/espect-atores que vivenciaram os espetáculos. Mas a emancipação que em parte ocorreu com a apropriação da produção cultural ainda depende dos participantes, não está dada, já que ainda há um caminho a percorrer para construí-la.

Nas relações entre um e outro também foi encontrado o exercício de poder. Poder em seu sentido político, da categoria '... do poder do homem sobre outro homem"[139] e do uso do convencimento e da força nas relações sociais, e das relações amigo-inimigo, antagônicas, de ataque e defesa. Foi neste espectro político que as atividades artísticas e socioeducativas encontraram possibilidades de avanço, inventando e descobrindo (vide Fanon, citado).

Os processos criativos e imaginativos da cultura de Boal, dos seus Curingas, realizados em seus Centros (CTO Brasil e CEDITADE França), disseminados por Nova Iorque, Suécia, Inglaterra, Finlândia, Itália, Moçambique, Índia, Portugal, Israel e Líbano, São Paulo e Jardim Educandário representaram na verdade a resistência e persistência dos que Fanon apresentou como oprimidos e colonizados. Tudo afetou os seres que participaram. Nada ocorreu inadvertidamente. As criações não receberam legitimidade de nenhuma potência sobrenatural e, se houve liberdade, ela ocorreu nos processos. Houve busca nos processos pela ilustração dos esforços populares, pela iluminação do trabalho, que, literalmente, ganhou palcos iluminados. Os processos que foram descritos e analisados recaíram em atividades artísticas socioeducativas (não

[139] Vide verbete Política no Dicionário de Política de Bobbio, Matteucci e Pasquino (São Paulo, 2004, págs. 954 a 962.

confundir com medidas socioeducativas como abrandamento de penalizações, prática muito usada por juízes). Foram processos intencionais de educação não formal.

Associados a movimentações ativistas, políticas, reivindicatórias, os movimentos realizados em torno e com a participação do sujeito Boal contribuíram para o desenvolvimento e a transformação, em maior ou menor monta, neste ou naquele processo entre os que foram desencadeados. Os impactos das atividades do Centro Cultural Teatro de Arena foram significativos, há críticos que afirmam a existência de teatro no Brasil antes e depois do Arena. A prática do Teatro do Oprimido se transformou em realidade, em muitos lugares, exercitada por muitos grupos: não faltam registros.

Houve formação para a cidadania em processos de educação não formal, posto que se encontraram, nas diversas realizações analisadas nesta tese, conjuntos de práticas socioculturais de aprendizagem e produção de saberes que intencionaram a construção de valores básicos fundados em princípios éticos e com expectativa da simultaneidade dos mesmos no tempo e no espaço: igualdade, liberdade, solidariedade, participação e diversidade.

Mas a autonomia que não é garantida pelo método, não o seria por nenhum método. É certo que, durante os processos, os grupos e os Curingas exercitaram autonomia. Nesse tempo, longo ou curto, pode-se verificar este exercício nos diversos depoimentos dos Curingas, de Boal, do grupo de jovens (em ação, inclusive). Ocorre que a verdade reside na frase apresentada no início destas conclusões: não é a educação que muda o mundo, porque a educação muda as pessoas e são as pessoas que mudam o mundo, desde que haja intenção e condições objetivas.

Se olharmos no presente para o passado, fazendo aqui um exercício do processo de Boal, podemos revisitar uma canção significativa. Será proveitoso fazê-lo. Trata-se de *O que foi feito deverá* de Milton Nascimento e Fernando Brant. A letra desta canção é assim:

> O que foi feito, amigo,
> De tudo que a gente sonhou?
> O que foi feito da vida?
> O que foi feito do amor?
> Quisera encontrar

Aquele verso menino
Que escrevi há tantos anos atrás

Falo assim sem saudade
Falo assim por saber
Se muito vale o já feito
Mas vale o que será
E o que foi feito
É preciso conhecer
Para melhor prosseguir

Falo assim sem tristeza
Falo por acreditar
Que é cobrando o que fomos
Que nós iremos crescer
Outros outubros virão
Outras manhãs plenas de sol e de luz.

Sob este mote, carregado de fundamento e plenamente coerente com os processos sobre os quais se debruçou a observação e análise desta tese, acompanhado (e por que não?) de um tanto de emoção e sentimento, pode-se imaginar um futuro. Afinal de contas há contribuições que esta tese entende poder apresentar.

Podem-se terminar estas conclusões apontando para o futuro. Pode-se perscrutar. A palavra perscrutar[140] é usada aqui porque significa ainda um estado de possibilidade. Há contribuições que a pesquisa poderá dar e que passam pela percepção de dois fatores: o de que há educação fora dos espaços escolares e o de que a organização da cultura vai além dos planos de intenções de Governos (cremos que no Brasil ainda não há política de Estado) e passa por ações da sociedade civil organizada e protagonista. Esta percepção pode apontar para outras manifestações educacionais, até mesmo como soluções, em alguns casos nos quais não aconteceriam a não ser nesta condição de não formalidade. Sempre haverá necessidade de

[140] ... tentar conhecer, procurar penetrar no segredo das coisas – Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 1.0; Procurar conhecer; estudar, sondar, penetrar – Dicionário Aurélio – Século XXI.

educação não formal porque sempre haverá educação num sentido amplo e porque educação pressupõe escolaridade, mas também pressupõe informalidade e não formalidade[141].

Se, em outros tempos, já pareceu ser assim necessária uma alternativa, em momentos em que a educação passa por uma espécie de higienização política, deve ser importante que haja grupos trabalhando com uma concepção diferente, isto é pluralidade de ideias. Vale a pena lembrar e ressaltar: os métodos não são neutros. É importante notar que o espaço não formal proporciona a pluralidade mencionada acima e que o exercício da cidadania está condicionado a processos de construção que não acabam nunca. Algo que está fundado em princípios éticos, como é o caso da cidadania, não será sempre coberto por políticas de governo: igualdade, liberdade, solidariedade, participação e diversidade não têm sido simultaneidades em nenhum governo brasileiro.

Mas, por outro lado, sempre deverá haver também grupos com processos que assumem sua concepção política, não higienizada, sem assepsia: aqueles em que as pessoas ou instituições trabalham para a construção da cidadania onde ela não está ou não estaria tão evidentemente conquistada. Parece que este é o caso do trabalho educacional realizado por Augusto Boal e pelos seus grupos de Teatro do Oprimido, pois não foram propostas governamentais de ensino que levaram ao trabalho realizado e sim as propostas cidadãs de educação. No mínimo, outra possibilidade: é uma questão de escolha, ou de uso de ambas.

Neste sentido, o que foi feito de tudo que se sonhou, anos atrás, muito valeu, mas vale o que será. E o que será, cobrará do que fomos, e se conhecerá para melhor prosseguir. Esta tese passou pelo que foi para isto: para no presente olhar para o passado e para o presente passado há pouco tempo, para apontar possibilidades para o futuro. As concepções de cultura de Augusto Boal, os processos de criações de Centros Culturais e os métodos do Teatro do Oprimido são possibilidades para o futuro, ainda que, para permanecerem vivos, devam rever esta ou aquela

---

[141] Vide publicações de Gohn, *Educação não formal e cultura política* e *Educação não formal e o educador social*.

característica, realimentando as generalizações aceitas, revolucionariamente, no sentido de movimento contínuo, que se percebe, olha para si mesmo, para seu entorno e se produz refazendo.

Numa outra perspectiva, há indícios de que a formação dos professores por meio da criação de grupos de Teatro do Oprimido tem contribuições críticas a dar. Parece que já há algumas poucas iniciativas nesse sentido. Não sabemos se poderiam ser oficiais, já que normalmente não têm passado pela grande parcela da sociedade a determinação de planos de formação dos governos (geralmente eles chegam prontos, com as consequências destas iniciativas, para o bem ou para o mal).

Quanto à possibilidade de ações de modo protagonista[142], não há o que questionar, já que a sociedade civil pode se organizar para realização deste tipo de ação em formações ou organizações, inclusive sem necessariamente pedir autorização para ninguém, que não sejam os diretamente envolvidos, ou seja, aqueles que buscam ou merecem proporcionar ou ter educação[143]. Educação que, obrigatória ou necessariamente, não significa ensino. Sendo a primeira antecessora, precursora principal da segunda.

Ambas são fundamentais e importantes!

---

[142] Aqui valem os dois sentidos que a palavra pode ter: diz-se de ou o personagem mais importante do teatro grego clássico, em torno do qual se constrói toda a trama, ou indivíduo que tem papel de destaque num acontecimento (Houaiss, idem); O primeiro ator do drama grego ou Pessoa que desempenha ou ocupa o primeiro lugar num acontecimento (Aurélio, idem).

[143] A Constituição da República Federativa do Brasil, em seu capítulo III, Da Educação, Da Cultura e Do Desporto, na seção I – Da Educação, artigo 205 diz: A educação, direito de todos e dever do Estado e da família, será promovida e incentivada com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho.

APÊNDICES

Apêndice 1

Tabela elaborada pelo pesquisador para a tese. Dissertações e teses do Banco da CAPES com tema: Augusto Boal e/ou Teatro do Oprimido. Ordenadas por ano (crescente) e por Instituição vinculadora.

Nº	NOME AUTOR	TÍTULO	INSTITUIÇÃO VINCULADORA	RESUMO	ANO
01	Silvia Balestreri Nunes	Teatro do Oprimido: Revolução ou Rebeldia?	Mestrado, PUC Rio de Janeiro, Psicologia Clínica.	Busca caracterizar a prática do Teatro do Oprimido.	1991
02	Iná Camargo Costa	Teatro épico no Brasil: de força produtiva a artigo de consumo.	Doutorado, Universidade de São Paulo, Filosofia.	Estudo sobre o Teatro Épico no Brasil: sua hora, em contraposição ao drama que não se presta para a encenação de conflitos sociais (greves, piquetes) e sua transformação em artigo de consumo.	1993
03	Robson Jesus Rusche	Teatro: gesto e atividade. Investigando processos educativos através de técnicas dramáticas, com um grupo de presidiários.	Mestrado, Universidade de São Paulo, Psicologia Escolar.	Investigação sobre duas questões a partir de um trabalho desenvolvido com presidiários para a prevenção de DST/AIDS: É possível a transformação de atitudes a partir de técnicas dramáticas? Como avaliar o processo educativo desencadeado por essas técnicas?	1997
04	Elisabete Pinheiro Costa	O Teatro do Oprimido: uma experiência na educação.	Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Teatro.	Investiga a possibilidade de aplicação do sistema de Teatro do Oprimido, na prática pedagógica.	1997
05	Geraldo Salvador de Araújo	Teatro na Educação: o espaço de construção da consciência política-estética (sic).	Doutorado, Universidade de São Paulo, Artes.	Analisar a peça didática brechtiana em confronto com as técnicas de Teatro do Oprimido de Augusto Boal.	1999
06	Cláudia Buchweitz	Virando o outro: uma apropriação brasileira de *The Tempest*, de William Shakespeare.	Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina, Letras.	Exame da peça teatral A tempestade, de Augusto Boal, como uma apropriação pedagógica que traz à tona relatos alternativos de "verdades oficiais".	1999
07	Eliza Magna Barbosa Mendes	O Teatro do Oprimido a serviço da educação popular na construção de um ser crítico/libertador.	Mestrado, Universidade Federal da Paraíba, Educação.	Analisar o Teatro do Oprimido como linguagem de longo alcance popular na construção de um ser mais crítico e libertador.	2000

08	Letícia Isnard Graell Reis	Usina de prata da casa: um estudo sobre o uso do teatro em projetos sociais.	Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Sociologia e Antropologia.	Analisar em que medida a inserção em contextos políticos, históricos e sociais diversos influenciam a configuração das relações entre arte e sociedade.	2001
09	Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques.	Revisitando a história das barrancas do rio: o palco acreano.	Doutorado,UNESP Araraquara, Letras.	Analisa a produção teatral de grupos na cidade de Rio Branco assentada em concepções discursivas épicas de Brecht e nas leituras e adaptações que Augusto Boal faz dos apontamentos brechtianos em seu Teatro do Oprimido.	2002
10	Aline Pinto de Almeida	Agenda 21 comunitária: uma experiência no entorno do Parque Nacional da Tijuca (RJ).	Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Psicologia.	Objetiva aplicar e avaliar uma inovadora metodologia de construção de Agendas 21 Comunitárias utilizando o Teatro do Oprimido como instrumento mobilizador.	2002
11	Eneila Almeida dos Santos	A práxis do teatro didático na instituição pública escolar: uma experiência dentro e fora da sala de aula.	Mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie, Educação, Arte e História da Cultura.	Pesquisa-ação que busca orientar professores que queiram trabalhar o teatro na escola, dentro ou fora da sala de aula, de maneira simples e eficaz (sic).	2003
12	Silvia Balestreri Nunes	Boal e Bene: contaminações para um teatro menor.	Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Psicologia Clínica.	Propõe discutir formas de contaminação no Teatro do Oprimido, trabalhando na linha de tensão que liga arte, política e novos modos de resistência.	2004
13	Osvaldo Cleber Cecheti	As novas linguagens de participação na gestão pública: a experiência de Tetro do Oprimido na prefeitura de Santo André.	Doutorado, PUC São Paulo, Ciências Sociais.	Pesquisa quais são os desafios, limites e contribuições que a metodologia do teatro do Oprimido trouxe para a participação, aperfeiçoamento, renovação dos mecanismos participativos e interlocução mais qualificada entre Estado e Sociedade Civil.	2004
14	Maria Tereza de Jesus Dias	Um teatro que conta: a dramaturgia de Osman Lins.	Doutorado, Universidade de São Paulo, Letras.	A procura por expressões autênticas caracteriza e aproxima os perfis de autores autodidatas como Guarnieri, Boal e Lins, que, além da disposição para a pesquisa, são assinalados por situações	2004

				políticas ímpares.	
15	Marli Susana Carrard Sitta	Teatro: espaço de educação, tempo para a sensibilidade.	Mestrado, Universidade de Passo Fundo, Educação.	Estudo com professores da educação básica para investigar a significação que emerge de uma experiência com o Teatro do Oprimido.	2004
16	Noeli Turle da Silva	A poesia da negritude na poética do Teatro do Oprimido: um estudo de caso.	Mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Teatro.	Discussão sobre a aplicação do Teatro do Oprimido como instrumento de luta contra o racismo no Rio de Janeiro.	2004
17	Helena Alvim Ameno	Augusto Boal e o Teatro do Oprimido.	Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Letras.	Estudo sobre abrangência do Teatro do Oprimido como eficaz em atividades educacionais, políticas e terapêuticas e na composição de textos literários.	2005
18	Maria Hercília Rodrigues Junqueira	A expansão do self de presídio: encontros da psicologia com a arte e a profissão.	Doutorado, Universidade de São Paulo, Psicologia escolar e do desenvolvimento humano.	Estudo que demonstrou que existe a possibilidade de se contribuir para a melhoria da vida das pessoas que se encontram presas, proporcionando novas formas de perceberem e enfrentarem a saída da prisão.	2005
19	Rosamaria Giatti Carneiro	Em busca do sol: o Direito, o conflito e o Teatro do Oprimido.	Mestrado, Universidade de Brasília, Direito.	Conclui ser a mediação transformadora e o Teatro do Oprimido mecanismos de efetivação do Direito entendido como legitima organização social da liberdade.	2005
20	Alexandre de Oliveira Leme	Promoção de Saúde em Cena: considerações teóricas para uma prática teatral de educação em saúde.	Mestrado, Universidade de São Paulo, Saúde Pública.	Dissertação que conclui pela viabilidade de utilizar o exercício da teatralidade, conforme proposto por Augusto Boal na Poética do Oprimido.	2005
21	Wagner Rollemberg Faustino de Paula	A convivência das famílias com a reeducação vesical de crianças com disrafismo espinhal: estudo epidemiológico e sociopoético.	Mestrado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Enfermagem.	Uso da sociopoética como método de pesquisa através do Teatro do Oprimido para compreender o processo de reabilitação e os obstáculos enfrentados pelas famílias.	2005
22	Sandra Alves Fiuza	Práticas de tortura narradas em Torquemada (1971) de Augusto Boal.	Mestrado, Universidade Federal de Uberlândia,	Estudo com finalidade de compreender e historicizar o texto teatral Torquemada (1971)	2005

			História.		
23	José Fernando Marques de Freitas Filho	Com os séculos nos olhos: teatro musical e expressão política no Brasil (1964-1979).	Doutorado, Universidade de Brasília, Literatura.	Compreender o musical equivale a conhecer melhor a atmosfera vivida no Brasil do período autoritário. Os musicais de índole política lograram alcançar soluções que devem ser meditadas com vistas à redação de novas obras e a uma percepção crítica e historiográfica mais ampla e precisa do teatro no país.	2006
24	Tristan David Castro-Pozo Castro	O curinga no Teatro do Oprimido e sua atuação no movimento antiglobalização.	Doutorado, Universidade de São Paulo, Ciências da Comunicação.	O tema é a complexidade do papel do curinga, fazendo comparação das especificidades antiglobalizadoras da prática teatral em quatro centros que multiplicam as técnicas do Teatro do Oprimido.	2006
25	Raquel Turci Pedroso	Teatro do Oprimido: em busca de uma prática dialógica.	Mestrado, PUC São Paulo, Educação, Psicologia da Educação.	Busca compreender as possibilidades do uso do Teatro do Oprimido na construção de um processo educacional dialógico, segundo a perspectiva de Paulo Freire.	2006
26	Felipe Campo Dall'orto	Centro do Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro: o Teatro do Oprimido na formação da cidadania.	Mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Teatro.	A história e a trajetória do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro no ano de 1986.	2006
27	Cleusa Helena Guaita Peralta	Metaforizando a vida na terra: um recorte sobre o caráter pedagógico do teatro-fórum e sua mediação nos processos de transição agro ecológica e cooperação de Rio Grande/RS.	Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Educação.	O papel da arte como instrumento social, vinculada ao trabalho e à necessidade de dar voz a quem sofre qualquer tipo de opressão.	2007
28	Fabiana Drumond Marinho	Um estudo sobre o papel do jogo teatral como elemento auxiliar para o tratamento de toxicômanos.	Mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Teatro.	Um estudo sobre como a arte dramática pode servir para a finalidade de reabilitação.	2007
29	Márcia Regina	Articulação entre	Mestrado,	Pergunta se é possível, no	2007

	Forti Barbieri	pensamento, emoção e ação na constituição da humanidade de ser – o corpo, o espaço estético e o espaço educativo formal: um emergir de possibilidades.	Universidade Metodista de Piracicaba, Educação.	espaço da educação, compartilhar com artistas de teatro as mesmas propriedades que são proporcionadas pelo espaço estético.	
30	Fernada Nogueira Campos	Trabalhadores de saúde mental: incoerências, conflitos e alternativas no âmbito da Reforma Psiquiátrica no Brasil.	Doutorado, Universidade de São Paulo, Enfermagem Psiquiátrica.	Objetiva identificar as contradições e incoerências na práxis de trabalhadores de Saúde Mental, lançando mão da metodologia do Teatro do Oprimido e do pensamento sociológico de Boaventura de Souza Santos.	2008
31	Pedro Jonathas Pinheiro da Silva	A poética da promoção da saúde e o Teatro do Oprimido: percepções sobre a relevância do uso da linguagem teatral na Estratégia Saúde da Família do Complexo de Manguinhos (RJ), através da estruturação da Ação-Interdisciplinar Teatro Dentro da Vida.	Mestrado Profissionalizante, Universidade Estácio de Sá, Saúde da Família.	O Uso da linguagem teatral (Teatro do Oprimido) nas ações de promoção da saúde.	2008
32	Anderson de Souza Zanetti da Silva	A estética da subjetividade rebelde na poética teatral do oprimido.	Mestrado, UNESP, Artes.	Ao revelar o caráter rebelde da subjetividade de seu protagonista, a poética teatral do oprimido transforma-se em uma forma artística eficaz no combate à opressão do homem pelo homem.	2008
33	Christina Christoforo da Silva Fillippin	Teatro legislativo: aspectos teatrais, políticos e jurídicos.	Mestrado, Universidade do Estado de Santa Catarina, Teatro.	Além de oportunizar reflexão, compreensão e consequente inclusão de seus participantes, o Teatro Legislativo caracteriza-se como uma ferramenta transdisciplinar de atuação social.	2008
34	Rita de Cássia de Carvalho	Jogos Teatrais: um caminho para a expressão de valores com	Mestrado, Universidade Federal da Bahia, Educação.	Investiga o estado de plenitude nos jogos teatrais conduzindo a valores relacionados à auto-transcendência, com suporte	2008

		adolescentes.		teórico no teatro de intervenção de Augusto Boal, psicologia social de Enrique Pichón-Rivière e pedagogia popular de Paulo Freire.	
35	Janaína Bilate Martins	Teatro do Oprimido: a experiência de Santo André (SP).	Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Serviço Social.	Visa refletir sobre a experiência do teatro do Oprimido, na cidade de Santo André, tendo como orientação teórico-metodológica as reflexões de Antonio Gramsci.	2009
36	Maria Amélia Penido	Tratamento cognitivo comportamental em grupo para fobia social: desenvolvimento e avaliação de uma proposta combinando Teatro do Oprimido e vídeofeedback.	Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Piscologia.	Descreve resultados de uma pesquisa que teve como objetivo desenvolver um programa de tratamento psicológico aliando a terapia cognitivo-comportamental em grupo às técnicas do Teatro do Oprimido e do vídeofeedback.	2009
37	Carolina Vieira Silva	Curinga, uma carta fora do baralho: A relação diretor/espectador nos processos e produtos de espetáculos fórum.	Mestrado, Universidade Federal da Bahia, Artes Cênicas.	Explora a natureza das relações entre os agentes do teatro envolvidos nos processos e produtos de espetáculos fórum, e promove uma reflexão sobre a aplicabilidade do ensino das técnicas do Teatro do Oprimido na formação de alunos que almejam ser diretores ou professores de teatro.	2009
38	Romecarlos Costa Nunes	A encenação de A Engrenagem de Jean Paul Sartre: dimensões estéticas e políticas n Brasil dos anos 1960.	Mestrado, Universidade Federal de Uberlândia, História.	Estudo sobre o espetáculo A Engrenagem (1948) de Jean Paul Sartre, encenado no Brasil em 1960, sob direção de Augusto Boal. A pesquisa propõe, portanto, uma releitura da década de 1960 por meio de experiências estéticas e políticas	2009
39	Eduardo Silveira	Educação estética ambiental e Teatro do Oprimido: fundamentos e práticas comuns.	Mestrado, Universidade Federal do Paraná, Educação.	Conexões entre os princípios da educação estática ambiental e do Teatro do Oprimido.	2009
40	Edmur Nelson Nogueira Paranhos Junior	Nós: Do-discentes e espect-atores.	Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro,	Aproxima fundamentos filosóficos e categorias de Pedagogia e Teatro do Oprimido encaminhando a	2009

			Educação.	investigação para a formação de professores críticos.	
41	Ines Antonia Santos Ribeiro	Atos, cenas e ações: encenações teatrais do Multicampiartes no Pará.	Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Educação.	Análise do fazer teatral no âmbito do programa Multicampiartes da Universidade Federal do Pará apontando para a necessidade de organização de programas e ações que avancem no sentido da formação do cidadão fora dos muros das universidades.	2009
42	Mateus Gonçalves	Do topo aos horizontes possíveis: ação artística e aprendizagem inventiva no ensino do teatro.	Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Artes Cênicas.	Aproximação de experiências com o Teatro do Oprimido e a Pedagogia do Oprimido e os conceitos de ação artística e aprendizagem inventiva de Teixeira Coelho e Virgínia Kastrup.	2009
43	Cilene Gonçalves Leite	Ambiente performático: a contribuição do teatro fórum como metodologia mediadora na Educação.	Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande, Educação Ambiental.	Reflexão sobre o Teatro do Oprimido (Augusto Boal) como método prático que pode ser utilizado pela educação ambiental, especialmente para a discussão de problemáticas ambientais.	2009

Tabela 5 – Tabela elaborada pelo autor para essa tese – Fonte http://capesdw.capes.gov.br em 12/05/2011.

Apêndice 2

Realizações de Augusto Boal e marcos significativos no período de trabalho no Centro Cultural Teatro de Arena.

ANO	NOME DO ESPETÁCULO	AUTOR/DIRETOR	MARCOS
1956	Ratos e Homens.	John Steinbeck/Augusto Boal	A arena do teatro media cinco por cinco: **parecia uma extensão do Actors' Studio**. "Pra ser franco, como você comigo, prefiro o TPE. Vou me sentir mais à vontade trabalhando com gente inexperiente como eu, não com quem sabe tão mais." (Boal, 2000, pág. 141).
1957	Marido magro, mulher chata.	Augusto Boal/ Augusto Boal	O Teatro de Arena realiza um curso prático de teatro: Sadi Cabral, interpretação; Bernardo Blay, Psicologia; Décio de A. Prado, Estética; Sábato Magaldi, História do Teatro; Beatriz Toledo Segal, Improvisação. Considerando a simplicidade e o imediatismo do enredo e das emoções, acreditei que um tom coloquial de conversa despreocupada, e marcações objetivas, diretas, fosse a única forma capaz de transmitir o conteúdo desta peça (programa da peça, Boal).
1957	Juno e o Pavão.	Sean O'Cassey/Augusto Boal	Tradução de Manuel Bandeira. Foi o espetáculo mais exato que tinha feito até então. Quem assistia gostava. Especialmente da cena em que Vianinha, o guerrilheiro traidor, ao ser cercado pelos ex - companheiros, vendo-se perdido, ajoelhava-se e rezava a Ave Maria: a luz se extinguia e, no escuro, um tiro. Voltava a luz, lágrimas em todos os rostos. (Boal, 2000, pág. 153)
1958	A mulher do outro.	Sidney Howard/Augusto Boal.	Fazendeiros norte-americanos: nada a ver com os brasileiros.

1959	Chapetuba Futebol Clube.	Oduvaldo Vianna Filho/Augusto Boal.	Me lembro (sic) que atores dos outros elencos espantavam-se com nosso estilo sanguíneo, suado. Alguns, do Teatro Brasileiro de Comédia, diziam: É comovente, mas não é teatro. Vocês não interpretam: vivem... (Boal, 2000, pág. 163).
1959	Gente como a gente.	Roberto Freire/Augusto Boal	Cenário de Flávio Império, iluminação de Ziembinski.
1959	A farsa da esposa perfeita	Edy Lima/Augusto Boal	"Por que motivo havíamos de informar a nossa plateia da ira de Osborn contra a sociedade inglesa e contra o Domingo, e não informá-la do carinho e da ironia com que nossa Edy Lima encara a gente da sua terra? Para que fazer constar a decadência da New Orleans williamsiana, ignorando o otimismo farsesco bagéense?" (Boal, programa da peça).
1960	Fogo frio.	Benedito Ruy Barbosa/Augusto Boal	Montagem com o elenco do Teatro Oficina. Nessa mesma época, Boal montou com o 'Oficina' *A Engrenagem* de Sartre. Boal dirigiu Kusnet. Dramaturgia aberta, fora do realismo.
1960	A revolução na América do Sul.	Augusto Boal/ Augusto Boal	'Do ponto de vista formal, foi Revolução que provocou, no 'Arena', outra revolução. Todos elogiavam, mas alguns, como João das Neves, que escrevia para um jornal comunista, Novos Rumos, reclamavam de que a peça falava sobre o povo para plateia de classe média! Sempre a mesma queixa!' (Boal, 2000, pág. 176).[144] No 'Arena' se consolidou uma cisão: ir ao povo ou fazer espetáculo em teatro? Fazer espetáculo do povo ou para o povo?

[144] Escreve Iná Camargo Costa em seu livro *A hora do Teatro Épico no Brasil*: 'A crítica sobre Revolução na América do Sul, tanto favorável quanto contrária, tem uma característica comum: evita resumi-la. O máximo a que se chegou foi à enumeração dos tópicos por ela abordados e, como vimos, seu próprio autor admite o risco que ela correu de se desfazer no caos. Essa situação já é um índice da estranheza criada pela peça que, em alguma medida, derrotou a crítica, pois esta não dispunha de categorias que lhe permitissem analisá-la num sentido forte' (pág. 60). A autora segue em frente atestando as características de 'um novo rebento' que este espetáculo teve. Há todo um estudo elaborado que vale a pena acompanhar e que dedica algumas páginas à análise incisiva de Iná.

1961	Pintado de alegre.	Flávio Migliaccio/Augusto Boal	'... peça de terno realismo poético, suave e belo, mas do qual a plateia não tomou conhecimento.' (Boal, 2000, pág. 178)
1961	O testamento do cangaceiro.	Francisco de Assis/Augusto Boal	'A estreia foi sucesso desses inenarráveis. Subi pra minha sala, não quis aplausos, sentindo que nada tinha a ver com aquele espetáculo. Sofri amargurado, em silêncio – os aplausos continuavam, estrondosos. Chico sentiu minha falta e veio me procurar. Foi irmão, irmão mais novo, me consolou. Chico disse que eu chorei naquela noite: é possível. Não lembro.' (Boal, 2000, pág. 181).[145]
1962	A Mandrágora.	Maquiavel/Augusto Boal	Com a nacionalização dos clássicos, buscávamos a metáfora, cansados do realismo tautológico. Ao "Isto que vocês estão vendo é exatamente isto que vocês estão vendo!" quisemos contrapor o "Isto é aquilo!" e o "Aquilo é isto!" metafóricos. Cansados de repetir cenas parecidas, diálogos e figurinos. Tínhamos medo de repetir pensamentos. Horror![146]
1963	O noviço.	Martins Pena/Augusto Boal	Prazer da total irresponsabilidade. Montagem para ganhar o dinheiro de subvenção (Boal, 2000, pág. 203)[147].

[145] Este espetáculo significou o contato direto com a produção cultural de massa: a vinda de Lima Duarte, sua rapidez em pegar as falas e os gestos, a correria para a estreia pelo dinheiro que faltava para o caixa do 'Arena' e um sucesso estrondoso. Todas as características da indústria cultural presentes neste acontecimento provocaram questionamentos muito profundos. Boal conta que, a partir dai, decidiram ir para o Nordeste, buscar o povo brasileiro. Tinham contatos: igreja progressista do Nordeste, Ligas Camponesas de Francisco Julião, e com o governo de Arraes em Pernambuco 'onde tinha sido criado, junto à Secretaria Estadual de Educação, o Movimento de Cultura Popular. Dormiam sempre na casa dos padres. Foi de um deles, o padre Batalha, que Boal ouviu algo que nunca mais esqueceu: "Existem ocasiões em que ser espectador é anticristão. Não fazer nada é crucificar o Cristo! No Brasil estão crucificando o Cristo todo santo dia! Todo cristão tem o dever de salvar o Cristo. Não basta engolir a hóstia. As pernas servem pra correr, não pra ficar de joelhos cravados no chão. Ajoelhar diante de Deus, sim, da injustiça, não!"(idem, pág. 191/2).

[146] Há trechos de uma entrevista que me foi concedida, recomendada pelo Prof. Roberto Schwarz, com a Professora Célia Quirino, na qual ela conta um pouco das conversas que tiveram, ela e Boal, acerca de Maquiavel e da Mandrágora.

[147] Muitas vezes, o dinheiro da subvenção serve para fazer caixa e remeter à próxima produção.

1963	O melhor juiz, o Rei[148].	Lope de Vega	'O rei faz justiça. Lope queria, assim, venerar a figura real que se opunha ao poder local: o poder central contra os coronéis. Era bom na Espanha, no seu tempo. No Brasil, poderia parecer elogio aos tiranos. Os golpistas, aqui, rondavam o poder.[149] , (Boal, 2000, pág. 205).
1964	**Silêncio: o golpe.**	**Civis e militares.**	Antes de Tartufo, Boal passou semanas em Poços de Caldas na casa de amigos intelectuais (Antonio Cândido tinha casa, na cidade e foi padrinho do primeiro casamento dele).
1964	Tartufo.	Molière/Augusto Boal	Pessoas que nunca tinham ouvido falar de Moliére aproximavam-se de nós, Guarnieri e eu, e nos diziam coniventes, voz secreta: "A peça que vocês escreveram é ótima! Essa ideia de assinar com pseudônimo para enganar a censura, esse Molière que vocês inventaram, fantástico, maravilha! Sabe que tem gente pensando que Molière existe? Podem ficar tranquilos que não vamos contar a ninguém que ele é só um pseudônimo de vocês!" (Boal, 2000, pág. 225).
1965	Opinião[150].	Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e	'Nosso show-verdade era diálogo: João lia a carta que escreveu ao pai, ao fugir de casa, menino; lia para Nara, lágrimas rolando, lágrimas que vestiam suas palavras. Nara respondia com ternura, olho no olho, carinhosa: "Carcará. Pega, mata e come!"

[148] No texto, há um personagem que, diante do casamento de um amigo, e sendo senhor feudal, tem o direito de pernada: fazer amor com a noiva antes do noivo, na primeira noite. Isto ocorre. O noivo indignado busca o auxílio do Rei que, 'magnânimo, pune Tello e regala os noivos com presentes compensatórios da virgindade perdida'. Boal conta que fizeram apresentações no Nordeste e, depois de uma explicação do personagem feito por Juca de Oliveira: 'As plateias faziam uma decodificação automática da metáfora. Em debates, quando alguma referência era feita ao nobre Tello, espectadores entendiam que se tratava de um coronel local' (Boal, 2000, pág. 205).

[149] Boal conta: 'Paulo Freire espalhava seu método em Pernambuco, alfabetizando a valer. As ligas, fortes, numerosas. A igreja, mais progressista. O presidente Goulart, empurrado a tomar medidas populares, ameaçando estatizações, negociando com sargentos e marinheiros rebelados. A meu ver, nada revolucionário, apenas democrático. Mesmo assim...' (Boal, 2000, pág. 205).

[150] Boal diz que não queria que apenas escutassem a música, mas a ideia que vestia a música. Era um show contra a ditadura. Grito, explosão. Protesto. 'Música ideia, combate, eu buscava: música corpo, cabeça, coração! Falando do momento, instante!' (fonte Boal, 2000, pág. 226)

		Augusto Boal/Augusto Boal	Era diálogo, teatro, não show... Me entendam: não tenho nada contra shows, adoro, mas... faço teatro' (Boal, 2000, pág. 226).
1965	Arena conta Zumbi[151].	Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal/Augusto Boal	'A interpretação coletiva permitia separar o essencial da circunstância. Na nossa etapa realista, boa parte do trabalho do ator consistia em desenvolver singularidades do personagem que não tinham incidência sobre o seu *significado* social. Aqui, esse significado era mostrado como máscara social. As singularidades pertenciam ao ator; o essencial, ao personagem.' (Boal, 2000, pág.231).
1965	Arena canta Bahia.	Augusto Boal/Augusto Boal	'Decidimos fazer um musical contando histórias de nordestinos que vinham para o sul em busca de trabalho, fugindo da fome. As canções de Arena canta Bahia foram escolhidas pelas letras, para contar uma história de retirantes'. (Boal, 2000, pág. 233).

[151] Em *Verdade Tropical*, Caetano Veloso conta que em diálogo mantido com Fernanda Montenegro ouviu uma opinião de que compartilhou e que transcrevo aqui e agora por conta de que alia o feitio de um espetáculo moderno com o de um espetáculo político:" ... sobretudo ele acabara de estrear um novo espetáculo em São Paulo - Arena conta Zumbi -, que me encantara. O Zumbi também era um musical, mas, diferentemente do Opinião, não era um apanhado de canções diversas entremeadas de textos e apresentadas por cantores, e sim uma peça concebida em conjunto com um compositor cujas canções inéditas eram cantados por atores. Nesse sentido, se o Opinião se assemelhava aos shows de bolso dos clubes noturnos, o Zumbi se assemelhava aos musicais da Broadway. Não que ele não fosse também "de bolso": na arena do minúsculo teatro do grupo no centro de São Paulo, com um elenco de cerca de dez pessoas, todas com roupas idênticas na forma e variando apenas na cor, os personagens passando de ator a ator - o sistema do curinga -, Arena conta Zumbi era um primor de economia de meios, uma lição de como obter efeitos com o máximo de despojamento. Mas os efeitos almejados e assim obtidos, bem como as licenças de estilização tanto da cena quanto da música, eram da natureza dos encontradiços nos musicais convencionais: o resultado era, para mim, como para o imenso público que lotou o teatrinho por longos meses, irresistível. Recentemente, a atriz Fernanda Montenegro, frequentemente considerada a maior atriz brasileira e, de todo modo, uma grande artista que além de encantar-nos com o que faz ainda dá exemplos de sabedoria orientando-nos com uma visão sempre equilibrada, mas nunca medíocre das coisas, disse numa entrevista que fala-se muito na importância do teatro tropicalista de José Celso Martinez Corrêa e que a memória sempre celebra sua montagem de O rei da vela, mas que o espetáculo mais importante da modernização do teatro brasileiro tinha sido Arena conta Zumbi. A mera demonstração do desejo de compensar essa injustiça histórica de que o Zumbi era vítima apresentou-se-me como algo louvável: senti uma grande e imediata alegria diante das palavras de Fernanda. De fato, não é pouca coisa que se tenha realizado um musical coerente e bem amarrado no Brasil - algo que ainda hoje parece uma meta inalcançável para os brasileiros. (Veloso, 1997, a partir de versão digitalizada por http://groups.google.com/group/digitalsource, pág. 54).

1965	Tempo de guerra.	Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal/Augusto Boal	"Bethânia me pediu que dirigisse um espetáculo só com ela. Juntamos músicas de que ela gostava, outras que eu preferia, e demos o título de *Tempo de Guerra*, inspirado numa canção do *Zumbi*, inspirada em Brecht".
1966	O inspetor geral.	Gogol/Augusto Boal	'Metáfora: o Governador de Gogol era o nosso governador. Sua esposa, a sua'. (Boal, 2000, pág. 238)
1967	Arena conta Tiradentes[152].	Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri/Augusto Boal	"Este é o sistema do Coringa e estas são suas metas e estruturas. E este é o herói: Tiradentes. E este o perigo: foi herói. Hoje em dia os heróis não são bem vistos. Deles falam mal todas as novas correntes teatrais, desde o neorrealismo neorromântico da dramaturgia recente americana, que se compraz na dissecação do fracasso e da impotência, até o novo brechtianismo sem Brecht. [...] Brecht cantou: Feliz o povo que não tem heróis. Concordo. Porem, nós não somos um povo feliz. Por isso precisamos de TIRADENTES. (Boal, programa da peça).
1967	O círculo de giz caucasiano.	Brecht/Augusto Boal	"Já se passaram trinta anos e ainda não sei como aconteceu. O círculo de giz caucasiano é peça bel, nossos atores eram excelentes – Guarnieri-Asdak, Célia Helena-Grusha, Mírian muniz, Antonio Fagundes, Sylvio Zilber, cenografia de José Anchieta, espetáculo honesto..." (BOAL, 2000, pág. 243).
1967	La Moschetta.	Angelo Beolco/Augusto Boal	"Às pressas, montamos Ruzzante, Ângelo Beolco, *La moscheta*. Foi bem, sabe? [...] Aquele ir bem que não comove ninguém.
1968	**Silêncio: o 5º Ato.**	**Civis e militares.**	"Mil novecentos e sessenta e oito – ano dos estudantes! – clímax da luta pela liberdade de expressão. Foi o último ano de relativa claridade antes da escuridão que tomou conta do país inteiro a partir do ato nº 5."

[152] O Curinga era uma espécie de mestre de cerimônias. Explicava significados escondidos. Sendo sempre o mesmo ator, representava o 'Arena' dialogando com a plateia.

			(BOAL, 2000, 253)
1968	Primeira Feira Paulista de Opinião.	Lauro Cesar Muniz, Braulio Pedroso, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade, Plínio Marcos, Augusto Boal/ Augusto Boal	"Deveríamos responder: O que pensa você da arte de esquerda? Nós nos perguntávamos para que existíamos. Serviríamos para alguma coisa, suaves artistas, naqueles tempos de guerra? Questionávamos nossa arte, função na sociedade, identidade, nossas vidas". (BOAL, 2000, 255).
1968	Mac Bird	Barbara Garson/Augusto Boal	"Barbara Garson parodiava Lyndon Johnson e atacava a guerra do Vietnã". (BOAL, 2000, 259).
1970	Teatro Jornal- Primeira Edição.	Coletivo/Augusto Boal	"Teatro Jornal: primeira edição mostrava a grupos organizados de paroquianos, estudantes, moradores de bairro, como fazer teatro para eles mesmos, usando doze técnicas do teatro-jornal". (BOAL, 2000, 270).
1970	A resistível ascensão de Arturo Ui.	Brecht/Augusto Boal	"... mostrava que a ascensão do fascismo que nos avassalava era resistível. O ditador de plantão chamava-se Garrastazu, um Médici conhecido como o das Mortes: era nosso dever ético combatê-lo". (BOAL, 2000, 271).

Tabela 6 – Encenações dirigidas por Augusto Boal. Algumas delas também escritas por ele. A tabela trata de demarcar: expõe marcos no caminho percorrido, dá pistas da transformação em cultura política. Como há que se fazer presentes também outras características que os conteúdos e formas foram adquirindo, há anexos com imagens que comporão uma vista melhor das características destas encenações e dos discursos.

Apêndice 3

Consolidado do Teatro do Oprimido.

> *"Eu digo e redigo que os exercícios do teatro do oprimido já são o teatro do oprimido, são parte integrante de uma totalidade. Não são meros exercícios de aquecimento, que preparem alguma coisa que virá depois: são o início de um processo que se desenvolve através de etapas sucessivas e contínuas". (BOAL, 1980, pág. 33).*

É necessário apresentar uma síntese da estrutura do teatro do oprimido. Não é definitiva, mas, para esta tese, terá a função de auxiliar na leitura dos acontecimentos evidenciados nos capítulos 3 e 4. Portanto, este apêndice aponta para a sistematização do que Boal fez, colhida de seus quatro livros publicados até o momento em que se retirou do CEDITADE. São eles, respectivamente: *Teatro do Oprimido*, *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*, *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro* e, por último, *Stop: Cést Magique!* Também faz uso da autobiografia *Hamlet e o Filho do Padeiro*.

Trata-se de apresentar algumas tabelas síntese que contemplem palavras do próprio Augusto Boal a partir das quais se possam perceber definições de conceitos e apresentações de etapas: o arcabouço do Teatro do Oprimido.

Inicialmente, apresentam-se quatro definições de conceitos importantes para a compreensão da intencionalidade e da direção em que é feito o trabalho produtivo cultural do Teatro do Oprimido.

Potencial do Teatro do Oprimido	"Essa identidade, esse limite (pessoa-personagem, ficção-realidade) são, a meu ver, a causa fundamental do extraordinário potencial do teatro do oprimido. Isso porque o teatro do oprimido não é o teatro *para o oprimido*: é o teatro dele mesmo. Não é o teatro no qual o artista interpreta o papel de alguém que ele não é: é o teatro no qual cada um, sendo quem é, *representa* seu próprio papel (isto é, organiza e reorganiza sua vida, analisa suas próprias ações) e tenta descobrir formas de

	liberação. Como se cada participante se estranhasse a si mesmo, fosse ao mesmo tempo o analista e o objeto analisado." (BOAL, 1980, pág. 25).
Conceito de Oprimido	"Para mim, as palavras oprimido e espectador são quase sinônimas. Um diálogo exige pelo menos dois interlocutores. Os dois interlocutores são duas pessoas, dois seres humanos, e, como tais, dois sujeitos. Um diálogo comporta a emissão e a recepção de mensagens (verbais, visuais, tácteis, etc.) Um diálogo supõe a intermitência: cada interlocutor emite enquanto que o outro recebe, e recebe enquanto que o outro emite. A cada momento de um diálogo, um dos interlocutores é ator e o outro, espectador. No momento seguinte, o ator se transforma em espectador e vice-versa". (BOAL, 1980, pág. 26). Onde este diálogo não ocorre, onde esta relação fica *intransitiva*, sempre está presente o autoritarismo, a castração, a inibição: aí se encontra o oprimido.
Opressão e subversão	"É difícil reduzir um homem à condição de objeto, de receptor, de passivo, de espectador – isso de maneira permanente. Embora oprimido, o espectador mantém um impulso de também dialogar, pois conserva atrofiada sua capacidade de participação, de contribuição, de criatividade. Aquele que assume momentaneamente a condição de espectador diante de qualquer ator (seja esse general ou professor) conserva, não obstante, um caráter subversivo, um desejo de transformar essa relação onde seu papel é passivo. Esse caráter subversivo é sagrado, e é esse desejo subversivo que todo teatro verdadeiramente popular deve procurar estimular, desenvolver, desatrofiar, amadurecer, fazer crescer". (BOAL, 1980, pág. 27).
Ascese	"Pitágoras separou o número da coisa numerada e o pensamento humano saltou gigantesco: desfez-se dos ábacos quadrúpedes. Tão vertiginoso foi o progresso que o filósofo criou religião onde o Número foi içado à categoria de Deus omnipresente, essência do existente. Pitágoras ficou louco – é natural: até eu ficaria, descobrindo o número! O FMI, ardiloso, faz o que fez o que Pitágoras, inocente: separa lucros e alíquotas (abstrações) da miséria e da fome (concretas!): o ser humano não conta – conta o Mercado-Deus-Número-Alíquota-Juros-Lucro. Quando os mandantes do FMI, verdadeiros governantes do Brasil e de boa parte do mundo, vêm ao nosso país, nunca sobem o morro para ver a tragédia que causam com suas canetas douradas: fazem contas abstratas – para eles, só o Mercado existe. Filósofos queriam explicar o mundo e os números não

	bastavam, eram apenas quantidades; os gregos queriam saber qualidades. Pensavam relações humanas, queriam entender o indivíduo em situação, separando o comportamento ocasional do seu significado perene, que não dependia dessa situação, mas aplicava-se a todas do mesmo gênero. Criaram a Moral. Do fenômeno – fato isolado – chegava-se à Lei que o rege: Ascese". (Boal, 2000, pág. 334/5). "Para a nossa dramaturgia, é fundamental que a questão particular (retratada no modelo de Fórum) represente os pressupostos sobre os quais estão alicerçados os comportamentos que, na cena, parecem individuais. Apesar de a encenação apresentar uma situação privada, da vida de alguém, essa especificidade individual deve, necessariamente, nos remeter aos fatores sociais que forjam a situação em questão. Isso de modo que se possa perceber que as condições objetivas (estrutura/conjuntura social) que a influenciaram ou determinaram, do mesmo modo, produzem outras especificidades com conflitos semelhantes, no cotidiano de muitos indivíduos. A inclusão da contextualização na dramaturgia do Teatro-Fórum é um desafio estético e uma necessidade ética e política, que exige do grupo uma compreensão ampliada do problema para a preparação do modelo. Esse movimento investigativo do micro (situação particular) para o macro (conjuntura social) foi definido por Boal como ASCESE, o exercício fundamental tanto da preparação do modelo quanto na sessão de Fórum. Para Boal, sem Ascese, o Fórum não chega a se estabelecer plenamente". (SANTOS, Bárbara, Dramaturgia do Teatro-Fórum in METAXIS 2011, pág. 70).

Tabela 7 – Alguns dos conceitos fundamentais (quadro elaborado pelo autor pera a tese a partir das palavras do próprio Boal).

Em segundo lugar trata-se de evidenciar como se estruturam as propostas de jogos e produções para formação e desenvolvimento de grupos de Teatro do Oprimido.

PLANO GERAL DA CONVERSÃO DO ESPECTADOR EM ATOR

PRIMEIRA ETAPA – Conhecimento do corpo	Sequência de exercícios em que se começa a conhecer o próprio corpo, suas limitações e suas possibilidades de recuperação.	

SEGUNDA ETAPA – Tornar o Corpo Expressivo.	Sequência de jogos em que cada pessoas começa a se expressar unicamente através do corpo, abandonando outras formas de expressão mais usuais e cotidianas.	
TEARCEIRA ETAPA – O teatro como Linguagem.	Aqui se começa a praticar o teatro como linguagem viva e presente, e não como produto acabado que mostra imagens do passado.	PRIMEIRO GRAU – Dramaturgia Simultânea: os espectadores "escrevem", simultaneamente com os atores que representam; SEGUNDO GRAU – Teatro-Imagem: os espectadores intervêm diretamente, "falando" através de imagens feitas com os corpos dos demais atores ou participantes; TERCEIRO GRAU – Teatro-Debate: os expectadores intervêm diretamente na ação dramática, substituem os atores e representam, atuam!
QUARTA ETAPA – Teatro como Discurso.	Formas simples em que o espectador-ator apresenta o *espetáculo* segundo suas necessidades de discutir certos temas ou de ensaiar certas ações.	1) Teatro-jornal 2) Teatro invisível 3) Quebra de repressão 4) Rituais e máscaras 5) Teatro Fórum

Tabela 8 – A partir do livro Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas (quadro elaborado pelo autor para a tese a partir das palavras do próprio Boal).

Por fim, apresenta-se breve descrição de cada um dos seis tipos de espetáculo do Teatro do Oprimido que fazem parte desta sistematização.

TEATRO JORNAL	"Consiste em diversas técnicas simples que permitem a transformação de notícias de jornal ou de qualquer outro material não dramático em cenas teatrais" (BOAL, 1991, pág. 165).
TEATRO INVISÍVEL	"O teatro invisível deve ser preparado como uma cena normal, com atores que interpretam personagens, com caracterização, ideia central, etc., como se fosse para ser apresentada em um teatro convencional. Em seguida, essa cena é representada no próprio lugar onde poderia ter ocorrido. Não existe o cenário: não se faz a transposição de um lugar real para um lugar fictício: representa-se na realidade mesma". (BOAL, 1980, pág. 84).
QUEBRA DE REPRESSÃO	"A técnica da quebra de repressão consiste em pedir a um participante que se recorde de algum momento em que se sentiu particularmente reprimido, e em que aceitou essa repressão, passando a agir de maneira contrária aos seus interesses, ou aos seus desejos... Deve-se partir do particular para o geral. A pessoa que conta a história escolhe entre os demais participantes todos que intervirão na reconstrução da cena... os participantes e o protagonista representam a cena tal como ocorreu na realidade... pede-se que o protagonista repita a cena, mas desta vez sem aceitar a repressão, lutando para impor sua vontade, suas ideias e seus desejos. O choque que se produz ajuda a medir a possibilidade que uma pessoa, às vezes, tem de resistir e não resiste, ajuda a medir a verdadeira força do inimigo". (BOAL, 1991, pág. 174).

RITUAIS E MÁSCARAS	"Esta particular técnica de teatro popular (Rituais e Máscaras) consiste precisamente em revelar as superestruturas, os rituais que *coisificam* todas as relações humanas, e as máscaras de comportamento social que esses rituais impõem sobre cada pessoa, segundo os papéis que ela desempenha na sociedade e os rituais que deve representar. [...] um exemplo muito simples: um homem vai ao confessor confessar seus pecados. [...] Neste caso são necessários atores versáteis para representar 4 vezes a mesma cena de confissão: 1) o padre e o fiel são latifundiários, 2) o padre é latifundiário e o fiel é camponês, 3) o padre é camponês e o fiel é latifundiário, 4) o padre e o fiel são camponeses. (BOAL, 1991, pág. 179/80).
TEATRO FÓRUM	"O espetáculo é um jogo artístico e intelectual entre os artistas e os espectadores. 1) Na primeira parte, apresenta-se o espetáculo exatamente como se se tratasse de teatro convencional. 2) Pergunta-se se os espectadores estão de acordo com as soluções propostas pelo Protagonista. Informa-se a plateia que o espetáculo será feito exatamente da mesma maneira uma segunda vez. 3) Informa-se à plateia que qualquer espectador poderá, inicialmente, substituir apenas o Protagonista, o que comete o erro, a fim de tentar a solução acertada. Para isso, basta que se aproxime da área de representação e grite STOP! (Boal, 1979, pág. 150).

Tabela 9 – Síntese dos cinco tipos de espetáculo (quadro elaborado pelo autor pera a tese a partir das palavras do próprio Boal).

Apêndice 4

Memorial

De onde eu venho, as pessoas costumavam lembrar umas das outras. Acontecia, e isso será considerado e resgatado aqui, e, aos poucos, procurarei apontar por que. Com certa dose de simplicidade, recurso que me é caro por força da característica artesanal de meus ofícios, a educação e a arte do teatro.

Meu nome é Antonio Luís. Sou dos Quadros, que significa certa porção de terra lavrada: José e Maria dos Santos, Marcolino e Áurea Martins, pais de Maria Eugênia e Raul Martins, todos que migraram de Bariri para a cidade de Amparo, no Estado de São Paulo: pais de Ophélia, esposa de Leão de Freitas Quadros, os pais de minha mãe. Sou também dos Altieri: tataravôs Matteo Altieri e Ágata Galvano, Rogério Giordano e Maria Belloni, Alfonso Barsotti e Assunta Picchi e Anacleto dell Massa e Anna Roque, que deram luz a Luigi Altieri e Rosa Giordano, meus bisavôs de Scalea, e Attilio Barsotti e Maria dell Massa, de Porcari, Lucca. Todos da Itália, '*tutto buona gente, qui hanno datto vita a*' Matheus Altieri e a Esther Barsotti. Mãe e pai de meu pai Luiz. Gente do final do século XIX, do século XX e do século XXI.

Penso poder expressar-me do seguinte modo: do século XIX ao século XXI temos, minha família e eu, algo que permaneceu porque o que é deles ficou em mim, de uma maneira ou de outra. Indelével.

Do navio que transportava os imigrantes e das fazendas com estrutura ainda semi-escravocrata, até o trabalho com a educação. Estes são traços de minha herança cultural: muitos sons de pé, sons assentados, entonados; muito cafuné, bule de café, valsa e 'pisão' no pé e cantiga de ninar. Ficaram Vicente Celestino, pão de forno, bordado e chorinho a acompanhar. Estão presentes: o carteado, o namoro no portão, o natal com panetone e um tanto de desilusão. Vivem lembranças do barbeiro, sapato único e galocha, da faca riscando a toalha a juntar restos de pão para passarinhos e das vontades de vida traduzidas no trabalho incansável. Piracicaba, Amparo, Bariri, Lapa e Brooklin Paulista. TV a válvula, telefone com manivela, "O direito de nascer" e o

fim da segunda guerra. Missa de Domingo, benção do pai – 'Dio te benedica' – sopa de feijão com couve.

Toda essa história, de certo modo sobrevivida em outros, frequentou minha infância. Muitas foram as situações compartilhadas com minha bisavó, meus avós e tios-avós e têm sido com meus pais e tios.

Por outro lado, minha natureza se fez um pouco de índio, porque foi ligada à terra onde se podia sentar um momento e pensar enquanto o tempo passava. De caipira, ao mesmo tempo. Também porque fui acostumado a observar muito as pessoas à minha volta. Um curioso de gente, sempre atento aos gestos carregados de intenções que aconteciam nas mais diversas situações. Um estado um pouco artesanal, que mais tarde fez falta em algumas ocasiões, mas que privilegiou alguns acontecimentos. Afinal de constas, muito semelhante à descrição de um índio sobre os índios:

> Para o índio, toda palavra possui espírito. Um nome é uma alma provida de um assento, diz-se na língua ayvu. É uma vida entonada em uma forma. Vida é o espírito em movimento. Espírito para o índio é silêncio e som. O silêncio-som possui um ritmo, um tom, cujo corpo é a cor. Quando o espírito é entonado, torna-se, passa a ser, ou seja, possui um tom. Antes de existir a palavra 'índio' para designar todos os povos indígenas, já havia o espírito índio espalhado em centenas de tons. Os tons se dividem por afinidade, formando clãs, que formam tribos, que habitam aldeias, constituindo nações. Os mais antigos vão parindo os mais novos. O índio mais antigo dessa terra hoje chamada Brasil se autodenomina Tupy, que na língua sagrada, o abanhaenga, significa: tu = som, barulho; e py = pé, assento; ou seja, o som-de-pé, o som-assentado, o entonado. De modo que índio é uma qualidade de espírito posta em uma harmonia de forma. (JECUPÉ, Kaka Werá, 2000, p 13).

O texto acima é depoimento de um índio. Os índios trazem até o presente as suas histórias - usando a fala - passadas de geração em geração. Para os índios, há uma memória na terra. Para nossa terra, há uma memória nos índios. Como brasileiro, sou dos que sabem e reconhecem que nossa história começou com os índios. E que em algum lugar no tempo, minha própria vida se deu resultante de uma miscigenação e de um processo cultural que captou e introjetou esses meus ancestrais de país.

Com minha origem estrangeira, nessa terra que acolheu meus ancestrais, fez-se combinação com essa ancestralidade indígena (melhor seria outra palavra já que aqui não eram as Índias). Se as características do que chamamos de aprendizado e de sentido estão presentes no ato do índio de contar para os mais novos as coisas todas, de maneira semelhante estão presentes em mim. Já adianto, para não causar estranheza de 'rumo de conversa': observação, imaginação, criação, concentração e história contada em rito de teatro são mote e motor desse memorial.

A minha história, nas entranhas (o útero é ambiente de memória e educação), começou num ato de amor em Agosto de 1957. Nasci, em 12 de Junho de 1958, no Hospital e Maternidade Leão XIII, no bairro do Ipiranga, São Paulo.

Na Lapa, moramos na Rua William Spears, perto dos trilhos do trem. Casas simples. A de minha vó Ophélia tinha quintal com árvore onde eu passava momentos sozinho. Uma predileção que se repetiu durante minha vida, e que se mantém, já que sempre, nesses momentos, minha imaginação se beneficia e a tranquilidade me permite matutar sobre as coisas. Mesmo hoje, no meio das pessoas, ainda tenho essas necessidades de recolhimento, e quando não é possível, faço-o em meio a todos mesmo. Sofro um pouco com esta anunciada transformação em um mundo da circulação rápida da informação! Questiono, inclusive, se é um curso dado pela história com caráter definitivo como é apregoado.

A casa de meus avós Matheus e Esther, de que lembro ter frequentado, era pequena e muito aconchegante. Ficava numa pequena viela, como eram tantas daquela época. Eles eram meus padrinhos e sempre que lá chegávamos, geralmente eu e meu pai, ela, minha avó, de sorriso pronto e doce, tinha pronto um pão assado, ainda quente e doce. Doce, pequena avó de sorriso ofertado.

Tanto numa casa como noutra, de avós maternos e paternos, havia conversa à mesa, rádio ligado e missa pela manhã. Essas conversas foram me constituindo como criança e, junto das músicas que tocavam no rádio, foram dando mais '*alma'* ao meu nome, entonações ao meu '*espírito'*. Sendo alma e espírito natureza e humanidade (cultura).

Algumas outras coisas também fizeram a minha ‘educação informal’: a TV Excelsior, TV Record, TV Tupy, branco e preto, Philips à válvula. Walt Disney, festivais, dois na bossa, jovem guarda, tropicália, Chico e Milton.

Em casa, assistíamos à televisão, vimos o Sheik de Agadir, com Henrique Martins e Yoná Magalhães, Beto Rockfeler e Selva de Pedra. Assistimos à última novela de Sérgio Cardoso e aos programas da Família Trapo.

Há uma geração que assistiu aos festivais e que torceu por canções que se classificassem para a ‘finalíssima’. Fui uma criança que torcia por músicas. Não é interessante pensar nisso? Sou um desses. Explico melhor: em casa assistimos a todos os festivais. Durante a semana, ficávamos cantando todas aquelas músicas e aguardando as próximas. Estou mencionando aqui ‘Sabiá’, ‘Pra não dizer que não falei das flores’, ‘Disparada’, ‘Cantador’, ‘Alegria, alegria’, ‘Domingo no parque’, ‘Ponteio’, ‘São Paulo, meu amor’, além de muitas outras que não cito agora.

Naquele tempo, a televisão era tão diferente que eu não tenho nenhum problema em assumir que ela fez parte de minha formação, e de reconhecer muito valor formativo nisso. Lembro muito bem de que fui perdendo contato com a TV a partir da época de estreia do Fantástico, do qual eu recordo de algumas matérias/show. Mas registro também que em minha formação influíram ‘Jornada nas Estrelas’, ‘Perdidos no Espaço’, ‘Bat Masterson’, ‘A feiticeira’, ‘Bonanza’, ‘Jeanie é um gênio’, ‘Rick Valey’, ‘Mister Ed’, ‘Viajem ao fundo do mar’, ‘Vila Sézamo’, ‘Topo Giggio’ e ‘Seção da Tarde’.

Os programas musicais que frequentaram meu lar pela tela foram desde ‘Dois na Bossa’, ‘Jovem Guarda’, ‘Almoço com as Estrelas’ até os especiais do Chico Buarque de fim de ano. Muito debate fez parte de minha formação, vi os últimos programas do Glauber Rocha na

"Tupy"[153], muito "Roda Viva" da Cultura e Canal Livre. Lembro-me do Taiguara cantando no programa do Flávio Cavalcanti e do programa "Essa é a sua vida". Os tempos aqui se misturam.

Na ida à escola no carro de meu pai, ouvia sempre a rádio Jovem Pan. Até hoje tenho a música do programa de notícias na memória – "A cidade se repete, e as sete, são sete, explode a multidão... Portas de aço levantam... Vamos embora, vamos embora, olha a hora, vamos embora, vamos embora...!".

Quando estávamos na praia, em Mongaguá, no litoral sul de São Paulo, para onde fomos de trem nas primeiras vezes e depois de Kombi (meus pais, meus cinco irmãos e eu), lembro de ouvir a rádio Eldorado. Muita música erudita e muito jazz. Eu ouvia Nat King Cole, Edit Piaf, Louis Armstrong, Ray Charles, Bing Crosby, Earl Grant. Nem todos reconheceriam o que coloco aqui, mas é o som característico da "Eldorado":

> 'O Banco Comercial do Estado de São Paulo, mais de meio século de tradição, apresenta pela Rádio Eldorado, o jornal de 30 minutos. Este é mais um serviço que presta ao público o Banco Comercial. O jornal de 30 minutos da Rádio Eldorado conta com o noticiário especial do Estado de São Paulo, Agência Estado, agências internacionais, Jornal da Tarde e Rádio Eldorado (o fundo musical, creio, era uma marcha para a Revolução Cosntitucionalista). Fonte: http://www.vozesbrasileiras.com.br/html/mp3/g2/eldoradoamsp/concerto_meio_dia.mp3 em 14/10/2011.)

Aliás, foi lá na praia que, quando o homem chegou à lua, eu saí de casa para olhar para o céu e ver se dava para perceber alguma coisa. E no fundo marcou esse acontecimento, minha memória registra aquela música de Gilberto Gil que Elis Regina cantava: "Poetas, seresteiros, namorados, correi! É chegada a hora de escrever e contar (ou cantar), talvez as derradeiras noites de luar!".

Minha formação acadêmica começou em casa. Explico melhor: minha mãe era professora. Por conta disso, fui muito à escola antes mesmo de ingressar oficialmente em uma. Enquanto

[153] O programa de televisão "Abertura" foi ao ar entre 1979 e 1980, pela TV Tupi, alcançando altos índices de audiência e causando grande preocupação no governo militar.

minhas três irmãs estavam no colégio interno, Sacre Coeur de Maria, eu acompanhava minha mãe até o trabalho.

Primário, Ginásio e Colegial eu fiz no Colégio Meninópolis. Era um colégio confessional do Brooklin Paulista, administrado pelos padres do "Pontifício Instituto delle Missioni Esteri". O diretor era o Padre Teodoro Negri. Somente meninos formavam as turmas, como o próprio nome da escola já indica – Meninópolis significa cidade dos meninos, o mundo dos meninos.

Quem, no colégio, cuidava da ordem e do bom comportamento com seus puxões de orelha muito doloridos era Dona Ida. Na entrada, fila por ordem de tamanho e reza conjunta. Todos uniformizados de calça curta e camisa branca. Depois, com o passar do tempo, passamos a usar agasalhos de ginástica azuis com o símbolo da escola e camisetas brancas. Nos pés eu usava "conga". O símbolo da escola era um triângulo com a letra M no meio. A trindade a cercar e proteger o mundo dos meninos. Ainda tenho comigo minha agenda do primário, um boletim e um "desenhocop"[154], entre outros materiais.

Tive bons professores. Talvez não tenha aproveitado o máximo deles, porque a escola, com aquele monte de gente, me assustava muito. Sempre assustou! Recebi medalha de honra ao mérito na primeira série. Minha formatura de quarta série foi no auditório do Cine Morumbi, cinema que foi construído pelo colégio e que ficava ao lado do pátio, com entrada pelas portas enormes. Evidentemente, também tinha entrada pela frente, na Avenida Morumbi, para as sessões abertas ao público em geral.

> A memória cultural se baseia no ensinamento oral da tradição, que é a forma original da educação nativa, que consiste em deixar o espírito fluir e se manifestar através da fala aquilo que foi passado pelo pai, pelo avô e pelo tataravô. A memória cultural também se dá através da grafia-desenho, a maneira de guardar a síntese do ensinamento, que consiste em escrever através de símbolos, traços, formas e deixar registrado no barro, no trançado de uma folha

[154] O Desenhocop era um caderno espiral com folhas de papel de seda especiais das quais se podiam extrair gravuras de grandes homens da pátria, de mapas e acidentes geográficos, de animais e de símbolos da pátria.

> de palmeira transformado em cestaria, na parede e até no corpo, através de pinturas feitas com jenipapo e urucum. (JECUPÉ, Kaka Werá, 2000, p 26).

Na ‘aldeia’ de minha escola, na verdade, eu queria mesmo uma aldeia, meus professores foram Gali, Vicente, Verneck, Dona Ceci, Rodolfo, Geraldo, Moisés, Zé Carlos, Pe. Luiz Gargioni, Cruz, Malavazi, Tedesco, Passos, Bovino, Vadeco, Guariglia, Roberval e Marmo. Não repeti nenhum ano, apesar de ter ficado de segunda época no primeiro científico em Física e Artes Industriais.

Aqui gostaria de insistir em minha predileção especial pelas atividades que ganham vida devagar, artesanalmente, porque nelas aprendo mais. Se minhas aulas pudessem ter sido com momentos mais individuais, tais como pensar comigo mesmo e com mais tempo para conversa entre os alunos sobre os conceitos abordados e menos tempo para lições de ‘estudo dirigido’, eu teria aproveitado muito mais.

Na escola eu me sentia invadido. Tenho uma imaginação que precisa voar. Sempre precisou. Meus momentos a sós sempre foram muitos, em casa. Na escola não os tinha, era muita invasão de espaço o tempo todo, sem pedir licença. Apesar de reconhecer o valor das pessoas que lá estavam, não reconheci lá um espaço que tenha me permitido muito. Foram muitos anos, muitos dias e horas compartilhados com meus companheiros de colégio, sem conversar muito com eles sobre os assuntos de aula. Entrei lá em 1965, com seis anos e meio, junto daqueles meninos ‘enormes’ de sete anos (sempre fui muito baixinho). Sai de lá em 1974. A escola me oprimiu.

Fiz meu último ano de colegial na Escola Estadual Prof. Ennio Vozz, no período noturno, porque pedi ao meu pai. O diretor da escola, Professor Biral (ou seria Birau), perguntou se eu tinha certeza de que queria deixar o Meninópolis. Peremptório, eu disse sim! Terminei o colegial em 1975, trabalhando de office-boy durante o dia.

Em 1979, depois de ter assistido a uma apresentação do espetáculo “Ao acaso das ruas”, no Teatro Célia Helena, encantado, passei a frequentar um curso voltado para jovens amadores que queriam vivenciar o teatro. Irene Portela, Beto Silveira, Irineu Chamiso Junior, Eudóxia

Acunã, Irinia Klais e Célia Helena eram os professores. Também passei a fazer a iluminação das apresentações do "Ao acaso das ruas" entre Setembro e Outubro de 1979 – um espetáculo encantador sobre meninos de rua com canções inspiradas e letras de Cora Coralina:

MENOR ABANDONADO
De onde vens, criança?
Que mensagem trazes do futuro?
Por que tão cedo este batismo impuro
Que mudou teu nome?
(...)
Criança periférica, rejeitada...
Teu mundo é um submundo
Mão nenhuma te valeu na derrapada
Ao acaso das ruas – nosso encontro
És tão pequeno...
Eu tenho medo.
(...)
Revolta-me tua infância desvalida.
(...)
Quisera escrever versos de fogo
E sou mesquinha.
(...) Pudesse eu te ajudar criança-estigma.
Defender tua casa, cortar tua raiz
Chegada...

Estes versos eu nunca esqueci. Via as apresentações lá de cima, de um quartinho no qual ficava a mesa de luz – operei a luz em algumas apresentações – tendo a Célia Helena ao meu lado. Era um teatro muito parecido com o Teatro de Arena. Ela, que dirigiu o espetáculo e orientou todos os jovens do elenco amador, não se segurava, ia tecendo as críticas e considerações por vezes inconformadas, outras tantas, satisfeita (em menor número) na cabine mesmo. Quando terminava o espetáculo, ela descia e passava a carraspana[155]. Não era fácil ser assim repreendido, com tanta força e intensidade, por uma atriz para quem as palavras sempre significavam e portavam esse significado prontamente elaborado e eficaz. Era impressionante vê-la assim. Uma atuação profissional com adolescentes e jovens que expressava real cuidado com o

[155] Substantivo popular que ela usava e que significa repreensão severa.

produto criado no trabalho: de um profissionalismo aprendido desde o Teatro Brasileiro de Comédia. Célia Helena estudava muito: trabalhou com um grande número de diretores e participou de espetáculos importantes.

Frequentei as aulas do curso de teatro e fui convidado a participar do próximo espetáculo, uma criação coletiva, "A barra do jovem". Foi quando as aulas se transformaram em criação e ensaio. Outro aprendizado que se juntou ao anterior, já que gostava de continuar a participar das aulas de Sábado e o fazia. Também quando havia turmas de férias, lá estava eu. Essa foi minha trajetória inicial na formação como ator. Ela se estendeu por todo esse tempo até hoje.

Trabalhei nos espetáculos estudantis do Teatro Célia Helena. Minha primeira participação foi na criação coletiva (e isso faz muita diferença) "A barra do jovem". Muito do germe do trabalho do 'Arena' e do 'Oficina' estava lá, presente no nosso trabalho, presença indelével. Célia Helena trabalhou no TBC, no Arena, no Oficina com a Ruth Escobar.

A Barra do Jovem era um espetáculo sobre os conflitos da passagem da infância para a adolescência e da adolescência para a juventude. Formávamos um grupo muito coeso por conta do trabalho que nos unia – "Quem tá vivo sempre aparece". Éramos nove jovens: a Gisela Arantes, a Ligia Cortez, a Fernanda Abdo Cheli, o Gilberto Sorbini, o Antonio Calloni, o Eric Novinsky, o Onofre, o Celso Ayres e eu. A direção foi de Célia Helena. Tudo, do cenário até os figurinos, foi feito pelo grupo, com o auxílio de algumas pessoas e sob a orientação de Acácio Valin Junior.

O processo era assim: escolhíamos um tema, discutíamos, fazíamos uma improvisação e isso viria a ser nosso texto. Cada um de nós, em casa, relembrava da improvisação e escrevia e/ou transcrevia. Houve uma experiência intermediária incisiva que se interpôs entre a improvisação e o texto final: a apresentação para a censura. A censora nos pediu que tirássemos alguns palavrões, que fossemos mais leves na cena do aborto e que retirássemos a música "Você pode fumar

baseado... [156]". A temática era sobre o jovem e o espetáculo sobre o jovem que a velha senhora queria (nestes pedaços citados).

Nossa estreia não foi muito fácil – nenhuma estreia o é. Mas nosso público era formado por Raul Cortez, Renato Borghi, Dionísio de Azevedo, Fauzi Arap, Etty Fraser, Cláudio Mamberti, Sérgio Mamberti, e outros que não consigo lembrar agora. Lembro-me da risada de Sérgio Mamberti quando eu e Ligia estávamos em cena representando um primeiro pedido em namoro – ela me assustou. Havia mais nossos pais e amigos. Como este é um trabalho sobre educação, acredito que é vantajoso comparar a uma prova de final de semestre: bem interessante e diferente. Uma avaliação e tanto.

Depois disso, os espetáculos se seguiram: "Do homem nada se perde", de Celso Frateschi; "Os malefícios do tabaco" de Anton Tchekov, "O rapto do garoto de ouro", de Marcos Rey, alguns ensaios e poucas apresentações de "Oi vento... tudo bem?!" (um espetáculo lindo do qual eu pouco participei, infelizmente), e "Pedro e o Lobo".

Apresentamo-nos na inauguração da nova Praça da Sé em São Paulo, no Teatro Célia Helena, em escolas, na rua em feiras de livros, no Festival de Inverno de Campos do Jordão, no Teatro Sérgio Cardoso, em cidades do interior de São Paulo e eventos da Secretaria da Cultura. Enfim, tivemos uma experiência muito diversificada e de qualidade. E quando digo tivemos, é necessário deixar claro que, do grupo em que iniciei, o "Quem tá vivo sempre aparece", apenas eu continuei até o "Pedro e o Lobo", porque meus companheiros foram achando outras possibilidades no caminho, diferentes dessa tão boa oferecida no Teatro Célia Helena. Outras boas possibilidades, sem dúvida.

Percebi que o vínculo nos espetáculos de teatro, nas produções, era o trabalho, que, intenso, nos aproximava muito, e que, ao findar, nos desligava uns dos outros, indo alguns de nós

---

[156] Música composta por Galvão, Baby e Pepeu dos Novos Baianos que participou do Festival de MPB de 1980, da TV Globo: "você pode fumar baseado / baseado em que você pode fazer quase tudo. / Contanto que você possua / mas não seja possuído".

a outros trabalhos, buscando ainda, e sempre, essa intensidade. Não vejo alguns de meus companheiros há muito tempo, talvez não venha a encontrar mais com alguns. Mas tivemos momentos de cumplicidade na cena que são pedaços de relação humana muito preciosa e, por vezes, mais intensa que em muitas relações de amizade, uma faísca mesmo. A realização da situação nas circunstâncias propostas para cada um de nós, como personagens, nos colocou em perspectivas diferentes quanto aos nossos relacionamentos, olhávamo-nos com uma cumplicidade notável.

Participei como Orientador de alguns projetos entre Agosto/1981 e Junho/1982, Projeto "Teatro/Escola na periferia"; entre Maio/Junho/1983, "Alegria nos Bairros", também no Centro Comunitário e Creche do Rio Pequeno; e entre Agosto/Outubro/1983, um trabalho junto às presidiárias do Presídio Feminino do Estado de São Paulo (Carandiru). Todos eles com parte do grupo do Teatro e com a própria Célia Helena.

Fui professor no Teatro Célia Helena, em cursos regulares de formação e em curso de teatro profissionalizante entre os anos de 1.981 e 1.993, trabalhando com crianças, adolescentes e jovens. A proposta era de proporcionar aos jovens e crianças as possibilidades de vivenciar a experiência teatral em jogos, improvisações, exercícios e brincadeiras. Trabalhávamos com os temas que eles levantavam e, a partir deles, fazíamos nossas improvisações. Ficávamos todos muito concentrados em nossas atividades lá dentro do teatro. Ninguém interrompia e, se alguém pedia para ver, era prontamente convidado a participar. Todos envolvidos!

Os aspectos culturais que foram originados nessa vivência foram para mim raízes. Quando ingressei no teatro pela primeira vez para assistir a um espetáculo (por sinal o espetáculo “Ao acaso das ruas”), uma união se deu entre um homem de história em composição e a cultura que se poderia realizar. Descobri-me artífice, artista e inventor, com possibilidades de fazer e participar dos ritos recriando-os. Vi-me envolvido numa espécie de condução criadora: encenação, jogo, improvisação, ato e cena, nessa participação do jogo cênico, onde sempre há o outro a ser descoberto ou inventado, e que na verdade, nos habita. Um ser que não existe na condição isolada, só é quando partícipe - um personagem, em meio a um espaço/tempo/história que determina esse cultivo da arte

em conserva da cultura, inserida nos acontecimentos vivenciados pelos grupos. Cultura como arte curtida.

Fiz meu curso superior de Educação Artística na Faculdade de Belas Artes de São Paulo (1981/88), onde obtive o grau de Licenciatura Plena. Entrei na educação pela via do teatro, e virei artista e educador. A faculdade ocupava, na época, o prédio da Pinacoteca de São Paulo, um banho de arquitetura e espaço todas as manhãs. Aulas de pintura, escultura, modelagem, teatro, expressão corporal, dança, canto coral, fotografia, vídeo, música, folclore e muitas festas, que duravam a noite toda, e que estavam perfeitamente inseridas no aprendizado da faculdade. Houve dias em que chegamos, pela manhã, para a aula, diretamente da festa. Para alguns tantos pode parecer inconveniente que isso apareça aqui em um trabalho sobre educação. Mas devo retomar a ideia de que: "*Os tons se dividem por afinidade, formando clãs, que formam tribos, que habitam aldeias, constituindo nações"*. Essas tribos e aldeias que foram as minhas se foram constituindo nas aulas da faculdade, nos encontros para trabalho em grupo e também nas festas. Pelo menos no meu caso, a faculdade foi uma realização de vida e na vida. E longa: a duração do curso era de três anos, mas eu levei, entre trancamentos de matrícula para fazer teatro e retornos, cerca de sete anos!

Profissionalmente, de 1.984 a 2.005, trabalhei como professor em muitas escolas e colégios. Na EEPG Professor Carlos de Moraes Andrade (1.984/5): na primeira aula, à noite, passei pela situação de ter que enfrentar um contratempo marcante, que me acompanhou durante toda minha história como professor da rede pública – a violência nas relações acompanha os professores das escolas públicas no Estado de São Paulo. Do lado de fora, provavelmente armado, um menino de cerca de 10 anos, dizia alto, com a cabeça enfiada na janela quebrada: "Professor, a gente acaba é com três oitão!".

Trabalhei também no Colégio Albert Einsten (1.985), na EEPG Prof. Laerte Ramos de Carvalho (1.985), na EEPG Prof. Homero Vaz do Amaral (1.985/6), no Colégio Piratininga (1.986), no Colégio XII de Outubro (1.988/90), na EEPSG Dr. Bernardino de Campos (1.995/6), na EEPSG Prof. Germano Negrini (1.996/7), EE Roque Celestino Pires (2005) no Ensino

Fundamental e Ensino Médio, ministrando ou construindo as disciplinas de Artes Musicais, Educação Artística, Desenho Geométrico, Artes Industriais.

Tive a experiência muito marcante de dar aulas no Colégio Meninópolis (1.985/95), onde ingressei para substituir ao professor Guariglia, em Artes Industriais, a mesma disciplina em que tinha ficado de segunda época. Encontrei meus professores, dividi o espaço da sala durante os intervalos, participei das decisões pedagógicas nas reuniões e nos conselhos decisórios. Conheci suas opiniões acerca da educação e verifiquei, em suas anunciadas decisões, a maneira de pensar nos alunos. Impressionante como aqueles que trouxeram para mim o 'Tempo' estavam lá no colégio, num outro tempo, mas muito parecidos. Registro aqui meu respeito a todos eles, apesar de não tê-los compreendido.

> Um narrador da história do povo indígena começa um ensinamento a partir da memória cultural de seu povo, e as raízes dessa memória cultural começam antes de o Tempo existir. O Tempo chegou depois dos ancestrais que semearam as tribos no ventre da Mãe terra. Os ancestrais fundaram o Mundo, a Paisagem e, de si mesmos, fundaram a humanidade. Foi nesse momento que o Tempo surgiu (JECUPÉ, Kaka Werá, 2000, p 26).

De 1998 a 2003 fui Assistente Técnico Pedagógico de Arte e de Informática, trabalhando com a formação de professores da rede pública estadual do Estado de São Paulo, na Oficina Pedagógica da Diretoria de Ensino de São Roque e Núcleo Regional de Tecnologia Educacional. Ao mesmo tempo, fiz o curso de pós-graduação "A Linguagem audiovisual na Escola - Uma ação educomunicativa", no Núcleo de Comunicação e Educação da ECA-USP e passei a ser Especialista em Educomunicação.

Como professor de Educação Artística e Assistente Técnico Pedagógico de Arte, fui colocado diante de questões relativas à presença da Arte e mais especificamente do Teatro na escola e na formação dos sujeitos. Questões de linguagem, de comunicação, do fazer artístico, dos espaços e dos métodos. Encontrei um contraste muito grande entre intenções de realizações por parte dos professores e as aulas que realmente aconteciam nas escolas: esta era a tônica de todas as reuniões que fazíamos, nós professores. Nas salas de aula, encontrei alunos acostumados a desenhar, fazer cartazes, montar objetos com sucata para projetos de decoração. Vi-me em

lugares nos quais a filosofia do que fossem aulas de arte tinha que ser mudada, antes e durante todas as atividades que levávamos a cabo.

O citado número de questões aumentou com as propostas do Ensino Médio, da Secretaria de Estado da Educação de São Paulo, dos PCN do MEC e o agrupamento em Linguagens, Códigos e suas Tecnologias e de protagonismo e projetos juvenis durante o governo de Fernando Henrique Cardoso (federal) e de Mário Covas (estadual). Havia um projeto em curso, com intenções não declaradas, mas firme em propósitos. No contato com os professores colegas, muito mais do que no contato com os alunos, surgiram (ainda surgem) questões quanto ao agrupamento citado e ao papel de cada disciplina e, na disciplina de Educação Artística (ou Arte Educação, o que é outra complexidade), quanto ao papel do Teatro. Esse é o que considero um ciclo: de aluno a professor, e de professor a formador de professores ou implementador de propostas (aqui está presente um dos nós da formação contínua). Convivi com estas contradições e, com algumas contrariedades, por conta delas.

Entre a escola da educação formalizada e a vivência que se deu no teatro, uma contradição esteve presente o tempo todo entre arte e não arte, escola e não escola, porque algo de diferente se deu em meu processo formativo. Participei "de" e acompanhei "as" experiências extraescolares que vinham (e creio que ainda vêm) proporcionando a aprendizagem em trabalhos com teatro - como arte, sem descaracterizá-la. Lidando com as questões de linguagem, de sentido e de aprendizagem, vivenciei processos de criação coletiva, ou de encenação de um texto pronto.

Ocorre que, na gestação da vida humana, de aspectos da vida humana, que afinal são a criação de personagens nas situações propostas e nas circunstâncias dadas, realizei cenas. Apreendi e dei sentido, assim como os outros envolvidos aprenderam e deram sentidos. Na escola, como aluno, sinto que tive menores possibilidades de fazer tudo isso. Como professor, lutei por ter algumas possibilidades como essas a cada dia nas escolas. Mas, no teatro, construindo nossas aulas com os alunos, isso se deu mais e com melhor qualidade. Como essa é só minha experiência pessoal, preciso, nesse campo (e noto que devo) caminhar do senso comum para a ciência. Vertentes desse rio navegado devem se juntar em um trabalho metodológico.

Foi essa espécie de crise e contradição que me fez chegar ao programa de pós-graduação da UNINOVE em Janeiro de 2005. Fiz-me integrante, e me vi integrado no Grupo de Pesquisa "Educação e Multiculturalidade" (GRUPEM). Um grupo coordenado por José Eustáquio Romão, com marcante presença do pensamento de Paulo Freire, no qual uma identificação pareceu se dar, já que o grupo se propunha a "investigar e buscar disseminar as experiências educacionais que reforçam a perspectiva da multiculturalidade". Com eixo estruturador dos projetos de pesquisa na perspectiva da cultura, com seus três processos (produtivo, associativo e simbólico), trabalhava a relação entre a multiculturalidade, intertransdisciplinaridade e educação, no contexto das práticas educativas (formais e não formais) e culturais, bem como no dos movimentos sociais.

O Programa do GRUPEM "consubstancia-se em projetos de pesquisa que, 'monograficamente' (sic), examinavam a correlação entre os processos culturais e os educacionais/pedagógicos". Conquistei e fui conquistado pela orientação de Maria da Glória Gohn e, então, também me liguei ao GEMDEC - Grupo de Estudos Sobre Movimentos, Demandas Sociais na Educação e Cidadania, da Unicamp, que era um grupo de pesquisa que, entre outros pontos, se detinha também na educação não formal, e sobre processos educativos e educacionais que se davam em atendimento às diversas demandas sociais expressas, por vezes, de maneira diferente da escola formal posta e dada.

Encontrei-me na UNINOVE com Antonio Gramsci. Aqui vale citar que, em princípio, foi na televisão, em entrevista concedida por Fernando Henrique Cardoso ao programa de Fernando D'Ávilla, Conexão Nacional, que pela primeira vez ouvi falar de Gramsci e de 'Os intelectuais e a organização da Cultura'. Mas, na UNINOVE, encontrei com Paolo Nozella, estudioso de Gramsci, com o qual aprendi algumas coisas sobre esse homem de cartas e cadernos, esse prisioneiro incrivelmente produtivo e insistentemente vivo. Um elo entre a atividade intelectual, que também é a atividade artística, e a organização cultural, que também é a educação. Ambas políticas!

Reconheço os traços dados e a possibilidade de conseguir realizar, neste trabalho de pesquisa, a síntese. A superação que me colocará adiante e em movimento. Necessito, aqui, desenvolver o estudo árduo que me possibilite encontrar os modos, meios e estratégias que, no

teatro, deram essa possibilidade de constituição dos sujeitos que, como eu, ou até mesmo comigo, participaram desse ritual de arrastar os pés no chão. A realização do "tu = som, barulho; e py = pé, assento, ou seja, o som-de-pé, o som-assentado, o entonado", sendo nós mesmos, os que participam da realização cultural, uma espécie de "qualidade", talvez não de espírito, mas posta em uma forma, talvez nem sempre harmônica. O mestrado já me proporcionou o contato com o Teatro União e Olho Vivo e suas produções necessariamente coletivas e cidadãs.

De meu encontro com a Professora Maria da Glória Gohn nasceu a possibilidade de levar adiante um projeto de Doutoramento que se inseriu no Programa de Pós Graduação da Faculdade de Educação da UNICAMP. Entrevistado, fui aceito no programa e privilegiado pela oportunidade de frequentar disciplinas, conviver com os colegas nas aulas de que participei e por entrar em cada uma das Bibliotecas dos diversos departamentos. A UNICAMP é um universo. Perder-me ou encontrar-me era uma questão de disciplina e escolha.

Devo citar que hoje sou Supervisor de Ensino da Rede Pública Estadual de São Paulo. Mas o trabalho que posso realizar destoa do restante do texto aqui escrito, então apenas cito. Não obstante, esta experiência permita conhecer muitas escolas e com bastante profundidade.

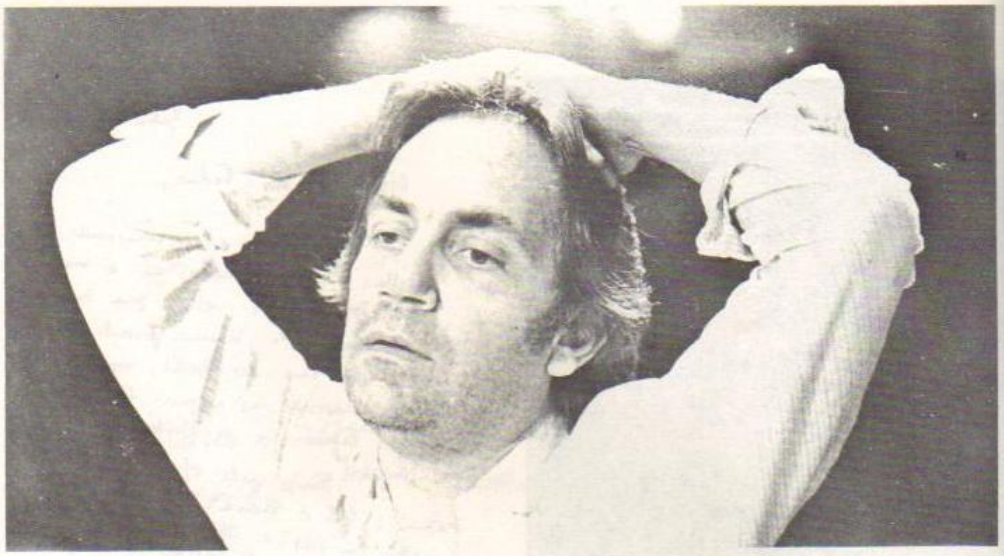
Quanto a esta tese. O tema e o universo, o problema e as leituras, o levantamento dos dados e as entrevistas: um presente! Já quanto à escrita da tese, ainda permanece certo estado com o qual convivi no Mestrado, é um trabalho que para mim é muito árduo e difícil. Muitas vezes meu texto fica tomando direções que partem do suposto que estou dialogando e que meu interlocutor está aqui, à minha frente, vendo minhas expressões e gestos. Sou um homem da fala e do gesto – certo tipo de homem das artes. Outros diferentes existem, de monta. Sou diferente, nada mais, nada menos.

Sou um brasileiro e um Tupy, e caipira, e italiano. E tive que compor uma tese no papel, com regras postas pela academia. O processo de adaptação para mim foi muito duro, tive que compensar com a vivência o que não tive de história acadêmica mais profunda. De outra parte, tive que policiar a vivência, quando suas memórias insistiam em tomar a frente aos estudos realizados, dando brechas ao meu senso comum. Como sempre, aliás, sei que necessitei, mesmo

agora, de observação, imaginação, criação, concentração. Só que a história que foi escrita o foi em rito de tese, mas com teatro como mote e motor.

ANEXOS

Anexo Um



TRECHO DE CARTA A BOAL

. . . Pois é, e no momento em que mais estava mergulhado nas particularidades dos teus exilados e quando mais afloravam nossos próprios exilios, capitulações e a memória depejava a multidão de amigos transformados em fotos 3/4; nesse exato momento de caos e dispersão, pediam-me uma síntese.

É, eu tinha que dar uma opinião para a TV, breve e eficaz como um comercial. Eu tinha de falar sobre o "Murro . . .", a câmera ligada olhava pra mim, criara-se aquêle silêncio que constrangera até as moscas, e eu tinha de cunhar uma frase, alguma coisa breve e definitiva.

– Cuidado, quem toca nesta peça, toca num homem!, foi o que eu disse.

E expliquei ser uma paráfrase de Walt Withman, a respeito de sua poesia: "Cuidado, quem toca neste livro, toca num homem!"

Dita a frase, senti o ranço de todas a citações, a naftalina das frases lapidares, o ridículo da pose.

Mas diante do "Murro . . ." a repercussão da frase foi ganhando exatidão e verdade, tornando-a legítima ao dizer que a substância humana de tua peça, não admite leviandade nem aproximações descuidadas.

Cuidado, está aqui, diante, sobre, e já um pouco dentro de nós muito mais do que a eficaz carpintaria de um artesão teatral ou a vociferação impotente de um injustiçado.

Há uma idéia feita de carne e sangue.

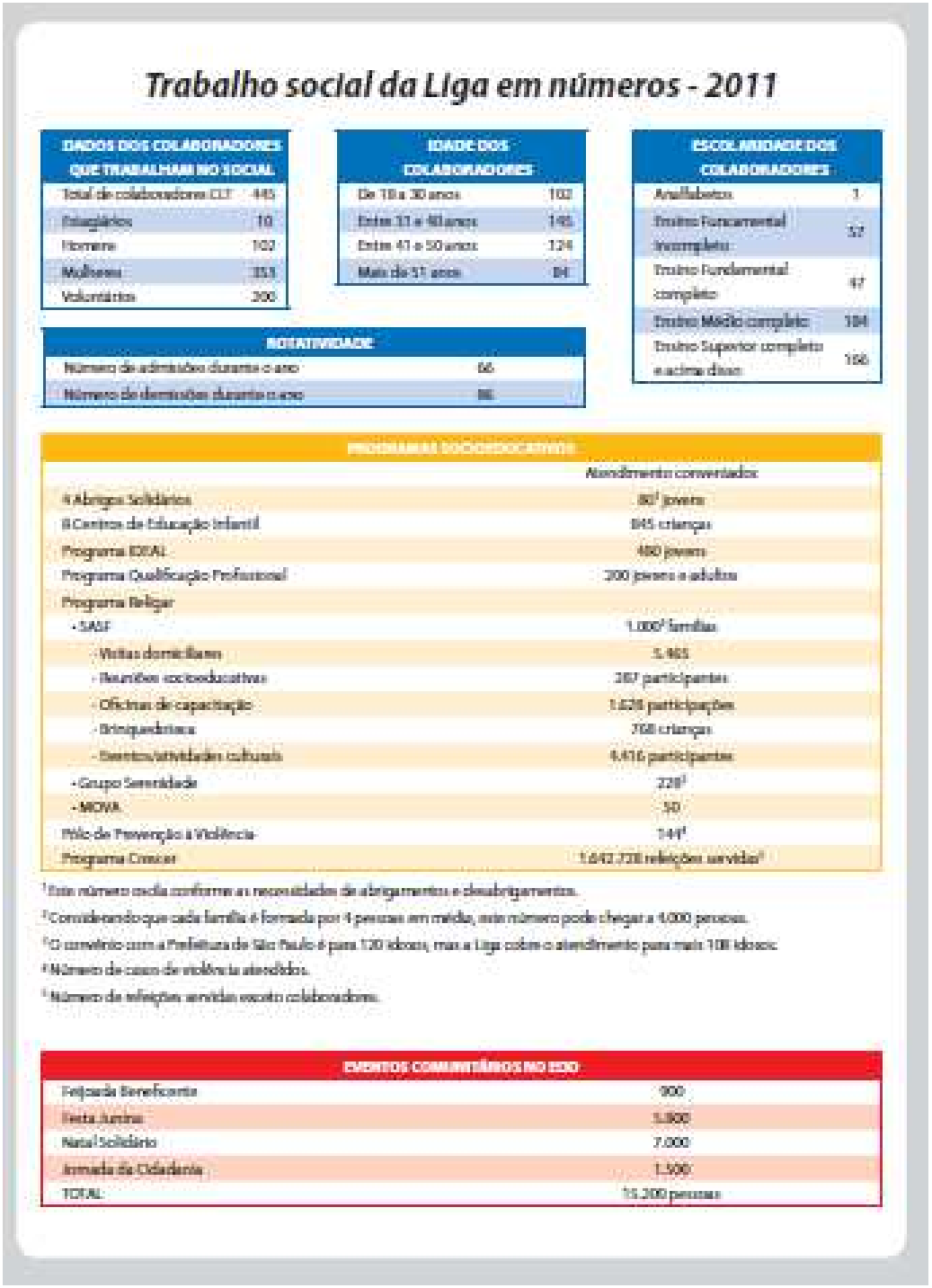
Meu velho, o Gramsci falava muito – ou eu que falava muito do que falava o Gramsci?, de dois níveis de consciência: o da ideologia e o da experiência pessoal, e da dificuldade de pensar, criar, agir, transformando esses dois níveis num só. E o Pasolini deu à sua obra crítica o título de "Paixão e Ideologia" para expressar essa mesma síntese que ultrapassa a paixão da ideologia ou a ideologia da paixão.

Pois o teu murro chegou lá!

O teu murro tem a paixão da porrada e a sabedoria que faz chegar plena ao objetivo.
Teu murro é lúcido e afetuoso,
claro e envolvente,
rigoroso e apaixonado.
Teu murro é eloquente e terno,
como uma canção que faz uma criança dormir
enquanto ajuda os homens a construirem a aurora.

Paulo José

Anexo Dois



Trabalho social da Liga em números - 2011

DADOS DOS COLABORADORES QUE TRABALHAM NO SOCIAL	
Total de colaboradores CLT	445
Estagiários	10
Homens	102
Mulheres	353
Voluntários	200

IDADE DOS COLABORADORES	
De 18 a 30 anos	102
Entre 31 e 40 anos	195
Entre 41 e 50 anos	124
Mais de 51 anos	84

ESCOLARIDADE DOS COLABORADORES	
Analfabetos	1
Ensino Fundamental incompleto	32
Ensino Fundamental completo	47
Ensino Médio completo	184
Ensino Superior completo e acima disso	186

ROTATIVIDADE	
Número de admissões durante o ano	66
Número de demissões durante o ano	86

PROGRAMAS SOCIOEDUCATIVOS	
	Atendimento convertidos
4 Abrigos Solidários	80[1] jovens
8 Centros de Educação Infantil	845 crianças
Programa EDEAL	480 jovens
Programa Qualificação Profissional	200 jovens e adultos
Programa Religar	
- SASF	1.000[2] famílias
- Visitas domiciliares	5.465
- Reuniões socioeducativas	267 participantes
- Oficinas de capacitação	1.628 participações
- Brinquedoteca	708 crianças
- Eventos/atividades culturais	4.416 participantes
- Grupo Serenidade	228[3]
- MOVA	50
Pólo de Prevenção à Violência	144[4]
Programa Crescer	1.642.728 refeições servidas[5]

[1] Este número oscila conforme as necessidades de abrigamentos e desabrigamentos.

[2] Considerando que cada família é formada por 4 pessoas em média, este número pode chegar a 4.000 pessoas.

[3] O convênio com a Prefeitura de São Paulo é para 120 idosos, mas a Liga coloca o atendimento para mais 108 idosos.

[4] Número de casos de violência atendidos.

[5] Número de refeições servidas exceto colaboradores.

EVENTOS COMUNITÁRIOS NO ECO	
Feijoada Beneficente	900
Festa Junina	5.800
Natal Solidário	7.000
Jornada da Cidadania	1.500
TOTAL:	15.200 pessoas

Anexo Três

Seminário "Mudança de Cena" O Teatro para o Desenvolvimento Social".

Remetente:	Centro de Teatro do Oprimido <ctorio@domain.com.br>
Data de Envio:	1999-05-23 15:31:06.000

"MUDANÇA DE CENA: O TEATRO PARA DESENVOLVIMENTO SOCIAL"

O British Concuil, juntamente com o Queen Mary Westfield College, da Universidade de Londres, a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro e o Centro de Teatro do Oprimido, CTO-Rio realizarão o SeminArio "MudanCa de Cena: o Teatro para o desenvolvimento social" para profissionais de teatro, administradores culturais, patrocinadores de eventos, dirigentes de sociedade civil e demais convidados.

O SeminArio vai discutir o papel do teatro no processo da educação em geral e de integraCAo social para grupos marginalizados. O evento discutirA planejamento, implementaCAo e avaliaCAo de projetos que utilizam o teatro em situaCAo de desenvolvimento social.

O evento acontecerA de 8 A 11 de junho, no Hotel GlOria com a presença de
Augusto Boal, do professor Paul Heritage, Secretários de cultura do Município, do Estado e Federal, além de representantes da África, Europa, América Latina e agências financiadoras como a Ford Foundation, o Banco Mundial, o BNDES.

HaverA uma programação paralela coordenada pelo Centro de Teatro do Oprimido com a apresentação de grupos de teatro populares de Teatro Legislativo do CTO-Rio "Panela de OpressAo" e "Artemanha" que abordam temas como: moradia, racismo, aborto e aids. AlEm desses se apresentarAo tambEm os grupos "Ondas da Rua" da Prefeitura de Santo AndrE-SP, o "Resgatarte" da Prefeitura de Porto Alegre, e o grupo Estrela de Salvador.

O evento de abertura serA um grande show, no dia 8 de junho, As 20:30h no
Teatro GlOria com o grupo "Luar de Dança", o "NOs do Morro" e o "AfroReggae" estarAo se apresentando, mostrando o sucesso das iniciativas culturais que acreditam na funCAo social da arte e no seu papel como agente formador de uma consciEncia crItica.

----------PROGRAMA ----------

ABERTURA - TERCA, 08 DE JUNHO

20:30 - 22:00 - Teatro GlOria - CelebraCAo:

MudanCa em Cena

Breve apresentaCAo: Mestre de CerimOnia, ator Pedro Cardoso, A. R. Roger Nuttall (HM Consul Geral da Grã-Bretanha), Francisco Weffort (Ministro da Cultura), Benedita da Silva (Vice-Governadora do Estado do Rio de Janeiro), Helena Severo (SecretAria de Cultura do MunicIpio do Rio de Janeiro) e Vivianne Senna (Instituto Ayrton Senna).

Performance: Cia Luar de Dança (Dança)
NOs do Morro (Teatro)
Banda Afro Reggae (Música)

QUARTA, 9 DE JUNHO

Manhã - Seminário no Hotel Glória - Salão Dourado

9:30 Recepção

10:00 Mudança de Cena I: Teatro em Questão

Augusto Boal (Diretor e escritor, CTO) e Cicely Berry (Diretora Associada, Royal Shakespeare Company) Mediador: Paul Heritage (Diretor da Escola de Teatro do Queen Mary and Westfield College da Universidade de Londres).

11:30 Coffee-Break

12:00 Mudança de Cena II: Desenvolvimento em Questão

Mervyn Claxton (Consultor da UNESCO - Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento) e José Álvaro Moisés (Secretário para o Desenvolvimento Audiovisual do Governo Federal) - Mediador: Paul Heritage (Diretor da Escola de Teatro do Queen Mary and Westfield College da Universidade de Londres).

13:30 Almoço

Tarde - Workshops - Hotel Glória - Salão Dourado - Prédio Principal - Salas F, G, E e 304

15:00 -17:30 Implementando Mudanças: estudos práticos de casos

(i) Cicely Berry (Diretora Associada, Royal Shakespeare Company) e Guti Fraga (Diretor do Nós do Morro, Vidigal)
(ii) Teatro-Fórum com Prosper Kampaoré (Athelier - Théâtre Burkinabé) e Centro de Teatro do Oprimido (Rio de Janeiro)
(iii) Teatro Popular: Amir Haddad - Diretor do Grupo Tá na Rua
(iv) Teatro nas penitenciárias na Grã-Bretanha e no Brasil: por James Thompson (Professor de Teatro da Universidade de Manchester), Osmar Araújo

Filho (FUNAP/SP) e Paul Heritage (QWM - Universidade de Londres)

Noite - Programa Paralelo - Performances - Centro de Teatro do Oprimido - Casa da Lapa

20:00 Julia MacNaught apresenta "Activation / Ativação" - um projeto de cidadania, teatro e turismo em Salvador

---

QUINTA, 10 DE JUNHO

Manhã - Seminário no Hotel Glória - Salão Dourado

10:00 Planejamento, parcerias e ONGs

Stephen Stern (World Bank); Damien Pwono (Ford Foundation); além de palestrantes do IBASE, Comunidade Solidária e BNDES.

11:30 Coffee-Break

12:00 Planejamento, parcerias e ONGs (Cont.)

13:30 Almoço

Tarde - Workshops -
Hotel Glória - Prédio Anexo - Salas 360, 363 e 364

15:00 - 17:30 Avaliação de mudanças e o impacto social de projetos
teatrais

Apresentações e workshops conduzidas por François Matorosso (COMEDIA), Christine Skinner (The British Council - Inglaterra) e James Thompson (Professor, Universidade de Manchester).

Noite - Programa Paralelo - Performances/Workshop - CTO - Casa da Lapa

20:00 Teatro e o Orçamento Participativo: apresentações com representantes do projeto Orçamento Participativo da Prefeitura de Santo André (SP) e Descentralização da Cultura - Prefeitura de Porto Alegre/RS

SEXTA- 11 DE JUNHO

Manhã - Seminário no Hotel Glória - Salão Dourado

9:30 - 11:30 - O Próximo Ato?: Políticas Públicas para a Mudança de Cena

Perspectiva Africana - Prosper Kampaoré (Diretor do Festival Internacional

do Teatro e Desenvolvimento, Burkina Faso)

Perspectiva Brasileira - Pedro Pontual (Coordenador do Núcleo de Participação Popular da Prefeitura de Santo André) e Paulo Medeiros de Albuquerque (Coordenador do Programa de Descentralização da Secretaria de Cultura de Porto Alegre).

11:30 - 12:00 Coffee-Break

12:00 - 13:00 Fórum de encerramento conduzido por Augusto Boal (Diretor
do Centro de Teatro do Oprimido) e Adriano de Aquino Secretário de Cultura do Estado do Rio de Janeiro).

Programa Paralelo - Performances/- CTO - Casa da Lapa

15:00 - Teatro Legislativo: Mostra de Grupos Populares do CTO-Rio.("Panela de Opressão" e "Artemanha")

Informações:Centro de Teatro do Oprimido - Casa da Lapa
Av. Mem de Sá, 31 - Lapa - Rio de Janeiro.
Tel./fax: 00 55 21 220 7940
email: ctorio@domain.com.br
Dir.de ComunicaCAo: Geo Britto

The British Council
Rua Elmano Cardim 10
Urca - 22291-040
Tel + 55 21 5431253 Fax + 55 21 5431060
http://www.britishcouncil.org/brazil
email: simoneguimaraes@britishcouncil.org.br

Fonte: http://debates.hipernet.ufsc.br/foruns/psicodrama/debates/mensagem.srv em 24/04/2012.

Anexo Quatro

CONTRATO Nº _____ / 2009 PROCESSO N°

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA Unidade de Fomento e Difusão de Produção Cultural

MINUTA DE CONTRATO

ANEXO VI

CONTRATO QUE ENTRE SI CELEBRAM, O ESTADO DE SÃO PAULO, ATRAVÉS DE SUA SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA E A INSTITUIÇÃO/ORGANIZAÇÃO ....., TENDO POR OBJETIVO A REALIZAÇÃO DO PROJETO ..... RELATIVO AO EDITAL DE SELEÇÃO PARA PONTOS DE CULTURA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Aos.....dias do mês de.....do ano de dois mil e nove, na sede da Secretaria de Estado da Cultura, na Rua Mauá, 51 – Luz – São Paulo, CNPJ nº 51.531.051/0001-80, compareceram as partes interessadas, a saber, de um lado como CONTRATANTE o Estado de São Paulo, por sua Secretaria de Estado da Cultura, neste ato representando por seu Coordenador da Unidade de Fomento e Difusão de Produção Cultural, conforme Resolução-38, de 23-08-2006, Senhor André Luiz Pompéia Sturm RG. nº.....e CPF nº..... e de outro lado ***(Pessoa Jurídica)*****..... com sede à....., CNPJ nº ....., neste ato representada, por seu sócio com poderes de gerência, Sr.(a)....., R.G. nº .....e CPF nº .....,** doravante denominada CONTRATADA e pelos mesmos foi dito que em face do concurso realizado de seleção para Pontos de Cultura do Estado de São Paulo, resolveram celebrar o presente contrato que será regido pelas normas das Leis Federal n° 8.666/93, no que couber, Lei n° 8.313/91, Decreto 6.170/07, Portaria Interministerial 127/08, Lei Estadual n° 6.544/89, assim como pelas demais normas legais e regulamentares pertinentes a espécie inclusive pelas Resoluções SC-09/91 e 31/09 e às seguintes cláusulas e condições que reciprocamente outorgam e aceitam:

_____

CLÁUSULA PRIMEIRA: DO OBJETO Constitui objeto deste contrato a realização do projeto intitulado _____, doravante denominado simplesmente PROJETO.

PARÁGRAFO ÚNICO - O objeto contratual será executado pela CONTRATADA, devendo atingir o fim a que se destina, com eficácia e a qualidade requeridas. **CLÁUSULA SEGUNDA: DO VALOR DO CONTRATO E DOS RECURSOS** O valor total do presente contrato é de R$ 180.000,00 (cento e oitenta mil reais), sendo R$ 60.000,00 (sessenta mil reais) referente ao exercício de 2009, R$60.000,00 (sessenta mil reais) referente ao exercício de 2010 e R$ 60.000,00 (sessenta mil reais) referente ao exercício de 2011. No presente exercício o valor onerará o subelemento econômico nº....., devendo o restante onerar recursos orçamentários futuros. **CLÁUSULA TERCEIRA: DA VIGÊNCIA** O prazo de vigência do presente contrato é de 36 (trinta e seis) meses, a contar da data de recebimento da primeira parcela da quantia prevista na Cláusula Sexta. **CLÁUSULA QUARTA: DAS OBRIGAÇÕES E RESPONSABILIDADES DA CONTRATADA** A CONTRATADA obriga-se e responsabiliza-se a: 1. Cumprir fielmente o projeto aprovado e o Contrato assinado, respondendo pelas conseqüências de sua inexecução total ou parcial, de acordo com a legislação vigente; 2. Responsabilizar-se pelos encargos trabalhistas, previdenciários, fiscais, comerciais, taxas bancárias e quaisquer outros resultantes do presente Contrato, em decorrência da execução do objeto, isentando-se o contratante de qualquer responsabilidade; 3. Responsabilidade de eventual utilização, na execução do projeto, de todo e qualquer bem, de titularidade de terceiros, protegido pela legislação atinente a direitos autorais; 4. Executar o projeto dentro da vigência do Contrato, conforme proposto no Plano de Trabalho aprovado, que será parte integrante do Contrato; 5. Integrar a Rede de Pontos de Cultura; 6. Participar de cursos e encontros sobre Pontos de Cultura que venham a ser promovidos pela Secretaria de Estado da Cultura; 7. Transferir tecnologia social e de gestão; 8. Permitir que os servidores do Ministério da Cultura e da Secretaria de Estado da Cultura tenham acesso a todos os documentos e materiais relativos a este Contrato em caso de auditoria; 9. Divulgar, em destaque, o nome do Ministério da Cultura/Governo Federal, Secretaria de Estado da Cultura/Governo Estadual e do Programa Mais Cultura – Ponto de Cultura em todos os atos de promoção e divulgação do projeto, objeto do Contrato, no local do Ponto de Cultura e nos eventos e ações deles decorrentes, conforme layout a ser disponibilizado pela Secretaria de Estado da Cultura, sendo vedada às partes a utilização de nomes, símbolos ou

imagens que caracterizem promoção pessoal de autoridades ou servidores públicos; 10. Ceder ao Ministério da Cultura e à Secretaria de Estado da Cultura o direito de imagem sobre eventuais registros das ações do Ponto de Cultura;

11. Alimentar e manter atualizado o banco de dados integrado ao sistema de gerenciamento de dados do Ministério da Cultura, conforme modelo definido pela Secretaria de Estado da Cultura, com as informações qualitativas e quantitativas do projeto apoiado, a produção realizada e o público-alvo atendido; 12. Utilizar os recursos do Contrato conforme definido no Plano de Trabalho do projeto apoiado, nos termos em que for aprovado, de acordo com a legislação federal vigente; 13. Observar, nas aquisições de bens e contratação de serviços, os procedimentos estabelecidos no artigo 45 da Portaria Interministerial 127/2008; 14. Prestar contas dos valores recebidos e do andamento do projeto por meio de Relatórios de Execução Parcial e Final, de maneira a comprovar a boa e regular utilização dos recursos na consecução do objeto do projeto apoiado; 15. Encaminhar relatórios semestrais sobre o desenvolvimento do projeto; 16. Encaminhar junto com o Relatório de Execução Final do projeto, um relatório adicional de análise de resultados e impactos sócio-culturais que abordem o número de beneficiários diretos e indiretos, pesquisa de satisfação da comunidade presente no Ponto de Cultura e do entorno, informação de geração de novas oportunidades para o Ponto de Cultura e seu público, e relato da articulação na comunidade; 17. Guardar as notas fiscais e/ou recibos, referentes às despesas do Plano de Trabalho aprovado, por um período de 10 (dez) anos para fins de possíveis auditorias e para consulta da Secretaria de Estado da Cultura e Ministério da Cultura; 18. Restituir, mediante depósito na conta do FNC, o eventual saldo de recursos, inclusive os provenientes das receitas obtidas das aplicações financeiras, no prazo de até 30 (trinta) dias da conclusão do projeto apoiado ou da extinção ou denúncia do Contrato firmado, na forma do artigo 57 da Portaria Interministerial 127/2008; 19. Atender com presteza ao Ministério da Cultura e à Secretaria de Estado da Cultura, nas solicitações e informações quantitativas e qualitativas relativas à execução do projeto apoiado com recursos do Programa Mais Cultura; 20. Comunicar aos responsáveis, na

esfera federal e estadual, no caso de paralisação ou de fato relevante, superveniente, que venha a ocorrer, de modo a evitar a sua descontinuidade na execução do projeto apoiado.

CLÁUSULA QUINTA: DAS OBRIGAÇÕES DO CONTRATANTE

Para a execução do objeto do presente contrato, o CONTRATANTE obriga-se a: 1. Indicar formalmente o gestor e/ou fiscal para acompanhamento da execução contratual; 2. Coordenar, supervisionar e fiscalizar a execução do projeto de acordo com o Plano de Trabalho aprovado; 3. Realizar ações de assistência técnica e de acompanhamento dos Pontos de Cultura;

4. Promover o repasse dos recursos financeiros de acordo com o previsto na Cláusula Sexta; 5. Analisar os Relatórios de Execução do projeto; 6. Prorrogar a vigência do Contrato, quando houver atraso na liberação dos recursos por período igual ao do atraso verificado; 7. Aplicar as penalidades previstas e proceder às ações administrativas necessárias à exigência da restituição dos recursos transferidos, nos casos em que se aplique; 8. Oferecer assistência técnica para a gestão dos recursos do Contrato; 9. Comunicar e disseminar os resultados e impactos sócio-culturais alcançados; 10. Planejar e realizar atividades de intercâmbio e articulação entre os Pontos de Cultura apoiados, promovendo também sua interação com ações culturais estaduais.

CLÁUSULA SEXTA: DOS PAGAMENTOS I. O valor anual a ser transferido será de R$ 60.000,00 (sessenta mil reais), disponibilizados da seguinte forma: 1. Ano de 2009: R$24.000,00 em capital e R$36.000,00 em custeio; 2. Ano de 2010: R$12.000,00 em capital e R$48.000,00 em custeio; 3. Ano de 2011: R$12.000,00 em capital e R$48.000,00 em custeio. **PARÁGRAFO PRIMEIRO** - As despesas de capital são aquelas que aumentam o valor do patrimônio da instituição, correspondendo tal despesa a aquisição de equipamentos ou material permanente. **PARÁGRAFO SEGUNDO** - Entende-se por despesas de custeio aquelas que não aumentam o patrimônio da instituição, ou seja, os gastos com a realização de atividades ou execução de

serviços. II. No primeiro exercício fiscal, 2009-2010, o valor de R$20.000,00 (vinte mil reais) será necessariamente gasto na aquisição de Kit Multimídia. III. Nos três exercícios fiscais do projeto, a contratada deverá prever em seu Plano de Trabalho o custeio para envio de dois representantes a Capital do Estado, para participarem de duas reuniões anuais com a Secretaria de Estado da Cultura. **PARÁGRAFO ÚNICO** – A comprovação do comparecimento dos representantes será obrigatória para pagamento da 2º e 3º parcela do Contrato. IV. O pagamento da 1º parcela ocorrerá até 30 (trinta) dias após a assinatura do Contrato. V. O pagamento da 2º e 3º parcela ocorrerá no mínimo 12 (doze) meses após o recebimento da parcela anterior.

VI. Para os fins do pagamento da 3º parcela, a CONTRATADA deverá apresentar um Relatório de Execução Parcial do projeto, referente ao 1º ano de realização do mesmo e ao recurso recebido na 1º parcela, conforme previsto no Plano de Trabalho, mediante a entrega dos documentos abaixo: 1. Relatório Parcial de desenvolvimento do projeto; 2. Registro documental composto por: críticas, material de imprensa, fotos, programas, folder, cartazes, CD e DVD, se houver; 3. Planilha demonstrativa da aplicação dos recursos, discriminando valores e a respectiva destinação. **PARÁGRAFO ÚNICO** - Não será necessária a juntada das notas fiscais e/ou recibos para os esclarecimentos acima, porém os mesmos deverão ser guardados por um período de 10 (dez) anos para fins de possíveis auditorias e para consulta da Secretaria de Estado da Cultura e Ministério da Cultura. VII. Toda e qualquer despesa somente deverá ser efetuada dentro da vigência do Contrato, após depósito do recurso em conta bancária específica para o projeto. VIII. Os gastos deverão ser executados exclusivamente na realização das ações previstas no Plano de Trabalho apresentado. IX. Caso o projeto não seja executado conforme estabelecido no Plano de Trabalho ou não tenha seu Relatório de Execução Parcial aprovado, a contratada será notificada pela Secretaria de Estado da Cultura para no prazo de 20 (vinte) dias corridos prestar esclarecimentos. **PARÁGRAFO ÚNICO** - No caso da não apresentação de esclarecimentos ou informações insuficientes, serão adotadas medidas administrativas e jurídicas cabíveis, podendo ser exigida a devolução dos recursos repassados com os acréscimos legais. X. Qualquer alteração

no Plano de Trabalho, depois de assinado o Contrato, deverá ser feita por escrito e somente poderá ser efetuada após aprovação da Secretaria de Estado da Cultura. **CLÁUSULA SÉTIMA**: **DO RELATÓRIO DE EXECUÇÃO FINAL** I. Para o encerramento do projeto com a Secretaria de Estado da Cultura, até 30 dias após o término do Contrato, a contratada deverá enviar o Relatório de Execução Final do projeto, referente aos 3 (três) anos de desenvolvimento do mesmo e às 3 (três) parcelas recebidas, composto por: 1. Relatório final de realização do projeto; 2. Relatório adicional de análise de resultados e impactos sócio-culturais que abordem o número de beneficiários diretos e indiretos, pesquisa de satisfação da 5

comunidade presente no Ponto de Cultura e do entorno, informação de geração de novas oportunidades para o Ponto de Cultura e seu público, e relato da articulação na comunidade; 3. Registro documental composto por: críticas, material de imprensa, fotos, programas, folder, cartazes, CD e DVD, se houver; 4. Planilha demonstrativa da aplicação dos recursos, discriminando valores e a respectiva destinação; 5. Comprovante de recolhimento do saldo de recursos, quando houver.

PARÁGRAFO ÚNICO - Não será necessária a juntada das notas e/ou recibos para os esclarecimentos acima, porém os mesmos deverão ser guardados por um período de 10 (dez) anos para fins de possíveis auditorias e para consulta da Secretaria de Estado da Cultura e Ministério da Cultura. II. Após análise e aprovação do Relatório de Execução Final do projeto, a Secretaria de Estado da Cultura emitirá parecer atestando a correta execução do Contrato. III. Caso a contratada não envie o Relatório de Execução Final do projeto, não tenha o mesmo aprovado ou não tenha executado o projeto conforme estabelecido no Plano de Trabalho, será notificada pela Secretaria de Estado da Cultura para no prazo de 20 (vinte) dias corridos prestar esclarecimentos. **PARÁGRAFO ÚNICO** - No caso da não apresentação de esclarecimentos ou informações insuficientes, serão adotadas medidas administrativas e jurídicas cabíveis, podendo ser exigida a devolução dos recursos repassados com os acréscimos legais. **CLÁUSULA OITAVA: DA SUBCONTRATAÇÃO, CESSÃO OU TRANSFERÊNCIA DOS DIREITOS E OBRIGAÇÕES CONTRATUAIS** É vedado à CONTRATADA a subcontratação total ou parcial do objeto deste Contrato, bem como sua cessão ou transferência total.

CLÁUSULA NONA: DAS SANÇÕES PARA O CASO DE INADIMPLEMENTO

Se a CONTRATADA inadimplir as obrigações assumidas, no todo ou em parte, ficará sujeita às sanções previstas nos artigos 86 e 87 da Lei Federal nº 8.666/93, artigos 80 e 81 da Lei Estadual nº 6.544/89 e Resolução SC-09/91 publicada no DOE de 16/03/1991, no que couber.
PARÁGRAFO ÚNICO: Na hipótese de inexecução parcial ou total do Contrato a CONTRATADA ficará obrigada a devolver os recursos recebidos para execução do Contrato, acrescidos de juros e correção monetária.

CLÁUSULA DÉCIMA: DA RESCISÃO E RECONHECIMENTO DOS DIREITOS DO CONTRATANTE O contrato poderá ser rescindido, na forma, com as conseqüências e pelos motivos previsto nos artigos 75 a 82 da Lei Estadual nº 6.544/89 e artigos 77 a 80 e 86 a 88, da Lei Federal nº 8.666/93. **PARÁGRAFO ÚNICO:** A CONTRATADA reconhece desde já, os direitos do CONTRATANTE, nos casos de rescisão administrativa, prevista no Artigo 79 da Lei Federal nº 8.666/93, e no artigo 77 da Lei Estadual nº 6.544/89.

CLÁUSULA DÉCIMA PRIMEIRA: DAS DISPOSIÇÕES FINAIS Fica ajustado ainda que: I. Consideram-se partes integrantes do presente Contrato, como se nele estivessem transcritos: 1. Cópia do Edital do concurso; 2. Cópia do projeto premiado e especificações técnicas. II. Para dirimir quaisquer questões decorrentes deste Contrato, não resolvidas na esfera administrativa, será competente o foro da Comarca da Capital do Estado de São Paulo. E, assim, por estarem as partes justas e contratadas, foi lavrado o presente instrumento em 03 (vias) de igual teor e forma que lido e achado conforme, vai assinado pelas partes para que produza todos os efeitos de direito. **Secretaria de Estado da Cultura CONTRATANTE CONTRATADA**

BIBLIOGRAFIA

Livros

ADORNO, Theodor W. – *Educação e Emancipação*. São Paulo, Editora Paz e Terra, 1995.

ALMADA, Izaías – *Teatro de Arena* – São Paulo. Boitempo Editorial, 2004.

ALMEIDA, Claudio Aguiar – *Cultura e sociedade no Brasil: 1940-1968*. São Paulo, Editora Atual, 1996, 4. ed.

ANDRÈ, Marli Eliza Dalmazo Afonso de – *Estudo de Caso em Pesquisa e Avaliação Educacional*. Brasília, Líber Livro Editora, 2005.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento – *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do Século XX*, Bauru, SP, EDUSC, 2001.

BAUER, Martin W. e GASKELL, George – *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: Um manual prático*. Petrópolis, Editora Vozes, 2004, 3. ed.

BETINHO, Herbert José de Souza – *Como se faz análise de conjuntura*. Petrópolis, Editora Vozes, 2007, 28ª edição.

BOAL, Augusto – *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 13ª edição, 1997.

____ - *Hamlet e o filho do padeiro*, Rio de Janeiro/São Paulo, Editora Record, 2000.

____ - *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991 (livro escrito até fins de 1973 em Buenos Aires).

____ - *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*. São Paulo, Editora Hucitec, 1979.

____ - *Stop: C'est magique!* Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1980.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola e PASQUINO, Gianfranco – *Dicionário de Política*. São Paulo, Editora UnB, 2004, 5. ed.

BOSI, Ecléia – *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004, 11. ed.

CACCIAGLIA, Mario – *Pequena História do Teatro no Brasil: quatro séculos de Teatro no Brasil.* São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

CARLSON, Marvin – *Teorias do Teatro: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo, Editora UNESP, 1997.

CARVALHO, Enio – *História e Formação do Ator*. São Paulo, Editora Ática, 1989.

CARVALHO, José Murilo de – *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008.

CEVASCO, Maria Elisa – *Para ler Raymond Williams*. São Paulo, Editora Paz e Terra, 2001.

COSTA, Iná Camargo – *A hora do teatro épico no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1996.

CLARK, Barret H. – *European Theories of the Drama, with a supplement on the American Drama,* United States of America, Crown Publishers, 1965.

FANON, Frantz – *Los Condenados de la Tierra*. México, Fondo de Cultura Econòmica, 1963.

FAUSTO, Boris – *História do Brasil*. São Paulo, EDUSP, 2010, 13. Edição

FAZENDA, Ivani (org.) – *A pesquisa em educação e as transformações do conhecimento*, Campinas, Papirus Editora, 2002.

GADOTTI, Moacir – *História das ideias pedagógicas*. São Paulo, Editora Ática, 1994.

GARCIA, Silvana – *Teatro da Militância*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1990.

GOHN, Maria da Glória – *O Ato investigativo na produção do conhecimento: Questões Metodológicas* São Paulo, UNINOVE, 2006.
____ *Educação não-formal e Cultura Política* – Cortez Editora – 2005, 3. ed.
____ *Educação não formal e o educador social*, São Paulo, Editora Cortez, 2010.
____ *Movimentos e lutas sociais na história do Brasil*. São Paulo. Loyola. 2003, 3ª ed.
____ *Movimentos sociais e redes de mobilizações civis no Brasil contemporâneo*. Petrópolis, RJ, Editora Vozes, 2010.
____ *Non-formal education, civil society participation and councils structures in the schools*. Ensaio: avaliação políticas públicas Educacionais, Rio de Janeiro, v. 14, n. 50, 2006.
____ *O protagonismo da sociedade civil: movimentos sociais, ONGs e redes solidárias*. São Paulo, Cortez Editora, 2005.
____ *Teorias dos movimentos sociais*. São Paulo, Loyola, 2006, 4ª ed.

GRAMSCI, Antonio – *Literatura e Vida Nacional*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
____ *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, 2. ed.
____ *Quaderni del carcere I, II, III e IV* – Torino, Einaudi, 2004.

HAGUETTE, Teresa Maria Frota – *Metodologias Qualitativas na Sociologia*. Petrópolis, Editora Vozes, 2001, 8.ed.

HAUSER, Arnold – *Historia Social de la Literatura y del Arte*. Madrid, Guadarrama / Punto Omega , 1978, 14. ed.

JECUPÉ, Kaka Werá – *Terra dos Mil Povos: História indígena do Brasil contada por um índio*. São Paulo,Editora Fundação Peirópolis, 2000, 3. ed.

JONES, Margo – *Theatre-in-the-Round*. New York/Toronto, Rinehart & Company, Inc., 1951.

KONDER, Leandro – *A arte das palavras*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2005.

____ – *A questão da ideologia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

LAVILLE, Christian e DIONNE, Jean – *A construção do Saber*. São Paulo, ARTMED, 1997.

LEVI, Clovis - *Teatro Brasileiro: Um panorama do século XX*. Rio de Janeiro, FUNARTE e São Paulo, Atração Produções Ilimitadas, 1997.

MAGALDI, Sabato e VARGAS, Maria T. – *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo, Editora SENAC, 2001, 2. ed.

MAGALDI, Sábato – *Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.

MARCONI, Marina de Andrade & LAKATOS, Eva Maria – *Técnicas de pesquisa*, São Paulo, Editora Atlas, 2011.

MARX, Karl – *Manuscritos Econômico-Filosóficos e outros textos escolhidos*. São Paulo, Os Pensadores, Abril Cultural, 1978. 2. ed.

PILAGALLO, Oscar – *O Brasil em sobressalto*. São Paulo, Publifolha, 2002.

PRADO, Décio de Almeida – *História concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo, EDUSP, 2003.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira – *O Campesinato Brasileiro*, Petrópolis, Editora Vozes, 1973.

RIDENTI, Marcelo – *Brasilidade Revolucionária: um século de Cultura Política*. São Paulo, editora UNESP, 2010.

____ - *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro/São Paulo, Editora Record, 2000.

____ *O fantasma da revolução brasileira*, São Paulo, Editora UNESP, 2010.

ROMANELLI, Otaíza de Oliveira – *História da Educação no Brasil (1930/1973)*, Petrópolis, RJ, 1989.

ROUBINE, Jean-Jacques – *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998, 2. ed.

STANISLAVSKY, Constantin – *A criação de um papel*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1990.

____ *A construção da personagem*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

____ *A Preparação do ator*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982, 5. ed.

SZONDI, Peter – *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo, Cozak & Naify Edições, 2001.

WIGGERSHAUS, Rolf – *A escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. Rio de Janeiro, DIFEL, 2010.

WILLIAMS, Raymond – *Cultura*. São Paulo, Editora Paz e Terra, 2000, 2. ed.

____ in McILROY, John e WESTWOOD, Sallie – *Border Country: Raymond Williams in Adult Education*, Great Britain, National Institute of Adult Continuing Education, 1993.

____ - *Marxismo y Literatura* – Barcelona, Ediciones Peninsula, 1997 (segunda edicíon 2000).

____ *O Campo e a Cidade* – São Paulo, Companhia da Letras, 2000.

____ - *Palavras Chave: um vocabulário de cultura e sociedade* – São Paulo, Boitempo, 2007.

Artigos e Periódicos

ALVES, Maria José Lindgren in *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, Brasília Vol. 79; n. 192, p. 7-15; maio/ago. 1998.

GARCIA, Miliandre – *A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)* in Rev. Bras. Hist. vol.24 nº.47 São Paulo, 2004.

HUMANOS, Secretaria Especial dos Direitos Humanos – *Revista Direitos Humanos*, Brasilia, Jacumã Comunicação, nº 01, Dezembro de 2008.

LATÃO, Companhia do – *Dossiê Augusto Boal*, Rio de Janeiro, Provo Gráfica; nº 07, 2º semestre de 2009.

CTO, Centro de Teatro do Oprimido – *Fábrica de Teatro Popular Nordeste* – METAXIX: informativo do Centro de Teatro do Oprimido, Rio de Janeiro, 2006.

CTO, Centro de Teatro do Oprimido – *Teatro do Oprimido na Saúde Mental* – METAXIX: informativo do Centro de Teatro do Oprimido, Rio de Janeiro, 2011.

CTO, Centro de Teatro do Oprimido – *Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto* – METAXIX: informativo do Centro de Teatro do Oprimido, Rio de Janeiro, 2010.

FUNARTE Serviço Nacional de Teatro – *DIONYSOS*, Especial Teatro de Arena, fac-símile do original de 1978; Funarte, 2005.

REVISTA "Schenberg - Arte e Ciência" **PESQUISA CENTRO MARIO SCHENBERG** de Documentação da Pesquisa em Artes - ECA/USP http://www.eca.usp.br/...option=com_content&view=article&id=105:entrevista-augusto-boal&catid=16:entrevistas&Itemid=13[24/09/2010 15:04:34]

RIDENTI, Marcelo – *Desenvolvimento: o retorno*. In Revista Espaço Acadêmico, nº 92, janeiro de 2009 (Fonte: http://www.espaçoacademico.com.br/092/92ridenti.pdf em 23/05/2011.

____ , Marcelo Entrevista ao *Jornal da UNICAMP*, ANO XVII - 16 a 22 de dezembro de 2002 - Edição 202.

SOLIDÁRIA, Liga – *Relatório de Atividades*, São Paulo, Ativa Online, 2010.

____ - *Relatório de Atividades*, São Paulo, Ativa Online, 2011.

SOUZA, Herbert de – *Cidadania*, in Revista Sras. e Srs., nª 01, São Paulo, Julho 1997, pág. 40.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO e FUNARO, Vânia M. B. de Oliveira, coord. – *Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP*, São Paulo, SIBi-USP, 2004

Entrevistas

GUARNIERI, Gianfrancesco - *Entrevista concedida em 09/12/1983*. Transcrição 1595, Arquivo Multimeios do Centro Cultural de São Paulo.

Páginas de sítios na rede Internet

BOAL, Augusto – *Clase Magistral em Buenos Aires*. Instituto Augusto Boal, http://www.institutoaugustoboal.org.br acesso em 30/01/2012.

GEWERTZ, Ken and Harvard News Office – *Augusto Boal's 'Theatre of the opressed'*, Harvard Gazette Archives, em http://news.harvard.edu/gazette/2003/12.11/15-boal.html em 09/09/2011.

OBSERVATÓRIO DA IMPRENSA – *ABI, um século de defesa da liberdade*, acesso em 23/09/11, http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/abi-um-seculo-de-defesa-da-liberdade

PONTO EDUCANARIO – em http://pontoeducandario.nig.com/ acesso em19/03/2012.

SECRETARIA DE CIDADANIA CULTURAL – *Cultura Viva*, em http:/www.cultura.gov.br/culturaviva/cultura-viva/ em 19/03/2012.

UNESCO – *Courrier: Dia Mundial do Teatro*, ISSN-1993-8616, em http://typo38.unesco.org/index.php?id=1305.98&L=9 acesso em 12/04/2010.