

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
FACULDADE UNB PLANALTINA - FUP
LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO DO CAMPO – LEDOC

JUCILENE MOREIRA DA PAZ

TEATRO DO OPRIMIDO: UMA ANÁLISE DAS CONTRIBUIÇÕES DO CURINGA
PARA A (O) EDUCADORA (O) NA PRÁTICA EDUCATIVO-PEDAGÓGICA

PLANALTINA-DF

2018



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
FACULDADE UNB PLANALTINA - FUP
LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO DO CAMPO – LEDOC

TEATRO DO OPRIMIDO: UMA ANÁLISE DAS CONTRIBUIÇÕES DO CURINGA
PARA A (O) EDUCADORA (O) NA PRÁTICA EDUCATIVO-PEDAGÓGICA

JUCILENE MOREIRA DA PAZ

Orientador: Prof. Rafael Litvin Villas Bôas
Monografia apresentada ao curso de
Licenciatura em Educação do Campo-
LEdoC, da Universidade de Brasília, como
requisito parcial para obtenção ao título de
licenciada em Educação do Campo, com
habilitação na área de Linguagens.

PLANALTINA-DF

2018

JUCILENE MOREIRA DA PAZ

Teatro do Oprimido: uma análise das contribuições mediadoras do Curinga para a educadora na prática educativo-pedagógica

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Educação do Campo – LEdoC, da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção ao título de licenciada em Educação do Campo, com habilitação na área de Linguagens.

Aprovada em ____/____/2018

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Bôas (UnB/FUP) – Orientador

Prof^ª. Dr. Márcia Maria Nóbrega de Oliveira (Unicamp) – Examinadora externa

Prof^ª. Dra. Kelci Anne Pereira (LEdoC/UFPI) – Examinadora externa

PLANALTINA – DF

2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço á DEUS acima de todas às coisas, por ter me dado forças para alcançar as lutas em que me dispus y por ter me encorajado neste trabalho tão lindo que foi/é a Licenciatura em Educação do Campo - LEdoC;

Agradeço minha Mãe Julia pela sua existência, por ser essa guerreira que sempre me ensinou y vai continuar ensinando, sendo minha inspiração, razão pela qual existo, referência de luta;

Agradeço ao meu pai Cândido, já falecido, mas, que faz parte de minha vida, sempre torcendo por mim y que também faz parte da pessoa que sou;

Agradeço ás minhas sete irmãs: Fabiana, Fernanda, Juliene, Cláudia, Jaciene, Camylla, Valdinéia y ao meu irmão Fábio por me ensinar, incentivar, serem fontes de inspiração y luz na minha vida;

Agradeço aos meus sobrinhos: Francisco, Carlos Antônio, João Miguel, Davi Antônio, Samuel y a minha sobrinha Alice Rafaelly, por existirem, por nos ensinar tanto sobre a vida y nos dar honra de ensiná-las também;

Agradeço a Luiz Fernandes meu namorado, companheiro, amigo que tem me ensinado, tem contribuído muito na ampliação da minha visão de mundo, pela sua paciência para comigo y por me dar forças em todos os momentos;

Agradeço a José, companheiro da minha Mãe, por estar fazendo parte de nossas vidas;

Agradeço a Gilvânia, Natanael, Giovane Hélio, Leandro, Antônio Carlos, Nivaldo, Valdimiro, por estarmos compartilhando muitos momentos de nossas vidas;

Agradeço a Osaes Coelho, por ser um amigo tão disposto que sempre nos ajuda, conversa, muitas gargalhadas y partilha muito do seu saber;

Agradeço a todas as pessoas do Assentamento Virgilândia, da Escola Municipal Fazenda Santo Antônio das Palmeiras, Colégio Estadual Assentamento Virgilândia, por existirem y por termos partilhado muito de nossas vidas juntos;

Agradeço imensamente á todas y todos da Turma Margarida Alves, eterna Turma Sete, por fazerem parte da minha vida, por esse momento tão importante de nossas vidas, por termos trilhado juntas, construindo, aprendendo, ensinando, compartilhando y acima de tudo amando;

Agradeço em especial As Mulheres: Agatha, Ívia, Indiara Bárbara, Janaina, Jessica, Louriene, Ludmila, Priscila y o Salvieno, por terem me ensinado muito, por termos vivenciado y dividido tantas coisas, nesses anos de LEdoC, mas que foram eternizados em nossas vidas – “Amo cada uma em sua particularidade, y também você Salvieno”;

Agradeço a todas y todos professoras/es, funcionárias/os, coordenadoras/es, guardas, secretárias/os, seguranças, estudantes, reitoras/os y diretoras/es da Universidade de

Brasília – UnB, destaque para o campus FUP – Faculdade UnB de Planaltina-DF, por ser este espaço de diversas aprendizagens y por ser este campo de disputa e de direitos, espaços em que ocupamos y cada vez mais a classe trabalhadora tem conquistado com muita luta;

Agradeço as Professoras Guerreiras da Licenciatura em Educação do Campo – LEdoC, por terem nos ensinado tanto y por terem experienciado inúmeras lutas y por serem essas referências de Mulheres Lutadoras;

Agradeço aos Professores da Licenciatura em Educação do Campo – LEdoC, por terem partilhado y contribuído neste momento importante de nossas vidas;

Agradeço ao Professor Rafael Litvin Villas Bôas, pelo seu trabalho, por sua compreensão, esforço, generosidade y por ter aceitado o convite de me orientar na produção deste trabalho de pesquisa, sendo que aprendi a produzir um Trabalho de Conclusão de Curso, e para, além disso, aprendi a disciplina, estratégias, paciência revolucionária, pedagogia do exemplo y tantas coisas sobre materialidade da vida que são fundamentais em nossos processos de construção coletiva;

Agradeço a todas y todos estudantes, professoras/es, coordenadoras/es e todo corpo docente dos demais Cursos de Graduação da FUP: Ciências Naturais, Gestão Ambiental y Gestão do Agronegócio, por termos partilhado de diferentes saberes y conhecimentos – onde tudo se complementa;

Agradeço as moradoras y moradores de Planaltina-DF por existirem e por terem nos acolhido, sendo a cidade ao qual durante quatro a cinco anos foi nossa segunda casa;

Agradeço ao Movimento dos Trabalhadoras/es Rurais Sem Terra – MST, por suas lutas históricas, no qual o nosso curso Licenciatura em Educação do Campo – LEdoC, foi construído através desse luta contra-hegemônica. E muitas trabalhadoras e trabalhadores têm conquistado a terra, alimentos, saúde, educação, dignidade, felicidade e tantos direitos nesse processo de construção social coletivamente;

Agradeço ao Movimento Pela Soberania Popular na Mineração – MAM, que têm contribuído muito y tenho aprendido bastante sobre as contradições do processo de construção de um projeto popular;

Agradeço a todas y todos que contribuíram para a construção deste trabalho, para a construção da LEdoC y para minha vida;

Agradeço a Todas as Turmas da LEdoC que nos antecederam y as que nos sucederam, todas são importantes e cada uma têm um papel fundamental na história da Universidade de Brasília y muito trabalho realizado;

Agradeço ao Grupo de Teatro Arte e Cultura em Movimento – ACM, ao Terra em Cena, ao Arte Kalunga –MATEC, Consciência e Arte, Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência - PIBID, Programa de Educação Tutorial - PET, aos Centro

Acadêmicos – CA´s y todos outras organizações e grupos que fizeram parte de alguma forma deste processo de construção social que é a vida;

Agradeço imensamente a LEdoC por fazer parte da minha vida y por todas transformações que vivenciamos juntas;

Agradeço ao Presidente LULA LIVRE!;

Agradeço a Classe Trabalhadora por nossas imensas lutas y pela nossa Resistência;

“Por um mundo onde sejamos socialmente iguais, humanamente diferentes e totalmente livres” Rosa Luxemburgo

“Quem não se movimenta, não sente as correntes que o prendem” Rosa Luxemburgo

LISTA DE ABREVIATURAS

ACM	Arte e Cultura em Movimento
Agitprop	Agitação e propaganda
CPC	Centro Popular de Cultura
CEAV	Colégio Estadual Assentamento Virgilândia
FUP	Faculdade UnB de Planaltina
LEDOC	Licenciatura em Educação do Campo
MCP	Movimento de Cultura Popular
MAM	Movimento Pela Soberania Popular na Mineração
MST	Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra
TO	Teatro do Oprimido
UnB	Universidade de Brasília

RESUMO

Este trabalho de pesquisa foi desenvolvido a partir do Teatro do Oprimido, criado por Augusto Boal, buscando analisar as contribuições mediadoras do Curinga para a (o) educadora (o) na prática educativo-pedagógica nos diversos espaços. Nosso principal objetivo foi apresentar a mediação do teatro como ferramenta pedagógica para a prática formativa. Considerando os conhecimentos que a (o) estudante possui e trabalhá-los, desconstruindo o pensamento de que apenas a (o) educador é quem sabe. Desta forma, buscamos apontar para uma relação horizontal, onde esses diversos conhecimentos se complementam sem um substituir o outro.

Palavras - chave: Teatro do Oprimido, Educação, Curinga, Mediação, Movimentos Sociais.

ABSTRACT

This research was developed from the Theater of the Oppressed, created by Augusto Boal, we sought to analyze the mediating contributions of the Curinga to the educator in the educational-pedagogical practice in the various spaces. Our main objective was to present theater mediation as a pedagogical tool for the formative practice. Considering the knowledge that the student possesses and work them, deconstructing the thought that only the educator is who knows. In this way, we seek to point to a horizontal relationship, where these diverse knowledge complement each other without replacing the other.

Keywords: Theater of the Oppressed, Education, Wildcard, Mediation, Social Movements.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 - Pedagogia e Teatro do Oprimido: origens e elos.....	17
1.1 O Processo de Construção e Avanço do Teatro de Arena.....	17
1.2 A Transformação da arte teatral na década de 1960 no Brasil.....	24
CAPÍTULO 2 - O papel do curinga como mediador.....	30
2.1 O Curinga.....	30
2.2 O papel do curinga como mediador.....	36
CAPÍTULO 3 - A Linguagem como elemento de mediação no processo formativo.....	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	50
REFERÊNCIAS.....	55
ANEXOS.....	58

INTRODUÇÃO

O tema deste trabalho é analisar as contribuições de mediação entre a/o educador/a e educanda/o realizada pelo curinga do Teatro do Oprimido (TO) nos processos formativos, para a prática educativo-pedagógica da/o educador/a, seja em espaços formais ou não-formais de educação.

Nosso objetivo é apresentar a mediação como ferramenta pedagógica para realizar a prática educativa, pois o Teatro Fórum pode ser usado em assembleias, reuniões, atividades de militância, cursos, etc. Ele se justifica ao considerar o conhecimento que os estudantes já possuem de vivências e experiências que possibilitaram a construção dessa bagagem histórica, por isso a/o educador deve problematizar através de todo esse acúmulo e também utilizá-lo nas aulas e debates, proporcionando diálogo entre diferentes saberes, sendo a/o educador a/o mediador.

O método de pesquisa utilizado articula a revisão bibliográfica e a pesquisa-ação e o recorte do trabalho compreende desde o período em que atuei no Grupo de Teatro Arte e Cultura em Movimento, iniciando no ano de 2011, no primeiro ano do ensino médio até o final de 2013, e os quatro anos no Curso de Licenciatura em Educação do Campo (LEdoC) de 2014 a 2018.

Quando estava estudando no ensino médio atuei no Grupo de Teatro Arte e Cultura em Movimento (ACM) criado por nós, estudantes, a professora de Língua Portuguesa Francismêr Luciana do Colégio Estadual Assentamento Virgilândia (CEAV) e as educandas do Curso de Licenciatura em Educação do Campo (LEdoC). Trabalhamos com o Teatro do Oprimido (TO), criado por Augusto Boal, que é um teatro político em que a perspectiva teatral trabalhada é a realidade dos próprios atores, buscando construir uma visão crítica e transformadora, em que qualquer pessoa pode encenar, não precisando ser, necessariamente, formado em dramaturgia.

Sendo que no teatro político os espect-atores são sujeitos que podem intervir e propor novos rumos para a cena apresentada, de acordo com a realidade, nada de

soluções mágicas e heroísmo, pois, na realidade de nossas opressões vivenciadas cotidianamente, isso não se aplica. Diferentemente do teatro burguês, o teatro político encara e aborda a materialidade da vida a partir da própria vivência, numa ação dialética.

Naquele momento, tive conhecimento do curinga: personagem fundamental que estabelece o diálogo e questionamento, mediando a relação entre o elenco que apresenta a peça e os espectadores, que assistem e podem intervir no que foi apresentado buscando alguma forma de transformar a cena.

Ao ter contato com o curinga, que ocorreu tanto vindo como depois também exercendo a função de curinga, observei o papel mediador realizado por ele e percebi como a mediação é importante para provocar diálogos, questionamentos e o senso crítico visando debater os conflitos sociais vividos cotidianamente e buscando assim, entender, problematizar e superá-los.

Na escola, em sala de aula, a prática educativo-pedagógica nem sempre dialoga e leva em consideração o conhecimento que os estudantes já possuem. Partindo desse fato, a partir de minha percepção, antes empírica, como estudante, e hoje, como futura educanda ao me formar, enquanto educanda no Curso de Licenciatura em Educação do Campo (LEdoC), com habilitação na área de Linguagens, vamos analisar como a mediação contribui no processo de ensino-aprendizagem.

O interesse por esta pesquisa decorre da minha experiência com o Teatro do Oprimido no Grupo de Teatro Arte e Cultura em Movimento. Em todos os momentos usávamos o diálogo como ferramenta pedagógica na construção dos processos formativos de aprendizagens. Com o passar dos anos pude construir um acúmulo que foi somado às reflexões desencadeadas na disciplina de Estágio em Docência, na LEdoC.

Durante a prática pedagógica do estágio no ensino fundamental e médio observei e tive experienciadas dificuldades de regência em sala de aula. Destaco ainda que dar aula é um desafio permanente e requer da/o educador um domínio profundo do conteúdo, capacidade de comunicação com a classe e demais habilidades necessárias para bem desenvolver e desempenhar a responsabilidade de estar formando sujeitos transformadores da realidade concreta.

A orientação desta pesquisa é apresentar a mediação como ferramenta e técnica pedagógica que possibilite desenvolver o trabalho educativo-pedagógico na prática, considerando o que a/o estudante já sabe, mas mediando o que pode ser aprendido na escola por meio da/o educador mediador. Sabendo que esse desafio é diário esta pesquisa tem como princípio realizar a mediação da linguagem, que é o elemento fundamental neste processo.

A linguagem é entendida como elemento vivo e capaz de despertar diferentes sentimentos, tanto no leitor como no emissor. A/O educador/a mediador/a, ao ensinar, também deverá agir como um questionador, agitador, instigador buscando despertar e estimular a/o estudante para uma perspectiva em que ela/e seja sujeito com autonomia, senso crítico e transformador da realidade concreta.

Este trabalho está organizado em três capítulos. No primeiro capítulo apresentaremos a Pedagogia e o Teatro do Oprimido: suas origens e elos, dando suporte teórico à pesquisa a ser desenvolvida. Foi construído com dois subtítulos, onde fizemos um resgate do processo de construção e avanço do Teatro de Arena e a transformação da arte teatral na década de 1960 no Brasil. Analisamos o acúmulo teatral produzido a partir da materialidade concreta da vida e das lutas coletivas de diversas organizações e movimentos sociais.

Nessa pesquisa utilizarei o método de pesquisa-ação, pois, participei de forma direta com o objeto estudado e com os sujeitos da pesquisa. De acordo com Haguette:

[...] a crítica à metodologia da pesquisa tradicional das ciências sociais, especialmente no que se refere à sua falta de neutralidade e objetividade; a recusa de aceitação do postulado de distanciamento entre sujeito e objeto de pesquisa, o que remete à necessidade não só da inserção do pesquisador no meio, como de uma participação efetiva da população pesquisada no processo de geração de conhecimento, concebido fundamentalmente como um processo de educação coletiva, finalmente, o princípio ético de que a ciência não pode ser apropriada por grupos dominantes conforme tem ocorrido historicamente, mas deve ser socializada [...]. (HAGUETTE, 1992, p.109).

Observação participante somada à prática teatral e as transformações possíveis a fim de possibilitar o subsídio a esta produção de conhecimento que caracterizam os textos acadêmicos. Essa pesquisa salientará o pensamento de continuar na prática

teatral, dando suporte para, se possível, desencadear a reativação do Grupo de Teatro Arte e Cultura em Movimento ou até mesmo na formação de um novo grupo.

É importante ressaltar ainda que, com esta pesquisa, pretendo construir subsídios para o fortalecimento do Movimento pela Soberania Popular na Mineração (MAM), movimento no qual faço parte, e no qual planejo inserir a linguagem teatral como mais um instrumento de conscientização e de luta.

Tendo como base fundamental prática que proporcionou a realização desta pesquisa o grupo de Teatro Terra em Cena que é um programa de extensão e grupo de pesquisa da Faculdade UnB de Planaltina, composto por professoras e professores, e também por estudantes de diversas turmas da Licenciatura em Educação do Campo (LEdoC).

É desenvolvido o trabalho teatral com o Teatro do Oprimido; teatro este político que através de peças, textos, músicas, poemas, monólogos e tantas outras linguagens busca despertar uma visão crítica da realidade. Tendo como característica principal a de que todas as pessoas têm o potencial de encenar no Teatro do Oprimido criado por Augusto Boal. Desconstruindo a visão de que somente “as/os que são formados em dramaturgia” que podem fazer teatro.

No TO é a classe trabalhadora produzindo teatro político para ela mesma, buscando assim, romper com a lógica de produção do capital, onde quem produz geralmente não consome, aqui buscamos produzir socialmente e consumir socialmente o teatro político. A partir desse programa novos grupos foram formados pelos estudantes em seus respectivos territórios, como foi o caso do grupo Arte e Cultura em Movimento, criado pelas ledoquianas e estudantes do Colégio Estadual Assentamento Virgilândia (CEAV), no Assentamento Virgilândia.

No grupo trabalhávamos na mesma perspectiva teatral do Teatro do Oprimido, produzimos duas peças cujo conteúdo era a nossa própria realidade local; apresentamos em diversos espaços, inclusive, no Assentamento Virgilândia, nos Assentamentos vizinhos e na FUP. Em trabalho conjunto com os demais grupos: Arte Kalunga MATEC do Território Kalunga/Cavalcante, Consciência e Arte do Assentamento Itaúna e o Coletivo Terra em Cena, oportunizamos aos grupos ampliar as diferentes visões sobre a realidade de cada território, trabalho este construído ao longo dos anos.

Por diversos motivos o grupo Arte e Cultura em Movimento, do qual sou filha, está desativado, mas quero destacar um motivo bastante relevante que culminou este fato. Quando conclui o ensino médio no CEAV, de certa forma somos obrigadas/os a

mudar do Assentamento Virgilândia para a cidade de Formosa (GO), devido não existir políticas públicas para a Juventude do Campo. Assim, ocorreu com o grupo, éramos estudantes formadas/os no ensino médio com essa realidade.

Anos após anos, a juventude do Assentamento Virgilândia tem migrado para a cidade de Formosa, em busca de trabalho, ensino técnico, cursos profissionalizantes, ensino superior, entre outras formações. Gerando uma saída forçada, uma vez que no campo as políticas públicas direcionadas para a juventude são poucas, e até mesmo nem existe efetivamente. Produzindo assim, uma reconfiguração de campo sem juventude e com uma população idosa em sua grande maioria.

Enquanto, ascidades vão crescendo desordenadamente em curto espaço de tempo, sem planejamento (estrutural, econômico, cultural, ambiental e social) e com “inchaço” populacional. Em decorrência disso, outros problemas vão sendo produzido, pois, o centro não consegue suportar, nem acompanhar o rápido crescimento populacional, desta forma, grande partes da população, em sua maioria pobreécondicionada as periferias.

Quando ingressei na Licenciatura em Educação do Campo (LEdoC), em 2014, isso me possibilitou continuar morando no Assentamento Virgilândia e cursando ensino superior, mas, após me formar não será possível permanecer, pois, as oportunidades de trabalho são poucas, e estão concentradas na agricultura familiar e na escola.

Desta forma, ao buscar outras oportunidades de trabalho torna-se necessário mudar do Assentamento para a cidade. Atualmente, de toda nossa família camponesa, somente uma minoria permanece vivendo no campo, a maioria incluindo eu, estamos vivendo na cidade e não estamos morando no Assentamento Virgilândia.

Já no segundo capítulo, destacamos o papel do curinga como mediador, porém, vale ressaltar que no Teatro de Arena, existia o Sistema Coringa, que permitia o método de revezamento de personagens por poucos atores, essa diferença é explicitada ainda no primeiro capítulo desta pesquisa.

Assim, o segundo capítulo foi construído a partir da divisão onde, no primeiro tópico, apresentaremos o curinga personagem que no Teatro do Oprimido realiza o papel de mediador, antes fazendo uma breve apresentação do que será encenado e depois da encenação novamente o curinga entra em ação e por meio do diálogo faz questionamentos à plateia, explicando que, no TO, a plateia também faz parte e pode encenar nas cenas de opressões vividas pelos oprimidos, buscando desta forma criar uma possível estratégia prática para tentar solucionar determinada opressão.

No segundo tópico apontaremos como essa mediação nos possibilita pensar a prática educativo-pedagógica nos diversos espaços de nossas vidas.

E no terceiro capítulo, vamos dialogar sobre a linguagem como elemento de mediação no processo formativo. Buscando apontar a importância de se utilizar uma linguagem que possibilite realizar o processo de ensino-aprendizagem. Destacando que na prática educativa a linguagem é o elemento primordial, sendo que o foco deste trabalho é entender a mediação por meio do curinga que no Teatro do Oprimido (TO), no Teatro Fórum, desempenha o papel de mediador entre palco e os espect-atores, sendo um/a agitador/a, estimulador/a dos espect-atores, transformando-os em sujeitos ativos e que podem intervir na peça teatral.

Sendo essa mediação uma ferramenta pedagógico-educativa que pode ser trabalhada nas escolas, buscando assim, que a/o educador possa se desafiar a ser um mediador/a no processo de ensino-aprendizagem, não apenas como mero reproduzidor de conteúdos prontos dos livros didáticos e sim um mediador que sabe, mas também considera e trabalha com este conhecimento que os estudantes já possuem.

Essa mediação pode ir além da relação professor-estudante, a mediação do curinga por meio do teatro fórum, que discute problemas de interesse coletivo visando à superação de situações opressivas, pode ser entre a escola e a comunidade.

Há outra escala de mediação em potencial, na medida em que a linguagem da cena do fórum pode se comunicar com toda a comunidade ao redor, interessada e participante das questões que são discutidas pelo teatro. Ou seja, para além de processos de ensino e aprendizagem para dentro da sala de aula, o trabalho da curingagem no Teatro Fórum se constitui como um método de trabalho de base. Aponto para a explicação de trabalho de base de acordo Ranulfo Peloso que afirma:

Trabalho de Base é a ação política transformadora, realizada por militantes de uma organização popular que, conhecendo a realidade de um território, desperta, organiza e acompanha sua população na solução dos problemas do cotidiano e liga essa luta a luta geral contra a opressão. Qualquer militante que se disponha a entrar num processo de luta pela transformação social pode e deve fazer Trabalho de Base. Para isso, não existem “receitas”. Mas, olhando várias experiências, é possível descobrir vários pontos em comum [...]. (PELOSO, 2016, p.45).

Neste trabalho sigo o pressuposto, em acordo com estudos de Paulo Freire, que os estudantes não são seres passivos e sem conhecimento, onde o professor tem a missão de despejar o conteúdo em suas cabeças. Eles são seres humanos em construção e que já tem uma bagagem de conhecimento e a escola tem que estar atenta a isso e sendo viva e atrativa para ensinar e aprender ao mesmo tempo, onde todos são importantes nesse processo de construção de aprendizagens.

No processo de ensino-aprendizagem a/o educador/a desempenha papel fundamental, portanto, ela/e deve ser um/a mediador/a de conhecimento estimulando e oportunizando ao estudante seu senso crítico, transformador e libertário, sem unicamente ter que depender da/o educador/a para produzir – aprendendo e ensinando.

CAPÍTULO 1- Pedagogia e Teatro do Oprimido: origens e elos

Neste capítulo apresentamos o surgimento do Teatro do Oprimido, onde construímos o texto, a partir de dois eixos: primeiro – o processo de construção e avanço do Teatro de Arena e o segundo – a transformação da arte teatral na década de 1960 no Brasil.

1.1 O Processo de construção e avanço do Teatro de Arena

O Teatro do Oprimido (TO) é um teatro político, crítico e social que busca transformar a plateia, os espectadores, de pessoas passivas em sujeitos-atores. Assim, o espectador “deve ser também o sujeito, um ator, em igualdade de condições com os atores, que devem por sua vez ser também espectadores [...]” (BOAL, 1991, p.180). Por meio do teatro, também os espectadores são convidados a discutir e problematizar as opressões vividas no cotidiano.

O TO surgiu em decorrência do Teatro de Arena, precursor do teatro revolucionário no país, ao elaborar essa tendência, em contraste com o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) que em sua formação como dramaturgia consistia em protagonismo individual diferentemente deste nasce o Teatro de Arena. Em “1953 a 1970, São Paulo conhece o Teatro de Arena, que introduz novos elementos na dramaturgia brasileira, principalmente espetáculos em que desaparece a noção de protagonista, como “Arena conta Zumbi” e “Arena conta Tiradentes”” (BORGES, 2013, p.13).

O Teatro de Arena foi construído em uma perspectiva diferente do teatro ao qual a plateia estava habituada. Percebendo as contradições existentes com o Teatro Brasileiro de Comédia, que alcançava somente uma determinada classe, sendo esta a classe dominante que nesta época era quem podia frequentar esses espaços onde acontecia o teatro. O Teatro de Arena então elabora outra tendência, o teatro revolucionário. Boal explica essa vertente revolucionária nos seguintes termos:

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, p.188).

No entanto, “em 1956, o Arena iniciou sua fase “realista”. Entre outras características que trazia, esta etapa significou um “não” respondido ao teatro que se praticava.” (BOAL, 1991, p.188). Ao perceber as contradições praticadas pelo TBC, o Teatro de Arena conseguiu se sobressair ao entender que o teatro que vinha sendo feito era sobre o mesmo molde do teatro europeu, por esse motivo a plateia em poucas apresentações logo se fartava das encenações, pois, de certa forma, não conseguia identificar o nacionalismo nas encenações. No momento que “o Arena descobriu que estávamos longe dos “grandes centros” mas perto de nós mesmos – e quis fazer um teatro que estivesse perto.” (BOAL, 1991, p.188-189). A partir daqui pode se pensar em fazer teatro onde a plateia se identificasse como estando participando da encenação. Boal caracterizada da seguinte forma a primeira etapa do Teatro de Arena:

A primeira etapa do Arena veio responder às necessidades desta ruptura, veio satisfazer a classe média. Esta, fartou-se das encenações abstratas e belas e à impecável dicção britânica, preferiu que os atores, sendo gagos, fossem gagos; sendo brasileiros, falassem português, misturando tu e você. (BOAL, 1991, p.189).

No entanto, a primeira fase do Teatro de Arena também foi marcada por um momento em que os autores nacionais não produziam em quantidade peças brasileiras, porque essa tendência de teatro revolucionário estava buscando uma perspectiva realista com identidade nacional, mas na prática isso não estava ocorrendo. Ao se deparar com essas dificuldades, que exigiam uma renovação profunda das formas e conteúdos do teatro aqui produzido e pensando de certa forma como dar um salto buscando superar o impasse foi tomada a seguinte providência: “fundou-se no Arena o Laboratório de Interpretação, Stanislavsky foi estudado em cada palavra e praticado desde as nove da manhã até a hora de entrar em cena [...]”. (BOAL, 1991, p. 190).

Destaca-se nesse processo de construção e avanço do Teatro de Arena a inovação na estrutura, o palco também era necessário ser modificado, pois, já não eram

mais encenações comuns como antes acontecia no TBC, agora estava sendo trabalhado o teatro-realidade:

O palco tradicional e a forma em arena divergem em suas adequações. Podia-se pensar, inclusive, que fosse o palco a forma mais indicada para o teatro naturalista, já que a arena revela sempre o caráter “teatral” de qualquer espetáculo: plateia diante, com atores no meio, e todos os mecanismos de teatro sem véus e visíveis: refletores, entradas e saídas, rudimentos de cenários. Surpreendentemente, a arena mostrou ser a melhor forma para o teatro-realidade, pois permite usar a técnica de *close-up*: todos os espectadores estão próximos de todos os atores; o café servido em cena é cheirado pela platéia; o macarrão comido é visto em processo de deglutição; a lágrima “furtiva” expõe seu segredo... O palco italiano, ao contrário, usa preferentemente o *long-shot*. (BOAL, 1991, p.190).

Outra importante preocupação voltava-se para os atores e os até então conhecidos métodos de interpretação “quanto a interpretação, o ator reunia em si a carência do fenômeno teatral, era o demiurgo do teatro – nada sem ele se fazia e tudo a ele se resumia”(BOAL, 1991, p. 190). As mudanças teriam que acontecer tanto na estrutura material do palco, como no mundo das ideias também em relação à formação dos atores, no viés dessa nova perspectiva teatral. Pensando numa alternativa de solucionar essa dificuldade “tornou-se necessária a criação de uma dramaturgia que criasse personagens brasileiros para os nossos atores. Fundou-se o Seminário de Dramaturgia de São Paulo... juntaram-se doze, estudaram, discutiram, escreveram” (BOAL, 1991, p. 191).

A autora Costa atesta o avanço na nova tendência manifestada pelo Teatro de Arena “o acontecimento que iniciou a década teatral de 60 foi a nunca suficientemente aclamada peça de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam black-tie*, produzida em 1958 pelo Teatro de Arena”. (COSTA, 1998, p.183).O sucesso dessa peça foi importante por dois principais motivos: primeiro, “Chegou ao limite da forma dramática ao envolver situações de massa, e não indivíduos, com assuntos relevantes da vida moderna como a greve dos operários” (CARMO DE PAULA, 2014, p.19). Segundo, isso possibilitou ao Arena recursos financeiros, pois a mesma ficou em cartaz por mais de um ano, desta

forma o Arena conseguiu continuar com suas atividades teatrais e apontou também novas perspectivas de debate teatral sobre as contradições da realidade brasileira da época. Entretanto, o Arena ainda não havia alcançado o público que tanto pretendia, o proletariado, como apresenta Oliveira:

Robson Camargo (apud OLIVEIRA, 2017) [...] afirma que o Arena não atingiu completamente um dos seus objetivos que era trazer o proletariado ao teatro. Afinal, o sucesso de *Eles não usam black-tie* estava localizado na reunião das vontades que eram buscadas pela classe estudantil de esquerda na época, fazendo com que esta frequentasse o teatro. (REIMANN OLIVEIRA, 2017, p. 22).

Além disso, as novas perspectivas teatrais alcançadas pelo Arena, ao apresentar questões sobre as contradições da vida do povo, foram sendo ainda mais reveladas, como aponta a autora Carmo de Paula:

A escolha do texto corresponde às tendências e às aspirações formuladas ao longo da história do Teatro de Arena. Essa foi uma fase de muita pesquisa e busca de soluções dramáticas e definições estéticas e políticas. Na dramaturgia do Arena as peças buscavam revelar a forma de vida do povo, denunciando os problemas sociais e colocando em discussão os temas diretamente políticos. O caráter político era de extrema importância para o dramaturgo Augusto Boal, que na década de 1960 escreveu a peça *Revolução na América do Sul*. (CARMO DE PAULA, 2014, p.20).

De acordo com Sarah Reimann Oliveira os trabalhos teatrais no Arena se intensificaram, desse modo, “A peça *Revolução na América do Sul* (1960), escrita por Boal, tem nessa abertura para a dramaturgia nacional e protagonização do oprimido sua principal fonte propulsora”(OLIVEIRA, 2017, p. 25). Apesar do Arena não atingir um dos principais objetivos que era trazer a classe proletária para o teatro, nesse momento, é possível notar que o trabalho teatral com a classe estudantil de esquerda estava se

intensificando e com isso criando possibilidades para uma construção coletiva, como afirma Carmo de Paula:

Dessa forma de produção coletiva entre intelectuais e estudantes, com o mesmo objetivo de transformar o Brasil por meio da ação cultural e conscientizar a classe trabalhadora, resultou no surgimento do Centro Popular de Cultura (CPC). O CPC criado entre outros diversos motivos foi também inspirado no Movimento de Cultura Popular (MCP), de Miguel Arraes, em Pernambuco. O MCP marcou a história da educação brasileira [...] (CARMO DE PAULA, 2014, p.21-22).

Podemos destacar um fato importante no processo de transformação teatral e cultural no Brasil, onde na busca de alcançar a classe trabalhadora, se aliaram teatro e cultura popular que de acordo com Borges (apud CARMO DE PAULA, 2014, p. 22):

O MCP foi importante para o CPC não apenas para colocar a arte a serviço da revolução e do entendimento do papel do artista como um papel político, mas também possibilitou pensar em ações culturais do CPC sobre uma visão que gerou novas preocupações e direcionamentos sobre o desenvolvimento dos trabalhos e engajamentos artísticos. (BORGES, 2007).

As transformações foram ocorrendo ao longo dos anos, e a atuação do Centro Popular de Cultura contribuiu tanto com o teatro como em outras áreas, segundo Rosário:

O CPC é um “órgão cultural da UNE, mas órgão autônomo, regido por estatutos próprios, com diretoria eleita em assembléia.”(GARCIA,2004,P.104). Era um teatro que assumia formas de AgitProp. No começo da formação trabalhavam apenas com o teatro. Posteriormente, formam vários outros setores como: ”artes plásticas, literatura, tendo uma proximidade com os partidos políticos e até trabalhou com alfabetização de adultos”. Num período de quatro anos o CPC tem uma ampla produção com essas várias formas. O CPC não se

limitava em colocar o elenco apenas no palco. Criaram um elenco rotatório: peças curtas e esquetes produzidos em mutirão, em tempo mínimo, com os quais saíram as ruas para as apresentações [...](ROSÁRIO, 2013, p.16).

No entanto, o trabalho teatral e cultural que estava sendo realizado pelos CPCs no Brasil começou a incomodar muitos setores dominantes da sociedade brasileira da época, pois, a classe trabalhadora estava, enfim, tendo acesso à arte revolucionária. Apesar do avanço houve uma ruptura bastante violenta, como aborda Carmo de Paula:

As atuações do CPC defendiam a “arte revolucionária” com o compromisso de abandonar os edifícios teatrais exibidos aos burgueses e olhar para os excluídos. Multiplicando-se em inúmeros grupos espalhados por todo o país, levava ao povo manifestações artísticas com o objetivo de promover a revolução social. Não é casual que dentre as primeiras medidas do regime ditatorial de 1964 estivesse o fechamento de institutos democráticos e o de organizações culturais, como foi o caso dos CPCs espalhados pelo país. (CARMO DE PAULA, 2014, p. 23).

Assim, o Teatro de Arena teve seu trabalho teatral como os CPCs foram interrompidos com a violência do golpe militar de 1964, e com tudo isso foi preciso reformular o modo de fazer de teatro como afirma Chagas (apud OLIVEIRA, 2017, p. 26):

[...] o acirramento das tensões políticas e sociais no país leva ao golpe civil militar que interrompe essas parcerias com os movimentos sociais que davam uma nova inflexão para a pesquisa laboratorial projetando-a para fora do teatro e mostrando cada vez mais sua força nas ruas. A partir daí será necessário reformular a maneira como a pesquisa e os projetos de Boal e do Teatro de Arena como um todo se intercambiam com a sociedade, o que levará a montagem de [...] peças da fase do Arena Conta (CHAGAS, 2015, p. 33).

Uma das formas de continuar a lutar contra as repressões impostas pela ditadura militar, e, sobretudo, o que tinha sido construído principalmente em relação à cultura, a alternativa foi reformular a forma de fazer teatro. De acordo com Rosário:

Ainda no Arena, Boal cria uma peça por nome “Arena Conta Zumbi”. Era poética e musical onde retratava a luta do maior Quilombo do mundo,

Palmares. Ela teve sua estréia em maio de 1965. De acordo com Campos, essa montagem foi a primeira em tentar contrapor os fatos da ditadura. Reagindo contra a força obscurantista causada pela repressão, que não ameaçava somente as atividades políticas, mas também toda uma cultura ativa que se concebera nos anos anteriores (ROSÁRIO, 2013, p.19).

Apesar de todo esse contexto repressivo que a classe trabalhadora estava enfrentando, com inúmeras perdas de direitos, repressões, violência, imposições antidemocráticas e o roubo inclusive da liberdade de expressão a necessidade de reagir àqueles fatos impostos pela ditadura, não foi, de forma alguma, trabalho fácil, entretanto, era necessário e até mesmo vital que o Teatro de Arena se transformasse, ou seja, forjasse a transformação da arte teatral no Brasil.

1.2 A Transformação da arte teatral na década de 1960 no Brasil

Neste período do “Arena conta”, além da peça Arena conta Zumbi Boal também escreveu “Arena conta Tiradentes”, onde ocorreu um salto, pois, rompeu com as formas do teatro naturalista/realista que eram antes trabalhadas pelo Arena, assim, de acordo com Silva (apud OLIVEIRA, 2017, p.27), “[...] foi em *Arena conta Tiradentes* que se aprofundou e consolidou um sistema de dramaturgia e encenação que será um dos princípios para a elaboração das teorias do Teatro do Oprimido, de acordo com Silva (2008): o Sistema Coringa”.

Com o Sistema Coringa o Teatro de Arena conseguiu dar um salto e, desta forma, as etapas que antes foram construídas deram base para se alcançar este avanço.

Coringa é o sistema que se pretende propor como forma permanente de se fazer teatro – dramaturgia encenação. Reúne em si todas as pesquisas anteriores feitas pelo Arena e, neste sentido, é súpula do já acontecido. E, ao reuni-las, também as coordena, e neste sentido é o principal salto de todas as suas etapas. (BOAL, 1991, p.204).

Assim, o Sistema Coringa não nasce por acaso, de acordo com Boal “Um sistema não se propõe porque sim. Vem sempre em resposta a estímulos e necessidades estéticas e sociais”. (BOAL, 1991, p.205). O mesmo estava acontecendo com o Teatro Arena, as necessidades estéticas e econômicas foram desencadeadoras para se constituir o sistema coringa. O Sistema Coringa reuniu algumas características principais que o diferenciava do Teatro que antes era encenado, Oliveira (2017) descreve:

Todos podem fazer qualquer personagem, não há mais a fixação de um papel por ator. Dessa forma, o conjunto de artistas poderia ser menor, e as personagens desenvolvidas alternadamente. O ecletismo estilístico quebrava com as construções realistas/naturalistas que o Teatro de Arena até então montava. A música, além de ser usada como maneira de climatização de um espetáculo, passou a conter as pretensões político/ideológicas da obra. E, por fim, o elemento da narração coletiva servia de fio condutor para a ação dramática, proporcionando aos artistas da peça outra forma de dialogar com o

público e expor e/ou explicar algo do enredo. A narração coletiva passaria a ser fortalecida na função do Sistema Coringa. (REIMANN OLIVEIRA, 2017, p.27).

Podemos entender o Sistema Coringa pela sua estrutura, onde cada função cumpre um papel determinante para o desenvolvimento da encenação “A primeira função é a ‘Protagônica’ que, no sistema representa a realidade concreta [...]” (BOAL, 1991, p.213). Nesta função é necessária a permanência do ator-personagem, para que se construa um vínculo consciente da realidade do personagem, buscando assim, reconquistar a empatia da platéia.

Totalmente ao contrário do protagonista é o Coringa. Ele é a segunda função do Sistema. De acordo com Boal “O *Coringa* é polivalente: é a única função que pode desempenhar qualquer papel da peça, podendo inclusive substituir o Protagonista [...]” (BOAL, 1991, p.215). Em relação à estrutura do espetáculo o Coringa ainda desempenha uma tarefa fundamental e importante “Este se divide em sete partes principais: Dedicatória, Explicação, Episódio, Cena, Comentário, Entrevistas e Exortação”. (BOAL, 1991, p.217). Onde o Coringa é responsável por realizar uma explicação de todos esses momentos de diferentes formas (poemas, músicas, prosa, cartas, entre outros); no entanto, é necessário destacar que são técnicas teatrais que não pretendem soluções definitivas, mas sim, que o Teatro continue a ser pensado utilmente de acordo com e para a realidade.

Na apresentação da peça *Arena Conta Tiradentes* em 1967, foi um momento bastante significativo no processo de experimentar na prática o Sistema Coringa, pois, a visão de Boal em relação ao Coringa ganha outra potencialidade, como apresenta a autora Oliveira (2017):

Boal começou a ver o Coringa do Sistema inaugurado no Teatro de Arena, como um mediador e defensor das ideias do oprimido em uma apresentação feita, no mesmo período em que era diretor do Arena, no Sindicato dos Metalúrgicos da Cidade de Santo André, no ABC. Tratava-se de uma peça, apresentada pelos metalúrgicos, em que um dos espectadores interrompe a cena, insatisfeito com a fala do protagonista. Boal vê a apresentação perdida e não sabe se será possível retomá-la. Propõe então ao espectador que espere o

protagonista terminar suas falas e faça observações ao final, para que ele (protagonista) altere suas ações. Augusto Boal realiza, portanto, a mediação dessa cena, interrompendo a fala do protagonista e dando voz ao espectador e vice-versa. Além disso, ele explicava ao público como estava se desenvolvendo o enredo da obra. Este episódio mostra uma das passagens constituintes da curingagem e do Teatro do Oprimido. (OLIVEIRA, 2017, p.28).

Ainda sob fortes repressões da ditadura militar de 1964, Boal permanece trabalhando com o Teatro de Arena. Agora já com outro olhar para o Coringa, Boal começa a vê-lo como mediador e isso transforma a ação teatral, oportunizando assim, a curingagem e a passagem para o Teatro do Oprimido. Todas essas mudanças, de modo geral, foram ocorrendo conjuntamente com as mudanças da realidade tanto no Brasil, quanto no mundo. Como explica a autora Carmo de Paula:

O Teatro do Oprimido surge como resposta à situação política e econômica existente durante o Golpe Militar. Augusto Boal, quando foi exilado do Brasil, saiu em refúgio para Argentina, onde continuou com suas produções e descobriu novas técnicas teatrais. Entre 1969 e 1970 cria o método de Teatro do Oprimido, sua ideia, influenciada pelo pensamento Brechtiano e pela Pedagogia do Oprimido, de Paulo Freire, foi utilizar o teatro como ferramenta de trabalho político e social para contribuir com a transformação da sociedade. Sistematizou ainda, antes de sair do Brasil, um conjunto de cenas teatrais desenvolvidas pelo grupo do Teatro de Arena de São Paulo, em que foi diretor, nos anos de 1956 até 1971, como o Teatro Jornal, que consiste em técnicas capazes de transformar textos jornalísticos em cenas teatrais, desmistificar a imparcialidade jornalística e demonstrar os procedimentos de linguagem utilizados pela imprensa. Foi uma nova composição dramática e uma intervenção política [...] (CARMO DE PAULA, 2014, p.25).

Com o passar dos anos o teatro também sofreu diversas modificações que foram fundamentais para surgir novos métodos de teatro o aspecto político do teatro pode ser evocado desde seu nascimento; contudo, um “teatro político” no sentido da defesa de camadas mais vulneráveis da população, é mais recente na história do ocidente. Villas Bôas explica que:

A transformação da arte teatral que ocorrera por intermédio de Piscator, Brecht e tantos outros nas primeiras décadas do século XX viria ocorrer no Brasil somente na década de 1960. Veremos que o passo “adiante” de Boal, como resposta ao acuoamento imposto pela ditadura, será unir o palco e a plateia numa grande assembleia, procurando repor, por meio do Teatro Fórum, os termos do debate que a ditadura interrompeu. A ação teatral é deslocada da centralidade do espetáculo, para dar vez à discussão de situações e contradições a partir do problema proposto por pessoas interessadas em discutir por meio do teatro as contradições e opressões que vivenciam. (VILLAS BÔAS, 2013, p.7).

O Teatro do Oprimido (TO) como método de teatro político e crítico criado pelo diretor e teórico Augusto Boal, buscou sempre possibilitar que a classe oprimida se percebesse enquanto classe oprimida e, ao entender essa opressão histórica, ela também se apropriasse das ferramentas de produção teatral como arma para entender, problematizar e desconstruir as opressões.

Para que isso fosse possível Boal toma providência importante: sistematiza na Poética do Oprimido algumas técnicas da tradição do teatro de agitação e propaganda como o Teatro Jornal e o Teatro Invisível, que foram desenvolvidas em contexto de acirramento da luta de classes, seja na guerra civil que se estendeu por anos desde a tomada do Palácio de Inverno em Moscou, em 1917, seja na luta pela tentativa de realizar a revolução na Alemanha, derrotada pela ascendente coalizão de classes que anos seguinte colocou Hitler e o nacional-socialismo no poder. Além disso, Boal desenvolve técnicas, exercícios e métodos específicos, como a sequência que compõe o Teatro Imagem, e o método do Teatro Fórum. (VILLAS BÔAS, 2013, p.8).

Na construção e reconstrução do Teatro do Oprimido Boal, no Brasil, o TO revoluciona ao colocar a cidadania como protagonista da prática teatral.

[...] Na medida em que situamos o Teatro do Oprimido como elo em um processo organizativo em reconstrução deixamos de ter como fim a crítica de seus resultados formais, das peças construídas com seus potenciais e limites. O

centro não é mais a obra fechada, produto resultante do trabalho do teatro profissional. Para o primeiro plano ascende a experiência das pessoas, mediadas e transformadas em cena pelas técnicas teatrais. Trata-se de articulação singular entre teatro político e educação popular, em resposta ao silenciamento e à cultura da inação imposta pela ditadura militar. (VILLAS BÔAS, 2013, p.9).

Diferentemente dos teatros dramáticos, o Teatro do Oprimido transforma sujeitos passivos os espectadores em sujeitos-atores capazes de intervir nos problemas existentes no cotidiano e que são encenados no TO.

[...] Espectador, que palavra feia! O espectador, ser passivo, é menos que um homem e é necessário re-humanizá-lo, restituir-lhe sua capacidade de ação em toda sua plenitude. Ele deve ser também o sujeito, um ator, em igualdade de condições com os atores, que devem por sua vez ser também espectadores. Todas estas experiências de teatro popular perseguem o mesmo objetivo: a libertação do espectador, sobre quem o teatro se habituou a impor visões acabadas do mundo. E considerando que quem faz teatro, em geral, são pessoas direta ou indiretamente ligadas às classes dominantes, é lógico que essas imagens acabadas sejam as imagens da classe dominante. O espectador do teatro popular (o povo) não pode continuar sendo vítima passiva dessas imagens. (BOAL, 1991, p.180).

Ao transformar os espectadores em sujeitos-atores conscientes, Boal aponta que, no TO, qualquer pessoa pode sim ser ator/atriz mesmo sem ter o total domínio da técnica, pois, por ser um teatro político, a perspectiva trabalhada aqui são situações, problemas que acontecem no dia a dia de nossas vidas, sendo que somente vivendo realmente para se saber como solucionar os mesmos.

A poética de Brecht é a Poética da Conscientização: o mundo se revela transformável e a transformação começa no teatro mesmo, pois o espectador já não delega poderes ao personagem para que pense em seu lugar, embora continue delegando-lhe poderes para que atue em seu lugar. A experiência é reveladora ao nível da consciência, mas não globalmente ao nível da ação. A

ação dramática esclarece a ação real. O espectador é uma preparação para a ação. (BOAL, 1991, p.181).

Portanto, de acordo com Boal: “Pode ser que o teatro não seja revolucionário em si mesmo, mas não tenham dúvidas: *é um ensaio da revolução!*” (BOAL, 1991, p.181). Exemplo vivido da alteração na posição da platéia é o que acontece no Teatro Fórum: o curinga, após a encenação, apresenta o Teatro Oprimido, fala sobre a peça apresentada e sempre dialogando, questionando a plateia sobre o que foi encenado, se existe alguma cena de opressão, com a intenção de que o espectador saia da condição somente de pessoa passiva que assistiu ao espetáculo, e se torne um sujeito que pode ser transformador da cena. O curinga, portanto é o mediador que estimula o espectador a intervir na peça encenada.

CAPÍTULO 2 – O papel do curinga como mediador

Já neste capítulo, destacamos e apresentamos uma análise das contribuições mediadoras do Curinga para a (o) educadora (o) na prática educativo-pedagógica, sendo o Curinga um elemento fundamental na construção do processo de produção teatral no Teatro do Oprimido.

2.1 O Curinga

Na busca por uma arte revolucionária, na qual o teatro se torna assembléia e importante recurso pedagógico junto a uma população que tinha sua liberdade e autonomia seqüestradas pelo ciclo de ditaduras latino-americanas, o *curinga* surge junto a outras técnicas, e se caracteriza por dialogar, estimular e mediar os conflitos encenados nas peças, provocando na platéia questionamentos para tentar entender as opressões vividas e buscar, por meio das experiências e técnicas do Teatro do Oprimido (TO), a transformação, tanto o sujeito, quanto da coletividade. Boal trabalhava numa lógica de que só se “aprende ensinando”, para isso ele aponta que foi nas experimentações que pôde, então, o curinga existir.

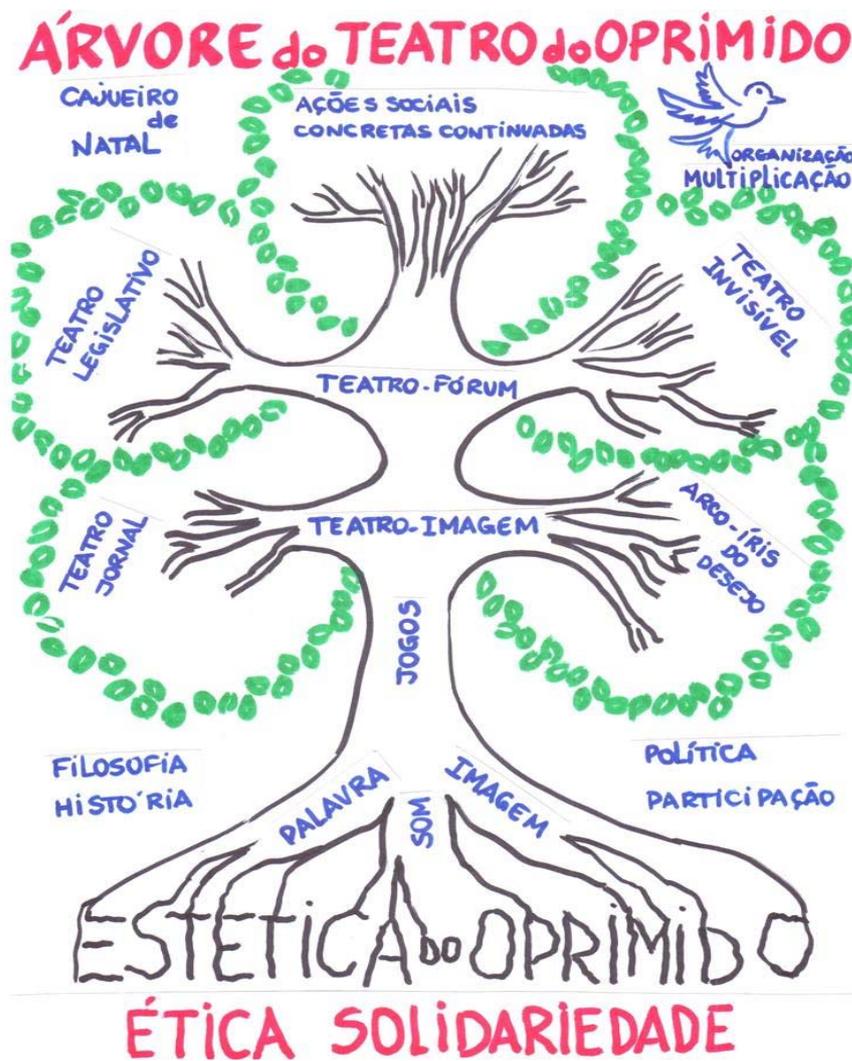
Nos laboratórios, experimentávamos entre nós para depois repassarmos aos multiplicadores em formação, que assumiam a tarefa de praticar junto a grupos comunitários no Brasil, Guiné-Bissau, Moçambique e Angola. Essas práticas retornavam para a análise coletiva por meio de relatórios de atividades, alimentando um diálogo permanente entre Boal, Curingas e Multiplicadores. (BOAL, 2009, p.12).

Assim, foi necessário aprofundar ainda mais o trabalho sobre o TO e sobre o curinga, pois, ele é um dos elementos fundamentais no processo de construção teatral no TO. Dando continuidade aos estudos e pesquisa foi construída a Grande Árvore do TO. De acordo com Boal ela é constituída de maneira figurativa, mas que apresenta uma síntesedialética do Teatro do Oprimido.

Ética e Solidariedade, em forma estética, são a seiva que alimenta a Grande Árvore do TO e viajam pelas artérias axiais da Palavra, da Imagem e do Som, transitam pelos Jogos, metáfora da realidade, e iniciam o processo de nos despirmos do lixo cultural que nos envolve, estimulando a criatividade dos participantes. (BOAL, 2009, p. 188).

O uso desses três elementos: a palavra, a imagem e o som, como parte das raízes que dão sustentação a Árvore do TO, não é apenas figurativo. Através deles podemos criar e até mesmo ampliar nossa capacidade de sensibilização consciente. Sendo, que no “modelo” de sociedade individualista, excludente, patriarcal, machista, consumista em que vivemos se faz necessário repensar, como estamos vivendo nossa sensibilidade consciente. E como toda essa indústria cultural, tão difundida nos meios comunicativos, tem imposto vários mecanismos de alienação nos tornando cada vez mais dependentes, Por isso, romper com a lógica de que “Eu sou, porque Eu tenho”, implica transformar profundamente nossas ações simples, para alcançarmos as ações complexas.

Daí, o papel fundamental de se pensar e construir uma práxis pedagógica, não apenas voltada para a realidade, e sim, onde a própria realidade constrói a práxis. Desta forma, Freire afirma “Já agora ninguém educa ninguém, como tampouco ninguém se educa a si mesmo: os homens se educamem comunhão, mediatizados pelo mundo” (FREIRE, 1987, p.39), construindo um processo dialético. Assim, podemos visualizar na Árvore do Teatro do Oprimido a síntese dialética, desde suas raízes tão bem sustentadas; o tronco possibilitando essa articulação entre todas as partes e as Copas para multiplicar todo o trabalho.



A composição da mesma é bastante explicativa, sendo que para Boal (2009) “na nossa Árvore existem quatro grandes Copas, e mais uma”. A primeira Copa é do Teatro Jornal, a segunda é a Copa do Arco-Íris do Desejo, terceira Copa é o Teatro Invisível, a quarta Copa é o Teatro Legislativo e o Teatro Fórum. Dentre elas vamos dar ênfase à quarta, pois, nela podemos perceber melhor como o curinga realiza seu papel.

A quarta Copa, Teatro Legislativo, foi desenvolvida com Curingas do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro (Mandato de Vereador de 1993-1996). Consiste na simulação, após o Fórum, de uma sessão normal de uma assembleia legislativa. É sempre melhor que a lei, mesmo tão desrespeitada, esteja do nosso lado e não contra nós. Nele, a cidadania legisla, compreende os

mecanismos da fabricação das leis. Mais de 15 leis já foram assim promulgadas na cidade do Rio de Janeiro. (BOAL, 2009, p.189).

Sendo, que o Curinga ao desenvolver o trabalho de curingar é na realidade se transformar e ser transformado na prática, como exemplifica Boal “um poeta se faz poetando, um escritor escrevendo, um compositor compondo, um professor ensinando e aprendendo, um Curinga curingando – um cidadão se faz agindo, social, política e responsabilmente. *O ato de transformar é transformador!* (BOAL,2009, p.190).

E, para curingar, faz-se necessário conhecer o método, aliás, destaco que para além de conhecer “consideramos de fundamental importância que a técnica seja transmitida de tal maneira que aquele que está aprendendo possa também aprender a ensinar” (CADERNO 4, 2015, p. 103). Tendo como resultado a desconstrução daquela visão onde somente “uns ensinam”, para tornar legítima a transmissão da técnica e ainda oportunizando outra forma de aplica-lá adequando a cada realidade.

No entanto, o processo de formação da/o Curinga tende a encontrar alguns problemas desafiadores, para isso é necessário construir um passo a passo, que possibilite orientar a/o Curinga, pois, a prática e a teoria são aliadas no processo de formação – ação – reflexão no TO. O problema ocorre quando existe um distanciamento entre o que é falado pelo Curinga e o que será feito. São dois momentos, que acabam por gerar dúvidas, cabe explicar que:

o curinga em formação tenta ensinar o exercício e prende-se à explicação oral, dizendo tudo que deve ser feito, logo de uma vez. Nesse caso, observamos que a compreensão dos participantes é muito pequena e, geralmente, o multiplicador se verá obrigado a repetir muitas vezes a mesma explicação durante a realização do exercício, tornando o processo mais lento e desgastante (CADERNO, 2015, p.103-104).

No processo de formação da/o Curinga, podemos esbarrar com a primeira dificuldade já mencionada anteriormente, e com essa “pode ocorrer, também, do curinga em formação querer partir logo para a prática, sem fornecer aos participantes a explicação oral”. (CADERNO 4, 2015, p. 104). Tanto se prender somente à explicação oral ou mesmo partir já para a prática, são dois modos precipitados que prejudicam a elaboração teatral do TO. É necessário mesclar a explicação oral com a ação prática, por

meio de etapas que consiste nas explicações dos jogos e exercícios, dessa maneira a/o Curinga e participantes desenvolveram o trabalho com mais fluidez.

É necessário para a/o Curinga construir a metodologia de trabalho, desse modo, a partir das experiências práticas é possível ter um horizonte de possibilidades que dará materialidade ao trabalho, ou seja, “Isso possibilita, do ponto de vista metodológico, a ressignificação de uma série de exercícios e técnicas, na medida em que são direcionadas para os exercícios de cena” (CADERNO 4, 2015, p.105).

Dois importantes grupos “O avesso da máscara”¹ e o “Coletivo Terra em Cena” que trabalhou e trabalha, respectivamente, com o Teatro do Oprimido, através de suas experiências produziram uma base material fundamental para a multiplicação da técnica e dos exercícios do TO.

Podemos apresentar uma síntese do trabalho produzido pelo “O avesso da máscara” e o “Coletivo Terra em Cena”, no qual há uma divisão em quatro grandes grupos; possibilitando desenvolver um trabalho dinâmico, não desgastante e por sequência. Assim, a/o Curinga tende a oportunizar um espaço produtivo e criativo; superando aquelas duas grandes dificuldades da explicação oral só, ou, partir logo para a prática. No processo de construção da oficina a/o Curinga tem que ter atenção com a teoria e prática, sem que uma exclua a outra, pois, ambas existem e são dialéticas. Num constante movimento a teoria e prática são formadoras da práxis (ação-reflexão), que é justamente a perspectiva histórica trabalhada no Teatro do Oprimido, por meio das técnicas, jogos e exercícios.

[...] os exercícios reunidos dividem-se em quatro grupos: o primeiro grupo denomina-se *Aquecimento e Jogos Teatrais* e apresenta-se subdividido em: *Jogos para Iniciar as Oficinas; Jogos de Ritmo; Cartas na Manga; Jogos de Olhos Fechados* e *Aquecimento de Plateia para Teatro Fórum*. O segundo grupo denomina-se *Teatro Imagem*; o terceiro, *Demonstração de Teatro Fórum* e o quarto, *Técnicas de Ensaio*. (CADERNO 4, 2015, p.107-108).

Assim, o Teatro do Oprimido, por ser revolucionário, ultrapassa os campos do simbólico e do imaginário, e nos torna protagonistas que transformam a materialidade

¹

O Avesso da Máscara foi formado em julho de 2001, com coordenação de Rafael L. Villas Bôas, após uma oficina de Teatro do Oprimido ministrada pela Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré, em Brasília. O material elaborado pelo *Avesso* foi diversas vezes utilizado como fonte de pesquisa nas disciplinas de teatro da LEdoC/FUP e em formações teatrais do Coletivo Terra em Cena.

da vida. Essa transformação ocorre, tanto coletivamente, quanto individualmente. Para isso, o TO foi desenvolvido como ferramenta de construção aliada aos movimentos sociais, escolas, universidades, sindicatos, pensando numa outra perspectiva, onde nós, pessoas oprimidas, nos vemos nesta situação e buscamos a desconstrução desse sistema opressor. Um sistema que se configura de modos diferentes com o passar dos anos, mas com a mesma e velha estrutura patriarcal, machista e exploradora. Sobreviver nele e a ele, por séculos tem sido a marca da história das pessoas oprimidas. Várias foram e tem sido as formas de resistência. Sabemos o quão necessário é resistir, e para, além disso, devemos aliar resistência à apropriação do conhecimento produzido, como forma de emancipação humana.

2.2 O papel do Curinga como mediador (a)

O papel do curinga é fundamental na construção de todo o processo de produção teatral no TO. Sendo ele também essencial mediador para que o diálogo e a participação da platéia que no TO não é um simples espectador passivo e sim, sujeito crítico e político que intervém na realidade. Portanto, “o curinga é, sobretudo, um agitador ou agitadora, com habilidade para provocar o debate fazendo perguntas que gerem estranhamento do senso comum, que desloquem o ponto de vista” (CADERNO 4, 2015, p.145).

O educador (a) mediador deve perceber que no processo educativo seu papel é questionar os estudantes buscando obter uma reflexão construída a partir do debate, assim, como é a função executada pelo Curinga no Teatro do Oprimido na condução das cenas de Teatro Fórum: “O curinga prefere a pergunta à afirmação. A forma como ele instiga o debate e coloca em conflito as opiniões contraditórias da plateia é pela construção de perguntas que provoquem a reflexão [...]” (CADERNO 4, 2015, p.143). Desta forma são perguntas e questionamentos que formulam um debate. Como explica Oliveira:

[...] se inicia o fórum e o público é estimulado pelo curinga a refletir e debater sobre o papel das personagens e suas relações nas opressões trazidas na peça. O curinga convida o público a entrar em cena e substituir a personagem oprimida para propor alternativas que possam desenrolar as situações opressivas, no sentido de amenizar a discriminação existente. As alternativas serão consequência do desenvolvimento da percepção crítica dos espectadores sobre as cenas apresentadas, o que será provocado pela mediação no Teatro Fórum. (REIMANN OLIVEIRA, 2017, p.37).

Nas aulas da disciplina de Teatro ministrada pelo Professor Rafael Villas Bôasna área de Linguagens da Licenciatura em Educação do Campo, Turma Margarida Alves, entrei em contato direto com o Curinga. Primeiro conhecendo a teoria do método do Teatro do Oprimido criada por Augusto Boal na década de 1960, e aliada à teoria

aprendemos também a prática na prática, esse é um dos princípios fundamentais da Educação do Campo. Segundo Caldart:

A Educação do Campo [...] exige teoria, e exige cada vez maior rigor de análise da realidade concreta, perspectiva de práxis. Nos combates que lhe têm constituído, a Educação do Campo reafirma e revigora uma concepção de educação de perspectiva emancipatória, vinculada a um projeto histórico, às lutas e à construção social e humana de longo prazo. Faz isso ao se mover pelas necessidades formativas de uma classe [...]. (CALDART, 2012, p. 264).

Atuar como curinga é um desafio bastante formativo, quando nas aulas de Teatro vivenciei ser curinga mediando às cenas produzidas por nós, ledoquianas e apresentadas dentro da sala e nos espaços coletivos do campus da universidade, me fez ver às contradições que vivemos. A de maior impacto foi e é o papel das mulheres, pensar as diversas tarefas que realizamos, nossas relações sociais, como historicamente somos vistas e tantas outras questões relacionadas. Um fator que contribuiu significativamente foi à composição da nossa turma de linguagens, sendo em sua grande maioria mulheres dando as aulas numa dinâmica diferente.

Além de visualizar as contradições, busquei desconstruí-las por meio do TO. Um dos princípios no Teatro do Oprimido é o corpo, para iniciarmos o trabalho com o TO devemos desmecanizar o nosso corpo através de exercícios. De acordo com Rosário “Os exercícios propostos por Boal visam a auto-reflexão e ampliação das possibilidades corporais de expressão” (ROSÁRIO, 2013, p.19). Ao trabalhar com a linguagem corporal no TO o corpo ganha vida, pequenas e simples atitudes que antes passavam despercebidas ao longo do processo foram se modificando, a postura corporal muda, a projeção da voz assume outra potencialidade, e conseqüentemente, a postura como educadora que entende a necessidade da formação totalmente ligada à vida alcança outra dimensão.

O papel do curinga como mediador/a me estimulou a pensar em como desenvolver os estágios na disciplina de Estágio em Docência. Ao iniciar o primeiro estágio na turma da sexta série do ensino fundamental anos finais no Colégio Estadual

Assentamento Virgilândia (CEAV), na disciplina de Língua Portuguesa busquei trabalhar com o Teatro do Oprimido.

Procurei iniciar o trabalho teatral com o jogo Batizado mineiro: “Os participantes formam um círculo. Uma pessoa entra no centro da roda, diz o seu nome, uma palavra com o som que o nome começa (exemplo: Helen – esperança) e faz um gesto correspondente”.(CADERNO 4, 2015, p. 110). Com este exercício, nos conhecemos e aliado a isso aprendemos a classe gramatical adjetivo, quando cada estudante foi ao centro e se desafiou a encontrar um adjetivo que iniciava com a mesma letra do seu nome. Alguns realizaram, outros não. Todas e todos estudantes estavam bastantes agitados e animados para conhecer e participar. No entanto, era uma turma cheia o que dificultou o trabalho; outro fator foi pouco tempo as aulas e não consegui trabalhar o Teatro do Oprimido e os conteúdos exigidos pelo currículo, desta forma, optei por dar continuidade ao conteúdo sem o TO. Mas priorizei a mediação realizada pelo curinga, o que possibilitou nas aulas a dinâmica do diálogo, questionamentos e essa troca de saberes, tanto as/os estudantes sabiam algo, assim como eu enquanto estagiária também tinha algo a aprender e ensinar.

Outra experiência com o método do Teatro do Oprimido foi também ainda na disciplina de Estágio em Docência. Quando realizamos em 2016 nos meses de outubro e novembro, o terceiro estágio de forma conjunta e interdisciplinar, no Acampamento 8 de Março e no Acampamento Roseli Nunes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), situados próximo da cidade de Planaltina-DF. Nesse projeto estava envolvidos as Professoras da LEdoC, Maria Osanette Medeiros, Kelci Anne; Professor Nathan Pinheiros, estudante de Mestrado Sérgio, motoristas Pedro, Aquiles e doze estudantes ledoquianas e ledoquianos da Turma Margarida Alves.

Criamos dois grupos de trabalho, com estudantes das áreas de Ciências da Natureza e Matemática (CIEMA) e da área de Linguagens. Um grupo para trabalhar a noite no Acampamento Roseli Nunes e o nosso grupo para trabalhar no Acampamento 8 de Março. Nós desenvolvemos o terceiro estágio na Modalidade de Ensino para Jovens e Adultos (EJA), parceria do Curso de Licenciatura em Educação do Campo com a Universidade de Brasília (UnB).

O mediador para acontecer essa parceria foi principalmente através do estudante Adonilton da Turma 10 da LEdoC, sendo que o mesmo está acampado no 8 de Março.

Ele nos possibilitou a entrada no Acampamento para realização do estágio. Antes disso, tivemos nosso momento de planejamento coletivo para o Estágio. Foi de comum acordo que trabalhássemos com as técnicas do Teatro do Oprimido e com o Método de Alfabetização de Paulo Freire. Algo que discutimos e que tornou nosso trabalho ainda mais significativo ocorreu no fato de trabalhar os corpos, pois, para a classe trabalhadora o corpo é a nossa principal ferramenta de trabalho, devido que no trabalho do campo o corpo também opera numa dinâmica diferente, que também exige muito do corpo. Daí, partimos do pressuposto da desmecanização do corpo através do trabalho com o Teatro do Oprimido, com os jogos e exercícios desenvolvidos por Augusto Boal, que segundo Rosário:

Os exercícios propostos por Boal visam a auto-reflexão e ampliação das possibilidades corporais de expressão. Suas técnicas teatrais possuem duas finalidades: auxiliar na percepção conscientizada de um fato do dia-a-dia, que para muitos parece algo comum. E a segunda finalidade: ao terem essa percepção podem ensaiar ações que possam auxiliar na quebra de opressões reveladas nesse processo. (ROSÁRIO, 2013, p.19).

O principal motivo pelo qual o Teatro do Oprimido é tão difundido e trabalhado tanto na América Latina, quanto em todo o mundo é o fato de ser um teatro político. No Brasil, podemos ainda destacar que o Teatro do Oprimido construiu um trabalho teatral bastante produtivo com os movimentos sociais, como afirma Carmo de Paula:

Dessa forma, o teatro, como um elemento mediador, empenha-se em trabalhar a formação política, repensar as relações sociais de forma desalienante e repensar os modos de produção de conhecimento nas escolas, com uma forma de avançar na transformação social. Isso aconteceu no MCP, e nos CPCs da UNE Volante. No entendimento de Barbosa (2010), o teatro no MCP não era neutro; ele se colocou em favor dos oprimidos e tinha ligação sociocultural com a educação. Para tanto, reconhecemos essa amálgama que fortalece os acontecimentos artísticos atualmente no MST, na Brigada Nacional Teatro, no Centro de Teatro do Oprimido e mais recentemente nas aulas de teatro da LEDOC. (CARMO DE PAULA, 2014, p. 35).

Ao realizarmos o trabalho coletivo no Acampamento 8 de Março, selecionamos alguns jogos teatrais: Andando pelo espaço, Batizado mineiro, Hipnotismo colombiano, Zip ZapToin, entre outros. Dentre esses, trabalhamos com o Zip ZapToin, funciona da seguinte forma:

1. Zip ZapToin Em círculo, o jogo funciona como se uma bola invisível fosse passada quando o jogador bate uma palma. Existem três formas de passar a “bola”:
 - **Zip** passa a bola com uma palma para quem está *a seu lado (direito ou esquerdo)*;
 - **Bop** serve para voltar (bloquear) o passe *para quem enviou*, ele é realizado com as palmas das mãos abertas.
 - **Zap** serve para enviar a bola imaginária para quem *não está nem do seu lado direito, nem esquerdo* da roda.
- Quando alguém erra um comando, os participantes dizem *tóóóóine* a pessoa sai do jogo. Ganham os últimos três participantes. (CADERNO 4, 2015, p.114).

O jogo Zip ZapToin trabalha atenção, movimentação e concentração; de forma que trabalha todo o corpo, visando desmecanizá-lo. Nossos estudantes se dispuseram e participaram. Por se tratar da modalidade EJA, eram todas e todos de maior idade, que durante o dia e algumas noites exerciam algum tipo de trabalho – no Acampamento, tanto com tarefas coletivas e individuais e também nas cidades, onde necessariamente utiliza sua força de trabalho, tornando o corpo essa ferramenta que trabalha, sente, come, pensa, movimenta e necessita de atenção, cuidados. Torna-se um desafio realizar todas essas tarefas e ainda ter saúde – física, psicológica, afetiva e cognitiva.

Foi possível notar e sentir os avanços em relação à primeira tentativa realizada no ensino fundamental com estudantes adolescentes da sexta série anos finais. Foram dois perfis de estudantes bastante distintos, no Acampamento 8 de Março, nossa turma de estudantes já eram adultos, todas e todos exerciam alguma forma de trabalho durante o dia, a noite se reuniam para estudar, e estávamos em três estagiárias realizando o trabalho. Desta forma, o trabalho coletivo, com certeza, foi fundamental base para este avanço.

Assim, falar de Teatro do Oprimido, movimentos sociais e educação, necessariamente, vamos nos deparar também com outro grande teórico e estudioso da educação popular, Paulo Freire, que desenvolveu a Pedagogia do Oprimido,

ondujeitos historicamente oprimidos produzindo uma pedagogia em que a materialidade de suas vidas é a base da produção e reprodução do conhecimento. Arroyo explica:

Pedagogia do Oprimido é um conceito, uma concepção de educação construída em um contexto histórico e político concreto. É uma concepção e prática pedagógicas construídas e reconstruídas nas experiências sociais e históricas de opressão e nas resistências dos oprimidos, dos movimentos sociais pela libertação de tantas formas persistentes de opressão (ARROYO, 2012, p.556).

Desse modo a concepção de educação popular trabalhada nos movimentos sociais, se tornou também a essência da Licenciatura em Educação do Campo, que é um curso construído e conquistado pelos movimentos sociais através de lutas coletivas. Para melhor entender essa concepção a autora Paludo afirma:

A origem da concepção de educação popular, dessa forma, decorre do modo de produção da vida em sociedade no capitalismo, na América Latina e também no Brasil, e emerge a partir da luta das classes populares ou dos trabalhadores mais empobrecidos na defesa de seus direitos; dependendo da organização na qual se congregam, os trabalhadores chegam inclusive a defender e a lutar pela construção de uma nova ordem social. (PALUDO, 2012, p.283).

Na luta por uma construção coletiva onde nós, classe trabalhadora e oprimida, possamos protagonizar os mais diversos avanços enquanto classe, ingressei no Movimento pela Soberania Popular na Mineração (MAM), no ano de 2017 por meio da LEdoC conheci o Movimento MAM, que é ainda muito novo; com apenas cinco anos, mas, já tem atuação em onze estados brasileiros, incluindo o Distrito Federal. Nossos objetivos são “Lutar por um novo modelo de mineração enquanto bens estratégicos para a sociedade; exercer soberania popular sobre os bens naturais do povo brasileiro; lutar por um projeto popular para o Brasil”. (TROCATE, 2015, p.100).

Sendo o Teatro do Oprimido uma ferramenta devemos trabalhá-la no Movimento MAM.

CAPÍTULO 3- A Linguagem como elemento de mediação no processo formativo

A educação é uma das bases fundamentais para a construção das nossas vidas. Historicamente falar de educação é também entender o funcionamento e o desenvolvimento das sociedades. Desse modo, é importante entender que pensar o ser humano é pensar a educação. Numa perspectiva emancipadora e libertária, o ato de educar é também um ato de amor. De acordo com Paulo Freire, para alcançar e construir essa concepção de educação popular é necessário compreender e apropriar dessas pedagogias que foram criadas pela e para a classe trabalhadora.

Nossa linha de pesquisa então partirá do princípio da mediação como ferramenta educativa que visa entender o ser humano como sujeito mediador de conhecimento em suas diversas relações social.

Apontaremos um elemento primordial básico e essencial para a prática educativa que é a linguagem, pois, através da mesma nos comunicamos, buscando nos relacionar, satisfazer nossas necessidades materiais e imateriais: “apropriar-se da linguagem é apropriar-se da história, conquistando autonomia para compreendê-la e modificá-la ao seu modo. Compreender o passado, situar-se no presente e sentir-se capaz de projetar-se no futuro”. (DESGRANGES, 2006, p. 23-24). Portanto, o educador (a) deve estar atento para sempre dialogar buscando estimular e, além disso, entender seu papel como mediador de conhecimento no processo educativo.

Antes de falar de mediação no processo educativo-pedagógico é necessário, primeiramente, pensar na relação do ser humano com o mundo, sendo a mediação uma prática não só na educação, mas também em nossas relações sociais. Destacamos a compreensão de Rego, buscando entender como a mediação acontece em nossas práticas no dia a dia.

Compreender a questão da *mediação*, que caracteriza a relação do homem com o mundo e com os outros homens, é de fundamental importância justamente porque é através deste processo que as funções psicológicas superiores, especificamente humanas, se desenvolvem. Vygotsky distingue dois elementos básicos responsáveis por essa mediação: o *instrumento*, que tem a função de

regular as ações sobre os objetos e o *signo*, que regula as ações sobre o psiquismo das pessoas. (REGO, 2014, p.50).

Analisando a mediação no processo de aquisição de habilidades para realizar as ações humanas, temos o instrumento, sendo que “o instrumento é o provocador de mudanças externas, pois amplia a possibilidade de intervenção na natureza [...]” (REGO, 2014, p. 51). Já o signo é definido como “[...] “instrumentos psicológicos”, que têm a função de auxiliar o homem nas suas atividades psíquicas, portanto, internas ao indivíduo [...]” (REGO, 2014, p.52). Logo, a linguagem é o signo, pois ela nos auxilia em nossas atividades humanas, sendo esta utilizada por nós seres humanos para realizarmos a mediação com o mundo. Desta forma, buscando aprofundar ainda mais a compreensão sobre a questão da linguagem destacamos que:

Vygotsky dedica particular atenção à questão da *linguagem*, como um sistema simbólico fundamental em todos os grupos humanos, elaborado no curso da história social, que organiza os signos em estruturas complexas e desempenha um papel imprescindível na formação das características psicológicas humanas. Através da linguagem é possível designar os objetos do mundo exterior (como, por exemplo, a palavra faca que designa um utensílio usado na alimentação), ações (como cortar, andar, ferver), qualidade dos objetos (como flexível, áspero) e as que se referem às relações entre os objetos (tais como: abaixo, acima, próximo) (REGO, 2014, p.53).

Assim, através da linguagem podemos nos comunicar uns com os outros, visando o desenvolvimento da sociedade e de nossas vidas de forma a satisfazer as necessidades humanas básicas, como nos alimentar, relacionar, vestir, entre tantas outras. Além disso, a linguagem é dinâmica como as sociedades, usamos como interação social que vem de acordo com o acúmulo do que a humanidade já produziu e do que ainda continua a ser produzido, pois, conforme a sociedade vai sendo modificada o mesmo acontece com a linguagem, de modo que seu uso acontece como função aqui apresentada por Rego:

[...] à função de comunicação entre os homens que garante, como consequência, a preservação, transmissão e assimilação de informações e experiências acumuladas pela humanidade ao longo da história. A linguagem é um sistema de signos que possibilita o intercâmbio social entre indivíduos que compartilhem desse sistema de representação da realidade. Cada palavra indica significados específicos, como por exemplo a palavra “pássaro” traduz o conceito deste elemento presente na natureza, é nesse sentido que representa (ou substitui) a realidade. É justamente por fornecer significados precisos que a linguagem permite a comunicação entre homens (REGO, 2014, p. 53-54).

Neste sentido, a mesma se mostra instrumento de produção de história, como revela Desgranges:

A linguagem revela-se, desse modo, instrumento precioso, não se limita apenas a ser veículo da história, mas ela faz história. Para fazer e refazer a história, portanto, é preciso sentir-se estimulado a construir e reconstruir a linguagem. A concepção e transformação da história – pessoal e coletiva – é, portanto, um embate que se efetiva nos terrenos da linguagem. (DESGRANGES, 2006, p.24).

Podemos observar que a principal parte que constitui a linguagem é a palavra; assim, se apropriar da linguagem está intimamente relacionado em se conhecer a palavra. E esta é representada por símbolos, pelos quais fazemos uso para nos comunicar de forma falada e escrita. Boal então considera que a palavra foi inventada pelo ser humano. Sendo a palavra um dos pilares da linguagem teatral, ainda que não seja imprescindível para que ela aconteça, mereceu a reflexão de Augusto Boal:

A palavra, a mais grandiosa invenção humana – o fogo não foi invenção, foi descoberta! – vem ocupar espaços que antes pertenciam ao Pensamento Sensível. A palavra é axial entre o sensível e o simbólico. Não é limite entre um e outro: espalha-se pelos dois. Palavra tem corpo e alma. (BOAL, 2009, p.64).

Ainda de acordo com a apropriação da linguagem, podemos apontar a palavra agora como elemento fundamental da nossa existência humana como instrumento ao se constituir a base da comunicação humana, a palavra foi, também, objeto de exame por Freire e nos permite expressar, pois, somos seres que pensam, organizam as ideias pensadas e conseguem transmiti-las, então temos que ter consciência disso pelo fato que isso nos possibilita transformar o mundo. Desta forma, a palavra, para Freire, é uma maneira que podemos utilizar para nos manifestar e realizar mudanças no mundo.

A existência, porque humana, não pode ser muda, silenciosa, nem tampouco pode nutrir-se de falsas palavras, mas de palavras verdadeiras, com que os homens transformam o mundo. Existir, humanamente, é *pronunciar* o mundo, é modificá-lo. O mundo pronunciado, por sua vez, se volta problematizado aos sujeitos pronunciantes, a exigir deles novo *pronunciar*.(FREIRE, 1987, p.44).

A palavra pode também ser assim, considerada como organizadora de nossas ações e, deste modo, reflete a forma como vemos o mundo; por isso, a educação exercida de forma mediadora procura nos possibilitar aprender propriamente a palavra e além,disso gerar um conhecimento da realidade.Desta forma sob a perspectiva da Literatura, que tem como matéria-prima por excelência as palavras, o crítico Antonio Candido acrescenta que:

Se fosse possível abstrair o sentido e pensar nas palavras como tijolos de uma construção, eu diria que esses tijolos representam um modo de organizar a matéria, e que enquanto organização eles exercem papel ordenador sobre a nossa mente. Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo (CANDIDO, 1988, p.177).

A Linguagem, portanto, deve ser entendida como elemento de mediação no processo formativo. Ao nos apropriarmos da linguagem devemos estar cientes da responsabilidade que temos como mediadoras/es que podem transformar-se a si mesmo

e aos outros e transformar o mundo. No caso das/os educadores, o papel como mediador/a no processo educativo assume um caráter ainda mais responsável, pelo fato de que estamos abordando a mediação na educação que é à base de nossas vidas, portanto, as/os educadores permanentemente devem analisar a prática educativo-pedagógica realizada por elas/es, buscando perceber se estão sendo mediadoras/es nesse processo de formar sujeitos emancipadores, transformadores e críticos da realidade.

Desse modo, os sistemas simbólicos (entendidos como sistemas de representação da realidade), especialmente a linguagem, funcionam como elementos mediadores que permitem a comunicação entre os indivíduos, o estabelecimento de significados compartilhados por determinado grupo cultural, a percepção e interpretação dos objetos, eventos e situações do mundo circundante (REGO, 2014, p.55).

Na prática educativo-pedagógica, o diálogo se configura como um instrumento que abre possibilidades para construir, de forma coletiva, o conhecimento, buscando desconstruir a ideia da/o educador/a de “depositar conhecimento” na cabeça dos estudantes. Freire afirma que:

Por isto, o diálogo é uma exigência existencial. E, se ele é o encontro em que se solidariza o refletir e o agir de seus sujeitos endereçados ao mundo a ser transformado e humanizado, não pode reduzir-se a um ato de depositar idéias de um sujeito no outro, nem tampouco tornar-se simples troca das idéias a serem consumidas pelos permutantes (FREIRE, 1987, p.45).

As diversas linguagens nos possibilitam aprender e ensinar nos inúmeros ambientes sociais que vivemos uma linguagem não pode substituir a outra e nós enquanto sujeitos mediadores devemos estar atentos para articulá-las conforme a realidade. Deste modo Boal defende que:

O domínio de uma nova linguagem oferece, à pessoa que a domina, uma nova forma de conhecer a realidade, e de transmitir aos demais esse conhecimento.

Cada linguagem é absolutamente insubstituível. Todas as linguagens se complementam no mais perfeito e amplo conhecimento do real. Isto é, a realidade é mais perfeita e amplamente conhecida através da soma de todas as linguagens capazes de expressá-la (BOAL, 1991, p.137).

Uma vez que no processo de ensino-aprendizagem se fazem necessário diversos sujeitos, acreditamos que técnicas advindas do teatro possam potencializar o reposicionamento de todos/as envolvidos em um solo mais horizontalizado onde ambos são iguais, no sentido de existência e na importância para se praticar o ato de ensinar e aprender.

O Teatro do Oprimido é um conjunto de técnicas e métodos que se expressam por meio da linguagem teatral e devem ser colocados em prática nos mais diversos espaços formativos de maneira consciente e crítica, pois, seus efeitos são mobilizadores de uma mudança real na vida: desde começar a falar em público, o que para muitas pessoas é algo difícil, e até mesmo, motivar sonhos de uma nova realidade transformada pela força combatente e revolucionária do TO associado a um movimento social. Desta forma analisamos, conforme Boal:

[...] considerando o teatro como *linguagem*, apto para ser utilizado por qualquer pessoa, tenha ou não atitudes artísticas. Quero mostrar, através de exemplos práticos, como pode o teatro 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, p.138).

Experimentar na prática a relação de teoria e prática na LEdoC, na área de Linguagens, nas diversas disciplinas foram enriquecedoras, mas com maior destaque para a disciplina de Teatro foi o que me chamou bastante atenção e gerou motivação para buscar compreender os processos de alienação nos quais estou submersa. Uma vez que trabalhar com pessoas diferentes, culturas diferentes, inúmeros modos de ver e viver a vida são desafiantes, no entanto, o Teatro do Oprimido tem esse potencial de reunir e trabalhar com sujeitos distintos. A base da relação de trabalho do TO é “[...] Trata-se de fazer com que o espectador se disponha a intervir na ação, abandonando sua condição de objeto e assumindo plenamente o papel de sujeito” (BOAL, 1991, p.151).

Para o espectador romper com essa condição de não ser objeto e assumir o papel de sujeito, Boal construiu o Teatro do Oprimido, num momento em que o país enfrentava fortes repressões, obstrução do diálogo e de regressão política, que afetava a cultura, e também a linguagem, com a ditadura imposta em 1964. Em um contexto de disputas, político-ideológica, em que a classe trabalhadora estava derrotada, nasceu o Teatro do Oprimido com a perspectiva de teatro político que buscava ainda trabalhar na construção do poder popular. Segundo Villas Bôas:

Perseguindo sempre a meta da politização dos trabalhadores teatrais e do público, o processo de formação de consciência por meio da ação teatral e a construção de instrumentos organizativos pautados pela estratégia do poder popular, Boal rejeitou sistematicamente as formas de sobrevivência, como artista e profissional de teatro, que implicassem em restrição de sua autonomia, e na mercantilização dos métodos e processos que sistematizou [...] (VILLAS BÔAS, p.2).

Os traços de imposição gerados a partir da ditadura militar no Brasil foram inúmeros; a classe trabalhadora saiu perdedora, tendo que pagar pelos prejuízos decorrentes de toda violência ocorrida antes, durante e depois da ditadura. Todo o aparato ideológico e econômico da ditadura alcançou um avanço fortíssimo, desencadeado por meio da indústria cultural. Configurava-se no país o processo de modernização de diversos setores, inclusive do teatro, como nos aponta o autor Villas Bôas:

[...] no processo de transposição da estética do nacional-popular do teatro e do cinema para a TV, responsável pela construção e legitimação de uma imagem moderna e integrada de país, a despeito da ditadura das armas e do capital, empenhada na modernização da infra-estrutura do país visando o aumento da produção e circulação de mercadorias. Boal não corroborou com o fortalecimento da Indústria Cultural no Brasil por meio da TV. (VILLAS BÔAS, p.3).

Assim, muitos artistas se encontraram obrigados a trabalhar na TV, e enfim, produzir mercadorias, resultando no fortalecimento da indústria cultural que encontrou na televisão forte aliada para disseminar sua cultura do consumo nacionalmente. Já aos artistas e intelectuais coube, de acordo com Villas Bôas “[...] com a radicalização das lutas pela revolução brasileira, estava colocada aos artistas e intelectuais a tarefa de socialização dos meios de produção das linguagens artísticas.” (VILLAS BÔAS, p.3).

Deste modo o Teatro do Oprimido é uma ferramenta de socialização aliada aos nossos processos formativos enquanto classe trabalhadora, que produz que consome e em todos esses processos buscamos nossa autonomia, Villas Bôas acrescenta o TO como “um elemento mediador, que permite a retomada da socialização dos meios de produção da linguagem teatral, agora visando a autonomia de produção e organização da classe trabalhadora.” (VILLAS BÔAS, p.8-9).

Ao longo de muitos anos os movimentos sociais têm construído e conquistado esse campo das linguagens, mas ainda há muito a ser disputado e ocupado desta área.

Considerações Finais

Este trabalho de pesquisa foi desenvolvido a partir do Teatro do Oprimido, criado por Augusto Boal, buscando analisar as contribuições mediadoras do Curinga para a (o) educadora (o) na prática educativo-pedagógica nos diversos espaços.

Nosso objeto principal de estudo foi apresentar a mediação do teatro como ferramenta pedagógica para a prática formativa. Partindo do princípio por considerar o conhecimento já existente em cada ser humano, de modo geral, mas nesta pesquisa trabalhamos com a categoria estudante. Visando assim, apresentar que a (o) estudante possui conhecimento e que os mesmos devem ser considerados e trabalhados, desconstruindo o pensamento de que apenas a (o) educador é quem sabe. Desta forma, buscamos apontar para uma relação horizontal, onde esses diversos conhecimentos se complementam sem um substituir o outro.

Através do Teatro do Oprimido buscamos inúmeras possibilidades de pensar outras perspectivas possíveis para superar nossas contradições reais. Questões sobre educação e movimentos sociais como fundamento base para a Educação do Campo oportunizou neste trabalho visualizar o acúmulo produzido pela classe trabalhadora, o que estamos fazendo no presente e ainda alguns planejamentos para o futuro.

Algo bastante forte que aprendi na e com o Curso de Licenciatura em Educação do Campo foi e será o pensamento (aliado a ação) de que é possível pensar e construir outra forma de viver, diferente da que nos tem sido imposta. Nossa classe trabalhadora já construiu muitos anos de luta e será sempre necessário lutar. Em todos os espaços vamos persistir lutando para alcançarmos nossos direitos. Acessar e ocupar a universidade pública são alguns avanços para nós trabalhadoras e trabalhadores do campo.

Vivemos em um país onde o discurso de “Ordem e Progresso” estampa nossa bandeira brasileira, no entanto, há que questionar: Que ordem? Que progresso? Que princípios na verdade esse discurso mascaradamente defende? Ocorre uma imposição por meio desse discurso, onde a ordem seria a “causadora” do progresso. Portanto, aos que não seguem a “ordem”, também não colaboram para o progresso. Desse modo, o Estado democrático de direito se encontra dissolvido em diversas contradições, que conformaram muitos processos legítimos em ilegítimos. Além, da péssima aposta da esquerda em um plano de governo de conciliação, que deu espaço para a direita

orquestrar no Brasil um golpe disfarçado de *impeachment* e tornando-o legítimo. Demonstrando o quanto a democracia em nosso país ainda é frágil, circunstancial e responde a interesses de uma burguesia atrasada e dependente. Reforçando a idéia da colonização européia imposta na América Latina, e que o Brasil tende a reproduzir com sua economia em exportações e importações advindas da visão eurocêntrica, como se estivéssemos de costas para nossos vizinhos aqui na América do Sul. Com a velocidade da globalização, esses processos de dependência foram intensificados e melhor evidenciados mundialmente, aqui os resultados não foram diferentes.

No ano de 2016, entrou em ação um projeto neoconservador-desenvolvimentista criado pela extrema direita, tendo como abertura do “espetáculo” no dia 17 de abril de 2016 o *impeachment* da Presidente eleita legitimamente Dilma Rousseff. Um *impeachment* ilegítimo, antidemocrático e que feriu a Constituição Brasileira de 1988, foi votado, na Câmara dos Deputados e depois no Senado Federal, onde a imensa maioria constituída por homens brancos aprovaram e colocaram em curso um desgoverno em pleno século XXI. Era apenas o início de um tempo de retrocessos, retirada de direitos conquistados através de anos e anos de lutas, fortes e violentas repressões com total aparato do Estado.

Em reação a todos os retrocessos que foram sendo produzidos e aprovados pelo o governo ilegítimo e antidemocrático que assumiu o poder na figura de Michel Temer, foi marcado por inúmeras manifestações públicas, ocupações das escolas pelos secundaristas, ocupações das universidades públicas, inclusive a Universidade de Brasília (UnB), primeiro campus a ser ocupado foi a FUP.

O processo de ocupação da Faculdade UnB de Planaltina (FUP), foi bastante produtivo, democrático e formativo. Há no campus de Planaltina quatro cursos de graduação, quando foi salientada a idéia de ocupar a FUP os três cursos: Ciências da Natureza, Gestão Ambiental e a LEdoC, por meio de reuniões dos Centro Acadêmico (CA) pautaram e decidiram que sim. O Curso Gestão do Agronegócio não tomou posição coletiva. Alguns poucos estudantes que demonstraram apoio. Foi um mês de ocupação com diversos aprendizados, com responsabilidades de defender e pensar um projeto de país soberano, diferente do qual estávamos vivendo.

Uma forma de tentar nos organizar no dia a dia na ocupação foi embasada nos princípios e metodologia de organicidade estudado e trabalhado na LEdoC, nos dividimos em grupos de tarefas: coordenação, segurança, cozinha, limpeza, finanças e articulação. Em sala de aula jamais poderíamos compartilhar o que experienciamos na

ocupação da FUP: rompemos com barreiras que existiam entre os cursos, aprendemos-ensinamos, compartilhamos mais com a equipe de servidores que trabalhava nos serviços de limpeza, participamos no Auditório Augusto Boal de debates com a equipe de funcionários da FUP, foram momentos que marcaram a FUP, nossas vidas e a educação superior pública.

O Brasil pouco investe na educação de modo geral, e os retrocessos visavam exatamente isso retirar ainda mais de onde pouco é investido, na educação, saúde, saneamento, transporte, infra-estrutura, por meio da PEC 55, que foi alterada e passou a ser a PEC 241 que é o congelamento dos gastos por vinte anos. Além, dessa PEC 241, ainda ocorreram “asreformas” do ensino médio, da previdência e a escola sem partido, tudo como parte do grande projeto neoconservador-desenvolvimentista que visa espoliar ainda mais a classe trabalhadora. Toda essa conjuntura tem produzido uma crescente onda de intolerância acompanhada de muita violência, onde a população pobre está sobrevivendo a tantas imposições e já não conseguem visualizar outro modo de viver, sendo submetida cotidianamente a cultura do medo.

Em um contexto com tantos acirramentos e disputas político-ideológica, muitas vidas foram e tem sido destruídas, a juventude negra no Brasil tem sido morta diariamente, altas taxas de feminicídio, um crescimento das escolas militares, supressão do diálogo gerando intolerância, conseqüências de um projeto de desenvolvimento predatório, violento, espoliativo, dependente e de exclusão.

É necessário recuperar, valorizar e fortalecer as metodologias da Educação Popular como o Teatro do Oprimido onde o povo se aproprie das ferramentas, e ao se apropriar possam ver as contradições históricas, onde somos produzidas e produtoras ao mesmo tempo. Dessa forma, as riquezas produzidas socialmente pela classe trabalhadora, têm sido historicamente apropriadas por uma minoria – a burguesia. Assim, desconstruir os processos de alienação nos quais vivenciamos, só será possível quando as formas de desconstrução das desigualdades sociais forem pensadas pela classe trabalhadora e num movimento dialético se reconhecer protagonista da transformação. A pedagogia socialista é referência de luta social e política para fomentar e construir novos processos revolucionários,sendo base fundamental para as experiências dos movimentos sociais, que de acordo com as autoras Ciavatta e Lobo

Portanto, tratar de uma pedagogia socialista, mais do que se ater a princípios metafísicos, é dimensionar dialeticamente as experiências concretas de

formação humana no bojo dos processos revolucionários, das organizações políticas e dos movimentos sociais que apontaram, ao longo do século XX, para processos de formação humana nos quais *o homem é a medida de todas as coisas*.¹ Mesmo mantendo apotência deste velho ensinamento pré-socrático e lançando esperança para tempos futuros, tais experiências são atravessadas por contradições, limites e deformações. Portanto, será na dinâmica contraditória das experiências do que podemos identificar como *pedagogiasocialista* (CIAVATTA e LOBO, 2012, p. 563).

Nesse sentido, os diversos retrocessos, tanto mundialmente, quanto no Brasil, as diferentes conjunturas que estão sendo criadas a partir das desigualdades sociais de modo geral, são resultantes do mesmo sistema estrutural e hegemônico. Sendo fundamental fazer uma análise crítica, e, para, além disso, construir processos de superação a curto, médio e longo prazo. Assim, ao mergulhar no passado em busca de referências revolucionárias que motive e impulsione a luta social, encontramos a experiência socialista que ocorreu na Rússia, num período em que o país enfrentava inúmeras dificuldades e em meio a tantas contradições, nasceu à primeira revolução socialista, como explica Ciavatta e Lobo

A Revolução Russa foi a culminância de um projeto iniciado com a contradição histórica da primeira revolução socialista, que teve lugar, não no mais avançado país capitalista, mas em um país atrasado onde as forças produtivas e a estrutura da sociedade eram ainda semifeudais. Um país onde não havia ensino formal para a maioria dos operários e dos camponeses, ao menos três quartos da população eram analfabetos, os professores não estavam capacitados, tinham baixos salários e baixa posição social e a Igreja Ortodoxa dirigia a maioria das escolas (Castles e Wüstenberg, 1982, p. 66-69). (CIAVATTA e LOBO, 2012, p. 563-564)

Cabe, acrescentar que uma das principais mudanças da revolução russa foi de pensar e construir um sistema educacional socialista para toda a população, sendo “a tarefa de Krupskaja foi a de projetar um novo sistema educativo. Lunacharsky tinha a responsabilidade da administração de todos os tipos de educação. A população foi informada sobre as mudanças pretendidas: educação geral, livre e obrigatória [...]”. (CIAVATTA e LOBO, 2012, p.564).

A Revolução russa foi e é ainda hoje a fonte que subsidiou muitos outros processos revolucionários. A partir dela, mudanças estruturais foram produzidas na Rússia. Ao criar um sistema educacional socialista que rompia com o modelo vigente da época, foi um dos grandes marcos da revolução, foi pensar a produção e apropriação do conhecimento socialmente. Deste modo, essa concepção de educação socialista tem sido à base até hoje de criação de pedagogias que visam emancipação humana. Fatos históricos que foram gestados na Revolução russa, e que na atualidade provoca e produz um sentimento de esperança e gás para viver lutando. Segundo Marta Harnecker:

Em julho de 1918, Lenin afirma que a revolução russa conduzirá “inevitavelmente à revolução mundial” e que, enquanto isso não ocorrer, a “tarefa imediata” do novo Estado soviético é “manter este poder, esta tocha do socialismo, para que se desprendam dela fagulhas que avivem o crescente incêndio da revolução socialista.” (HARNECKER, 2012, p.44).

O Curinga como um elemento mediador e agitador recupera o sentido revolucionário, que trabalha formas pedagógicas de agitação e propaganda (agitrop), possibilitando visualizar e se apropriar de uma análise da realidade em que seja possível construir passos e avanços organizativos, por meio do planejamento de estratégia e táticas, que fortaleçam a organização social e o poder popular.

Apesar de todos os retrocessos que foram aprovados e aqueles que ainda estão em curso no Brasil, as ocupações desencadearam outro olhar para o mundo, pois, durante os quatro, cinco ou mais anos na graduação, não podemos nos tornar graduadas em licenciatura que vão simplesmente se formar como se as transformações que ocorreram não me transformassem. Acredito que ao experimentar lançar um olhar por mais simples que seja para as estruturas velhas, acomodadas e enferrujadas que faz a sociedade funcionar, já será o primeiro passo para sonharmos com a revolução.

REFERÊNCIAS:

- ARROYO, Miguel G. Pedagogia do Oprimido. In: CALDART, Roseli Salete et al. (orgs).Dicionário da Educação do Campo. Rio de Janeiro, São Paulo: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, Expressão Popular, 2012. p.555-563.
- BOAL, Augusto.Gênese da palavra. In: A estética do oprimido. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.p.64-76.
- BOAL, Augusto. Introdução ao Projeto. In: A estética do oprimido. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.p.183-196.
- BOAL,Augusto.O sistema “Coringa”. In: Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas Civilização Brasileira. 6ª Edição. 1991.p.185-197.
- BOAL,Augusto. A necessidade do “coringa”. In: Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas Civilização Brasileira. 6ª Edição. 1991.p.198-204.
- BOAL,Augusto. As metas do “coringa”. In: Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas Civilização Brasileira. 6ª Edição. 1991.p.205-212.
- BOAL,Augusto. As estruturas do “coringa”. In: Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas Civilização Brasileira. 6ª Edição. 1991.p.213-220.
- BORGES,Sérgio Luís. Augusto Boal e a Educação: proposta para uma emancipação social através do Teatro-Fórum. Cadernos PDE, 2013. p.70.
- CIAVATTA, Maria. LOBO, Roberta. Pedagogia Socialista. In:CALDART, Roseli Salete et al. (orgs).Dicionário da Educação do Campo. Rio de Janeiro, São Paulo: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, Expressão Popular, 2012. p.563-569.
- CALDART, Roseli Salete. Educação do Campo. In:CALDART, Roseli Salete et al. (orgs).Dicionário da Educação do Campo. Rio de Janeiro, São Paulo: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, Expressão Popular, 2012. p.259-266.
- CANDIDO,Antonio. Odireitoàliteratura.In:VáriosEscritos. Editora Duas Cidades, 1988. p.169-191.
- CARMO DE PAULA, Lucinete Rocha. Trabalho Teatral: Mediação para Formação Política e Organização Social. Universidade de Brasília, 2014. Monografia de Graduação.
- COSTA,Iná Camargo. Sinta o Drama. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. p.183-191.

Curingagem: A postura do Curinga na construção das cenas e na condução do Teatro Fórum. In: ROCHA, Eliene Novaes. et al. (orgs). Residênciaagrária da UNB: teatro político, formação e organização social, avanços, limites e desafios daexperiência dos anos de 1960 ao tempo presente. 1.ed.São Paulo: Outras Expressões, 2015.(Caderno 4). p. 141-160.

DESGRANGES, Flávio. A experiência teatral como prática educativa: A posição do espectador. In: A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec: Edições Mandacaru, 2006. P.21-32.

FREIRE, Paulo.Ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizadospelo mundo. In: Pedagogia do oprimido, 17ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 39-42.

FREIRE, Paulo. 3. **A dialogicidade – essência da educação como prática da liberdade.** In: Pedagogia do oprimido, 17ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.p.44-49.

Grupos e Explicações de Exercícios.In: ROCHA, Eliene Novaes. et al. (orgs). Residência agrária da UNB: teatro político, formação e organização social, avanços, limites e desafios daexperiência dos anos de 1960 ao tempo presente.1.ed.São Paulo: Outras Expressões, 2015.(Caderno 4). p.107-128.

HAGUETTE, Teresa Maria Frota. XI Pesquisa-ação e Pesquisa Participante. In: HAGUETTE, Teresa Maria Frota. Metodologias Qualitativas na Sociologia. 4º ed. Petrópolis: Vozes, 1992. p.109-110.

HARNECKER, Marta. **II – Estratégia política.** In: Estratégia e tática. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012. p. 41-70.

Nossa Proposta Pedagógica. In: ROCHA, Eliene Novaes. et al. (orgs). Residência agrária da UNB: teatro político, formação e organização social, avanços, limites e desafios daexperiência dos anos de 1960 ao tempo presente.1.ed.São Paulo: Outras Expressões, 2015.(Caderno 4). p.103-105.

O Trabalho dos Curingas nas Oficinas In: ROCHA, Eliene Novaes. et al. (orgs). Residência agrária da UNB: teatro político, formação e organização social, avanços, limites e desafios daexperiência dos anos de 1960 ao tempo presente.1.ed.São Paulo: Outras Expressões, 2015.(Caderno 4).p.131-160.

PALUDO, Conceição. **Educação popular**. In: CALDART, Roseli Saete et al. (orgs). Dicionário da Educação do Campo. Rio de Janeiro, São Paulo: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, Expressão Popular, 2012. p.280-287.

PELOSO, Ranulfo. **III. Como fazer Trabalho de Base**. In: Método de trabalho de Base e Organização Popular. Caderno de Formação nº 1. 2016. p.45-49.

REGO, Teresa Cristina. “4. As raízes histórico-sociais do desenvolvimento humano e a questão da mediação simbólica”. In: Vygotsky: uma perspectiva histórico-cultural da educação/ Teresa Cristina Rego. 25. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 50-56.

REIMANN OLIVEIRA, Sarah. O Curinga no Teatro Fórum: Formação Teatral e Política pelo Bufão. Universidade Federal de Goiás, 2017. Dissertação de Pós-Graduação.

ROSÁRIO, Fabiana Francisca. Teatro do Oprimido e o processo de formação política: Estudo de caso sobre o Coletivo Arte e Cultura em Movimento. Universidade de Brasília, 2013. Monografia de graduação.

TROCATE, Charles et al. (orgs). Os Desafios da Construção do MAM. In: Elementos constitutivos do MAM: Movimento pela Soberania Popular na Mineração. 1 ed. Marabá, PA; Editorial Iguana, 2015. p. 95-102.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. MST conta Boal: do diálogo das Ligas Camponesas com o Teatro de Arena à parceria do Centro do Teatro do Oprimido com o MST. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0020387420130002&lng=pt&nrm=io

Fonte: Blog do Instituto Augusto Boal. www.terraemcena.blogspot.com.br 13/08/2013.

Fonte: [http://3.bp.blogspot.com/-cCileDen8aA/Ulaa-f3Qill/AAAAAAAAABME/hujXeXa9M3Q/s1600/Cartaz++Luta+pela+Sobreviv%C3%A2ncia+\(Arte+e+Cultura+em+Movimento\).jpg](http://3.bp.blogspot.com/-cCileDen8aA/Ulaa-f3Qill/AAAAAAAAABME/hujXeXa9M3Q/s1600/Cartaz++Luta+pela+Sobreviv%C3%A2ncia+(Arte+e+Cultura+em+Movimento).jpg) Blog do Instituto Augusto Boal. www.terraemcena.blogspot.com.br

ANEXOS:



Fonte: acervo do Coletivo, apresentação no sexto Encontro de Educação e Marxismo (EBEM), em Goiânia, dia 28/08/2013, extraído da monografia de Fabiana Francisca do Rosário.



Fonte: acervo do Coletivo, apresentação no sexto EBEM, em Goiânia. Extraído da monografia de Fabiana Francisca do Rosário.

grupo de pesquisa modos de produção e antagonismos sociais apresenta

seminário CONEXÕES 2

ENTRE CAMPO E CIDADE

universidade. reforma agrária e projeto popular para o país

programação

1º dia

Abertura - Mesa 1 (08h30):
Desafios para os movimentos sociais do campo e da cidade brasileiros
Raul Zibechi (URU), Judite Sironzake (MST) e Lira Alii (Levante da Juventude)

Mesa 2 (14h30):
Educação Popular, Poder Popular e Questão agrária

Sessão 1
Mário Luiza Pinho Pereira (FE/UnB), Mônica Molina (FUP/Cetec), Marco Antônio (IFB), Paique Duques (ICS/UnB)

Sessão 2
Rosmeri Witcel (ENFF/Bsb), Rafael Villas Bôas (FUP/Poslit) e Raul Amorim (MST)

Teatro (20h):
"Contra quê? Contra quem?" do Coletivo Terra em Cena

2º dia

Mesa 3 (08h30):
Produção simbólica e contra-hegemonia

Sessão 1
Cecília Thumim Boal (Instituto Augusto Boal), Batista (Rádio Utopia FM, Planaltina), Felipe Canova (MST)

Sessão 2
Raquel Imanishi Rodrigues (FIL/UnB), Ana Laura dos Reis Corrêa (Poslit/UnB) e Gustavo Arrêt (IFB)

Teatro (14h):
"Luta pela sobrevivência" do grupo de teatro Arte e Cultura em Movimento, do Assentamento Virgílandia

Mesa 4 (14h45):
Questões agrária, ambiental e capitalismo verde
Phillipe Layrargues (FUP), Mônica Celeda (FUP), Luiz Zarref (MST), Mayra Lima (Ceppac/UnB)

03 e 04 de Outubro - Auditório novo do Campus da UnB Planaltina

UnB 50 ANOS INSTITUTO FEDERAL INSTITUTO BOAL ESCOLA NACIONAL FLORESTAN FERNANDES PASLIT UTOPIA FM UTOPIA.COM.BR LAPCIS

Fonte: retirado do blog do Instituto Augusto Boal.



Fonte: Blog Instituto Augusto Boal.



Fonte: Blog do Instituto Augusto Boal. www.terraemcena.blogspot.com.br 13/08/2013.

Fonte: [http://3.bp.blogspot.com/-cCileDen8aA/Ulaa-f3Qill/AAAAAAAAABME/hujXeXa9M3Q/s1600/Cartaz++Luta+pela+Sobreviv%C3%A2ncia+\(Arte+e+Cultura+em+Movimento\).jpg](http://3.bp.blogspot.com/-cCileDen8aA/Ulaa-f3Qill/AAAAAAAAABME/hujXeXa9M3Q/s1600/Cartaz++Luta+pela+Sobreviv%C3%A2ncia+(Arte+e+Cultura+em+Movimento).jpg) Blog do Instituto Augusto Boal.
www.terraemcena.blogspot.com.br