



**Universidade de Brasília – UnB  
Instituto de Artes - IdA  
Departamento de Artes Cênicas - CEN  
Programa Pró-licenciatura em Teatro**

**A IMPORTÂNCIA DOS JOGOS TEATRAIS DO MÉTODO DO TEATRO DO  
OPRIMIDO NO LICEU DE ARTES E OFÍCIO CLAUDIO SANTORO**

**MADIRSON FRANCISCO SOUZA**

**Porto Velho, 07 de Julho de 2013**

**MADIRSON FRANCISCO SOUZA**

**A IMPORTÂNCIA DOS JOGOS TEATRAIS DO MÉTODO DO  
TEATRO DO OPRIMIDO NO LICEU DE ARTES E OFÍCIO  
CLAUDIO SANTORO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
ao Programa Pró-licenciatura de Teatro da  
Universidade de Brasília, como requisito para  
obtenção do grau de Licenciado (a) em Teatro,  
sob orientação do Prof. Dr. Noeli Turle da Silva

**Porto Velho/RO  
2013**

**MADIRSON FRANCISCO SOUZA**

**A IMPORTÂNCIA DOS JOGOS TEATRAIS DO MÉTODO DO  
TEATRO DO OPRIMIDO NO LICEU DE ARTES E OFÍCIO  
CLAUDIO SANTORO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade de Brasília  
– UnB no Instituto de Artes-IdA no Programa Pró-licenciatura em Teatro como  
requisito para obtenção do título de Licenciado(a) em Teatro sob a orientação  
do Prof (a) Dr. Noeli Turle da Silva

Porto Velho, 07 de Julho de 2013.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Noeli Turle da Silva

---

Prof (a)

---

Prof(a)

## **DEDICATÓRIA**

**Aos meus pais pela dedicação e esforço.**

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus amigos de Manaus;

Aos meus amigos de Porto-Velho;

Aos professores da Universidade do Estado do Amazonas;

Aos professores da Universidade de Brasília – Pro-Licenciatura em Teatro;

As pessoas que direta ou indiretamente me ajudaram no percurso desse árduo caminho.

## RESUMO

Este trabalho de pesquisa bibliográfica, alicerçado à luz de autores como Augusto Boal, Ricardo Japiassu, Flávio Desgrandes, Flávio Sanctum e Johan Huizinga, tem o intuito de compartilhar referências quanto à análise de diferentes acepções sobre os jogos teatrais e sua importância como sistema didático-metodológico. A estratégia do exercício de interdisciplinaridade dos saberes para responder a questionamentos objetivos acerca das questões pertinentes aos jogos teatrais foi o procedimento mais eficaz para a realização dessa árdua tarefa. Com isso, foi possível vislumbrar uma visão da sociedade, da criação e do jogo teatral.

**Palavras-Chaves:** Teatro; Teatro do Oprimido; Jogos Teatrais; Ensino-Aprendizagem

## ABSTRACT

This work of bibliographic research grounded in the light of authors such as Augusto Boal, Ricardo was introduced, Flavio Desgrandes, Flavio Sanctum and Johan Huizinga, aiming to share references to the analysis of meanings of theatrical games and its importance as didactic system-methodological. For the realization of this arduous task the strategy of the exercise of interdisciplinarity of knowledge was the most effective procedure for this approach and, mainly, to answer questions about goals of issues relevant to theatrical games. Thus, it allows a view of society, the creation and game play.

**Palavras-Chaves:** Theater - theater of the Oppressed - theatrical Games - Teaching and Learning

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>pág. 9</b>
<b>Capítulo 1 - Breve história do Teatro do Oprimido</b>	<b>pág. 12</b>
1.1 A estética do Teatro do Oprimido	<b>pág. 12</b>
<b>Capítulo 2 - Uma perspectiva socioeducativa do</b>	<b>pág 17</b>
2.1 Jogo teatral e jogo dramático na acepção de Boal	<b>pág. 21</b>
2.2 - A perspectiva de Flávio Desgranges sobre jogo teatral e jogo dramático	<b>pág. 25</b>
<b>Capítulo 3 - O jogo teatral no Liceu de Artes e Ofício: uma prática metodológica adequada</b>	<b>pág. 27</b>
<b>METODOLOGIA</b>	<b>pág. 30</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>pág. 33</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>pág. 37</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>pág. 38</b>



## INTRODUÇÃO

O processo que passei como acadêmico no curso do Pro-Licenciatura em Teatro-UnB – Pólo Porto-Velho permitiu-me o acesso a inúmeras formas de conhecimento formais e informais. O trabalho de pesquisa bibliográfica propicia a interdisciplinaridade justamente pela natureza da construção de conhecimento na contemporaneidade. Dá-se, assim, um caso apoiando ao outro, numa relação de educação e produção de conhecimento libertadora. É através desse exercício metodológico que os jogos teatrais serão problematizados como elementos essenciais ao compartilhamento de visões de mundo.

Os jogos teatrais, o ensino-aprendizagem e o ensino são desdobramentos do ser humano enquanto unidade central da dinâmica social. Os jogos teatrais, na sua dimensão social, artística, política e ideológica, como técnica e método para a construção de um ser pró-ativo - aquele ser humano, operante e consciente, propositor de novas questões acerca da sociedade - e o Teatro do Oprimido<sup>1</sup>, são os objetos de pesquisa do presente trabalho. O jogo teatral como abordagem metodológica é um assunto relevante na sociedade contemporânea, principalmente porque o ser humano produz conhecimento com ela, sobre ela e a partir dela para construção de metáforas e de ação.

O processo de produção teórico-prática dos jogos teatrais no Brasil, especificamente no Teatro do Oprimido, emerge à medida que surgem técnicas e jogos teatrais europeus e americanos no século XX.

Os questionamentos sobre o Teatro do Oprimido sempre estiveram presentes nos processos de criação e produção de conhecimento teatral no país. Agora, após a abertura oferecida pela academia, é que me permito aprofundar tais pesquisas, adotando uma forma de pensar especificamente a função do jogo teatral. Levando, com isso, a questionamentos acerca do ensino-aprendizagem e do uso exaustivo dos jogos teatrais nas escolas -

---

<sup>1</sup> Teatro do Oprimido é “teatro” na acepção mais arcaica da palavra: todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores, porque observam. Somos todos *espect-atores*. O Teatro do Oprimido é uma forma de teatro entre todas as outras.

nesse caso, o Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro, lugar onde ministro disciplinas de iniciação ao teatro e laboratórios de encenação.

O acesso a determinadas correntes filosóficas, sociológicas e políticas ampliou a minha visão de mundo e cooperaram para a percepção de um problema, propiciando o nascimento de certa perspectiva sobre o método chamado Teatro do Oprimido e, junto a ele, os jogos teatrais, que são a espinha dorsal desse método. Assim, surgiu o seguinte questionamento: os jogos teatrais são utilizados pelo corpo docente do LAOCS com a devida compreensão da função social, política e ideológica do Teatro do Oprimido?

O projeto dimensiona, como objetivo central (ou maior), a investigação da utilização dos jogos teatrais a partir da perspectiva do ensino-aprendizagem proposta por teóricos e artistas como Augusto Boal, Flávio Desgranges e Ricardo Japiassu. Augusto Boal representa o epicentro da pesquisa porque é o criador do Método do Teatro do Oprimido. O pesquisador e professor Flávio Desgranges desenvolve em suas pesquisas um amplo panorama acerca dos métodos de ensino-aprendizagem em arte e educação. Já Ricardo Japiassu oferece em seus estudos uma reflexão através dos métodos utilizados por ele dentro da Educação Básica. Portanto, os jogos teatrais são realocados através de uma ferramenta metodológica específica - a pesquisa bibliográfica - para a composição de uma proposta, visando responder algumas questões específicas do trabalho que correspondem às seguintes etapas da pesquisa: a) Mapear os jogos teatrais no Teatro do Oprimido; b) Interrelacionar os jogos teatrais com o ensino-aprendizagem no Liceu de Artes e Ofícios; c) Analisar as formas de compreensão dos objetivos dos jogos do Teatro do Oprimido.

Este estudo se fundamenta em uma concepção de teatro como linguagem artística cujos objetivos e alcance educacional repousam sobre a sua própria especificidade, ou seja, busca ampliar a concepção restritiva de que, no âmbito da educação, o teatro representa apenas um bom recurso metodológico para se atingir competências e habilidades extrateatrais (“fazer teatro” para aprender conteúdos de outras disciplinas do currículo como biologia ou história, por exemplo). Ao contrário, o entendimento que possui a respeito dessa fase da pesquisa fecundou-se no desejo de encontrar outros

olhares sobre a ideia de proposição de uma didática fundamentada apenas nos jogos teatrais que pensam o teatro como mediador de processos de conhecimento para construção de outras linguagens e não como arte, teatro.

Com isso, trata-se de uma pesquisa pautada numa necessidade de compartilhar novos olhares acerca do ensino-aprendizagem através dos jogos teatrais do Teatro do Oprimido. Por isso, entendo que o trabalho é relevante por buscar dilatar as percepções já estabelecidas e cooperar com estudos sobre ensino-aprendizagem em teatro tanto no universo acadêmico, como para artistas locais, quanto aos processos de criação e aos produtos artísticos.

Para tanto, foi utilizado um cabedal de autores e pensadores supracitados para dar sustentação teórica à pesquisa e viabilizar a construção de novos conhecimentos sobre o tema investigado. Estes autores articulam conhecimentos distintos, construindo uma visão própria e complementar. Contudo, seu pensamento está imbricado e correlacionado a determinações sócio-políticas-culturais inseridas numa sociedade capitalista, verticalizada e estratificada. Ou seja, os jogos teatrais do Teatro do Oprimido cooperam para produção de seres humanos pró-ativos e conscientes de sua função social, levando-os a perceber como adquirem e desenvolvem seus potenciais, alcançando a perspectiva Boaliana<sup>2</sup> de “um ensaio para a revolução”.

## **METODOLOGIA**

A pesquisa se enquadra em uma abordagem qualitativa. Assim, segundo Minayo (1994), explica que:

a pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares. Ela se preocupa, nas ciências sociais, com um nível de realidade que não pode ser modificado. “Ou seja, ela trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações e atitudes”. (MINAYO, M. C. de Souza, 1994, p. 22)

Este estudo pesquisa é de natureza exploratória, porque suscita através de hipóteses, levantamento de dados a arena necessária para a pesquisa. Segundo Gil (2008) “as pesquisas exploratórias são desenvolvidas

---

<sup>2</sup> Termo cunhado por Ricardo Japiassu.

com o objetivo de proporcionar visão geral, de tipo aproximativo, acerca de determinado fato”. A definição desse projeto de pesquisa é sustentada por essa outra passagem de Gil (2008) onde cita que “[...] esse tipo de pesquisa é realizado especialmente quando o tema escolhido é pouco explorado e torna-se difícil sobre ele formular hipóteses precisas e operacionalizáveis”.

Quanto ao delineamento desta investigação do objeto de estudo, trata-se de uma pesquisa bibliográfica, porque parte de referencial teórico consolidado no viés filosófico e no campo artístico. Segundo Gil (2008) a pesquisa bibliográfica se dá “a partir de material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos”.

A proposta metodológica visou dar conta dos objetivos da pesquisa à medida do confronto às ações específicas orientadas sempre pela ação principal. Ou seja, nessa dimensão estrutural da pesquisa, ele, pela sua própria natureza aqui elencadas, investiga, analisa e associa o material dos teóricos e as práticas dentro do espaço escolar citados no contexto do trabalho.

Enquanto procedimento geral foi pautado dentro da pesquisa teórica do universo boaliano, onde a reflexão do artista e teórico brasileiro, nos permitiu perceber a necessidade de imbricar com outros teóricos como Ricardo Japiassu e Flávio Desgranges para realizar uma reflexão acerca de questões da função dos jogos teatrais do Teatro do Oprimido no ensino-aprendizagem do Teatro. A análise perpassou pela leitura de outros teóricos, quanto à análise dos conceitos do Teatro do Oprimido de Augusto Boal como, também, outros autores importantes que abordam este método como tema.

Segundo GIL (1994, p. 73)

A pesquisa documental assemelha-se muito à pesquisa bibliográfica. A única diferença entre ambas está na natureza das fontes. Enquanto a pesquisa bibliográfica se utilizam fundamentalmente das contribuições de diversos autores sobre determinado assunto, a pesquisa documental vale-se de materiais que não receberam ainda um tratamento analítico, ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com os objetivos da pesquisa. O desenvolvimento da pesquisa documental segue os mesmos passos da pesquisa bibliográfica. Apenas há que se considerar que o primeiro passo consiste na exploração das fontes documentais, que são em grande número. Existem, de um lado, os documentos de primeira mão, que não receberam qualquer tratamento analítico, tais como: documentos oficiais, reportagens de jornal, cartas, contratos, diários, filmes, fotografias, gravações e etc. De outro lado, existem documentos de segunda mão, que de alguma forma já foram analisados, tais como:

relatórios de pesquisa, relatórios de empresas, tabelas estatísticas etc. (GIL, 1994, p. 73).

Assim, “[...] através da análise de conteúdos, podemos caminhar na descoberta do que está por trás dos conteúdos manifestos, indo além das aparências do que está sendo comunicado” (GOMES, 2007, p.84).

A análise de conteúdo se deu a partir dos fundamentos trazidos pelas exposições dos conhecimentos dos autores. O trabalho se construiu com a própria metodologia bibliográfica que em suas discussões traçou a abordagem interteórica, correlacionando com os estudos acerca do corpo como imagem, produção e linguagem a partir das relações sociais, políticas e ideológicas.

É uma pesquisa participante porque se viabilizou também por uma relação próxima ao objeto de pesquisa. Como professor de Iniciação e Laboratório de Teatro e Encenação no Liceu de Artes e Ofício, pude perceber a importância didático-metodológica do jogo na formação do ser humano no que consiste na criação de identidade e consciência política. Assim, os vários jogos do método do teatro do oprimido foram relevantes, porque estão alinhados com as questões contemporâneas. Portanto, como define Gil (1994), trata-se de uma pesquisa participante a qual “consiste na participação real do observador na vida da comunidade, do grupo ou de uma situação determinada. Neste caso, o observador assume, pelo menos até certo ponto, o papel de um membro do grupo” (GIL, p. 107-108).

A utilidade dessas formas permitiu um mapeamento plausível para obtenção das respostas em relação à hipótese e aos meus problemas, geral e específico, como utilidades dentro dessa pesquisa.

## 1. BREVE HISTÓRIA DO TEATRO DO OPRIMIDO

### 1.1 O Método do Teatro do Oprimido

*A opressão de um é a opressão de todos.*  
Augusto Boal, 1988.

A metodologia do Teatro do Oprimido é gerada a partir de um contexto específico da história do Brasil. O TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), segundo relatos de Franco Zappari, comunga uma forma de teatro burguesa e produções luxuosas averbadas pelos empresários, com grandes atores como Fernanda Montenegro, Paulo Autran e outros. Essa realidade deveria mudar e congrega artistas para permitir o nascimento de uma nova proposta estética e política forjada para ir de encontro às vigentes. Assim, Japiassu ratifica:

A insatisfação com o modelo das relações de produção que caracterizavam as práticas teatrais brasileiras associadas aos estudos em busca de uma nova função social para o teatro e, além disso, o engajamento político na luta pela construção de uma sociedade socialista no país levam o *Teatro de Arena* de São Paulo, a partir da década de 1960, sob a liderança de Augusto Boal, a perseguir a formulação de uma poética teatral genuinamente brasileira: nascia o *teatro do oprimido*. (JAPIASSU, 2010, p.43)

Porém, nessa perspectiva de produção afrancesada, “europeia”, de teatro brasileiro estava estabelecida, naturalmente, para respaldar as necessidades culturais burguesas. Assim, produz-se no Departamento de Artes da Escola de Artes Dramáticas - USP uma perspectiva de teatro aberto, dinâmico, em arena, que leva ao nascimento do Teatro de Arena, após um seminário em 1951. Gianni Ratto ratifica o fato:

Ao meu ver, o TBC teve um único grande mérito, além da qualidade dos espetáculos em si. Na verdade a transformação que o TBC provocou foi o Teatro de Arena, o Vianninha, essas figuras que foram importantíssimas, muito mais que todo o trabalho tecnicamente importante feito pelo grupo do Celi e de seus colegas. Sem ele, o Arena não teria existido. (GARCIA apud FLÁVIO SANCTUN, 2011, p.15)

O Teatro de Arena propunha uma nova visão de teatro, e com ele é que provavelmente nasceu o Teatro Moderno Nacional, diferentemente da história oficial cunhada por especialistas e historiadores, para quem aquele teria surgido com a apresentação de *Vestido de Noiva* em 1943.

À frente do Teatro de Arena em São Paulo, Augusto Boal montou espetáculos como *Revolução na América do Sul*, *Chapetuba Futebol Clube*, entre outros. A produção dos espetáculos do Teatro de Arena consistia em abordar temáticas de caráter político e analítico apoiada no materialismo histórico de inspiração nitidamente marxista, o que custou a Boal a perseguição política, tortura e o exílio em 1968 (?), no período inicial da ditadura militar.

O Teatro do Oprimido – TO foi criado por Boal durante o seu exílio nos anos 70, a partir de experimentações teatrais realizadas em comunidades carentes de países onde morou como refugiado político, na América Latina (Bolívia, Chile, ...) e, mais tarde, Europa (Londres,...).

Com o seu gradual desenvolvimento, o Teatro do Oprimido tornou-se um método de exercícios, jogos e técnicas teatrais com o objetivo de estimular o ser humano a ser uma potência criadora e ressignificante da realidade. Os exercícios propõem a busca pessoal, mas, sobretudo, a consciência política pela reflexão crítica da realidade.

O Teatro do Oprimido permite ao ser humano uma revalorização da sua identidade, ou seja, comunga especificidades coletivas e subjetivas, trazendo a ideia de produzir seres conscientes da sociedade e atuantes sobre a realidade. Segundo Desgranges, “o Teatro do Oprimido pretende, dessa maneira, ajudar o espectador a se transformar em protagonista da ação dramática, para que, em seguida, utilize em sua vida ações que ensaiou em cena” (DESGRANGES, 2011, p. 70).

Logo que iniciou o seu desenvolvimento o Teatro do Oprimido apresentou características bem específicas, pelas ideias políticas e ideológicas dos fundadores e participantes. O Sistema Coringa utilizado pelo Teatro de Arena, é um exemplo objetivo das necessidades metodológicas de construção de espetáculos. Nesse caso, o engajamento político contribuiu para proposições acerca da realidade e, os *espect-atores*, em estado de “bifunção”

dentro da encenação, porque ao mesmo tempo em que atuam, também observam e participam ativamente do jogo e, assim, envolvidos, atravessam essa visão de mundo com novas proposições e contribuições ao método. Portanto, como salienta Desgranges, “toda a experimentação do Teatro do Oprimido, percebe-se, precisa ser intercalada – e bem medida – com discussões acerca da significação das imagens e situações levadas à cena pelos participantes” (DESGRANGES, 2011, p. 71).

Tornar-se um ser político é uma necessidade dentro do Teatro do Oprimido, embora, para Boal, falar de “teatro político” seja incorrer em um pleonasma:

Todo o teatro é político, ainda que não trate de temas especificadamente políticos. Dizer “teatro político” é um pleonasma, como seria dizer “homem humano”. Todo o teatro é político, como todos os homens são humanos, ainda que alguns se esqueçam disso. (BOAL, 1993, p. 15)

Augusto Boal criou a *Árvore do Teatro do Oprimido* que esquematicamente propõe uma compreensão imagética do que ele designa como a “*Estética do Oprimido*”.

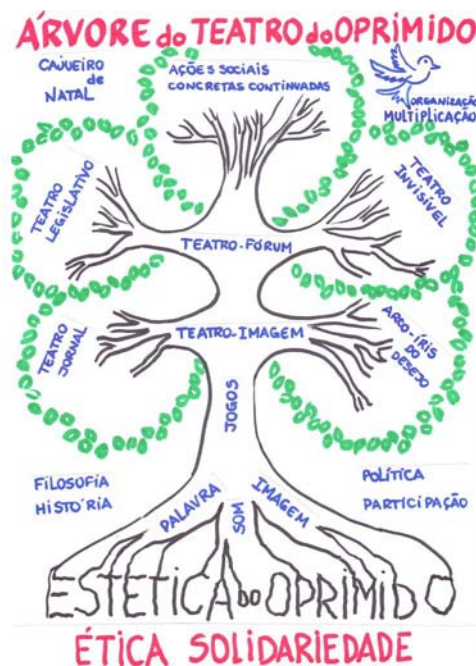


Figura 1 – *Árvore do Teatro do Oprimido*



A árvore do Teatro do Oprimido está fundamentada em suas raízes: a ética e a solidariedade, a cidadania, a filosofia, a política e a história, cuja função é contextualizar as relações humanas e possibilitar uma reflexão analítica e crítica da realidade. BOAL assegura que:

[...] Essa diversidade não é feita de técnicas isoladas, independentes, mas guardam estreita relação entre si, e têm a mesma origem no solo fértil da Ética e da Política, da História e da Filosofia, onde a nossa Árvore vai buscar a sua nutriente seiva. (BOAL, 2011, p. 15).

Suas raízes principais são a imagem, o som e a palavra. Estas são como forças motrizes que possibilitam o desenvolvimento das outras técnicas e métodos do Teatro do Oprimido. Toda a metodologia está alicerçada dentro dessa tríade, que funciona como um élan para o desenvolvimento das técnicas posteriores de representação.

A Estética do Teatro do Oprimido, busca desenvolver, aos que o praticam, a sua capacidade de perceber o mundo através de todas as artes e não apenas do teatro, centralizando esse processo na *Palavra* (todos devem escrever poemas e narrativas); o *Som* (invenção de novos instrumentos e de novos sons); e na *Imagem* (pintura, escultura e fotografia). Cada folha desta Árvore dela faz parte indissolúvel até alcançar as raízes e a terra. (BOAL, 2011, p. 16)

No tronco, encontram-se os jogos teatrais, o teatro-imagem e o teatro-fórum. E na copa da árvore estão: o Teatro Jornal, o Teatro Legislativo, o Teatro Invisível, o Arco Íris do Desejo e as Ações Diretas. Eclode uma vasta possibilidade de formas e técnicas para se discutir as questões problematizadas pelos grupos oprimidos, seja através da forma talvez, mais democrática de produzir teatro, que é o Teatro Jornal, ou pela potência social do Teatro do Invisível como modo de intervir na realidade produzindo uma nova forma de vê-lo ou ainda, a longo prazo, com a mobilização do cidadão por meio do Teatro Legislativo a partir do qual Boal levantou questões, discutiu e criou leis para a cidade do Rio de Janeiro na década de 90. Entretanto, nesse amplo conjunto de possibilidades, o foco para o entendimento do Teatro do Oprimido

está nos jogos teatrais. Augusto Boal menciona a sua representação e importância para o método:

No tronco da Árvore surgem, primeiro, os jogos, porque reúnem duas características essenciais da vida em sociedade: possuem regras, como a sociedade possui leis, que são necessárias para que se realizem, mas necessitam de liberdade criativa para o *Jogo*, não se transforme em servil obediência. Sem regras não há Jogo, sem liberdade não há vida. (BOAL, 2011, p. 16)

Há uma função sensório-motora na execução dos jogos teatrais do Teatro do Oprimido. A sensibilização do corpo não é a principal meta a ser alcançada dentro do método, é apenas a “porta de entrada” para o trabalho de desconstrução das máscaras sociais (que estão cristalizadas nas estruturas musculares e osteoarticulares). Além, é claro, da relação simbólica de representação social aí implicada. O jogo tem como função primordial desconstruir as máscaras sociais e os corpos robotizados ditados, segundo Boal, pela “cultura imperialista ianque” e pela cultura de massa. Nesse sentido, o teatrólogo salienta:

O corpo, no trabalho como no lazer, além de produzi-los responde aos estímulos que recebe, criando, em si mesmo, tanto uma *máscara muscular* como outra de *comportamento social* que atuam, ambas, diretamente sobre o pensamento e as emoções que se tornam, assim, estratificadas. Os *Jogos* facilitam e obrigam a essa desmecanização sendo, como são, diálogos sensoriais onde, dentro da disciplina necessária, exigem a criatividade que é a sua essência. (BOAL, 2011, p. 16).

Essa necessidade de desfazer a máscara social é fundamental para o desenvolvimento das atividades a partir dos elementos fundamentais estabelecidos pelo sistema arborescente do Teatro do Oprimido. Desgranges permite-nos a seguinte reflexão sobre a importância dos jogos:

Só depois de conhecer o próprio corpo e ser capaz de torná-lo mais expressivo, o espectador estará habilitado a praticar formas teatrais que, por etapas, ajudem-nos a liberar-se sua condição de espectador e assumir a de ator, deixando de ser objeto e passando a ser sujeito, convertendo-se de testemunha em protagonista. (DESGRANGES apud BOAL, 2011, p. 70)

## Capítulo 2 - Uma perspectiva socioeducativa do jogo

As teorias acerca do jogo não são limitadas à esfera teatral e nem ao século XIX e XX quando o *jeu dramatique* entrou em perspectiva na pedagogia francesa. O jogo é um assunto largamente discutido por filósofos, cientistas, artistas etc. O jogo como *energia excedente, instinto, necessidade fisiológica* ou *imperativo genético* é o fundamento de diversas teorias.

Celso Antunes (2003), Courtney (1980), Duflo (1999) e Gilles Brougère (1998) são alguns autores, citados neste trabalho, que apresentam material sobre o estudo da origem dos jogos, suas funções e utilizações. Entretanto, existe mais de uma representação associada à palavra jogo, constituindo, inclusive, um problema semântico. Brougère (1998) em seu livro *Jogo e Educação*, destaca três entre estas possíveis representações: jogo enquanto vocábulo científico utilizado para significar atividade lúdica, podendo também ser utilizado metaforicamente (jogo político); jogo como sistema de regras (damas, futebol, jogo da velha) que preexiste, independentemente dos jogadores, além de poder ser transformado em espetáculo (partida de futebol transmitida pela TV) ou traduzido em um *software*; e jogo enquanto material (tabuleiro e conjunto de peças do xadrez), também associado ao termo brinquedo. (NEVES, 2006, p. 56)

Além das discussões durante toda a história há a questão semântica do entendimento do que é jogo. Autores importantes como Platão e Aristóteles escreveram sobre a sua importância. É necessária uma estruturação histórico-conceitual do jogo na sociedade ocidental, porque é através dele que o ser humano ocidental criou suas questões e sua visão de mundo. Podemos perceber com Johan Huizinga, no seu livro *Homo Ludens* (2005), uma perspectiva importante do valor do jogo e sua influência sobre o homem, na criação sensório-motora, cognitiva e conceitual.

O jogo romano estava pautando em questões de ritos e na morte. Subdivido em dois tipos: o *ludi scaenici* (jogos de cena): teatro, dança, mímica e poesia; e *ludi circenses* (jogos de circo) que estavam relacionados a corridas, combates, encenações e jogos atléticos. Já o jogo na sociedade grega estabelecia-se pela noção espetacularizada da realidade, portanto, havia uma grande carga simbólica envolvida onde a representação de guerreiros por

atores era necessária, o jogo era chamado de *Ágon*. Diferentemente do romano, o jogo grego estabelecia uma relação com o sistema político-religioso.

Trata-se igualmente de um modo plural para racionalizar a relação com o divino, aprisionar o sobrenatural e se apropriar da transcendência por meio de atos aparentemente simples, como correr, lutar, cantar... mas que são impelidos ao máximo de eficácia sob o olhar dos deuses. (NEVES *apud* BROUGÈRE, 2006, p. 58)

Na Idade Média o jogo lúdico estará submetido aos poderes da Igreja Católica e, assim, numa relação de retroalimentação, a igreja desenvolverá os seus próprios ritos, e os jogos serão utilizados para demonstração e simbolização desses rituais. O jogo na Idade Média se estrutura pela necessidade de se organizar uma construção subjetiva de identidade, aprendizagem, sociabilidade e comunicabilidade. Entretanto, é o pensador suíço Jean Jacques Rousseau que o jogo ganha uma perspectiva ampliada e significativa para a educação no século XIX e XX. A esse respeito, comenta Neves:

A partir deles, percebe-se no jogo uma imitação da vida, uma cinética mimética, a enganar a própria vida. No jogo, ainda que se trate de um jogo de cartas, é o homem inteiro que joga, é sua vida que ele vive. O jogo serve para o homem iludir a si mesmo, para dar ao espírito o movimento mesmo da vida e a mudança de sensações, o estado de perpétua alternância entre o temor e a esperança. Talvez essa gama de conclusões justifique a importância e as possibilidades de análise dos jogos sob diversas óticas, bem como sua utilização com diversos fins em diversos espaços como, por exemplo, o da educação, e associados a outros componentes, entre eles, a arte teatral. (NEVES, 2006, p. 59-60)

Os jogos tornam-se importantes objetos de estudos para a ciência nos séculos XVII e XVIII. A burguesia começa a sobressair como produtora no sistema do desenvolvimento da revolução industrial. As instituições são sendo, aos poucos, criadas para educar, organizar e proporcionar ao ser humano maior eficiência ao progresso histórico-social e econômico.

A atenção ao estudo do jogo torna-se mais espessa nos séculos XVII e XVIII, período em que os jogos passam a significar objeto de estudo

de interesse na ciência, uma vez que os mesmos tornam-se uma verdadeira obsessão lúdica que toma corpo no Século das Luzes. (NEVES, 2006, p. 59)

Outro importante pensador que investigou as questões do jogo foi o físico, filósofo e teólogo francês Pascal, que visualizava o jogo como problema matemático, um revelador da moral e um criador de paradigmas. Neves (2006, p. 59) releva que “Sugere um olhar para as significações e para as representações contidas e expressas nos jogos e no jogar”. Já Leibniz coopera com a ideia de jogo com relação às questões pedagógicas e que, apesar das razões frívolas do jogo, há, sim, razões diferentes e complementares no desenvolvimento de habilidades. Assim, NEVES (2006, 59) afirma que:

Leibniz, filósofo alemão, matemático e lógico, salienta as capacidades pedagógicas dos jogos, ao defender que os mesmos oferecem um espaço privilegiado onde se exerce a inteligência humana por duas razões diferentes e complementares: de um lado, o prazer, e de outro, o exercício livre do espírito sem o constrangimento da necessidade e do real, oferecendo condições puras ao exercício da engenhosidade. Dedicou atenção aos jogos de azar, de probabilidade, de estratégia e de reflexão. (NEVES, 2006, p. 59)

Para Jean Jacques Rousseau o jogo produzia uma compreensão além de distrações, divertimento e frivolidades, porque, na sua concepção, o jogo apresentava implicações políticas e morais. Portanto, essa ideia de jogo irá influenciar a pedagogia pedocêntrica no sistema educacional moderno de ensino. Mas serão os filósofos Kant e Shiller quem irá associar o jogo à arte. Quebram as amarras da arte ao serviço servil e de função decorativa. Segundo Neves,

Promovem uma conceituação da arte liberta de uma relação servil e decorativa, sendo ressaltado seu descomprometimento em relação à sociedade, no que se refere à produtividade, e dessa forma associada ao jogo. Ambos (arte e jogo) então são representados como opostos à seriedade das atividades socialmente úteis; entretanto, a arte, contrariamente ao jogo, deixaria traços, o que supõe uma produção. Assim, sua oposição ao trabalho útil caracterizaria uma ultrapassagem em relação ao mesmo, enquanto o jogo permaneceria aquém. (NEVES, 2006, p. 61).

O jogo é anterior à linguagem, à filosofia, às ciências e artes, porque se situa antes da cultura, como nos descreve Huizinga nos primeiros passos da introdução do seu famoso livro. Contudo, nesse encontro de interdisciplinariedade em que o jogo e a estética do Teatro do Oprimido se predispõem à reflexão, nasce uma importância relevante que é a função do jogo. Albornoz ratifica:

Todavia, no jogo “há algo em jogo” que transcende a finalidade biológica, o seu sentido, que determina sua carga intensa e múltipla de significados. Em primeiro lugar, aparece o seu sentido como divertimento. A palavra alemã Witz, cujo significado situa-se na linha do gracejo, próximo de Spass, que tem a ver com o achar graça em algo, relaciona-se com o primeiro sentido de jogo. A rigor, o jogo pode ser sério, não é exatamente o riso, mas mantém muita afinidade com o sentido do humor e do gracejo. Witz repercute no diapasão do humor, enquanto Spass evolui seu significado mais pela direção do divertimento, do que dá prazer, e ambos esses sentidos associam-se intimamente na noção de jogo. É como se estivesse subentendido que o prazer dá humor ao jogo, sendo que o prazer próprio do jogo acrescenta-lhe afinidade com o humor. (ALBORNOZ, 2009, p.75)

Portanto, pela perspectiva de Johann Huizinga o jogo tem uma importância social, porque compartilha. Constroem através da reflexão e da criticidade as relações capilares da sociedade, dando a ela suporte sensório-motor, reflexão e visão de mundo para compor uma nova realidade. Essa é a função do método do Teatro do Oprimido.

O jogo é uma espécie de liturgia, porque convida ao sagrado, numa relação mística de construção de diretrizes sociais. Albornoz salienta que a relação do sagrado com o jogo está na cultura:

A análise em vista dá ênfase à relação entre o jogo e o sagrado. As liturgias religiosas, inclusive as atualmente existentes e, especificamente, as cerimônias religiosas do cristianismo, mas também em outros povos e tradições, são exemplos significativos da ligação entre jogo e sagrado. O sagrado é cultivado dentro de um jogo, os cultos são estabelecidos como em um jogo, isso sendo que todo ritual apresenta um aspecto de espetáculo, ou seja, é também um jogo que tem algo em comum com espetáculo. (ALBORNOZ, 2009, p. 77)

O jogo tem um poder de estabelecer correntes livres entre os participantes, porque estimula e motiva a interioridade dos envolvidos numa cadeia de troca-troca coletiva com a finalidade de compor um campo específico para a criação. O jogo é sempre o lugar de composição reflexiva. Os jogos precisam ter regras claras e objetivas.

Mesmo quando de alto nível, o jogo é cheio de imprevisibilidade; está feito de imprevisibilidade e esta é introduzida e acentuada pelas táticas, estratégias, em domínios variáveis. Em um jogo é preciso organizar-se e reorganizar-se, mental e fisicamente, taticamente, com rapidez, e isso depende também de condições exteriores, variáveis. Por exemplo: um surfista tem que se equilibrar sobre a onda em perene movimento, a rigor imprevisível, tornando o seu jogo, por isso mesmo, também imprevisível. Contudo, dentro de outros jogos nos quais a imprevisibilidade não aparece como tão óbvia, por exemplo, as relações entre os jogadores de esportes coletivos, em equipe, evoluem quase como em ondas, como se o seu jogo fosse também sobre uma perene superfície fluida e em perpétuo movimento, como as ondas do mar, pois ninguém é capaz de prever o movimento exato do outro, as reações repentinas, tanto as reações psicológicas inesperadas como as reações involuntárias do corpo do outro. (ALBORTOZ, 2009, p. 78)

Consensualmente, o entendimento do homo ludens de Huizinga é vasto, porque nasce de uma perspectiva antropológica para explicar o ser social. O pensador exemplifica que é através da função do jogo nas questões primárias, anteriores a própria linguagem que o Homem responde as questões da vida – das mais simples até as mais complexas, como as político, bioética e outras. O jogo se estabelece como tensão e utilizaremos esta proposta de Huizinga para analisar o jogo teatral e a função dele dentro do Teatro do Oprimido.

## **2.1 O jogo Teatral na acepção de Boal**

O jogo teatral na acepção de Augusto Boal compreende uma necessidade importante para aquisição de algumas habilidades e, também, para a retirada das máscaras sociais. Boal (1993, p. 19) expõe sua perspectiva acerca das máscaras sociais como “ o resultado de uma profunda investigação dos rituais, que a personagem desempenha; a máscara social forma-se a partir desses rituais”.

A importância do ritual para compreensão do jogo é plausível, porque Boal analisa que as máscaras sociais são criadas nas relações ritualistas. Sobre o ritual, Boal (1993, p. 21) traz para nossa reflexão:

O ritual é todo um sistema de ações e reações predeterminadas. Para atravessar a rua há que aguardar a luz verde. Ao entrar na igreja, fala-se em voz baixa. As relações entre os seres humanos processam-se segundo ações e reações mais ou menos preestabelecidas pelas leis, tradições, hábitos, costumes, e etc... . (BOAL, 1993, p. 21)

Boal atravessa a compreensão do jogo como forma de desconstruir as máscaras sócias

O comportamento ritualizado é o comportamento morto: o homem não cria, apenas desempenha um papel sem criatividade. O conjunto de papéis desempenhado por cada indivíduo na sociedade cria nele uma “máscara”. Muito dos rituais são abstratos. A hierarquia militar, por exemplo, é um conjunto de rituais determinados por leis abstratas. (BOAL, 1993, p. 22)

A função do jogo no Teatro do Oprimido permite, aos participantes e ao ministrante, organizar formas de desenvolver a relação sensório-motora e cognitiva, além, é claro, da visão política e participativa frente à realidade

Todo o teatro é político, ainda que não trate de temas especificadamente políticos. Dizer “teatro político” é um pleonasma, como seria dizer “homem humano”. Todo o teatro é político, como todos os homens são humanos, ainda que alguns se esqueçam disso. (BOAL, 1993, p. 15)

Pode-se perceber um alinhamento entre Johan Huizinga e Augusto Boal porque os dois destacam a importância do jogo na construção de linguagem. Entretanto, o que é válido pontuar como objeto de análise é a envergadura política do jogo teatral, principalmente, porque ele articula compreensões e visões de mundo importantes para os participantes, coletivos, artistas e performers envolvidos. Ou seja, dentro do método do teatro do oprimido, temos os jogos teatrais como base das suas diferentes técnicas como: o teatro invisível -; o teatro jornal; o teatro fórum; o teatro legislativo. Dentro do método do Teatro do Oprimido, um jogo importante para compreensão de desfragmentador das barreiras das “máscaras sociais” é o sistema coringa de



atuação onde os atores revezam entre os vários personagens do espetáculo descaracterizando os personagens e evidenciado tudo que há por detrás das relações sociais. O pano de fundo é revelado.

Dentro do sistema “Coringa”, o espetáculo deve apresentar rituais realizados por um conjunto de máscaras que passam de ator para ator, de modo a que o espectador possa verificar que todos os rituais (mesmo os absolutamente necessários) devem ser constantemente destruídos, para que os outros sejam criados e destruídos para dar lugar a outros, que serão igualmente destruídos, afim de que o tempo e a vida não sejam detidos. (BOAL, 1993, p. 23)

O método do teatro do oprimido consiste em preparar o ator ou espectador para produzir teatro. Por isto, se faz necessário, através dos jogos teatrais, os aquecimentos vocal, ideológico, emocional, jogos de integração do elenco, exercícios de máscaras e rituais e etc. para composição de uma visão amplificada da realidade. Boal (1993, p. 9) salienta nessa breve passagem na apresentação do Livro *“200 Exercícios e jogos para o ator e para o não-ator com vontade de dizer algo através do Teatro”*.

*200 exercícios e jogos para o ator e para o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro* completa o ciclo, oferecendo exercícios e jogos que ajudem o não-ator (operários, camponês, estudante, paroquiano, empregado público, todos) a desentorpecer o corpo, alienado, mecanizado, ritualizado pelas tarefas quotidianas da sociedade capitalista. (BOAL, 1993, p. 9)

Essas técnicas dentro do método do teatro do oprimido operacionalizam formas de composição da realidade de forma mais consciente. Os jogos são esquematizados por Boal na sua vasta literatura para permitir uma oxigenação desses instrumentos na finalidade de proporcionar, de forma progressista, uma educação participativa à todas as pessoas.

Todos os temas são campos de discussão para o teatro do oprimido. As máscaras sociais e os rituais verticais são revisitados e colocados em constante reflexão.

A riqueza do Teatro do Oprimido, como aponta seu próprio criador, se deve ao fato de apresentar imagens da realidade que podem ser modificadas, recriadas em outras imagens desejadas. O que faz com que essa prática teatral, apesar das críticas frequentes, continue

despertando o interesse de tantos e demonstre permanecer viva em seu diálogo com a atualidade. (DESGRANGES, 2011, p. 76)

A função do jogo é justamente alicerçar essa prática, porque habilita o participante a produzir imagem, palavra e som que são a base do teatro do oprimido, principalmente, quando Boal aponta os meios de comunicação como produtores massivos dessa tríade. Há uma necessidade de rever o conceito do teatro do oprimido que está sempre em constante historicização, porque é sempre alinhavado ao contexto político e social (DESGRANGES, 1993).

O teatro do oprimido que se propõe revelador, como a prática artística solicita, exige um permanente questionamento acerca de sua relação com a sociedade contemporânea, tanto no que se refere às temáticas abordadas quanto aos procedimentos práticos propostos. (DESGRANGES, 2011, p. 77)

Assim, os jogos teatrais pela perspectiva de Augusto Boal estarão estabelecidos e reorganizados pela necessidade de criar articulações com a própria vivência do participante com seu contexto. A experiência individual é levada em consideração, mas, sempre, com a consciência coletiva numa razão participativa e progressista de encarar esse processo como aprendizagem de uma proposta de consciência universal, crítica e reflexiva.

## **2.2 - A perspectiva de Flávio Desgranges sobre Jogo Teatral e Jogo dramático**

O jogo dramático, na perspectiva de Flávio Desgranges, perpassa primeiramente pela visão de jogo de Peter Slade (1978), *O jogo como uma necessidade humana* e, por isso, natural a todos os humanos, exemplificados pelos jogos lúdicos das crianças.

[...] existem duas espécies principais de jogo: uma na qual as crianças brincam com objetos e os fazem criar vida (*jogo projetado*), e a outra na qual as próprias crianças se tornam as pessoas imaginadas, animais ou coisa (jogo pessoal). (DESGRANGES *apud* SLADE, 2011, p. 93)

O jogo dramático, na acepção de Peter Slade, tem uma função subjetiva e objetiva de desenvolver na criança aspectos relevantes a maturação interna e externa. A personalidade é desenvolvida pelos jogos estabelecidos entre eles, assim, cooperando para uma percepção *eu e o outro* e jogos que estabelecem uma relação de sociabilidade.

o jogo dramático infantil (child drama) é primordialmente valioso para a preparação da personalidade, “como um considerável efeito equilibrador sobre o caráter, a formação da confiança em si mesmo, e a melhoria do rendimento escolar e na aquisição do gosto em geral. (DESGRANGES *apud* SLADE, 2011, p. 93)

Historicamente o jogo é um profícuo produtor de complexidade pelo caráter polivalente. Seja ele, na Grécia, em Roma, na Idade Média, no Renascimento, na Revolução Industrial, na Educação e Psicologia, mas é na arte - principalmente no teatro - que o jogo estabelece-se como sistema metodológico para permitir que os participantes operem questões relevantes a representação.

O Jogo Dramático surge na França nas primeiras décadas do século XX, sendo utilizado em vários contextos, desde de atividades que animam encontros de grupos de escoteiros até, e principalmente, nas escolas, enquanto instrumento cada vez mais reconhecido por seu valor educacional. (DESGRANGES, 2011, p. 94)

Desde então vários autores constituíram os jogos teatrais e dramáticos como objeto de seus estudos. Leon Chancerel (1948), na introdução de seu livro “Jeux dramatiques dans l’éducation”, também, entende que não há jogo sem convenções e regras, dialogando com as perspectivas de Johan Huizinga e Augusto Boal. Outros autores importantes são Jean Claude Lallias e Jean Louis Cabet (1985), Dominique Oberlé (1989), Jean Pierre Ryngaert (1991) e no Brasil, Olga Reverbel (1989) e Maria Lúcia de Souza Barros Pupo (1986), que colocam em evidência o fazer teatral e a prática dos jogos teatrais.

Pode-se caracterizar o jogo dramático como uma prática grupal, porque pode ser realizado em coletivos com a finalidade determinada pelos envolvidos nesse ritual de desenvolvimento de reflexão, das questões sensórias, motoras

e da linguagem. Segundo Desgranges (2011, p. 95), o jogo dramático é uma forma eficaz de aprender as questões da linguagem teatral e salienta que

[...] o Jogo Dramático como uma atividade grupal, em que o indivíduo elabora por si e com os outros as criações cênicas, valendo-se das apresentações no interior das oficinas como um meio de investigação e apreensão da linguagem teatral. (DESGRANGES, 2011, p. 95)

O jogo teatral ou dramático é uma forma de apreender o mundo pelo sentido, mas, é através do puro exercício da repetição e, também, da reflexão da execução desses exercícios que a função fundamental dos jogos teatrais é alçada a uma análise crítica do mundo.

O jogo Dramático apresenta-se, também, como um instrumento de análise do mundo: as situações cotidianas são vistas e revistas, moldadas e modificadas no jogo, e o indivíduo pode sempre parar, voltar atrás e tentar de novo. Essa estrutura repetitiva do Jogo Dramático ressalta-se, constitui-se em um de seus aspectos fundamentais, já que, no decorrer de muitos exercícios, propõe-se que, após a análise da cena feita pelos jogadores-espectadores, os jogadores-atores possam retomá-la, redefini-la com base nos comentários feitos pelos grupos, e apresentá-la de novo. (DESGRANGES, 2011, p. 95)

O jogo dramático para Flávio Desgranges (2011) colabora no processo criativo dos envolvidos, seja ele, no decorrer do próprio exercício como autoanálise ou posteriormente, no processo de reavaliação dos jogos.

### **Capítulo III O Jogo Teatral no Liceu de Artes e Ofício: uma prática metodológica adequada**

Uma dificuldade com a qual se depara o pesquisador interessado em examinar o *faz-de-conta* é a inexistência de uma terminologia unificada e consensual para designá-lo. Termos como "jogo infantil" (Freud), "jogo simbólico" (Piaget), "brinquedo" (Vygotsky), "jogo de papéis" (Elkonin), "jogo dramático" (Peter Slade), "dramatização" e, até mesmo, "teatro infantil" têm sido utilizado no desenvolvimento teórico-prático, para se referirem às ações representacionais lúdicas de natureza dramática dos jogos teatrais ou dramático. Com isso, a análise do conteúdo programático na disciplina de

Laboratório e Encenação (no turno vespertino) do Liceu de Artes e Ofício Claudio Santoro faz-se necessário para contribuir para uma reflexão sobre a importância dos jogos teatrais (dramáticos) dentro do processo educacional dos alunos da instituição. Como já ressaltou Desgranges (2011, p. 95)

[...] o Jogo Dramático como uma atividade grupal, em que o indivíduo elabora por si e com os outros as criações cênicas, valendo-se das apresentações no interior das oficinas como um meio de investigação e apreensão da linguagem teatral. (DESGRANGES, 2011, p. 95)

A instituição de ensino Liceu de Artes e Ofício Claudio Santoro, coordenado pela Secretaria de Cultura do Estado (SEC), realiza, há dez anos, cursos de formação livre em artes no Estado do Amazonas. Há cursos de teatro, dança, música, artes visuais e cinema em várias modalidades. O foco deste trabalho é analisar os jogos teatrais dentro do conteúdo programático da instituição.

O curso de Teatro não compôs, até 2012, o Plano Pedagógico do Curso (PPC) e os professores da instituição eram contratados por tempo limitado. Assim, o cenário da instituição e do curso não oferecia estabilidade para um desenvolvimento profícuo do PPC e outras questões organizacionais. A análise realizada até esse momento teve como base esse cenário instável. Atualmente, algumas mudanças, como a contratação efetiva de professores no quadro de funcionários, já ocorreram e, a coordenação do curso, juntamente com a da instituição criaram, em fevereiro de 2013, do Plano Pedagógico do Curso do Grupo Experimental do Cláudio Santoro e a ampliação e subdivisão da disciplina de Laboratório e Encenação.

A análise deste trabalho tem por objetivo diagnosticar a importância dos jogos teatrais do Teatro do Oprimido dentro da Instituição e, qual a sua relevância político-ideológica para a reflexão da realidade dos participantes geradas dentro desse processo, levando em consideração não apenas os jogos teatrais como ferramentas didático-metodológicas no ensino da linguagem teatral, mas, também, pela visualização crítica do mundo.

O curso de Laboratório e Encenação começou dia 09 de julho de 2012, com uma apresentação da disciplina, ementário e conteúdo programático (*Vide anexo I*), breve explicação dos jogos teatrais dentro da estética do teatro do

oprimido e dos jogos teatrais de Viola Spolin, Alongamento e Flexibilidades, jogos do olhar a multidão, pega-pega do olhar e análise da aula (feed-back). O curso teve encontros segunda, quarta e sexta-feiras

O curso iniciou-se com a preocupação em desenvolver a disciplina de Laboratório e Encenação dentro da perspectiva do teatro do oprimido onde os jogos teatrais, a estética e a relação política do teatro do oprimido seriam questões relevantes para o grupo. Já no desenvolver das aulas (*Vide anexo 2*), os exercícios de alongamento, flexibilidade, jogos teatrais e criações de cenas forma base para algumas aulas. As aulas ministradas de 09 de julho a 15 de Agosto (*Vide anexo I e II*) foram ministradas pelo professor coordenador do curso, porque o quadro de funcionários da instituição fora aumentado, agora, com contratos e carteira assinada. No dia 22 de agosto de 2012, o professor Madirson Francisco Souza assume a turma de Laboratório e Encenação da Instituição. As aulas ministradas posteriores a essa data estão focadas no desenvolvimento dos jogos teatrais do método do teatro do oprimido e da contextualização do nascimento desse teatro a partir de um breve relato do teatro do oprimido no Brasil. houve. No (*Vide anexo III*), os encontros ministrados estavam fundamentados dentro de um desenvolvimento psicomotor, ativação da sensibilidade tátil e de alguns exercícios para coordenação motora fina e grossa, especificadamente. Os exercícios – jogos teatrais- de ativação de memória, opressor e oprimido, máscaras, jogos de sociabilização do grupo e *feed-back* foram realizados dentro da perspectiva do método do teatro do oprimido. Iniciamos uma breve explanação da árvore do teatro do oprimido e da importância dos jogos teatrais e, logo depois, do Teatro Fórum, Teatro Invisível, Teatro Imagem, Teatro Legislativo e Teatro Jornal, todos com apresentações dos exercícios e reflexão. Só não pudemos realizar o Teatro Legislativo, por questões óbvias, mas falamos da importância do Augusto Boal quando se candidatou e ganhou para ser vereador da cidade do Rio de Janeiro e como conseguiu aprovar leis.

Na semana posterior ao dia 17 de agosto de 2012, convidei um amigo ator e fonoaudiólogo para conversar durante uma semana sobre higiene, exercícios e soluções para alguns alunos que percebiam que alguns exercícios dentro do método do teatro do oprimido não conseguiriam resolver por se tratar de uma patologia. O acompanhamento do fonoaudiólogo (*Vide anexo IV*)

durante essa semana foi importantíssimo para o grupo e, principalmente, para discipliná-los a importância do cuidado com o trato vocal. Mesclamos aula de aquecimento, flexibilidade, exaustão, jogos teatrais e preparação da voz para o ator.

Durantes algumas semanas aconteceu a revisão dos jogos teatrais, a estética do teatro do oprimido, a revisão da árvore do teatro do oprimido, exercícios de alongamento e flexibilidades, exercícios coletivos do Teatro Fórum, Teatro Invisível, Teatro Jornal, Teatro Imagem e alguns outros jogos Teatrais.

A disciplina de Laboratório de Encenação não está finalizada, mas estamos revendo um conto-infantil - *A Cinderela* - para criação de uma história dentro do universo amazônico chamada Cinderela ao Aveso falando de algumas questões como a erotização da mulher amazônica, da exploração dos recursos naturais, dos festivais de cinema e da formação em teatro na cidade. Estamos utilizando o sistema-coringa de atuação do método do teatro do oprimido para finalização do curso do Liceu de Artes e Ofício Claudio Santoro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A necessidade de compor uma reflexão acerca da importância dos jogos teatrais do método do teatro do oprimido no contexto da escola Liceu de Artes e Ofício Claudio Santoro parte da reavaliação teórico-prática dos procedimentos metodológicos da instituição, porque percebemos um descompasso o programa do curso e a metodologia aplicada e os procedimentos teóricos e práticos do método do teatro do oprimido, quando utilizados. O método do teatro do oprimido parte de uma perspectiva, em médio prazo, para a busca de valores éticos e estéticos na composição da identidade, e visão de mundo. O aporte teórico utilizando escora-se na perspectiva de mundo de Augusto Boal pela estética do teatro do oprimido que consiste em mensurar esses exercícios do *fazer-dizer*<sup>3</sup> da linguagem teatral e como essa ótica pode compor uma verdadeira forma de verificar e refletir criticamente o ser humano e o mundo.

A análise histórica foi necessária, porque se compreendeu a necessidade de compor uma espécie de panorama acerca do valor do jogo no pensamento ocidental. Johan Huizinga iluminou essa perspectiva acerca do jogo no desenvolvimento da pesquisa, porque, ele trata o jogo como uma necessidade do ser humano para produzir cultura e para o desenvolvimento da própria humanidade. Além disso, foi necessário ampliar essa relação com uma breve explicação cronológica do jogo dos Gregos ao começo do século XX, quando os jogos dramáticos (*jeu dramatique*) foram utilizados na França por escoteiros e, principalmente, no sistema educacional.

Os jogos teatrais são um campo de discussão para vários e grandes estudiosos, mas, a sua importância no Brasil deu-se após o envolvimento de autores como Olga Reverbel, Ingrid Koudela, Maria de Lúcia de Souza Pupo e Augusto Boal em meados da década de 70. Por fim, essa cartografia acerca dos jogos teatrais e/ou dramáticos coopera para a análise da importância dos jogos teatrais na instituição supracitada, porém, às vezes, o desenvolvimento atravessa obliquamente os interesses da instituição, porque, por se tratar de

---

<sup>3</sup> Termo cunhado por Jussara Setenta no Livro Fazer-dizer do Corpo



uma espécie de (BOAL, 1988) treinamento para revolução ou tomada de consciência crítica ao próprio sistema pelos anos participantes do curso.

Esta experiência com o método do Teatro do Oprimido dentro da disciplina de Laboratório e Encenação no curso de teatro do Liceu de Artes e Ofício Cláudio Santoro é um exemplo disto. Uma dramatização (jogo) do Teatro do Invisível colocou em evidência, por exemplo, a necessidade de um banheiro e um bebedouro autônomo para cada bloco da instituição. Isso, foi proposto pela *plateia* de mães que ficavam esperando seus filho(a)s terminarem as aulas de Ballet Clássico durante três ou quatro horas. O resultado foi bem significativo, porque evidenciou uma necessidade pública e de direito das pessoas envolvidas dentro daquele sistema. Ou seja, os jogos teatrais do método do teatro do oprimido possibilitam criar nos seres envolvidos uma consciência política do estar-no-mundo e revelam como algumas questões institucionais atravessam, na diagonal, os interesses dos cidadãos, consentindo as pessoas para a importância do fazer teatral para a transformação da sociedade e, que vai além de questões sensoriais, motoras, proprioceptores e da linguagem.

Para finalização do semestre do curso ministrado, resolveu-se montar um espetáculo com a turma de Laboratório Teatral I Sistema Coringa baseado na ideia de composição sem atores e personagens pré-definidos, mas, sim, atuantes na encenação em todos os momentos e em processo de rodízio.

Portanto, o teatro do oprimido coube na proposta de encenação como jogo criativo. Para a montagem relemos algumas obras e discussões ao longo do curso para determinar qual seria a melhor abordagem para montagem do espetáculo. Chegamos a identificar os problemas ideológicos nos contos infantis e perceber como o processo político da ocidentalização acabou dissimulando as verdadeiras ideias e significados sociais contidos nas histórias infantis.

Daí, a obra Cinderela foi a história infantil escolhida para a produção de final de curso, adaptada pelo grupo com referências específicas do universo amazônico desenvolvendo, assim, uma Cinderela regional, onde aparecem a cabocla, a índia, o estrangeiro, o artista, o vereador mau caráter, a política, as gírias e outros elementos da cultura e da gastronomia local. A dramaturgia do

espetáculo foi roteirizada e escrita em formato colaborativo e recebeu o nome de “Cinderela ao Avesso”.

A escolha da Cinderela como representação dos anseios do grupo participante do curso parte, principalmente, do anseio do homem/mulher amazônico em ser reconhecido e legitimado. Seja por dispositivos de poderes de classes dominantes ou até mesmo por estados de outras regiões. Ou seja, nesse critério, esse tema caberia como argumento para a proposta do método do teatro do oprimido e do jogo especificadamente, porque permite aos jogadores compreender os arquétipos que se envolvem nesse processo de aculturação da própria cultura em detrimentos de forças exógenas.

No processo, a priori, foi construído um argumento para começar a jogar, levando em consideração a ideia do sistema coringa. Isto ajudou, inclusive, a minimizar os atrasos e o descompromisso dos atores/jogadores dentro do Liceu de Artes e Ofícios e permitiu que os alunos exercitassem na práxis uma determinada forma de pensar o espetáculo a partir deste sistema, já que estudamos e praticamos dentro da sala de aula durante quatro meses.

O texto desenvolvido coletivamente permitiu encontrar alguns caminhos para abordar as inter-relações dos temas. (vide anexo)

A experiência dos atores/jogadores dentro do sistema coringa partia de uma desconstrução dos aspectos da criação do personagem e da própria representação do mesmo dentro do sistema, afinal de contas, o que importava, nesse caso, eram todas as questões anteriormente abordadas e desenvolvidas no roteiro e na dramaturgia.

O sistema coringa envolveu o grupo num sistema de jogo extremamente interessante, visto que, era obrigatório um entrosamento, uma generosidade e um senso de jogo global para que efetivamente o sistema funcionasse. Os inúmeros ensaios e a própria readaptação do texto durante o processo obrigou o grupo ampliar a sensação de jogo -, além é claro, da ação e reação de cada figura – persona – dentro da cena.

O sistema proporcionou, ainda, a autonomia do espetáculo: na falta de um dos atores/jogadores qualquer outro ator estava habilitado para compor a personagem em uma substituição automática e substituir automaticamente garantiu o jogo e apropriação da encenação pelos alunos/jogadores/atores.

### Referências bibliográficas

ALBORNOZ, Suzana Guerra. **Caderno de Psicologia Social do Trabalho**. Vol. 12, Nº 1, p.p 75 -92, 2009.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. 4 ed. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2001.

\_\_\_\_\_. **200 jogos para atores e não-atores com vontade de dizer algo através do teatro**. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1993.

\_\_\_\_\_. **A Estética do Oprimido**. Ed. 1. Garamound, Rio de Janeiro, 2009.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. 3 ed.. Editora Hucides: Edições Mandacaru. São Paulo, 2011.

JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia do Ensino de Teatro**. Ed. 1. Editora Papyrus, São Paulo, 2001.

LIGNELLI, César. PACHECO, Sulian Vieira. **Módulo 7: Laboratório de Teatro 1**. Brasília. ATHALIA – Gráfica e Editora, 2008.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. Ed. 4. Editora Perspectiva. Rio de Janeiro, 2000.

NEVES, Libéria Rodrigues. **O USO DOS JOGOS TEATRAIS NA EDUCAÇÃO: uma prática pedagógica & uma prática subjetiva**. Dissertação de Mestrado. Ufmg. 2006.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Ed. 2. Editora Perspectiva. São Paulo, 1999.

SANCTUM, Flávio. **Estética do Oprimido de Augusto Boal Uma Odisséia pelos Sentidos**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense – UFF, Rio de Janeiro, 2011.

SLADE, Peter. **O jogo dramático infantil**. São Paulo: Summus, 1978.

<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/FAEC85TQG>  
F/1000000613.pdf?sequence=1 Acesso em 10.11.2012 as 22:30

<http://ctorio.org.br/novosite/> Acesso em 10.11.2012 as 23:20

## ANEXO



**Figura 2: Espetáculo "Cinderala ao Avesso" Cinderala Cabocla Ator: Fellipe Maya**



**Figura 3 "Cinderela ao Avesso" Sistema Coringa. Cena: Abordagem das Primas do Sul**



**Figura 4 "Cinderela ao Avesso" Sistema Coringa. Atriz: Alessandra Lyra (Cinderela) e Fellipe Maya ( Fada Madrinha)**



## CINDERELA AO AVESSO

### Personagens:

Narrador -  
 Pai – Produtor  
 Filha sulista  
 Cabocla  
 Pai Vereador  
 Amidas da Filha Sulista  
 Vendedora de Abobora.

Prólogo - Grupo de Atores entram em Sala. Roupas Pretas. Pequenos Adereços. (Começa o aquecimento técnico vocal com vocalize)

Narrador – Uma distante feira no Zumbi 03.

### (CENA 01)

(Vendendo coisas na feira)

Cabocla – Pai, você tem um minuto...?

Vereador – Minha filha, estamos prestes à inauguração dessa feira no Zumbi 03.

Anna – Cabocla - Eu nasci no lugar errado... Pai, porque não vamos embora daqui...?

Anna – Vereador – Minha filha, eu preciso dos eleitores. Manaus é oportunidade. O Eleitor sofre de leseira baré e enquanto eles votam eu ganho dinheiro. Portanto, eu nasci para enganar. Por isso, eu sou político. Meu interesse é o poder.

Cabocla – Papai, eu quero ser atriz. Quero ir para Globo, Hollywood, Bollywoody. Eu só não quero a Record.

Vereador – Minha filha, no máximo, que você pode conseguir chegar é Uea. Se passar, se não passar. É no Cláudio Santoro.

Cabocla – Pai, deixa de piada. Somos todos do Cláudio Santoro. Eu, você... (cita nomes) – Eu vou embora daqui...

Vereador – Você tem ideia de como sai do Zumbi 03 e chega em casa...?

Cabocla – Não sei, mas dou o meu jeito. (sai)

### (CENA 02)

(Encontra a Fada Madrinha na Feira)

Fada Madrinha – O que foi queridinha? Está tão cabisbaixa...?!

Cabocla – Meu pai que não me entende.

Fada Madrinha – Quem é seu pai...?

Cabocla – Aquele Sr. que está inaugurando a feira.

Fada Madrinha – Então é aquele filhoda..

Todos os atores – Filhoda... filhoda...

Narrador – O Liceus de Artes e Ofício Claudio Santoro argumenta que o corpo docente e discente não pode utilizar palavras de baixo calão, cenas de nudez, violência física e uso indevido de animais em cena. Thanks.

Versão em Francês que a GENTE é chique.

Fada Madrinha – Seu rosto não é estranho. Já te vi, na TV...!

Cabocla – (toda exibida) - ... foi um comercial que fiz para... uma loja muito... conhecida...!

Fada Madrinha – Ellus...? Forum...? Calvin Kleine...? C&A...? Renner...? Jekiti...? Hermes...? Esplanada?



Cabocla – Não... Apa Movéis!

Fada Madrinha – Quando a gente está começando a nos aceitamos tudo, mas o que te aflige...?

Cabocla – Eu quero mudar de vida. Eu nasci para ser uma estrela.

Fada Madrinha – Quer um conselho...? Leva esse jerimun para casa, por apenas dois e cinquenta. Você não vai se arrepender. Boa Sorte.

Cabocla – Pai, eu quero dinheiro! (Escandalosamente)

Vereador – Tu é lesa? Abestada. Tu tens ideia de quanto eu gastei na tua educação no Lato Sensu...?

Cabocla – Pai...! São só dois e cinquenta.

Vereador – Eu vou te dá, mas que isso não volte a acontecer. Faz cara de pobre para nos aproveitarmos à oportunidade de campanha.

(Atores fotografam e narrador, por trás, expõem foto em dimensões de 30x50)

**Narrador – Grande vereador alimenta criança pobre do Zumbi 03.**

Fada Madrinha – As oportunidades aparecem quando menos se espera!

Cabocla- Obrigado.

**CENA 03 – Cineasta, Filha e as amigas**

Cineasta – Que exuberância. É paradisíaco. Olha que floresta linda, que encontro das águas magnífico, esse teatro é único, que beleza, que praça linda, que clima, que carro, que ônibus, que violência, que roubo, que flanelinha... O centro é caótico!

Filha – Que horror. Que calor, vamos voltar, papai...?

A amiga burra – Alguém trouxe protetor solar fator 60?

A amiga menos burra – Eu tenho um importado de 240.

Filha – Isso não existe.

Cineasta – Garotas, calma. Já vamos voltar para o hotel e poderemos descansar. Afinal de contas, o trabalho só começa amanhã.

(A Cabocla, com raiva, resolve sair a pé do Zumbi 03. O jerimum amolece e ela se surpreende com um panfleto dentro).

**CENA 04 (Cabocla e Jerimun)**

Narrador -

Cabocla – Eu nunca pensei que fosse tão longe voltar para casa. Maldita hora que resolvi ir a pé. ( o jerimun cai) – MERDA!

Narrador – O Liceus de Artes e Ofício argumenta que é o proibido...

Cabocla - ... Eu já sei que não pode usar palavras de baixo calão. Blá, blá, blá... Pronto, com esse calor todo, o jerimum está cozido. (Acha o panfleto) – Que loucura. Esses alimentos apodrecem rapidamente... O que é isso...? Um papel. (começa a lê o papel) – Seja uma estrela em 5 minutos.

Narrador – Seja uma estrela em 5 minutos. Só aqui, nesse teste, você poderá se tornar uma estrela do cinema internacional. Usarão os melhores estilistas, as melhores maquiagens e desfilará nos maiores tapetes vermelho dos festivais. E, naturalmente, depois de 505 filmes, 200 milhões na conta e ter adotado 5 crianças da África, Ásia e adjacências você terá o seu nome e mãos gravados na calçada da fama. Venha e participe.

( A cabocla vê no chão um panfleto indicando um teste de elenco para o filme de um famoso cineasta que vem a região. Animada comenta aos seus parceiros de turma)

Bola – TURMA da Cabocla – É melhor nem se meter nessa parada. Eles só querem se for alta, branca, loira e de olhos azuis. Olha só ( aponta para o papel nas mãos da cabocla) – Eles exigem até inglês nesse teste.

**CENA 05 -**

(Pai – Cabocla e os Ouvintes)

(Pai sendo filmado para uma entrevista) Entra Cabocla

Pai – (puxando o pai pela camisa) – Pai, pai, meu sonho vai ser realizado. Vou ser atriz!

Pai – Você está amassando a minha camisa esporte-fino. Não quero ouvi-la. Vá para o quarto. Agora!

**CENA 06**

(Cabocla e Fada Madrinha)

Narrador – Depois do descaso do Pai, a pequena cabocla fica irritada e tem uma ataque adolescente. Quebra toda a casa, o carro e divulga fotos sensuais...

Cabocla – Não podemos usar essa palavra!

Narrador – Fotos comprometedoras do pai no Facebook. Ela está trancada no quarto.

Todos os Atores – Oi, menina! (repetidamente)

Cabocla – Você está me assustado. Quem é diabo...?

Fada Madrinha – Sou a sua fada, cabeleireira formada no Senac, vendedora de esfirra, manicure e pedicure. Tudo isso, por apenas, 250,50 centavos no Tambaqui Urbano. Lembra-se de mim...?

Cabocla – Claro que lembro. Ainda tenho calos na mão do tanto que carreguei aquele jerimum.

Fada Madrinha – Mas não tinha uma surpresa?

Cabocla – Sim, tinha. E adorei, amanhã vou fazer um teste para ser a protagonista para um filme sobre a Amazônia que vão gravar aqui.

Fada Madrinha – Que novidade. Filme na Amazônia. Que rico...! Mas tem um porém... Você só passar nesse teste se for alta, loira, branca, magra, peituda e pernuda, mas, tudo isso, com traços levemente indígenas.

Cabocla – De tudo isso, eu só tenho os traços indígenas.

Fada Madrinha – Nada que uma força da sua fada madrinha não resolva.

Cabocla – O que poderia ser...?

Fada Madrinha – Vou-lhe transformar em uma viking de olhos negros e traços indígenas. Veja só... (ela é transformada) – Mas, ainda, você só tem cinco minutos para realizar esse teste. (Todos) - Corra, corra... corra. Corra!

**CENA 07 – Cineasta – Filha e Amigas**

(Contrariando os amigos resolve ir ao teste. Depara-se com o cineasta que fica encantado com o beleza).

Stephanie – Cineasta – Espero que essa viagem tão longa até aqui não seja em vão. ( Antes de vê-la)

Alessandra – Não que eu não tenha talento, mas é a sorte que não me encontrou...!

**CENA 08**

Sulista – Por que meu pai me trata assim...? Com tanta frieza. O que eu fiz pra merecer? Ele não percebe que eu sofro! Eu amo-o. Às vezes, eu penso que seria melhor eu não existir. No fundo, eu acho que ele me culpa pela morte da minha mãe!

A amiga menos burra – Vamos para o shopping, amiga...?

Amiga burra - ... e tem shopping em Manaus...?

Amiga menos burra – Tem três galerias uma atrás da outra numa rua esburacada dessa.

Sulista - Qual é o problema do meu pai? Agora está interessado em garotas mais nova que eu. Cadê a memória da mamãe, que foi um ótima esposa, campeã xadrez, uma maitre de cozinha, voluntária da LBV e P.hD em Bioquímica Nuclear.

A amiga menos burras – O que é bioquímica nuclear?

A amiga burra – É um tipo de doença tropical.

Sulista- Não vou explicar, porque vocês não vão entender. Coisas de gente que tem classe!

Elton – Sulista – Meu pai é uma tapado mesmo! Ele sabe que sei atuar, cantar e dançar, mas só tem olhos para essa “guria” toda oferecida. Qual é o problema comigo? (tempo) - Pai eu te odeio.

A amiga menos burra – Ele não está aqui para te ouvir.

Amiga burra – Mas o que vale é a intenção, não é mesmo...?

Elton – Cineasta – Eu não quero mais nenhuma dessas! Essa daqui mudará minha vida. A peça final do meu quebra-cabeças, com certeza, ela fará tudo que eu mandar em nome da fama e do dinheiro.

Elton – Cabocla – Poxa, Manaus não tem muita coisa para me oferecer. Já trabalhei em muitos espetáculos e nada. Geralmente o cachê é pouco. Definitivamente esse não é meu lugar.

Narrador – Aqui é um conto de fadas. O tempo que a Fada Madinha deu terminará em pouco segundos. Dez, nove, oito, sete, seis, cinco....

Cabocla – (ao cineasta) – Tenho que ir. Meu tempo está acabando.

Cineasta – Não pode ir querida. Já estou com tudo planejado. Você será a minha musa inspiradora...

Cabocla – Não, não posso... Adeus.

Sulista – Graças a Deus que a... Como eu posso chama-la...? Por favor, um adejetivo...?

Amiga menos burra – Ribeirinha.

Amiga Burra – Pés descalços e calção da Adidas.

Sulista – Isso, Ribeirinha. Papai, eu sabia que está pequena coitada não daria conta de uma super produção cinematográfica.

Cineasta – Me passe a ficha cadastral. Vamos cuidar de ligar para a casa dela...

### **CENA 09 – Telefonema do Pai**

Cineasta – (ligando) – Alô...?! Quem fala...?

Pai – Aqui é o futuro vereador Sr. Pai.

Cineasta – Eu preciso falar com a Sra. Cabocla. É possível...?

Pai – O que o Sr. deseja...? Quem é você?

Cineasta – Eu sou cineasta e sua filha veio até nós para participar de uma banca de seleção de atrizes para a nova super produção que será realizado no alto rio negro. Ela é a garota perfeita. Alta, loira, com pernas longilíneas, cabelos levemente dourados, uma deusa, mas com traços indígena.

Pai – Não há nenhuma garota com esses traços aqui.

(Entra Cabocla)

Cineasta – Estamos com a ficha de inscrição aqui. Garota alta, loira e de pernas e bunda grande com leves traços indígenas...! Não é possível que tenha me enganado, afinal de contas, o número está certo. Sr. essa garota é perfeita para o papel. Nasceu para ser uma estrela. O cachê é alto. São 50.000 mil reais até a conclusão da película.

Pai – 50.000 mil reais...?! Ela está aqui Sr. Cineasta e amigo. Venha, porque essa garota estará esperando-o.

### **CENA 10 – Pai e Filha**

Pai – Eu sempre acreditei na possibilidade de você ser uma estrela de cinema, minha filha! Lembre-se? Sempre a estimei para realizar aqueles... Como se chama mesmo aquelas reuniões?

Cabocla – Workshops!?

Pai – Workshops?! Isso mesmo. Recebi um telefonema que vai dá uma nova guinada na sua vida, minha

Cabocla – Porque o Sr. recebeu essa ligação. Eu não posso participar...! Eu não sou a garota que eles esperam...!

Pai – É sim. Pense positivo. Eu tenho algumas roupas aqui...

Cabocla – Aonde o Sr. conseguiu essas roupas...!

Pai – Minha filha, tenho contatos no governo. São da CTP...! Vista-se que todos estarão aqui para fecharmos um contrato...!

### **CENA 11 – CINEASTA, SULISTA E AMIGAS**

Cabocla – Eu estou ridícula, meu pai. Nunca vão acreditar que sou a mesma pessoas da processo de seleção para o filme.

Pai – Vão, sim. Por sinal, está muito bem...! Pronto...! Eles chegaram...!

Amiga menos burra – Adorei essa casa à beira rio.

Amiga burra – Barranco é a palavra. Palafita...!

Sulista – As duas caladas, por favor, vamos esperar para saber até onde vai essa megalomania do papai.

Cineasta – Então o Sr. é o pai desse talento nato.

Sulista – Ela está um pouco estranha.

Amiga menos burra – Ela está meio torta.

Amiga burra – Destruída seria um termo mais adequado.

Cineasta – Pois bem, Sr. podemos falar sobre a exclusividade da sua filha para participação na película.

Pai – Claro, Sr. Cineasta. Lembre-se que está falando com o empresário. Outra coisa, apesar de parecer que é um iniciante, porém ela já realizou muitos, muitos... Como é mesmo o nome daquela aula que ficam 80 pessoas numa sala pequena...?

Narrador – Workshops.

Pai – Obrigado, Sr. Narrador flutuante. Pois bem, já realizou inúmeros workshops...! É uma atriz que equilibra técnica e talento.

Sulista – Não percebi nem técnica e talento.

Amiga menos burra – Pronto uma Fernanda Montenegro do Amazonas.

Amiga burra – Eu pensei que a Fernanda Montenegro do Amazonas fosse a....

**(TODOS OS ATORES CALAM A BOCA DA ATRIZ OU ATOR QUE FALARÁ ESSA FRASE)**

Pai – Sr, por favor, vamos ao escritório. Precisamos falar melhor sobre dinheiro especificamente. Sabe como é que é. Uma atriz no Amazonas tem contas à pagar como aluguel, bemol, passe escolar, Xerox... e etc!

Cineasta – Certamente. Entendo todos... Aqui é a bemol e em São Paulo é a Casas Bahia. ( saem de cena)

Sulista – Estranha. Você é uma estranha.

Amiga menos Burra – Estranha.

Amiga Burra – Bulling...

Sulista – Cale a boca. Então você que me enganar se vestindo como uma dançarina de clubes...?

Amiga menos Burra – Vamos quebrar a sua cara e desdenta-la...

Amiga burra – Quebrar sua cara e retirar sangue.

Narrador – Por favor, desculpem plateia, mas as duas atrizes terão que se retirar do espetáculo. Não aceitamos a violência nessa encenação e, outra coisa, isso não estava no roteiro, ou seja, isso reflete o desafeto entre as duas atrizes e a atriz que interpreta a cabocla. Portanto, as duas serão encaminhadas para as psicólogas do Cláudio Santoro.

Sulista – Enfim, estamos a sós. Tire logo essa roupa ridícula. Essa peruca de teatro infantil...! (Retira toda a fantasia)

Cabocla – Não, por favor, não faça isso...! Eu não quero decepcionar meu pai.

Sulista – Quero vê-la sendo odiada pelo seu pai. Assim como eu sou com o meu.

Fada – Por favor, atores, retirem a melodramática mexicana daqui...! Vou transforma-la novamente...! Terás apenas cinco minutos...!

( A Sulista é retirada pelos braços)

Pai – Pronto. Esses 50.000 mil reais iniciais serão suficientes para 04 semanas de gravações em externas. Quando formos passar para cenas internas... Teremos que rever alguns outros valores. Pode ser...?

Cineasta – Sem dúvida. Tenho vários patrocínios...! Fechamos esse negócio...!

Filha, cadê as outras meninas...?

Sulista – Estão fora da peça pai! Foram falar com as psicólogas do Claudio Santoro.

Cineasta – Daqui a pouco voltarão. Por fim, vamos caminhando, porque preciso rever algumas especificidades no cronograma. Porque, agora, já temos uma estrela para o filme.

Sulista – Estrela, papai...?! Como assim...?! Ela é uma falsa...! É tudo mentira...! Esse cabelo, essa perna, essa roupa... Tudo é falso.

(briga com todos e sai)

Narrador – Ela teve uma crise e, também, foi falar com as psicólogas com uma advertência do Professor: Madson para se retirar da turma.

Pai – Deixa que eu a levo, porque preciso sair de cena nessa hora.

Cineasta – Você será uma estrela. Farei de tudo para brilhar nos tapetes vermelhos de todo o mundo.

Cabocla – Eu preciso contar uma coisa.

Narrador – O tempo está para acabar. Dez, nove, oito, sete...! Fim

Cineasta – Como assim...?

Cabocla – Eu sou uma farsa.

Cineasta – És uma linda mulher. O que me importava era apenas os seus traços indígenas. Eu ia pedir para minha equipe de make-up e de caterização torna-la em uma cabocla perfeita.

Cabocla – Então, eu posso ser eu mesma...?

Narrador: Final Feliz. Piegas. Saíam os dois. Entre a alguém para fazer a fada e o pai.

Fada – (transformando-se em pin-up) – Bem, eu não vou continuar feirante e, também, não acho justo esse senhor futuro vereador ficar ainda mais rico.

Pai – Quem é você?

Fada – Sou a nova secretária do cineasta. Precisamos falar sobre o cheque que o Sr. recebeu como primeira parcela do pagamento...?

Pai – Porque...? Há alguma problema...?!

Fada – (fazendo charme) – Apenas uma problema. O Sr. meu patrão cineasta resolveu paga-lo apenas com um cheque no valor de 100.000 mil reais, por isso, ele está pedindo para devolve-lo!

Pai – É simples. Peça para ele trazer o restante! Outro cheque no valor de 50.000!

Fada- (fazendo charme) – Ele ficaria tão chateado se não chegasse com esse cheque no set de filmage,.

Pai - O que eu não faço por uma linda donzela...!

Narrador – Bom dia, Sr. Vereador. Preciso conversar com o Sr. sobre aquele repasse para a gasolina no dia em que vamos espalhar panfletos pela cidade inteira no dia da eleição. Podemos falar...?

Pai – Claro, meu querido. Essa eleição é minha. Quero muito santinhos no chão, porque esse povo pisa na minha cara hoje, mas amanhã eu piso neles durante quatro anos.

Narrador – O que será que aconteceu com as três meninas, a sulista, a amiga menos burra e a amiga burra?

Fada – Podemos usar a dramatização para realizar essa explicação. Tragam os jerimuns. (para as três estão sendo hipnotizadas) – Por fim, quero que peguem esses jerimuns, porque eles guardam algo para vocês e andem 600 kg, ou melhor, até os pés de vocês ficarem apenas sangue.

Narrador – Ordem de Crueldade, não pode. Vai já para a psicóloga do Claudio Santoro.

Fada – Você quer realmente entrar numa briga comigo. Afinal de contas, eu sou a fada madrinha aqui.

Narrador – Por fim, para não criar outras inimizades é bom dizer que: Elas são abestadas. O pai não ganhou a eleição, mas virou presidente de associação de bairro. O cineasta gravou o seu filme com sua linda cabocla e estão participando do AmazonasFilmeFestival e os alunos do Claudio Santoro da Turma de Interpretação e Laboratório concluem o metateatro.

**FIM**