ISSN 2316-1663

Macabéa

Revista Eletrônica do Netlli, Volume 3, Número 1, Dez. 2014

TEATRO EM COMUNIDADE COMO FERRAMENTA DE RESISTÊNCIA E LIBERTAÇÃO POPULAR

●

THEATRE IN THE COMMUNITY AS A RESISTANCE AND POPULAR LIBERATION TOOL

ANITA CIONE TAVARES FERREIRA DA SILVA
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, BRASIL

TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | A AUTORA
AUTORA CONVIDADA ● TEXTO APRESENTADO NO II COLÓQUIO NACIONAL DE PESQUISA EM CULTURA POPULAR

Texto integral

A prática de investigação teatral aqui tratada faz parte da pesquisa de mestrado que a autora desenvolve no Programa da Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, PPGAC-UFBA, na linha de *Processos Educacionais em Artes Cênicas*, com foco educativo não formal. A pesquisa originou a criação de um Curso de Extensão no âmbito da universidade intitulado de *Teatro em Comunidades*, que se utiliza de técnicas teatrais de dois encenadores de teatro popular revolucionário: Bertolt Brecht e Augusto Boal, desenvolvendo-as em

contexto de comunidade, atuando em prática de ensino não formal. O estudo é realizado com o *Boca de Cena*, grupo de atores formado por alunos da *Bumbá*, instituição de educação teatral atuante em comunidades periféricas de Salvador-BA, como a Recanto dos Coqueiros, da qual a maioria dos participantes é oriunda.

O *Boca de Cena* é um grupo de teatro em profissionalização que iniciou suas práticas teatrais com a *Bumbá*, instituição que atua na educação profissional de jovens, realizando projetos com grupos artísticos e instituições públicas e privadas, reunindo jovens de Salvador em encontros de intercâmbio.A *Bumbá* criou a *Cia de Teatro Na Boca de Cena* em 2010 – composto por 16 jovens das comunidades do bairro da Boca do Rio, que construíram o espetáculo *O Encontro das Yabás*, apresentado no Marco do Teatro e do Circo – SECULT, em 2012.

Em 2011, a *Bumbá* idealizou e realizou a *Conferência Livre de Juventude*, com o eixo temático *Direito ao desenvolvimento integral, inclusão e autonomia: educação, trabalho decente e cultura*, que reuniu diferentes setores da sociedade para discussão de temas relativos à educação não formal. A instituição realizou também o projeto *Cordel na Boca*, formação em Literatura de Cordel, com recursos do Prêmio Patativa do Assaré - MINC. O projeto, realizado em 2012,resultará em uma Mostra de Cordel no próprio bairro. Neste mesmo ano, o *Boca de Cena* participou do espetáculo "LoCais da Memória", que ficou em cartaz no Barracão das Artes, nobairro do Barbalho.

Apesar do *Boca de Cena* estar adquirindo mais experiência e já ter ganhado editais,está longe da estabilidade necessária para firmar um trabalho como grupo de teatro, autônomo e emancipado. Encontram diversos problemas em conseguir patrocínio, não possuem uma sede fixa; mas estão se articulando cada vez mais. Os jovens atores, na faixa dos 15 a 30 anos, estão procurando se profissionalizar como atores e alguns também estão se preparando para se tornarem multiplicadores da arte teatral dentro de suas próprias comunidades.

Os atores do *Boca de Cena* continuam como alunos da *Bumbá*, sendo que o diretor e professor Eugênio Lima possui um viés educativo-social em seu trabalho, auxiliado por valorosa equipe de assistência de direção, produção e assessoria de imprensa, todos voluntários, assim como a pesquisadora, que também entrou para o grupo como professora de teatro, ministrando oficinas para o desenvolvimento da prática da pesquisa. Desta maneira, desde o princípio houve bastante correspondência entre a abordagem de trabalho desenvolvido pelo grupo e a proposta da pesquisadora.

O trabalho possui característica educativa-social, baseado em fundamentos do ensino não formal, com vistas a auxiliar o desenvolvimento dos potenciais artístico-pedagógicos emancipatórios do grupo. Por meio das práticas teatrais e debates, visa buscar soluções para problemas coletivos enfrentados pela comunidade e pelo grupo de atores como artistas de periferia. Uma das intenções da pesquisa é promover debates acerca de temas cotidianos sociais que circundam o universo da comunidade dos participantes.

As técnicas aplicadas têm proximidade com as pedagogias críticas e libertárias, bem como potencial para proporcionar a sensibilização, informação e reflexão em seus participantes. Como consequência, podem fortalecer o trabalho

artístico, ideológico e técnico do grupo, neste caso no sentido de transformação de pensamento, autonomia e aprimoramento da linguagem teatral.

A prática teatral ocorre como Curso de Extensão da UFBA ministrado pela pesquisadora, no período de aproximadamente um semestre, entre novembro de 2012 e março de 2013, em realização com o grupo em um espaço cultural pertencente a outra comunidade, o Alto de São João, dentro do Parque Metropolitano de Pituaçu, Salvador-BA, e fundamenta-se em uma abordagem de ensino não formal. A educação não formal caracteriza-se, segundo Gohn (2010):

> A educação não formal, ao contrário, não é herdada, é adquirida. Ela capacita os indivíduos a se tornarem cidadãos do mundo, no mundo. Sua finalidade é abrir janelas de conhecimento sobre o mundo que circunda os indivíduos e suas relações sociais. Seus objetivos não são dados *a priori,* eles se constroem no processo interativo, gerando um processo educativo. Um modo de educar é construído como resultado do processo voltado para os interesses e necessidades dos que participam. A construção de relações sociais baseadas em princípios de igualdade e justiça social, quando presentes num dado grupo social, fortalece o exercício da cidadania. A transmissão de informação e formação política e sociocultural é uma meta na educação não formal. Ela prepara formando e produzindo saberes nos cidadãos, educa o ser humano para a civilidade, em oposição à barbárie, ao egoísmo, ao individualismo etc. (GOHN, 2010, p. 19)

Este trecho exemplifica o fundamento educativo-social do trabalho desta pesquisa ao empregar o viés da abordagem de ensino não formal: como construção coletiva de espaços de cidadania, o sentido da valorização dos diálogos acerca dos temas sociais levantados pelo grupo, de mapear suas necessidades coletivas, considerando inclusive a ampliação desse debate com a própria comunidade.

Alguns dos objetivos da educação não formal também norteiam a presente pesquisa: ensino de conteúdos que possibilitem aos indivíduos a formar uma opinião crítica sobre a realidade que o circunda, sendo que o método utilizado no processo educativo provém da cultura dos indivíduos e dos grupos, suscitadas a partir de problematizações sobre o contexto do dia a dia; os conteúdos trabalhados emergem também a partir dos temas que se colocam nas discussões, como necessidades, carências, desafios e obstáculos enfrentados pelo grupo ou comunidade em questão.

Apesar de atuar em um campo maior de abrangência nas classes populares ou 'excluídos', a educação não formal não se limita a esses setores e segmentos sociais, não possui recorte de faixa social. Também inclui aprendizagem de habilidades para o mercado de trabalho, embora não seja este o foco principal. Mas

no caso dessa pesquisa este enfoque é bastante presente, já que o auxílio fornecido no aperfeiçoamento da linguagem teatral durante as práticas vem ao encontro da necessidade de profissionalização do grupo.

Para trabalhar com fatos e situações do contexto cotidiano dos participantes do grupo, foram empregadas fundamentalmente as técnicas de autores conhecidos por seu teatro popular e político, o encenador alemão Bertolt Brecht e o encenador brasileiro Augusto Boal, criador da Poética do Oprimido. Elementos do campo de estudo do teatro em comunidades, elucidados por Márcia Nogueira, também são utilizados no trabalho, possuindo grande correspondência com os outros autores estudados.

O método de Boal, assim como o de Brecht, fundamenta-se em uma ideologia em que o teatro torna-se revolucionário ao levar o próprio povo a praticá-lo, tornando-o realizador da arte e não apenas receptor. Ambos também buscam o esclarecimento das relações sociais por meio da cena. Especialmente o método da peça didática de Brecht e o Teatro Fórum de Boal visam esclarecer as relações sociais para criar um juízo crítico em quem tem contato com esse teatro.

Boal estabelece que, a respeito dos primórdios do teatro, em sua origem consistia do "povo cantando livremente ao ar livre: o povo era o criador e o destinatário do espetáculo teatral (...)" (BOAL, 1975, p.2). Tratava-se de celebrações em que todos podiam participar. O autor acusa as classes dominantes de restringir a atividade teatral como realizável apenas dentro dos teatros, retirando do povo algo que lhe pertence em sua origem, o teatro como festa popular, onde não havia diferenciação entre artistas e plateia. O autor defende o teatro como arma para o povo e oferece sua técnica, elaborada visando à prática de "uma arte natural e popular, uma arte combativa" (1997, p.11).

Boal (1975) constrói uma nova face da realidade teatral da América Latina, em que já estariam sendo derrubadas as barreiras criadas pelas classes dominantes, destruindo inicialmente o muro que separaria atores de espectadores, em que todos podem representar, para que assim também sejam capazes de protagonizar as mudanças necessárias na sociedade. Boal traz Brecht como exemplo de reação política por meio do teatro, construindo uma estética em que recoloca o participante como sujeito, e não objeto de forças sociais, como capaz de uma atitude ativa reivindicatória de conquista de seus direitos.

Brecht é a favor da arte teatral com fins práticos e úteis. Assim, o diretor alemão defende um teatro que busque transformar a sociedade, como um ato de libertação (2005). Para conseguir modificar a realidade, Brecht acredita que cada indivíduo deve conscientizar-se do processo histórico do qual faz parte, pois por meio do conhecimento desse contexto, o indivíduo se torna capaz de refletir acerca de sua situação entendendo que cada ser humano é capaz de criar a história, porque possui uma permanente ação transformadora sobre a realidade objetiva - somos seres histórico-sociais. Nesse ponto, é chamado à questão o educador Paulo Freire, que corrobora essa visão do dramaturgo:

> Sendo os homens seres em 'situação', se encontram enraizados em condições tempo-espaciais que os marcam e a que eles igualmente

> marcam. Sua tendência é refletir sobre sua própria situacionalidade, na medida em que, desafiados por ela, agem sobre ela. Esta reflexão implica, por isto mesmo, algo mais que estar em situacionalidade, que é sua posição fundamental. Os homens são porque estão em situação. E serão tanto mais quanto não só pensem criticamente sobre sua forma de estar, mais criticamente atuem sobre a situação em que estão. (FREIRE, 2011, p.141)

A contextualização sócio histórica específica de uma comunidade ou grupo social é deveras relevante para um trabalho educativo-social, em que se procura criar soluções para problemas comunitários de forma coletiva. Principalmente essa contextualização leva à formação de uma opinião crítica a respeito dos fatos. As bases da educação não formal colocam a mesma importância desse juízo crítico como foco da aprendizagem, como objetivo fundamental desse gênero de ensino, a educação não formal corresponde de maneira muito próxima inclusive ao caráter metodológico desta pesquisa:

> Aprendizagem de conteúdos que possibilitem aos indivíduos a fazer uma leitura do mundo do ponto de vista de compreensão do que se passa ao seu redor é fundamental na educação não formal; a aprendizagem e o exercício de práticas que capacitam os indivíduos a se organizarem com objetivos comunitários, voltadas para a solução de problemas coletivos cotidianos, geradas pela participação em associações, movimentos, fóruns, conselhos e câmaras de gestão, de forma que estes cidadãos possam entender e fazer uma leitura do que está ao seu redor, quem é quem, que projetos e quais interesses cada um defende, quais são os interesses da maioria que deveriam ser defendidos, quais são as práticas cidadãs e emancipatórias; a aprendizagem pela cultura, de conteúdos que possibilitem aos indivíduos fazer uma leitura do mundo do ponto de vista de compreensão do que se passa ao seu redor, gerada pelo acesso a recursos culturais como museus, bibliotecas, shows, palestras, etc; a educação desenvolvida na mídia e pela mídia, em especial a eletrônica, onde são gerados aprendizados, positivos e negativos, inculcam-se valores, mas geram-se também resistências e saberes.(GOHN, 2010, p.31)

Aqui também se destaca a importância do olhar crítico do momento histórico em que se está inserido, para que se percebam mais claramente as contradições nas relações sociais em que se encontram inseridos, quais os principais aspectos dessas contradições e que postura assumem ou poderiam assumir diante dos fatos. O foco do trabalho é a discussão coletiva e a intencionalidade específica por trás de cada proposta, para que o fortalecimento da autonomia artística dos participantes possa de alguma forma resultar em uma postura mais ativa e mobilizadora socialmente.

O encenador Bertolt Brecht defende ser necessária a integração entre o estudo e o prazer (2005), justamente o que esta pesquisa consegue realizar nas

práticas. O aprendizado de teatro por vezes não encontra dificuldades para tornar-se divertido. Os participantes do *Boca de Cena* riem muito ao assistir os colegas ou após finalizar uma improvisação, ou mesmo um jogo teatral também pode ser motivo de diversão. Essa descontração parece permitir que, no momento do debate, os participantes sintam mais vontade de emitir opiniões e discutir, pois seus corpos e mentes estão mais relaxados após as práticas e risadas.

A peça didática de Brecht, cujas técnicas de modelo de ação são utilizadas na pesquisa, ancora-se especialmente na premissa de ensino e diversão, e possui foco pedagógico específico de conscientização crítica. O teatro é capaz de constituir-se de grande divertimento, que não precisa necessariamente estar dissociado do aprendizado, no sentido de que essa conscientização crítica acontece também agregada a esse divertimento. Não existe necessidade de criar um produto acabado para um público e sim dar-se mais importância ao processo criativo e discussão dos conteúdos entre os próprios participantes como processo pedagógico- social. O autor afirma:

> A peça didática ensina quando nela se atua, não quando se é espectador. Em princípio, não há necessidade de espectadores, mas eles podem ser utilizados. A peça didática baseia-se na expectativa de que o atuante possa ser influenciado socialmente, levando a cabo determinadas formas de agir, assumindo determinadas posturas, reproduzindo determinadas falas. A imitação de modelos altamente qualificados exerce um papel importante, assim como a crítica a esses modelos por meio de alternativas de atuação bem pensadas. (BRECHT *apud* KOUDELA, 1992, p.16)

Esses modelos a que o encenador se refere consistem nas relações sociais exemplificadas na cena e suas contradições. A técnica da peça didática consiste basicamente em explicitar, mostrar claramente padrões sociais contraditórios por meio da cena, de maneira tipificada, trabalhando com pessoas de grupos sociais ou bairros periféricos, que atuam e debatem a respeito de seu próprio contexto.

O diretor brasileiro Augusto Boal, de maneira geral em sua obra, procura apresentar técnicas e ideias para um teatro libertador, possibilitando que o espectador saia de um estado passivo de observador para atuar em cena, de forma similar ao que Brecht realizava. Boal conhecia o trabalho de Brecht com a peça didática, e discorre sobre o trabalho do encenador alemão em sua obra (1975), comentando a relação deste com o teatro popular, ao atribuir a Brecht a ideia de que:

> (...) o artista popular deve abandonar as salas centrais e dirigir-se aos bairros, porque só aí vai encontrar os homens que estão verdadeiramente interessados em transformar essa vida social aos operários, já que são suas vítimas. Um teatro que pretende transformar aos transformadores da sociedade não pode terminar em repouso, não pode restabelecer o equilíbrio. (BOAL, 1975, p.111)

A partir de sua atuação com estudantes e operários, Brecht trabalhou diretamente para a modificação social, de maneira pedagógica na fase da peça didática, referido no fragmento acima, que evidencia a influência da peça didática no pensamento de Boal. O trabalho de Brecht com a peça didática, ao buscar um público específico e amador, era experimentar o teatro com objetivos diretamente pedagógico-sociais.

Boal (1997) enxerga o teatro como meio de comunicação entre seres humanos, reagindo a necessidades sociais específicas, em momentos históricos determinados, assim como Brecht. Os exercícios indicados por Boal como método transitam entre jogo e arte, facilitando ao não ator a intervenção no jogo por meio da representação, muitas vezes sem que este tenha consciência disto.

O encenador brasileiro (1975) defende que os meios de produção teatrais sejam colocados à disposição do povo, para que este o utilize da forma que bem entender e de acordo com suas próprias necessidades. A democratização teatral é algo que a pesquisa igualmente busca e defende, corroborando as práticas de ensino não formal e de teatro em comunidade.

Para Boal, o teatro deve modificar o ser humano, conscientizando-o de sua realidade cotidiana e do movimento constante em que este se encontra, para muni-lo de ferramentas para transformá-lo, apoiando os princípios de educação não formal. O autor afirma que "Toda ação humana modifica a sociedade e a natureza." (BOAL, 1997, p.22). Em consonância com o trabalho de Boal esta pesquisa tem a intenção de estimular novas formas de pensamento, trabalhando com o conteúdo do contexto cotidiano trazido pelos próprios participantes.

Para que seja possível uma transformação social, é necessário que seus agentes conheçam a realidade por meio do estudo teatral, no caso. A perspectiva panorâmica do campo de estudo do Teatro em Comunidades, investigada por Márcia Nogueira, fundamenta-se em parte na obra dos autores supracitados, e revela-se muito próxima da realidade encontrada na pesquisa, voltada para o fortalecimento dos grupos sociais por meio do teatro como educação não formal, fomentadora do teatro popular como resistência, ligada necessariamente a processos de transformação social:

> Teatro popular é um processo teatral que envolve profundamente comunidades específicas na identificação dos temas de sua preocupação, analisando as condições existentes e causas de situações, identificando pontos nevrálgicos, e analisando como uma mudança pode acontecer e/ou contribuindo para a ação implicada. O teatro é sempre parte do processo de identificação e da exploração de como a situação ou o assunto pode ser mudado. (PRENTKI; SELMAN, *apud* NOGUEIRA, 2008, p.3)[1]

O autor aqui trazido por Nogueira define teatro popular ligado ao reconhecimento e afirmação de processos e problemas da comunidade, como fonte

de crítica social e com objetivos inseridos no plano da educação não formal. O trecho ressalta a importância de, por meio do teatro, transformar realidades encontradas. Abaixo a autora cita Eugene van Erven, que analisa práticas teatrais comunitárias em cinco continentes e define teatro em comunidade:

> *Community Theatre* é um fenômeno mundial que se manifesta de diferentes formas, produzindo uma ampla gama de estilos de representação. Elas se unem, eu penso, por sua ênfase em histórias pessoais e/ou locais (no lugar de peças prontas) que são trabalhadas através de improvisação e ganham forma teatral coletivamente sob a direção de um artista profissional – que pode ou não estar ativo em outros tipos de teatro profissional – ou de um artista amador que reside com o grupo que, por falta de um termo melhor, pode talvez ser chamado de "periférico". (ERVEN *apud* NOGUEIRA, 2008, p.4)[2]

A pesquisa define-se como ensino não formal de teatro em comunidades, pois se baseia na estrutura de seus preceitos fundamentais. Nogueira coloca, acerca das terminologias a respeito de práticas teatrais de cunho social, explicitando com mais detalhes no que consistiria o Teatro em Comunidades:

> Não podemos dizer que as definições das diferentes terminologias são idênticas, mas podemos identificar entendimentos comuns. Trata-se de um teatro criado coletivamente, através da colaboração entre artistas e comunidades específicas. Os processos criativos têm sua origem e seu destino voltados para realidades vividas em comunidades de local ou de interesse. De um modo geral, mesmo usando terminologias diferentes, esboça-se um método baseado em histórias pessoais e locais, desenvolvidas a partir de improvisação. Cada terminologia, a seu modo, guarda relações com um processo educativo entendido ou não como transformador. Do meu ponto de vista podemos, no Brasil, chamar essas práticas de Teatro em Comunidades. (NOGUEIRA, 2008, p.5)

A prática de ensino não formal de teatro em comunidades desta pesquisa está em andamento, e trabalha com jogos e improvisações como catalisadores para os debates com os integrantes do *Boca de Cena*, suscitando reflexões sobre as situações que eles encontram no dia a dia na periferia urbana da maior capital nordestina brasileira. Aqui, alguns relatos e exemplos de momentos em que as improvisações se tornaram muito frutíferas ao serem debatidas, em situações de opressão social vivenciadas por eles, registradas no diário de bordo da pesquisadora.[3]

Encontro de 25 de novembro de 2012 – Improvisações finais

Tema: Carro com som alto de música

Foi feita uma improvisação sobre uma situação com o som de música alta vindo de um carro, incomodando aos moradores das casas de uma rua, problema muito comum na cidade de Salvador, que costuma ser mais grave em comunidades periféricas, mas não se restringe a esses espaços. Na improvisação, o participante que fazia o morador da comunidade incomodado reclamava, agredindo os molestadores física e verbalmente com violência, resolvendo a situação desta forma. Na discussão sobre a cena, perguntei se eles achavam que havia alguma situação de opressão social, e em caso positivo, quem era o opressor e quem era o oprimido. A participante Márcia colocou que acha que o oprimido é aquele que está em casa e quer descansar quando começa o som alto, e que geralmente quem chega ouvindo som de carro não tem moderação no volume, sem a noção do quanto isso incomoda os outros. Então, nesse caso o oprimido é quem está em casa. O participante Marcelo afirmou que concordava, pois sua mãe passou muito por isso, na rua em que ela mora tem um bar. Trabalhava a semana toda, estava cansada no domingo, e no único dia em que não trabalhava e precisava dormir para o dia seguinte, o som ficava alto durante a noite. Disse que é muito desgastante, reclamou que muitas vezes quer assistir televisão e não consegue escutar por causa do som alto, os molestadores não pensam em quem trabalha e precisa descansar naquele dia. É da opinião dele que oprimido é aquele que está em casa e opressor é quem coloca o som alto.

Marcelo falou que entendia as pessoas que reagiam com violência, e então Laura, outra participante, perguntou a ele se achava que isso estava certo. Ele respondeu que não, mas que entendia. Ela insistiu perguntando se porque ele entende, acha que é a postura correta. Ele respondeu que acha que não, mas que a pessoa pode perder a cabeça, mas acha que não está certo.

Perguntei se eles enxergavam uma forma de resolver essa situação sem violência. Todos em silêncio. A participante Sheila disse: *Pegou nós* [sic]. Carlos sugeriu um trabalho de conscientização com a comunidade, por ser necessário conseguir o apoio da maioria. Se várias pessoas reclamarem do mesmo problema em conjunto e com o apoio da Sucom (órgão público responsável) e da polícia, para explicarem ao dono do bar, que quer vender sua cerveja, este pode aprender a respeitar quem não quer ouvir som. Surge aqui uma contradição: o dono do bar é o presidente da associação de moradores! Mas Carlos insiste que se as pessoas da comunidade ouvem, conscientizam-se e aprendem que têm o direito e que o estado tem o dever de fazer cumprir a Lei do Silêncio, então esse presidente da associação vai ter que entender que todos sabem que ele está errado. Sheila aprofunda a questão: não é apenas o dono do bar que é presidente da associação, mas existe uma coordenação que é cúmplice desse problema na comunidade deles, sendo que uma mulher membro dessa coordenação é dona de outro bar, então é como se fosse um complô. Perguntei se ela queria dizer que interesses individuais estavam colocando-se acima de interesses coletivos. Ela concordou e acrescentou que o movimento que eles fazem e dizem que é para a comunidade, não é para comunidade, é para benefício próprio. Aí maquiam a realidade, espalhando que estão fazendo algo para a comunidade. Ninguém vê nada acontecendo, mas dizem que está se fazendo, e é necessário usar a imaginação para acreditar nisso. Perguntei se há alguma mobilização da comunidade a respeito disso, mas não

sabiam a resposta. Beto coloca que seu medo é reclamar e a comunidade ficar contra ele, por estragar a farra dos outros. Carlos sugere que as decisões da comunidade sejam tomadas coletivamente, pois o dono do bar também necessita daquilo para sobreviver, só que precisa ter um limite, e é esse coletivo que deveria dar o limite.

Entre tantas contradições, o debate com os participantes consegue articular a consciência da necessidade de mobilização coletiva para este caso. Ao presenciar como facilitadora os participantes opinando com lucidez sobre uma questão tão grave como a poluição sonora ambiental, foi observada a eficácia dos métodos de Brecht e Boal, bem como da abordagem não formal de ensino de teatro em comunidades.

Encontro de 02 de dezembro de 2012 – Improvisações

Tema: Despejo de família de um imóvel por falta de pagamento do aluguel

Outro caso discutido foi sobre uma improvisação baseada em uma situação em que uma mãe de família não pode pagar o aluguel e é despejada. Carlos trouxe uma situação acontecida em Salvador, que ficou conhecida como "O Tratorista da Palestina", em que um tratorista se recusou a atender a ordem do oficial de justiça e demolir uma casa em que morava uma família, mesmo sob ameaça de perder o emprego. Ele trouxe um ponto delicado em que a sociedade acaba se habituando, que é o direito constitucional à moradia digna sendo violado. Para ele, a pessoa que vai ter a casa demolida pelo trator já não mora em condições muito favoráveis, e também não possui um lugar melhor para ir. Mas a questão que saltou aos olhos foi a do tratorista, que se recusou a seguir a ordem de demolir a casa. Ele questionou até que ponto as pessoas conhecem seu direito de moradia digna a ponto de lutar por ele.

Carlos tocou também num ponto chave tratado anteriormente neste artigo: disse que há que se entenderem os fatos que vieram antes e que levaram aquela família a viver ali; ou seja, há que se entenderem as condições sócio históricas que foram determinantes para aquela situação. Entender ainda as condições que geraram os fatos, contextualização que Brecht e Boal defendem. A necessidade de compreensão sócio histórica se faz necessária para o firmamento de uma posição crítica diante dos fatos. O teatro revela-se aqui um poderoso meio para essa conscientização por ampliar a percepção dos acontecimentos por meio da relativização dialógica dos pontos de vista, que ocorre de forma muito presente neste trabalho.

Esta pesquisa ocupa-se ainda com a conscientização do fato de que também o opressor está presente dentro de cada um, revelando-se por meio de atitudes em ocasiões quando uma pessoa que geralmente encontra-se na posição de oprimido, está numa situação de poder. Nessa condição, aproveita-se para também oprimir, por mais que não tenha consciência dessas relações. Esse assunto foi também trabalhado e discutido, conforme o relato seguinte:

Encontro de 16 de dezembro de 2012 - Primeiras improvisações:

Tema: Criação de personagem com objetos- comportamento de opressor/oprimido em ambiente de trabalho

Neste encontro utilizei improvisações com objetos como guarda-chuvas, figurinos, chapéus, panelas, livros, instrumentos musicais para alavancar situações de relação de opressão social. Ao adaptar um exercício em que imaginariam o que o personagem criado por eles durante as experimentações com os objetos fazia para viver, pedi para situarem esse personagem no tempo espaço, definindo quem era e onde estava, internamente. Em seguida, que imaginassem o que este personagem faria para viver, auxiliado pela experimentação com o objeto trabalhado. Um detalhe: a ação deveria retratar uma situação de opressão, sendo que o ator poderia estar na posição de opressor ou oprimido.

Deveriam experimentar ações que apresentariam esse personagem, trabalhando individualmente em um espaço da sala e preparando uma cena sem fala, para que o grupo adivinhasse a profissão do personagem e se este seria um opressor ou oprimido. O ator deveria se explicar depois, comentando o porquê das suas escolhas. Não cheguei a indicar que os personagens poderiam ter características das duas posições, mas aconteceram casos, o que elucidou bastante bem o caráter de contradição das relações sociais que os autores estudados propõem para trabalhar suas técnicas, passíveis de serem observadas nessa prática de pesquisa.

Durante a preparação da cena de cada um, pedia que buscassem tornar clara a relação de opressão existente em seu trabalho, utilizando o objeto como auxílio no direcionamento da ação. Pedi que ensaiassem algumas vezes e que quando terminassem a cena a refizessem, experimentando velocidades diferentes e a repassassem deixando claro qual o ponto inicial e final, alternando sabores e texturas e contrastes.

Os resultados das cenas apresentavam em alguns casos a característica tanto de opressor quanto de oprimido no mesmo personagem, o que se revelou muito rico para os debates. A situação em que isso ficou mais claro foi a cena de João: começava sentado no chão, de repente levantava-se e começava a fazer malabares com sandálias havaianas, por um curto período, para um público imaginário. Ao final agradecia e pedia dinheiro, como quem trabalha num semáforo, e sentava-se na lateral direita da cena. De repente, aguardando o farol abrir, esbravejava expulsando alguém que chegava, mandando a pessoa embora. Depois aparentemente o farol abria e ele novamente jogava os malabares e pedia dinheiro. Depois, novamente exclamava para esse alguém imaginário sair, como numa disputa de espaço, chegando a mandá-lo para o outro semáforo.

Aplaudido por todos, iniciamos a conversa com Marcelo e Juliana já dizendo que ele era apenas um opressor. Perguntei opressor de quem, ela respondeu que ele impediu outros de compartilhar seu "território" e por isso era um grande opressor, que não via oprimido algum. Sheila se indignou dizendo que ele era

oprimido, pois era um jovem que estava no semáforo enquanto poderia estar estudando ou fazendo outras coisas e está ali tentando ganhar um trocado! Opinei que achava muito interessante que aparecesse um exemplo em que o personagem fosse ao mesmo tempo opressor e oprimido, e que ele nos mostrou essa contradição. Comentei ainda que Boal diz em sua obra que todo oprimido tem o opressor dentro de si. João tomou a palavra dizendo que realmente quis colocar essa questão de forma dúbia. Disse que o personagem é oprimido, por fazer coisas que não deveria estar fazendo, como ficar na rua pedindo dinheiro, sendo muito comum ver jovens nessa situação. É ainda opressor, porque enxerga alguém na mesma condição que ele e se nega a compartilhar seu espaço de trabalho. Elucidei que a partir da consciência de enxergar o opressor dentro de nós mesmos, torna-se possível a transformação da atitude na prática, e então no momento que nos encontrarmos em situação de poder não iremos oprimir, e sim compartilhar.

Observando o fato da comunidade em que os participantes vivem estar próxima da região de preservação ambiental do Parque Metropolitano de Pituaçu, levantei algumas propostas para improvisação acerca de algumas situações verídicas, inseridas nesse contexto sócio-ambiental do parque, relatadas a seguir:

Encontro de 13 de janeiro de 2013 – Improvisações

Tema: A poluição da lagoa do parque de Pituaçu há alguns anos e suas consequências.

Ao sortear as situações para improvisação, ressaltei que todas foram baseadas em fatos reais, que me foram relatados informalmente por pessoas da própria comunidade do Alto de São João, inserida dentro do parque.

Uma das situações sorteadas foi a seguinte: numa manifestação contestando a poluição da lagoa, um artista usando perna de pau, pertencente à comunidade, protesta com cartaz de proteção ambiental a favor do parque de Pituaçu e é ameaçado de morte pela polícia ao bloquearem a avenida. Um trio de atrizes fez o trabalho com esta situação, na cena os manifestantes entravam gritando: "Lagoa sim, verde também, isso é nosso e pode ser seu também!", uma batia um rastelo no chão e outra carregava uma placa. A terceira participante entra então com um pau na mão, representando um policial, que persegue os manifestantes com brutalidade. Nessa hora o impacto da cena foi tão forte que causou reações engraçadas em quem assistia a cena: Bianca, filha de dois anos de uma das atrizes, dirigiu-se aflita para a frente da cena e jogou a bola com que estava brincando no policial durante o conflito. No final, o policial leva as manifestantes detidas. O trabalho divertiu muito o grupo, corroborando a proposta de Brecht que o aprendizado pode aliar diversão e conhecimento, depois de cada cena muitos caem no chão de tanto rir, o que não impede a seriedade nas discussões sobre os temas posteriormente.

Depois desse exercício, pedi para inverterem os personagens e repetirem a cena, no jogo da *Troca de papéis,* utilizado tanto por Brecht como por Boal, como

ferramenta útil para relativização dos pontos de vista dos participantes, resultado alcançado na prática.

Ao repetirem a cena, a participante que era policial entrou sozinha, agora como manifestante, com as mesmas falas das atrizes anteriores, mas carregava na face num primeiro momento, a mesma feição do policial. Ela buscava contato visual com o público e fazia gestos bem expandidos e dilatados. Chegam os novos policiais, já com a mão na arma, e outro com um pau, reprimindo o manifestante, com algumas palmadas. A manifestante resiste e continua, bem mais firme que os outros da outra cena, diz que tem o direito de protestar, que está defendendo o meio ambiente. Os policiais a retiram à força, e ela grita que lutará até a morte. Foi uma cena bem forte, assim com a primeira, e que gerou um debate muito rico.

Sheila, uma das atrizes que participou das cenas, exprimiu uma visão muito interessante, dialética: "não existe uma verdade, e nesse caso existiam duas verdades: a do guarda e a dos manifestantes, o guarda achava que estava fazendo certo e recebia ordens para isso, e a verdade do manifestante que queria lutar por aquilo que ele acreditava ser real e verdadeiro." Ela disse que adorou fazer o manifestante, pois se expressava e mostrava a que veio, e o que realmente pensa. E o guarda, muitas vezes por instâncias superiores a ele, precisa estar em outra posição. Perguntei se o que ela queria dizer é que o guarda também pode se encontrar em uma situação contraditória. Ela concordou e acrescentou que não acha que seja certo a forma como os policiais reagem com a população, agredindo, ofendendo, mas que eles também têm a sua verdade e tem o porquê de estar fazendo aquele dever. A mesma participante completou: "E aí fica complicado quando a gente fala que a minha verdade é a soberana, eu enquanto manifestante. Aí eu estou certa, mas será que não existem outros meios de manifestar também? Sem ser daquele jeito na avenida tomando o espaço do outro? São duas vertentes."

O jogo da *Troca de papéis,* conforme experimentado acima, permite a relativização dos pontos de vista. Esta dinâmica também possibilita a experimentação e elaboração coletiva a partir do texto, originando questionamentos a respeito dos papéis e não das atuações dos participantes, em um cunho educativo. Koudela, autora brasileira que também se utiliza das técnicas da peça didática de Brecht, elucida a respeito desse exercício:

> A troca de papéis impedia a fixação a partir de uma perspectiva única. Se tivéssemos trabalhado apenas a partir do princípio da identificação com um único papel, o texto teria sido interpretado a partir de uma visão unilateral e não haveria a percepção de atitudes de diversos ângulos. (KOUDELA, 1996, p.96)

No método de *Troca de papéis*, ao defender uma visão oposta durante o jogo, os atuantes devem elaborar argumentos, colocar cada participante em uma nova situação em que deve também justificar e compreender o ponto de vista contrário, ampliando por meio da diferenciação o discernimento, modificando os pontos de vista por meio da mudança de personagens, técnica muito útil para abordagens de ensino não formal por meio do teatro. É necessário esse distanciamento da troca para que o participante não se identifique com

o personagem e enxergue o papel como tipo social, permitindo a multiplicidade de visões sobre personagens e fatos, sem que nenhuma seja considerada correta ou incorreta.

Os métodos dos autores utilizados são muito úteis para se debater temas sociais específicos, satisfazendo as demandas e carências de uma comunidade em particular, obtendo êxito quando desenvolvidos neste trabalho. Abaixo, alguns relatos de participantes que fazem refletir acerca da potencialidade desta forma de teatro como construção de transformação social:

Encontro de 25 de novembro de 2012 – Debate

Após as práticas teatrais, pedi a quem quisesse que contasse como enxerga a arte do teatro, qual ligação pessoal de cada um com esta arte. Muitos participantes colocaram perspectivas, dilemas e questões interessantes, muito convergentes com a proposta deste trabalho.

Fazer arte para Laura, por exemplo, é estar se renovando a cada dia, ela coloca que mesmo que em alguns momentos pense que "é o fim", devido às dificuldades enfrentadas, logo "enxerga *n* possibilidades", diz que não se pode ver as coisas de uma única forma, e assim ela necessita se deslocar para outro lugar, propiciado pela arte. A multiplicidade de pontos de vistas relativizados, contribuindo para a formação do juízo crítico dos participantes, é constância nesse trabalho em desenvolvimento, a mesma atriz relata que já percebeu "o poder imenso que a arte possui, inclusive para as outras pessoas, o público, que sai do teatro diferente. É essa a responsabilidade que o artista tem, de fazer o público sair diferente do que entrou e se modificar a partir do que o outro fala ou deixa de falar, com alguma coisa que você antes não percebia e que agora você consegue perceber, isso é o essencial e estou aqui por isso."

Marcelo, participante que está no grupo há dois anos, fala que a cada momento a arte de ser ator lhe conquistou, que sonha em viajar pelo mundo levando essa arte para as pessoas. Ele diz que quando fica um tempo parado sem se apresentar sente falta daquele "friozinho na barriga" de quando toca o terceiro sinal do teatro; afirma que a cada dia que passa cresce com a arte, e que olhando para o que é hoje e o que era antigamente, diz que "mudou cem por cento". Quando pergunto o que havia mudado, ele responde que era irresponsável, tímido, que brigava muito com a família; mas que aos poucos o diretor ou os outros membros do grupo conversaram muito com ele para que melhorasse. Ele revelou que gostaria muito que outras pessoas de sua comunidade tivessem a oportunidade que ele teve de entrar no grupo, pois fica pensando o que teria sido dele se não fosse o teatro, ou o que ele estaria fazendo, e que por isso foi muito importante para ele esta nossa atividade juntos, que gosta muito mesmo de fazer arte e que com certeza quer fazer isso a vida toda. Nesse momento Laura interrompeu pra dizer que acha que ele ainda vai fazer muito pela comunidade dele, que pode se tornar um multiplicador dentro desta, e que muitas pessoas conseguem perceber a diferença operada nele após o contato com a arte; ela reforçou que quando ele estiver pronto para ser um multiplicador dentro de sua comunidade as pessoas de lá poderão perceber e conceber de outra forma a seriedade do que é o trabalho deles no grupo. Ela completou que "a gente faz esse trabalho hoje por um amanhã mil vezes melhor, contemplando assim a comunidade".

Neste mesmo dia, Carlos pediu ainda a palavra para me agradecer como facilitadora, quanto à leveza em que certos temas foram trazidos e debatidos, completando que ele pretende trabalhar de uma forma parecida e ser um multiplicador tanto em sua comunidade como na educação de maneira geral. Ele é formando em psicologia, em área

escolar e sócio comunitária, e estagia numa escola pública com um grupo de professores muito bons. Segundo Carlos, é uma escola pública que consegue ter alunos aprovados nos vestibulares da UFBA, que tem uma abertura maior para o que o professor quiser trazer. Como professor-estagiário, ele diz buscar atentar para os alunos conhecerem seus direitos, problematizando aos educandos a respeito do que estaria ao alcance dos jovens, como conscientização e atitude proativa socialmente.

Os depoimentos dos participantes levam à visão de que o trabalho está obtendo um êxito relativo quanto aos seus objetivos de suscitar debates sobre questões sociais por meio do teatro. As intenções de teatro popular de Brecht e Boal, bem os resultados da utilização de suas técnicas trabalhadas nesta pesquisa até o presente momento, tiveram sucesso considerando o grau de reflexão e elaboração dos temas efetuado pelos participantes e aqui relatadas. Foram construídos por meio da prática teatral pedagógica que buscava, como o próprio Brecht, unir diversão e aprendizagem.

Na dimensão da educação não formal, a pesquisa colabora indiretamente para o fortalecimento da própria comunidade, não apenas por meio da promoção de debates e reflexões acerca das contradições nas relações sociais no contexto do grupo e de sua comunidade - em especial acerca das questões socioambientais que os circundam - mas também por contribuir para que os participantes do grupo possam efetivamente tornar-se multiplicadores dentro de suas comunidades. A relevância de uma abordagem não formal neste processo de ensino é válida no sentido da aprendizagem por meio da cultura, sendo que esse caráter educativo não formal é forte também na perspectiva de trabalhar pensando nos interesses e necessidades desse coletivo.

A pesquisa abrange uma esfera social que inclui características educativas e democratizantes. No caso, além de colaborar para a profissionalização do grupo, também fomenta um teatro que consiste por si só em uma expressão de resistência popular, uma linguagem de teatro direcionada ao povo e feita pelo povo.

Notas

1 Tim Prentki é professor do King Alfred's College, Winchester, Inglaterra.

2 Eugene van Erven é da Utrecht University, na Holanda, e escreveu The Playful Revolution: Theatre and Liberation in Asia.

3 O relato da pesquisadora foi redigido em primeira pessoa. Os nomes próprios são dos integrantes do Boca de Cena e foram trocados para proteger a identidade dos participantes.

Referências

BOAL, Augusto. **200 jogos para o ator e não ator com vontade de dizer algo através do teatro.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

_____. **Jogos para atores e não atores.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

GOHN, Maria da Glória. **Educação não formal e o educador social.** São Paulo: Cortez, 2010.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Texto e Jogo - uma didática brechtiana.** São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **Um Vôo Brechtiano**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. **Teatro em Comunidades: Questões de Terminologia.** Anais do V Congresso da ABRACE, 2008. Disponível em http://www.portalabrace.org/vcongresso/progpedagogia.html. Acesso em: 12 de janeiro de 2013.

Para citar este artigo

SILVA, Anita Cione Tavares Ferreira da. Teatro em comunidade como ferramenta de resistência e libertação popular. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 3., n. 1., Jun. 2014, p. 17-32.

A Autora

Anita Cione Tavares Ferreira da Silva é mestranda em Artes Cênicas do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC- UFBA), tendo ingressado em 2012.1, na linha de Processos Educacionais em Artes Cênicas. Graduada no Bacharelado em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral pela UFBA, concluído em 2011.2, iniciou-se na pesquisa acadêmico científica em 2010 como bolsista PIBIC. Atualmente se dedica a pesquisa pedagógica teatral com abordagem Não Formal, investigando a metodologia teatral do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, e da Peça didática de Bertolt Brecht e seus desdobramentos no contexto de Brasil e América Latina, visando à uma prática teatral em comunidade. Docente responsável pela disciplina Políticas e Projetos em Organizações de Educação Formal e Não Formal, ministrada no curso de graduação me Pedagogia da Faculdade Montessoriano de Salvador, a partir de 2013.1.