



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL E SUDESTE DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO DO CAMPO
CURSO DE LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO DO CAMPO
ÊNFASE DE LETRAS E LINGUAGEM**

IARLES DOS SANTOS MACEDO

***A ESCOLA CARLOS MARIGHELLA: ENTRELAÇANDO A REALIDADE COM A
PRÁTICA PEDAGÓGICA NO CAMPO ARTÍSTICO DO TEATRO***

**Marabá/PA
2019**

IARLES DOS SANTOS MACEDO

***A ESCOLA CARLOS MARIGHELLA: ENTRELACANDO A REALIDADE COM A
PRÁTICA PEDAGÓGICA NO CAMPO ARTÍSTICO DO TEATRO***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado, como requisito final para a obtenção do título de graduação em Educação do Campo, ênfase Letras e Linguagens, da faculdade de Educação do Campo, Instituto de Ciências Humanas (ICH) da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA).

Orientadora: Prof^a. Dra. Edimara Ferreira Santos

**Marabá/PA
2019**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Biblioteca Setorial Josineide da Silva Tavares

Macedo, Iarles dos Santos

A escola Carlos Marighella: entrelaçando a realidade com a prática pedagógica no campo artístico do teatro / Iarles dos Santos Macedo; orientadora, Edimara Ferreira Santos. — Marabá: [s. n.], 2019.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Instituto de Ciências Humanas, Faculdade de Educação do Campo, Curso de Licenciatura em Educação do Campo, Marabá, 2019.

1. Teatro na educação. 2. Ensino. 3. Aprendizagem. 4. Prática de ensino. 5. Teatro e sociedade. 6. Educação rural. I. Santos, Edimara Ferreira, orient. II. Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. III. Título.

CDD: 22. ed.: 372.66

IARLES DOS SANTOS MACEDO

***A ESCOLA CARLOS MARIGHELLA: ENTRELAÇANDO A REALIDADE COM A
PRÁTICA PEDAGÓGICA NO CAMPO ARTÍSTICO DO TEATRO***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado, como requisito final para a obtenção do título de graduação em Educação do Campo, ênfase Letras e Linguagens, à faculdade de Educação do Campo, Instituto de Ciências Humanas (ICH) da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA).

Aprovado em 23 de julho de 2019.

Orientadora:

Prof.^a Dra. Edimara Ferreira Santos.
Faculdade de Educação do Campo – UNIFESSPA

Banca Examinadora:

Prof.^o Dr. Gil Vieira Costa.
Faculdade de Artes Visuais – UNIFESSPA

Prof.^a Msc. Maria Célia Vieira da Silva
Faculdade de Educação do Campo – UNIFESSPA

**Marabá/PA
2019**

Dedico esse trabalho aos meus amigos e familiares. E todos (as) aqueles(as) que buscam novas formas de educar, novas formas de lutar e novas formas de libertação contra todo meio de opressão e, que a partir deste, outros trabalhos também possam produzir outras formas de combate.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por ser essencial em minha vida, por me dar coragem para enfrentar meus medos e desafios, por me dar ânimo em momentos tristes, por me dar forças para que eu pudesse chegar até aqui.

Agradeço aos meus pais, Emídio Alves Macedo e Maria da Conceição, por me darem forças durante todo esse percurso de formação, pois, apesar das dificuldades, eles sempre tiveram sustentando-me tanto em situação financeira quanto psicológica. E, por terem, me criado e educado para que eu viesse ser a pessoa que sou hoje.

Agradeço aos meus irmãos e irmãs, pois de alguma forma fizeram parte desse percurso. Principalmente minha irmã Vilanei que convivi com ela, muito tempo e muitas vezes, tive que procurar abrigo em sua casa durante algumas etapas do curso.

Agradeço ao meu companheiro Ujeffesson Marques. Posso dizer que ele foi um pilar que me sustentou para que eu chegasse até aqui, dando-me forças desde 2014, ano em que começamos a graduação e nos conhecemos.

Agradeço à comunidade escolar da E.M.E.F. Carlos Marighella, pois foi esta que deu subsídios à minha pesquisa.

Agradeço à coordenação da escola, especificamente a Diretora Rosangela Alves Reis, que além de abrir as portas da escola para minha pesquisa, também é uma grande amiga, colega de graduação e de lutas.

Agradeço ao curso de modo geral, pois é uma grande oportunidade para que pessoas como eu possam ter acesso à universidade pública.

Agradeço aos meus professores da educação básica, pois foi graças aos conhecimentos adquiridos com a competência desses professores que eu pude chegar até aqui.

Agradeço aos professores do curso de Licenciatura em Educação do Campo, principalmente os que compõem a ênfase de Letras e Linguagem como Hiran Possas, Tereza Maracaípe, Maria Cristina Macedo e Lucivaldo Silva.

Agradeço à minha professora e orientadora Edimara Ferreira Santos, por acreditar em mim e fazer de minha pesquisa possível. Sou grato pelas orientações, e posso dizer que foram momentos de muitos aprendizados. Agradeço por me incentivar a continuar a acreditar no poder da arte, especificamente no poder do teatro.

Agradeço aos meus colegas de graduação, aos meus colegas da ênfase de Letras e Linguagens. Aos companheiros que compartilhamos espaços de vivência como a Maricélia e Farailde, apesar das brigas foram momentos produtivos.

Nós somos uma pré-humanidade (nós não podemos dizer ainda que somos seres humanos), mas o teatro pode ajudar a eclosão dessa humanidade, o teatro pode ajudar a explosão dessa humanidade, o teatro pode ajudar o nascimento de uma verdadeira humanidade que só vai existir quando houver solidariedade. Sem solidariedade nós somos bichos, bestas selvagens. É isso que ainda somos, infelizmente, mas analisando isso, a gente pode passar a uma nova etapa e dizer finalmente um dia, nós agora somos seres humanos, porque nós agora somos solidários

(Boal, 2007)

Todo mundo atua, age, interpreta. Somos todos atores. Até mesmo os atores! Teatro é algo que existe dentro de cada ser humano, e pode ser praticado na solidão de um elevador, em frente a um espelho, no Maracanã ou em praça pública para milhares de espectadores. Em qualquer lugar...até mesmo dentro dos teatros.

(Boal, 2009)

RESUMO

Este trabalho teve como objetivo investigar de que maneira a inserção do Teatro do Oprimido nas práticas pedagógicas da escola M.E.F. Carlos Marighella, pode contribuir no processo de ensino e aprendizagem dos educandos, pois se percebe que hoje as escolas necessitam de práticas pedagógicas inovadoras, diferenciadas no ambiente formal. A pesquisa teve início a partir da intervenção realizada durante o Estágio Docência IV na escola M.E.F. Carlos Marighella, localizada no Assentamento 26 de Março, na BR-155 sentido Parauapebas. A partir dessa experiência, houve a necessidade de inserir o Teatro do Oprimido como prática pedagógica para intensificar a pesquisa. Para o aporte teórico deste trabalho trago como principais: Augusto Boal (1991) *O teatro do oprimido e outras poéticas políticas* como forma de entender melhor sobre o teatro político. Paulo Freire (1987) *A pedagogia do Oprimido* visto que ambos trabalham na mesma perspectiva, porém com ferramentas diferentes. Além desses dois autores, outros também foram centrais para compreender essa relação entre o Teatro do Oprimido e a Pedagogia do Oprimido, cito alguns como Cilene Canda (2012) e Anatol Rosenfeld (1985). Apesar das dificuldades e desafios encontrados durante a pesquisa, percebe-se que houve resultados significativos, pois serviu/serve de incentivo às outras pesquisas que buscam o mesmo propósito: contribuir no processo de ensino e aprendizagem nas escolas do campo, formando sujeitos capazes de transformar-se e transformar à sociedade em que estão inseridos.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido. Pedagogia do Oprimido. Ensino e Aprendizagem.

LISTAS DE ABREVIATURAS E SIGLAS

EM	Ensino Médio
INCRA	Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária
IFPA	Instituto Federal do Pará
MST	Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra
PPP	Projeto Político Pedagógico
SEMED	Secretaria Municipal de Educação
TO	Teatro do Oprimido

SUMÁRIO

COMO UM PRÓLOGO	11
ATO I – CONHECENDO OS PROTAGONISTAS DO ENREDO	16
CENA 1 Como tudo começou.....	16
CENA 2 Fortunas Culturais.....	23
CENA 3 Arena de teatro Carlos Marighella.....	27
CENA 4 Uma luz para os protagonistas da Arena Carlos Marighella.	31
CENA 5 Artes forjando protagonistas.....	34
ATO II: DOIS PROTAGONISTAS ATUANDO COM O MESMO PAPEL: A PEDAGOGIA E A ARTE	36
CENA 1 Augusto Boal e Paulo Freire.....	36
CENA 1.1 A ditadura	38
CENA 1.2 O Teatro do Oprimido e a Pedagogia do Oprimido como práticas de libertações .	40
CENA 2 Do Teatro Épico ao Teatro do Oprimido: aproximações e diferenças	44
CENA 2.1 O Teatro Épico.....	45
CENA 2.2 O Teatro do Oprimido	48
ATO III. A ESCOLA COMO PROTAGONISTA: ENTRELAÇANDO A REALIDADE COM A PRÁTICA PEDAGÓGICA NO TEATRO DO OPRIMIDO.	53
CENA 1 Banheiros? Quem são?.....	53
CENA 1.1 Quem são esses espectadores?.....	55
CENA 2 Relatos das ações e atividades na oficina de teatro na Escola Carlos Marighella	56
CENA 2.1 O Teatro do Oprimido como experiência pedagógica interdisciplinar.....	57
CENA 2.2 O teatro do Oprimido como prática pedagógica.....	66
REFERÊNCIAS	88

COMO UM PRÓLOGO



Sempre acreditei que as coisas ao nosso redor contribuía/m/contribuem com belas inspirações quando orquestradas por sujeitos que buscavam/buscaram transformar as suas vivências, os seus cotidianos e as suas percepções de vidas; e nisso não precisa ir tão longe para encontrá-las, pois logo encontraremos um arsenal de inspirações, seja na composição de uma música; na construção de um poema; na figuração de um desenho e na organização de estudos e trabalhos científicos.

Às vezes, as inspirações vêm todas de uma só vez! Isso aconteceu comigo quando eu estava no processo de escolha da problemática para minha pesquisa. Ora queria pesquisar no campo da linguística, pois eu já tinha desenvolvido trabalhos de pesquisa na área. Ora queria pesquisar no campo da literatura. Essa dúvida e angústia perpetuaram por vários dias, se não me engano meses. O tempo foi passando e o círculo foi se fechando, pois eu ainda estava em etapa/aulas e precisava pré-definir uma direção a trilhar. Na sétima etapa do meu curso de Educação do Campo, ênfase na área de Letras e Linguagem, iniciamos a disciplina intitulada *Literatura e Teatro*, com o professor Jorge Henrique, conhecido como Romero, do campus de São Félix do Xingu, da Universidade Federal do Sul Sudeste do Pará (UNIFESSPA). Foi neste momento que despertou em mim um interesse por pesquisar as práticas teatrais na escola, mas ainda não sabia como.

A partir do momento em que comecei a conhecê-lo (teatro) fui logo apaixonando-me por ele. Parece que quanto mais o professor falava dele (teatro) mais eu me interessava e aos poucos fui ressignificando os conhecimentos que tinha sobre o assunto. Jamais imaginei que ele seria um combatente tão eficaz dentro das trincheiras. Mas não pense que tudo aquilo era só naquele momento, pois não é. Nisso resolvi investigar mais sobre ele, descobrindo que essa luta é histórica e que no decorrer do tempo ele foi modificando-se, mas sem perder suas técnicas de batalha; pelo contrário, foi reinventando-se, ganhando novas formas de combate e ficando mais belo ainda.

Nunca tinha me atentado para o quanto aquela arte era tão bela e ao mesmo tempo feroz. Mas como iria utilizá-la se não a conhecia tão bem, mesmo estando do meu lado. Nessa mesma etapa, ocorreria meu último estágio obrigatório de regência, pensei que seria uma ótima oportunidade para conhecê-lo mais, ou seja, colocá-lo como experiência nos meus planos (no meu estágio de regência).

Foram muitas as dificuldades para nos relacionarmos, foram muitas as dificuldades que passamos juntos, mesmo assim nunca perdi a esperança de que poderíamos ir mais além; e tinha certeza que o quê vivemos não deveria acabar ali. Assim aconteceu, perpetuamos

nossa relação para que fossem semeadas mais sementes para que estas pudessem germinar novas formas; novas técnicas de combate. Assim aconteceu!

Mas para tudo isso acontecer, eu não parti do nada. Isto é, algumas questões norteadoras foram necessárias para a construção do enredo, como: o que é teatro? O que é Teatro do Oprimido? Quais as contribuições do Teatro do Oprimido nas práticas pedagógicas? E assim fui trilhando e construindo esse enredo.

Já que eu estava percorrendo pelo campo artístico do teatro, vi a necessidade de adotar uma estrutura diferenciada para este trabalho, diferente de outros Trabalhos de Conclusão de Curso. Nesse caso, adotei a mesma estrutura de uma peça de teatro, ou seja, os capítulos estão nomeados como Ato, e os subtítulos como Cena. Nesse sentido, o trabalho está estruturado com três Atos e estes estão subdivididos em Cenas; além do Prólogo que vem como introdução e o epílogo como conclusão do trabalho.

Ainda neste prólogo, trago um resumo de cada Ato e Cena para que você possa ver e sentir o que está por vir nessa grande peça de teatro.

ATO I – CONHECENDO OS PROTAGONISTAS DO ENREDO. Nesse primeiro ato, apresento quem são os atores que irão compor o palco. Bem como suas trajetórias, na qual ocasionou para que chegassem e construíssem o espaço em que vivem e, aspectos sociais, culturais e políticos na qual estão vinculados.

CENA 1 – Como tudo começou. Nessa cena, narro a trajetória dos atores, focando no processo histórico de lutas e conquistas pela terra.

CENA 2 – Fortunas Culturais. Nessa cena, narro os aspectos culturais presentes na comunidade e que acabam contribuindo na construção de novos saberes na formação dos sujeitos.

CENA 3 – Arena de teatro Carlos Marighella. Nessa cena, narro sobre a escola Carlos Marighella, pois ela foi protagonista durante a minha pesquisa. Nisso, trago seus aspectos sociohistóricos.

CENA 4 – Uma luz para os protagonistas da Arena Carlos Marighella. Nessa cena, faço um relato sobre as práticas da escola, focando na mudança em seu Projeto Político Pedagógico (PPP), que possibilitou numa alteração positiva nas suas práticas.

CENA 5 – Artes forjando protagonistas. Nessa cena, minha narrativa se detém à disciplina de Artes da escola, pois esta torna-se uma grande oportunidade para inserção do teatro nas práticas pedagógicas.

ATO II – DOIS PROTAGONISTAS ATUANDO COM O MESMO PAPEL: A PEDAGOGIA E A ARTE. Aqui será traçada duas vidas, dois caminhos, duas maneiras de lutar, mas com o mesmo propósito. Nesse ato serão levantadas questões sobre Augusto Boal, idealizador do Teatro do Oprimido e Paulo Freire, idealizador da Pedagogia do oprimido.

CENA 1 – Augusto Boal e Paulo Freire. Nessa cena, narro a vida desses dois protagonistas, bem como suas infâncias, percursos tomados por cada um deles, e o principal: trago momentos que foram relevantes na construção de suas ideologias.

CENA 1.1 – A ditadura. O que narro nessa cena, está literalmente associado aos dois protagonistas, pois ambos vivenciaram esse momento, que de alguma forma, foi um norte para a construção de suas ideologias.

CENA 1.2 – O Teatro do Oprimido e a Pedagogia do Oprimido como práticas de libertações. Nessa cena, problematizo as práticas de libertação do homem que dos dois protagonistas trazem em suas obras. Essas práticas de libertação se opõem a todo tipo de opressão e, não é por acaso que trazem a expressão “oprimido”.

CENA 2 – Do Teatro Épico ao Teatro do Oprimido: aproximações e diferenças. Nessa cena, procuro responder a seguinte questão: o que ocasionou a poética do oprimido? Além disso, faço uma relação de aproximação e diferença entre o Teatro do Oprimido e o Teatro Épico.

CENA 2.1 – O Teatro Épico. Nessa cena, procuro fazer uma breve abordagem sobre Bertolt Brecht e seu Teatro Épico

CENA 2.2 – O Teatro do Oprimido. Nessa cena, posso dizer que é uma das cenas mais importantes do enredo, pois será onde Teatro do Oprimido será problematizado. Além disso, será mostrado algumas de suas peculiaridades de outras formas de fazer teatro.

ATO III – A ESCOLA COMO PROTAGONISTA: ENTRELAÇANDO A REALIDADE COM A PRÁTICA PEDAGÓGICA NO TEATRO OPRIMIDO. Nesse último ato, trago para o palco a escola e seus espectadores. Ou seja, a parte mais importante da encenação acontecerá aqui. Diante disso, procurei organizar esse momento importante em cinco cenas.

CENA 1 – Banzeiros? Quem são? Nessa cena, antes de conhecermos os espectadores que fizeram parte desse momento, falo um pouco sobre o Grupo de Teatro Banzeiros, como meio de valorizar uma prática já existente, parecida com que eu propus trabalhar.

CENA 1.1. – Quem são esses espectadores. Nesta cena, diferente do que foi colocado na cena 1 do ato I, apresento de forma micro os atores que deram subsídios a minha pesquisa, ou seja, aos alunos que participaram da pesquisa.

CENA 2 – Relatos das ações e atividades na oficina de teatro na Escola Carlos Marighella. Essa cena está dividida em dois tópicos, pelos quais propus fazer uma descrição das ações feitas em dois momentos durante a pesquisa e que o último tópico conta com análises da pesquisa.

CENA 2.1 – O Teatro do Oprimido como experiência pedagógica interdisciplinar. Essa cena é interessante, pois narro sobre a atividade interdisciplinar desenvolvida durante o estágio obrigatório no Ensino Médio e que serviu de experiência para esse enredo.

CENA 2.2 – O teatro do Oprimido como prática pedagógica. Nesta última cena, narro o Teatro do Oprimido como inserção nas práticas pedagógicas na escola Carlos Marighella. E nisso, trago análises das atividades, com falas dos atores envolvidos, bem como contribuições de Boal e Freire.

EPÍLOGO – Essa parte, como já foi mencionada, será a parte final do trabalho (conclusão). Diante disso, trago as dificuldades encontradas durante a construção do enredo, os resultados alcançados nesse trabalho e minhas considerações finais sobre a pesquisa.

Os métodos a serem utilizados na pesquisa serão:

Estudo de caso, pois o problema em questão foi analisado acerca da inserção do teatro nas práticas pedagógicas da escola Carlos Marighella, localizada no Assentamento 26 de Março.

A pesquisa faz uma abordagem qualitativa, já que também implicará em estudos do fenômeno através da coleta de dados narrativos (entrevistas), com os sujeitos da pesquisa, estudando as particularidades e experiências individuais e coletivas, acerca do tema da pesquisa.

A coleta de dados foi feita a partir de pesquisa de campo, a fim compreender o espaço da pesquisa e os sujeitos que o compõe, possibilitando melhor interação com os mesmos, já que ocorrerão entrevistas orais com alguns alunos de 6º ao 9º ano do 2º segmento do ensino fundamental, por serem protagonistas principais da pesquisa; com a professora de Arte da escola que leciona disciplinas para as turmas de 6º ao 9º ano, por ser uma protagonista importante na prática do currículo escolar.

ATO I – CONHECENDO OS PROTAGONISTAS DO ENREDO

O teatro é transformação, movimento, e não simples apresentação do que existe. É tornar-se e não ser.

Augusto Boal

Neste capítulo, apresento um breve histórico da comunidade em que realizei toda a minha pesquisa do Tempo Comunidade¹, focando nas relações sociais, culturais, educacionais no intuito de conhecer quem são os sujeitos do lugar de onde falo/escrevo/escuto.

Além disso, você deve estar estranhando a forma como organizei o meu Trabalho de Conclusão de Curso; de fato, não foi por acaso. A ideia de apresentar na escrita à forma teatral, com Prólogo (corresponde à introdução), Atos (corresponde os capítulos) e Cenas (corresponde os subcapítulos) vem justamente afirmar aquilo que veremos mais adiante em que “tudo é teatro, tudo pode ser teatro, todos nós podemos ser protagonistas e construtores da nossa própria história” (BOAL, 2011).

CENA 1 Como tudo começou...

O Assentamento 26 de Março, palco desse enredo, se constituiu e organizou a partir do processo de luta pela terra ocorrida na Fazenda Castanhal Cabaceiras, realizado em 26 de maio de 1999, por mais de 1200 famílias do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST).

O MST, de acordo com o conceito encontrado no Dicionário da Educação do Campo (2012), trata-se de um movimento formado por categorias de camponeses pobres que buscam uma nova forma de agricultura familiar, como podemos perceber na seguinte afirmação de Fernandes (2012):

O movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) é um movimento socioterritorial que reúne em sua base diferentes categorias de camponeses pobres –

¹ O Tempo Comunidade (TC) faz parte da grade curricular do curso, mais especificamente da Educação do Campo. A pedagogia é adotada no curso de Licenciatura em Educação do Campo, em que o discente durante seu percurso formativo passa por dois tempos: Tempo Universidade, que consiste em sua presença na Universidade para cumprir carga horária das disciplinas obrigatórias exigidas pelo Ministério da Educação (MEC); Tempo Comunidade, que consiste na formação dos discentes em outros espaços formais e não formais, ou seja, os discentes desenvolvem trabalhos de pesquisa em comunidades do campo e com os sujeitos do campo. Essa alternância pedagógica (TC) está integrada a pesquisa socioeducacional, sendo que cada uma, é problematizada a partir de um tema gerador. Os TC estão organizados da seguinte maneira: TC I, caracterização da comunidade; TC II, práticas pedagógicas escolares e não escolares; TC III, devolutiva das pesquisas anteriores à comunidade; TC IV, estágio docência I; TC V, estágio docência II; TC VI, estágio docência III.

como parceiros, meeiros, posseiros, minifundiários e trabalhadores assalariados chamados de sem-terra – e também diversos lutadores sociais para desenvolver a luta pela terra, pela Reforma Agrária e por mudanças na agricultura brasileira (FERNANDES, 2012, p. 496).

Esse movimento foi construído em meados da década de 1970 com o apoio da Comissão Pastoral da Terra (CPT), na região Centro-Sul do Brasil. Mas somente o ano de 1984 foi considerado a data oficial de Sua criação (Dicionário da Educação do Campo, 2012).

Desse modo, os interesses das famílias que habitavam no Assentamento 26 de Março se tornaram comuns do ponto de vista da conquista pela terra. No entanto, o processo que levou as conquistas destas terras foi complexo, principalmente, no que diz respeito às relações sociais que precisavam ser compreendidas na perspectiva de qualificar a organização política e social destas famílias rumo às conquistas do assentamento. Como podemos observar na matéria do jornal Opinião² que foi divulgada na época.

Enquanto todos esperavam uma grande participação do Movimento, no ato Público, treze caminhões cheios de clientes da Reforma Agrária saem de mansinho e ocupam a Fazenda Cabaceiras, em Marabá.

A ocupação da Fazenda Cabaceiras, na época com 10.037ha. Aconteceu com a participação de 1200 famílias no dia em que completava um ano do assassinato feito pelo “braço armado” do latifúndio contra dois militantes Sem Terra: Dotor e Fusquinha, durante despejo da Fazenda Goiás Dois (Jornal Opinião, 27 a 29 de março de 1999).

Foto 01: Ocupação da Fazenda Cabaceiras, em 26 de março de 1999



Fonte: Jornal Opinião, março de 1999.

² O jornal Opinião, ou simplesmente Opinião, é um jornal brasileiro com sede em Marabá e circulação em todo o sul e sudeste do estado do Pará. O periódico foi fundado em julho de 1995 pelo jornalista João Salame Neto e o publicitário Cláudio Feitosa Felipeto [...] O Jornal ganhou notoriedade ao cobrir o conflito armado entre militantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e seguranças da Agropecuária Santa Bárbara (Grupo Opportunity) em Xinguara, onde jornalistas foram usados como escudo-humano. Para maiores detalhes, pesquisar no site: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Opini%C3%A3o_\(Marab%C3%A1\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Opini%C3%A3o_(Marab%C3%A1)).

Embora eu não tenha participado do processo de reintegração de posse destas terras, nesse período pude perceber que a entrada na fazenda, talvez por ela está no poder dos Mutrans a família mais poderosa de Marabá na época, ganhou grande repercussão nas mídias regionais, como foi colocado acima.

As famílias que participaram deste processo vieram de vários municípios, tais como: Marabá, Jacundá, Eldorado dos Carajás, Curionópolis, Serra Pelada, Parauapebas, São João do Araguaia, São Domingos do Araguaia e Itupiranga. Tais municípios agregavam nos seus territórios pessoas que eram desempregadas, originários de garimpos, meeiros (lavradores que dividem a produção com o dono da terra), posseiros e assalariados rurais.

Depois de 22 dias de permanência das famílias no lugar, houve uma negociação com o comitê de mediação de Conflitos Agrários³ para a saída das famílias no intuito de evitar o despejo por força policial e assegurar a Reintegração de Posse concedida pela Justiça de Marabá.

Diante disso, o acampamento 26 de março foi transferido para as proximidades do Rio Sororó. Além de desocupar a área, estavam no acordo os órgãos públicos como o INCRA, por exemplo, que dariam apoio às famílias acampadas; algo que não aconteceu. Por falta das condições mínimas para manterem-se no acampamento, várias destas famílias começaram a desistir, de acordo com a fala de um dos protagonistas deste momento.

Ocupamos a primeira vez e teve eliminar de despejo a gente saiu de lá. Desse despejo a gente ficou morando do outro lado do rio Sororó, ali onde é aquela ocupação ali agora né o INCRA arrumou a área lá e tal pra gente ficar acampado lá enquanto fazia uma vistoria na fazenda né. Foi combinado trinta dias pra eles fazer e quando deu quarenta dias e um não fizeram nada né tava do mesmo jeito né. Ai o movimento e a direção do movimento fez uma assembleia a noite lá e perguntou se a gente queria mesmo a fazenda né. Ai nós disse que queria e então vamos nos mudar, dessa vez nos mudamos direto pra sede, né, aquela sede, uma sede que tinha ali na beira da estrada lá nós ocupamos (entrevista com Sebastião, concedida no dia 09 de outubro de 2014).

Diante da situação, o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) não cumpriu com o acordo firmado de vistoriar a área e fornecer condições de sobrevivência àquelas famílias. As 950 famílias que continuaram resistindo decidiram reocupar a fazenda e entraram pela sede da fazenda Cabaceiras, no dia 10 de junho de 1999, recomeçando todo o processo de luta pela terra.

No dia seguinte, alguns homens que foram apanhar madeiras secas usadas para construir as barracas do primeiro acampamento, foram surpreendidos por servidores da

³ Ouidoria do INCRA especializada em fazer negociações entre os dois lados, os ocupantes da terra e o fazendeiro, a fim de chegarem a um acordo.

Prefeitura Municipal Marabá, prendendo-os sob acusação de estarem roubando madeira de lei. Entre as vinte (20) pessoas presas, havia quatro menores que foram liberados após quatro dias, e as dezesseis (16) pessoas permaneceram presas por dezessete (17) dias no presídio Mariano Antunes, em Marabá. Esse momento fica evidente no depoimento de mais um protagonista deste episódio.

E o que aconteceu no acampamento foi que muita coisa eu passei necessidade, fome pode dizer assim né. E passamos muito atribulação com pistoleiro do fazendeiro e também nós lutemos (...) Fui preso e sai da cadeia e hoje nós... estou aqui no assentamento no meu assentamento. E dou bem graças a Deus [...] (entrevista com Miguel, concedida no dia 09 de outubro de 2014).

Essas dificuldades citadas no depoimento acima foram comuns para muitas pessoas do acampamento, principalmente a falta de alimento, já que muitas delas não tinham uma renda fixa, outras viravam-se vendendo comidas, legumes e outras coisas na beira da BR e em feiras da cidade.

É interessante pontuar, também, que neste momento de luta por essas terras, algumas famílias que estavam acampadas na sede da fazenda Cabaceiras descobriram um cemitério clandestino com várias ossadas que, supostamente, seriam de trabalhadores que chegaram à fazenda a partir de propagandas enganosas de condições de trabalhos. Assim, tais trabalhadores cumpriam sua jornada de trabalho que era combinada com o fazendeiro e recebiam o pagamento acordado, mas quando eles iam embora com suas mulheres e seus filhos eram surpreendidos no caminho por pistoleiros, sendo mortos e enterrados os seus corpos em covas.

Dentro desse contexto de medo, novas ameaças de despejos foram realizadas e, novamente, o Comitê de Conflitos Agrários procurou intermediar; porém, dessa vez, não houve acordo por parte das famílias que decidiram resistir. Diante disso, a reocupação acontece com o despejo por força policial, com cavalaria, canil e armas e, aproximadamente, 400 policiais militares encurralaram as famílias até o PA 150, onde crianças e mulheres saíram machucadas, como relata a protagonista Felícia.

Ai teve despejo. Teve o primeiro lá pra vila Sororó de acordo com o INCRA. Mas o INCRA não fez o que ele tinha falado que ia fazer com a gente né. Ai passamos um mês lá na vila Sororó. Ai com um mês nós retornemos pá área novamente ai nos vinemos lá pra sede da fazenda. Ai de lá na sede veio o despejo nosso. Veio seiscentos policial com cachorro ai tirou a gente pra fora inclusive tinha uma menina que tava comigo ela foi até machucada minha menina [...] (entrevista com Felícia, concedida no dia 27 de setembro de 2014).

A partir do relato da Dona Felícia, percebo que os momentos dos despejos sofridos pelas pessoas foram bem conturbados, de tal forma que no último houve além da força policial, cachorros para intimidar os acampados, mesmo assim não foi motivo para desistir, pelo contrário os acampados só ganharam forças.

Foto 2: Momento do despejo dos acampados da fazenda cabaceiras.



Fonte: Secretaria do MST – Pará, 2014.

A foto acima mostra o momento em que as famílias foram despejadas sob ameaças de policiais que ficaram enfileirados para assegurar que todos saíssem do lugar. A cena é dramática, pois houve uma força policial maior e pessoas foram machucadas pelo tumulto que ocorreu naquele dia. Após o despejo, todas as famílias vieram para a Praça do Mogno, localizada em frente ao INCRA, onde ficaram acampadas durante três (3) dias e decidiram reocupar a área novamente, retornando para próximo ao igarapé Água Fria, próximo ao km 25, da PA 150.

Neste momento, por causa da condição precária de alimentação, houve um surto de Malária e outras doenças, sendo que um número de famílias que abandonaram o acampamento neste período foi bem mais significativo que o anterior, permanecendo apenas 400 famílias. Além disso, o fazendeiro Evandro Mutran tentou se aproveitar da situação de conflito para intensificar a retirada ilegal de madeira da área, acusando indiretamente as pessoas que lá estavam no processo de luta por aquelas terras. Com isso, tal fazendeiro se aproximou dos madeireiros de Marabá no intuito de retirar a madeira de uma área de 500 hectares.

Nesta mesma ocasião, o MST formalizou denúncias junto ao Ministério do Meio Ambiente e marcou audiência com representantes do governo, deslocando 150 famílias para assegurar que o desmatamento não continuasse e, também, para que o IBAMA pudesse apreender a madeira e não permitir mais devastação na área.

Diante do clima de tensão criada na área, tanto por causa da luta pela terra, pela doença generalizada quanto pela extração ilegal de madeira, um novo acordo é firmado com o INCRA para realizar uma nova vistoria. Porém, 22 dias se passaram e nenhum resultado foi realizado e às famílias decidiram reocupar, novamente, a área da fazenda.

Somente, em outubro de 2004 sai o decreto de desapropriação da Fazenda Castanhal Cabaceiras, por considerar que a área tinha muitas irregularidades; porém, tal decreto é questionado pela família Mutran que entra com recurso na justiça e consegue suspendê-lo.

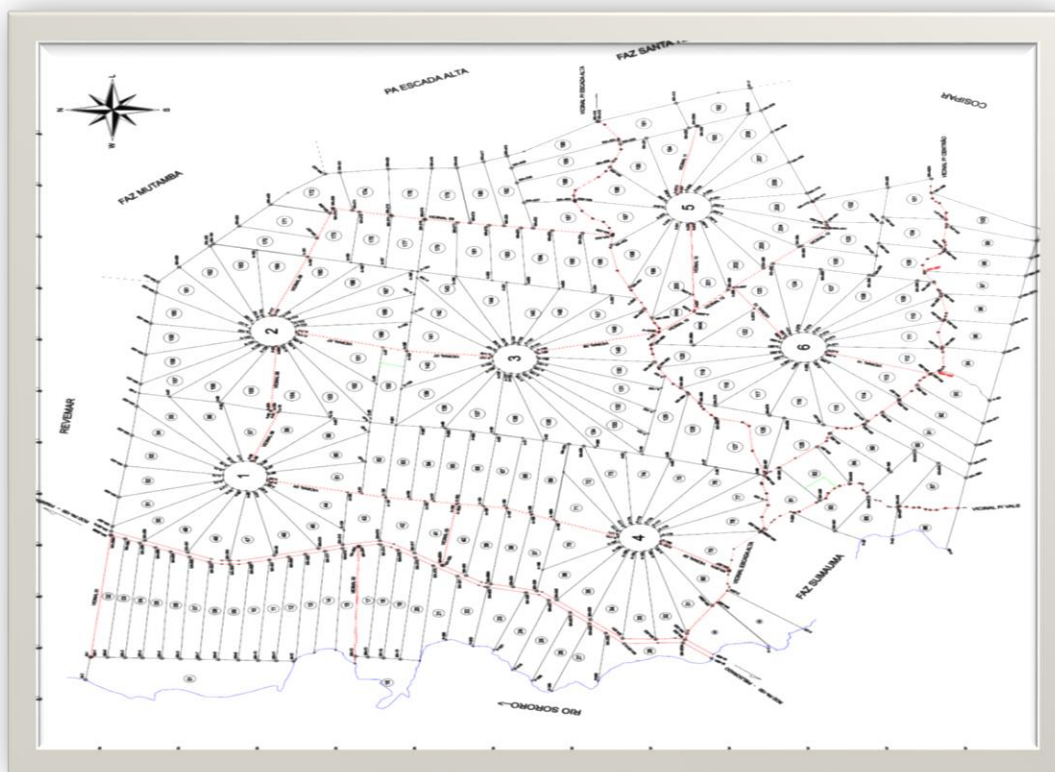
No ano de 2007, devido à demora do INCRA em desapropriar a fazenda Cabaceiras, os acampados reuniram-se e pagaram um topógrafo para realizar a representação gráfica da terra, ou seja, a divisão da terra em lotes para cada acampado como enfatiza um dos entrevistados:

Em 2007, os acampados reuniram para realizar o corte da terra, pois o INCRA estava demorando em desapropriar as terras da Fazenda Cabaceiras, então eles por conta própria resolveram pagar um topógrafo para realizar esse procedimento. (entrevista com Ujeffesson, concedida no dia 20 de julho de 2018).

Após o corte da terra, os acampados começaram o processo de distribuição dos lotes através de sorteios. As famílias, após este sorteio, iniciaram o processo de mudança para cada um desses lotes. No entanto, tal distribuição não foi reconhecida pelo INCRA, levando novamente momento de tensão entre os acampados. Somente no final do ano de 2008, o INCRA oficializou a desapropriação da Fazenda Cabaceiras que foi comemorado com uma festa pelos acampados que passaram a ser oficialmente assentados. Nesta mesma ocasião, os assentados doaram parte das terras adquiridas no processo de redistribuição para a construção da Escola Agrotécnica que, atualmente, se transformou em Instituto Federal do Pará - Campus Rural de Marabá.

Atualmente, o assentamento está organizado em seis agrovilas em forma de raios de sol, como podemos observar na figura abaixo, com duzentas e seis famílias assentadas, sendo que em cada agrovila residem cerca de dezoito (18) a vinte (20) famílias que moram nas vicinais, pois, geograficamente ficou impossibilitado de fazer outra vila.

Imagem: Organização geográfica do assentamento 26 de Março.



Fonte: EMATER – Pará, 2014.

Com relação à organização do Assentamento, é feita por setor. O setor de produção é diversificado. Há famílias que se dedicam apenas em uma forma de produção, outras diversificam o que vão produzir. As mais comuns dentro do assentamento são: criação de aves, bovinos, suínos, caprinos, alevinos, sendo que a criação de bovinos é a mais forte. Além destas formas de produções, ainda há famílias que se dedicam ao plantio de mandioca, de banana, de abacaxi e de melancia. O extrativismo também, destacando-se principalmente a extração do açaí.

No assentamento existe uma associação com 143 famílias cadastradas e compostas por 205 pessoas. No setor da educação tem uma escola de ensino fundamental que funciona com turmas de educação infantil ao nono ano e, também, o ensino médio que funciona no mesmo prédio. Há também o Instituto Federal do Pará – IFPA – Campus Rural de Marabá.

Os assentados hoje falam com satisfação de terem conseguido conquistar sua terra depois de muita luta, resistência e esperança e relatam os aprendizados de anos de acampados.

Pra mim foi muito bom ter vindo pra cá, não me arrependo nem de maneira nenhuma ter vindo, porque durante esses nove anos que a gente passou acampado ali

as margens da PA 150 eu aprendi muito eu vim com meus filhos tudo piquininim hoje tão tudo grande, já sou té avó. Hoje eu vivo aqui no meu assentamento né, dentro do meu lote. Em dois mil e oito foi desapropriado, pra min foi bom. (SONIA, 2014). (entrevista com Sonia, concedida no dia 03 de outubro de 2014).

Eu vivia a minha vida no acampamento foi eu trabalhando depois que começaram a liberar rocinha pra gente plantar né aí foi que eu fui indo fazendo as minhas produção, amendoim, fava, feijão e aí eu fui vivendo, macaxeira e aí levantei a vida, depois que eu botei o alimento dentro de casa aí eu dei um salto de qualidade (risos) aí eu dei um salto de qualidade, aí cheguei é... é sem ter nada hoje eu me sinto um cara feliz dentro de um assentamento do MST no estado do Para, coisa que eu conquistava... meu objetivo era um pedaço de terra e eu não podia comprar e eu conquistei a coisa mais que eu me sinto feliz e agradeço o MST por muitos e muitos anos de minha vida e da vida do MST por onde nos viver é uma terra que eu consegui no nome do MST e hoje eu quero morrer em cima dela sem precisar de tá vendendo ela, tirando o meu futuro em cima dela, a minha produção, é trabalhando o quanto eu puder (entrevista com Antônio Irene, concedida no dia 20 de outubro de 2014).

A Sonia e seu Antônio Irene, e tantos outros entrevistados, viveram e compartilharam dos mesmos sonhos, das lutas, dos sofrimentos, das resistências que passaram durante o percurso de acampamento e conquista da terra.

CENA 2 Fortunas Culturais

Além de todo esse enredo sobre a luta que foi a conquista das terras para o que hoje chamamos de Assentamento 26 de Março, vamos agora ampliar essa narração, contando como a cultura é um aspecto muito presente e importante para os sujeitos que lá moram.

Andando pelas vicinais, nos momentos das pesquisas, visitando cada protagonista, pude perceber a partir das conversas informais com eles, que são pessoas simples, não possuidoras de bens materiais, mas são possuidoras de valores éticos e culturais, pertencente aos sujeitos que têm o privilégio de serem protagonistas de lutas históricas e orgulho de representar e de autodeclarar Sujeitos do Campo.

Desse modo, para entendermos como estes sujeitos produzem ou consomem culturas, foi necessário nos apoiar nas acepções de Darcy Ribeiro (1986), quando afirma:

Às vezes é útil, ainda que seja sempre perigoso, falar de cultura popular e cultura erudita. Gosto de pensar que essas são as duas asas da cultura que, sem vigor em ambas, não voam belamente. É preciso reconhecer que uma não é melhor nem pior, superior ou inferior à outra; são apenas diferentes e, porque distintas, se intercambiam, abeberando-se reciprocamente (RIBEIRO, 1986, p. 01).

Isso quer dizer que não é possível considerar cultura popular em oposição à erudita; leitura culta em oposição à popular, mas um imbricamento que contamina o "original", emite respostas e alterações significativas que expressam formas de ver o mundo e de organização cultural.

Dessa forma, chegamos à conclusão sobre o vasto campo das culturais, como nas danças, culinárias, nas artes, até mesmo na própria língua. São campos culturais presentes nas comunidades camponesas, e como já foi colocado anteriormente na primeira cena, o Assentamento 26 de Março é formado por diversos sujeitos carregados de práticas diversas, em que se relacionam entre si. Neste sentido, essas relações entre práticas e saberes acabam criando outras formas culturais e assim vai acontecendo, pois a cultura é dinâmica.

Ainda falando desse movimento de dinamicidade, tomemos como base a concepção de cultura em um determinado espaço por determinados sujeitos, como afirma Laraia (1986):

Cada sistema cultural está sempre em mudança. Entender esta dinâmica é importante para atenuar o choque entre as gerações e evitar comportamentos preconceituosos. Da mesma forma que é fundamenta para a humanidade a compreensão das diferenças entre povos de culturas diferentes, é necessário saber entender as diferenças que ocorrem dentro do mesmo sistema. Este é o único procedimento que prepara o home para enfrentar serenamente este constante e admirável mundo novo do porvir (LARAIA, 1986, p. 101).

Tomemos essa concepção de Laraia (1986) sobre a dinâmica que ocorre no âmbito cultural para esclarecer algumas falas significativas de personagens da comunidade que notaram e relataram essa mudança em suas práticas culturais. Essa comparação se dá a partir da época de acampamento para os dias atuais, como relata dona Maria Cícera:

[...] às vezes tinha brincadeiras tinha, tinha vez que tinha até jogo de bola às vezes tinha um campinho lá no acampamento e às vezes até festinha assim final de semana, outra coisa também que eu achava muito legal era tempo assim de aniversário de acampamento que era bem organizado, tinha as pessoas né que era tirado pra segurança e disciplina também pra que não acontece coisas erradas durante a festa (CÍCERA, 2014(entrevista com Cícera, concedida no dia 20 de outubro de 2014).

Nesse trecho, dona Cícera relata as práticas que havia na época de acampamento, como as brincadeiras que eram praticadas por todas as pessoas. Em outro momento, ela admite que sente falta daquela época em que as pessoas construíam a partir das práticas culturais espaços e vivências coletivas: “Hoje é uma vida bem diferente a gente sente saudade

daquele tempo de acampamento porque eram todo mundo perto um do outro e assim de início é muito bom” (CÍCERA, 2014).

Não podemos esquecer que esse processo de mudança faz parte do ciclo da dinamicidade da cultura, até porque outras formas e práticas culturais vieram substituí-las e as novas gerações vão acompanhando essa mudança. Por isso, Laraia (1986) nos chama atenção para esse mundo emblemático da cultura e que é preciso uma pesquisa histórica para entendê-la.

Isso nos faz pensar e querer buscar a entender quem são esses sujeitos, de onde vêm. As pessoas que ainda hoje residem na localidade, provavelmente é a maioria da época de acampamento, são sujeitos vindo principalmente das periferias de Marabá como de São Félix e Cabelo Seco. Pessoas que estavam em situações de vulnerabilidade, pois viviam à margem da violência, do desemprego, da marginalização, e o principal, pessoas que sonhavam em ter um lugar para plantar e viver da agricultura.

Por estes motivos, as áreas de reforma agrária acabam sendo um atrativo para eles, vindo pessoas de vários lugares, personalidades e costumes. Creio que as relações desses sujeitos com o MST, principalmente em áreas de acampamentos, contribuem para seu desenvolvimento em relação ao seu posicionamento perante a sociedade e seus problemas sociais citados acima.

Muitas vezes em que estive dentro de áreas de acampamento e assentamento, mais especificamente ao Assentamento 26 de Março, pude perceber e sentir uma prática cultural produzidas nos acampamentos e assentamentos do Brasil que representa e dramatiza o cotidiano da vida no campo e das lutas destes sujeitos: as Místicas.

A mística, para seus praticantes, no caso mais comum entre o MST, é uma das formas mais modernas de fazer teatro. De acordo com POSSAS (2015), para entendê-la melhor, ou pelo menos compreender as suas formas, já que a mística é um mistério, partimos do pressuposto de que ela é uma associação entre o real e o imaginário. A temática que será tratada na mística pode variar, mas que pode ser sobre algo que está em vigor num dado momento. Podem ser abordadas questões sobre a violência no campo sendo a mais comum, como homofobia, desemprego, fome, trabalho escravo, entre outros.

É importante destacar que para compreender os objetivos mais implícitos dessa arte é preciso mais que uma visão palpável, é preciso também entender todo o cenário: “devastação florestal-cultural, concentração fundiária-cultural; especulação insaciável; ocupação extensiva e violenta de terras e de culturas” (POSSAS, 2015, p. 4).

Neste sentido, a mística é uma representação cultural e artística em que os sujeitos do campo a vejam como mais uma forma de expressar suas profundas angústias, memórias, pautas, entre outros. É preciso ter essa visão mais profunda da mística, pois “não adianta fazer parte desse mundo tão sensorial amazônico, se os nossos sentidos são estéreis. A semiótica, em tons barrocos, aflorando meu olhar para o outrora, invisível!” (POSSAS, 2015, p. 4).

A mística, quando trazida para as festas no assentamento, principalmente em sua data de aniversário, reafirma a luta camponesa pelo direito a terra e dignidade. Neste sentido, há um grande impacto quando os sujeitos envolvidos nessa luta passam a rever o processo de conquista que eles passaram; é uma luta contra o esquecimento.

Foto 3: Aniversário da comunidade em época de Acampamento.



Fonte: Arquivo da escola Carlos Marighella, 2014.

Em outros espaços/eventos sempre se inicia com a mística ou se encerra também com ela. O curso de Licenciatura em Educação do Campo da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA), em seus momentos oportunos, pratica a mística como um ato de identificação e de pertencimento dos espaços e locais dos sujeitos do campo na universidade.

Outra manifestação cultural muito comum no Assentamento 20 de Março são as danças Afro como o Cacuriá e o Carimbó que também tem suas raízes africanas. Essas danças são apresentadas principalmente em eventos promovidos pela escola e espaços não escolares, sendo que o Carimbó é a mais comum.

Foto 4: Apresentação de Carimbó na escola.



Fonte: ELISMARIA, 2018.

Essas diversidades de experimentar, proceder, criar e consumir *cultura das bordas*⁴, para utilizar o conceito de Jerusa Ferreira (2010), é a maneira como esses sujeitos do campo expressam suas vidas, seus cotidianos, suas lutas, suas angústias e suas memórias em espaços não consagrados e com novos parâmetros de viver/ler o mundo.

CENA 3 Arena de teatro Carlos Marighella

Dando continuidade ao enredo, agora iremos situar aos nossos leitores/espectadores o local/espço onde se desenvolveu a nossa experiência de trazer a arte do teatro como uma forma de representar da realidade dos sujeitos do assentamento 26 de Março. Este local/espço que me refiro é a escola Carlos Marighella que nasceu no ano de 1999 ainda quando era acampamento 26 de Março.

Essa escola foi criada a partir da ousadia de camponeses e camponesas do MST. Com aproximadamente 300 educandos(as) distribuídos na modalidade de Ensino Fundamental de 1ª a 4ª séries, a escola, inicialmente, funcionava de forma itinerante, sempre que havia despejo

⁴ “Quando pensei em bordas, e os achados foram se articulando muito lentamente, mas de modo ativo, foi a partir de uma situação que suscitava explicações, considerando um modo de ser, numa grande diversidade de parâmetros, de confluências e fronteiras a serem franqueadas ou possíveis [...] Quis, portanto, vivenciar a diversidade que se arma intensamente nos espaços da cultura, não aquela legitimada ou considerada a alta culta, mas a partir da observação de segmentos, das relações e da circulação que acontecem nas camadas mais ou menos espessas e adensadas de uma singular (ainda que múltipla) produção imaginária” (FERREIRA, 2010, p. 12).

ou outras atividades como ocupações do INCRA, por exemplo, lá também estava à escola Carlos Marighella.

Foto 5: Antiga escola, em época de acampamento.



Fonte: Secretaria do MST – Pará, 2014.

Somente no ano de 2000, a escola foi reconhecida pelo Ministério da Educação (MEC) em área de acampamento e, passou a ofertar a Educação Infantil, Ensino Fundamental Completo e Educação de Jovens e Adultos (EJA). Posteriormente, recebeu o Ensino Médio ofertado pelo governo do estado através do Sistema de Organização Modular de Ensino (SOME).

Interessante pontuar que as lutas tanto do processo de reintegração de posse da terra do Assentamento 26 de Março quanto ao processo de registrar/organizar a escola estão interligadas uma a outra, pois nessa caminhada escola e comunidade resistiram a todos os problemas lado a lado.

Em 2008 saiu o processo de desapropriação da antiga fazenda Cabaceiras e as famílias passam da condição de acampados para assentados e se reorganizaram em outros espaços, o que denominamos de núcleos de moradia. Conseqüentemente, a arena Carlos Marighella muda de lugar e passa a ocupar o antigo galpão (sede) da fazenda centralizado nos núcleos de moradia.

No entanto, todos imaginavam que ao longo dos anos a escola seria construída e teria a sua sede própria, principalmente, porque as terras agora eram daquelas famílias e, por causa disso, as esferas competentes (digo, os governantes) iam construir a nossa tão sonhada *Arena*

*de teatro Carlos Marighella*⁵. Lamentavelmente retrocedemos, pois, até aquele não foi construída e o acesso a ela está mais difícil devido as más condições das estradas. Até em março de 2016, a escola ainda funcionava no galpão da antiga fazenda em condições precárias e perdendo ano após ano seus alunos.

Foto 6: Fachada da escola, após transição para assentamento



Fonte: Secretaria da escola Carlos Marighella, 2015.

Como consequência disso, de aproximadamente 600 alunos que tínhamos no início do assentamento, passamos para 147 alunos. Essa perda deve-se às péssimas condições estruturais do prédio, devido ao descaso das esferas competentes no que diz respeito à construção da arena e manutenção das estradas. Funcionários e educandos passam o ano inteiro sendo castigados por causa das estruturas físicas do lugar. No verão, sofrem com o calor quase insuportável debaixo de uma cobertura de zinco e polietileno, dentro de minúsculas salas de aula improvisadas. No inverno amazônico, as salas de aula molham, as estradas ficam intrafegáveis e os alunos prejudicados por falta de aula; fatos que vêm ocorrendo todos os anos.

Em 2009, por conta dos mesmos problemas, as aulas foram paralisadas e os alunos passaram aproximadamente dois meses sem aula. Para garantir o cumprimento dos dias letivos, escola e comunidade construíram barracões e montaram acampamento com alunos, professores e demais funcionários para garantir o cumprimento do ano letivo.

Em 2015, a escola passa pelos mesmos problemas. Devido às fortes chuvas e as condições das estradas foi necessário paralisar as aulas e aguardar a estiagem para que os pais

⁵ Interessante registrar que intitulei a escola *Carlos Marighella* como *Arena de teatro Carlos Marighella* para construir uma ambiência e coerência no que venho fazendo ao longo do meu trabalho.

não retirassem os filhos da arena Carlos Marighella. Essa decisão foi tomada a partir de acordos feitos com a comunidade, coordenação do assentamento e servidores. Para tanto, foi apresentado a estes segmentos o projeto Educação em Movimento. Tal projeto tinha o objetivo concluir os 200 dias letivos da escola, pois com as péssimas condições das estradas, os alunos estavam perdendo aula. Este vem com a proposta de período Integral e deverá ser trabalhado nos meses de maio, junho e setembro.

Após a socialização da proposta do projeto e sua aprovação, houve outros momentos em que foram utilizados momentos de paralisação das atividades escolares para reformular a sua proposta, no intuito de melhor corresponder as necessidades tanto da comunidade escolar quanto dos moradores da comunidade. A proposta era que as atividades letivas fossem de tempo integral, com o objetivo de reparar o prejuízo das aulas pedidas por conta das estradas. Após a aprovação, foi logo iniciada a construção e organização, pois havia coisas para serem discutidas e repensadas.

Após alternativas pensadas para suprir as atividades escolares, somente em 2015 o governo municipal inicia mais uma vez a construção de um prédio, em outro local do assentamento, onde seria a futura escola M.E.F. Carlos Marighella, na qual me refiro como arena.

Em abril de 2016, a arena tão sonhada ficou pronta, mesmo sem esperar a data oficial de entrega da escola à comunidade, todos passaram para o prédio novo antes de sua inauguração. Assim, em maio deste mesmo ano a escola foi oficialmente inaugurada pelo prefeito da época.

Foto 8: Atual prédio da escola.



Fonte: Secretaria da escola Carlos Marighella, 2016.

A nova arena, conta com um espaço bem mais amplo. Em relação a sua estrutura, tem seis salas de aula, sala de informática, biblioteca/sala de leitura, secretaria, almoxarifado, sala de professores, cozinha, refeitório, quatro banheiros, sendo dois dos alunos e dois dos professores. Mesmo assim, a escola ainda necessita de mais estrutura para suprir às necessidades dos moradores da comunidade para funcionar em tempo integral.

CENA 4 Uma luz para os protagonistas da Arena Carlos Marighella.

Como já foi mencionada na cena três, a arena passou a trabalhar com projeto Educação do Campo em Movimento desde 2015, devido alguns problemas que impediram aos alunos a fazer o percurso de suas casas até a escola. O projeto continuou, como forma de minimizar os problemas de permanência dos alunos na escola. Algumas questões foram mudadas, principalmente, com relação aos eixos temáticos, em que ficaram apenas quatro, visto que eram previstos oito eixos, porém estes não chegaram a entrar no projeto.

Esse projeto foi um grande salto no que diz respeito ao ensino convencional, deixando mais aberto para uma educação com mais participação da sociedade. A arena Carlos Marighella, como foi mencionada, começou a desenvolver o projeto *Educação do Campo em Movimento* em 2015, como proposta de garantir os 200 dias letivos de aula. Além disso, o projeto foi uma forma de garantir que a escola ofertasse o ensino integral e não somente no período de chuvas intensas.

Em 2018, o projeto sofreu algumas alterações, como ele ainda está em processo de reconhecimento, a Secretaria Municipal de Educação (SEMED) pediu para que a coordenação fizesse as alterações, principalmente no que diz respeito a redução dos eixos temáticos trabalhados durante o ano letivo. Os alunos passaram a ficar oito horas diárias na escola, diferente do tempo comum que são apenas quatro horas por dia. Fazendo uma pequena síntese do projeto, podemos dizer que ele está organizado da seguinte maneira:

Pela parte da manhã, os alunos do 1º segmento ficam em sala de aula (tempo aula). Enquanto isso, o 2º segmento fica no tempo pedagógico. O tempo pedagógico inclui várias atividades que irão depender do dia da semana.

Quadro 1: Organização dos Tempos Pedagógicos

TEMPO PEDAGÓGICO				
Tempo horta	Tempo horta	NB reflexão	Oficinas	Tempo. Comunidade
Segunda-feira	Terça-feira	Quarta-feira	Quinta-feira	Sexta-feira

Fonte: Escola M. E. F. Carlos Marighella, 2018.

O tempo horta é destinado às atividades desenvolvidas na horta da escola, que vão desde a limpeza, adubação, até o plantio de verduras e outros.

O tempo NB reflexão são momentos de reflexão que os alunos fazem. Isso ocorre a partir de um tema gerador, ou algum tema atual na sociedade e, a partir disso, eles alunos refletem sobre eles, após isso expõem suas reflexões em forma de sínteses, ou exposição oral.

As oficinas ocorrem de forma diferenciada a cada semana, ou seja, eles trabalham na produção de brinquedos e jogos pedagógicos, produtos de higiene e limpeza e confecções de objetos utilizando materiais reciclados.

Quanto ao Tempo Comunidade iniciado na sexta-feira, os alunos levam para casa atividades de pesquisas para serem desenvolvidas em seus núcleos de moradia, para que sejam socializados no início da semana seguinte.

Pela parte da manhã, o 1º segmento vai para o tempo aula, e o 2º segmento vai para o tempo pedagógico. À tarde ocorre o contrário, o 1º segmento vai para o tempo pedagógico e o 2º segmento vai para o tempo aula.

Quadro 2: Organização do Tempo Aula do 2º Segmento

TEMPO AULA 2º SEGMENTO					
Área do conhecimento	Linguagens	Ciências humanas	Ciências Agrárias	Artes	Exatas
Componentes curriculares	Língua portuguesa	História	Ciências Naturais	Música	Matemática
	Língua espanhola	Geografia	Vivências no Campo	Dança	
		Religião		Teatro	
		Est. Amaz		Artes visuais	

Fonte: Escola M. E. F. Carlos Marighella, 2018.

Observa-se no quadro 02, o qual se refere à disposição das disciplinas por área do conhecimento, Artes é dividida em pequenas subáreas como a música, a dança e o teatro. Perguntei à direção da escola em relação ao teatro. A diretora me relatou que o teatro é uma

prioridade não somente na disciplina de artes, mas nas práticas da escola e em todos os segmentos.

Quanto a organização das disciplinas, são organizadas por área do conhecimento, diferente de muitas escolas. Além dessa peculiaridade, há também outra diferente, não se trabalha a hora aula, no caso da escola cada professor fica responsável por uma turma o período todo, contabilizando cinco aulas. Nesse caso a aula de português, por exemplo, ocorre apenas uma vez por semana em cada turma, mas como é todo o meio período, já contabiliza as cinco aulas previstas.

Quadro 3: Organização do Quadro de docentes por disciplinas do 2º Segmento

QUADRO DE DOCENTES DO 2º SEGMENTO					
ÁREA	Linguagens	Exatas	Artes	Humanas	Naturais
Professor	Iarles dos Santos	Adão Mendes	Kananda Rocha	Ivagno Brito	Elismaria Portilho
Formação	Licenciando em Educação do Campo – Linguagens	Licenciado em Educação do Campo – Matemática	Licenciando em Educação do Campo – Ciências Humanas e Sociais	Licenciando em Educação do Campo – Ciências Humanas e Sociais	Licenciada em Educação do Campo – Ciências Agrárias e da Natureza Especialista em

Fonte: Escola M. E. F. Carlos Marighella, 2018.

Vimos no quadro 3, referente aos docentes, a estrutura da organização de cada professor e suas respectivas disciplinas. Percebe-se que todos os professores foram formados no curso da Educação do Campo, exceto eu que ainda estou cursando o curso de Educação do Campo. Isso demonstra que as escolas do campo têm profissionais que buscam valorizar os saberes dos sujeitos do campo, bem como construir um ensino pautado nos princípios, nas ideias e nas lutas de Paulo Freire. Dando continuidade às lutas que emergiram a partir dos Movimentos Sociais Camponeses em favor ao acesso do conhecimento e da escolarização dos povos do campo.

Todas as questões tratadas, sejam elas no tempo aula ou no tempo pedagógico, são construídas a partir de temas geradores para cada bimestre. Como foi falado anteriormente, a arena trabalha com eixo temático, cada bimestre é trabalhado a partir de um tema gerador.

Quadro 4: Organização dos Eixos Temáticos por bimestre

Bimestre	1º	2º	3º	4º
Eixo Temático	O campo e as histórias de vida.	Identidade, Cultura, Etnia e Gênero.	Trabalho: Divisão Social, Territorial e Meio Ambiente.	Legislação: Direitos Fundamentais e Deveres Cidadãos.

Fonte: Escola M. E. F. Carlos Marighella, 2018.

Neste sentido, cada atividade desenvolvida na escola está relacionada com o eixo temático, seja no tempo aula em cada área do conhecimento ou de forma interdisciplinar, bem como nas oficinas e no tempo reflexão. Por isso, cabe aos professores articular essas propostas de maneira que venha facilitar o ensino e aprendizagem dos alunos.

CENA 5 Artes forjando protagonistas

Uma questão importante pontuar aqui é sobre o ensino de Artes nas escolas do/no campo não somente como um componente que compõe uma grade curricular, mas como uma disciplina que valoriza, incentiva e potencializa o olhar político e social.

Infelizmente, Artes, enquanto disciplina, não é vista como protagonista nos espaços formativos e nem desenvolve um grande papel na formação dos alunos. O olhar hoje, no que diz respeito ao que é ensino ou o que não é, passa a ter uma visão egoísta, pois em muitas escolas o aluno precisa saber realizar as operações matemáticas, ler e escrever.

A disciplina Artes, talvez, não tenha visibilidade como formadora de saber pelo motivo que ainda a vejam como uma subdisciplina, uma disciplina menor no currículo escolar. Não a consideram como formadora de sujeitos que atuam na sociedade, como questionadores e construtores da própria sociedade.

De fato, não é muito comum nas escolas, tanto do campo quanto da cidade, compreender a função e o papel das Artes como práticas diferenciadas; inclui o teatro como um componente do ensino das Artes. Chamo atenção para isso, porque procuro no meu

trabalho visibilizar a importância do Teatro nas práticas pedagógicas e o quanto é fundamental desenvolver práticas teatrais na construção educacionais dos nossos alunos.

Trazendo para o contexto da arena Carlos Marighella, percebo que esse pensamento e entendimento sobre o lugar da disciplina de Artes, bem como a importância dela no processo formativo dos nossos educandos, não se diferencia dos outros lugares. Não estou culpando as práticas da escola, e muito menos as da área, até porque, como foi mencionado anteriormente, a arena prioriza a Artes, mais especificamente o Teatro do Oprimido, como formadora de sujeitos e saberes.

Mas voltando a uma conversa com um dos integrantes do grupo de Teatro *Os Banzeiros*, Alan Leite, em que faz uma colocação pertinente sobre a relação das escolas do/no campo com as Artes, mais específico com o T.O: “falta uma formação específica para aqueles que estão nas áreas (dos saberes escolares)” (entrevista com Alan Leite, concedida em 26 de julho de 2018), para desenvolver um trabalho que envolva o teatro como práticas pedagógicas.

A protagonista que hoje ocupa a disciplina de Artes está se licenciando em Educação do Campo – Ciências Humanas e Sociais, mas em entrevista ela afirma que essa não é a única questão que implica no desenvolvimento de trabalhar o teatro na escola:

Uma das grandes implicações aqui na escola, além, claro de eu não ter uma formação específica pro teatro, é a questão de tempo, porque o teatro tem que ser trabalhado a mesma quantidade de hora que é trabalhado a dança, a música e artes visuais, o teatro também é trabalhado de forma mínima [...] talvez uma coisa que implica também no processo de metodologia de trabalhar o teatro em sala de aula, seja algumas ferramentas, alguns é eu me falo mesmo na questão dá, figurinos acesso a isso que nós não tem, a materiais específicos pra esse tipo de teatro. (entrevista com Chavier, concedida no dia 14 de novembro de 2018).

Ela também ainda complementa, dizendo que a grade curricular é imposta pela SEMED, o que também dificulta achar uma lacuna para ser preenchida com o teatro: “às vezes tenho dificuldade porque vem algo, pela SEMED vem algo programado, quais são os tipos de conteúdo que devem ser trabalhados. Isso já vem desde o currículo” (entrevista com Chavier, concedida no dia 14 de novembro de 2018).

É importante sabermos os benefícios que tem a prática do teatro na escola, isso não se restringe apenas aos professores da área, mas qualquer outro educador que busca novas alternativas pedagógicas para suprir certas necessidades dos alunos.

ATO II: DOIS PROTAGONISTAS ATUANDO COM O MESMO PAPEL: A PEDAGOGIA E A ARTE

A educação como prática de liberdade, ao contrário daquela que é prática de dominação, implica a negação do homem abstrato, isolado, solto, desligado do mundo, assim como também a negação do mundo como uma realidade ausente dos homens.

Paulo Freire

Nesse capítulo, apresento questões referentes a construção do debate do que se entende sobre as acepções do conceito de Oprimido a partir de dois protagonistas centrais para o nosso trabalho – Paulo Freire (Pensador da Educação brasileira) e Augusto Boal (Teatrólogo brasileiro). Tanto Paulo Freire quanto Augusto Boal vão se dedicar a discutir no Brasil a importância de compreender o conceito de Oprimido por um viés educacional – Paulo Freire a partir de um pensamento construído em seus livros que priorizam essa temática – e, também, por um viés do teatro – Augusto Boal pela concepção do Teatro do Oprimido, buscando aproximações conceituais de ambos autores para o termo Oprimido. Além disso, neste capítulo proponho discutir as primeiras linhas do surgimento do Teatro Oprimido com a influência do Teatro Épico, de Bertold Brecht.

Assim como no primeiro capítulo, que foram colocados em cena os protagonistas que fizeram parte da construção do primeiro ato, trago dois personagens e suas políticas que revolucionaram a educação e o teatro brasileiros. Trazê-los em palco pode ajudar a compreender melhor o enredo, o ato e as cenas já apresentados, bem como os (as) que ainda estão por vir.

CENA 1 Augusto Boal e Paulo Freire

Para entendermos essa construção de interfaces entre a concepção de Oprimido para Paulo Freire e Augusto Boal, iniciarei trazendo questões sobre as histórias de vida desses dois grandes teóricos.

Paulo Freire nasceu em 19 de setembro de 1921, em Recife, onde passou um bom tempo com sua família, mas em 1929 após uma crise econômica obrigou sua família a mudar-se para Jaboatão. Lá passaram por momentos bons e difíceis, mas, também, foi lá que começou seus primeiros questionamentos para tornar-se como é conhecido hoje:

Em Jaboatão perdi meu pai. Em Jaboatão experimentei o que é a fome e compreendi a fome dos demais. Em Jaboatão, criança ainda, converti-me em homem graças à dor e a ao sofrimento que não me submergiam nas sombras da desesperança. Em Jaboatão joguei bola com os meninos do povo. Nadei no rio [...] Em Jaboatão, quando tinha dez anos, comecei a pensar que no mundo muitas coisas não andavam bem. Embora fosse criança, comecei a perguntar-me o que poderia fazer para ajudar aos homens (FREIRE, 1979. s.p).

Paulo Freire vivenciou a fome quando criança pode dizer que isso foi um ponta pé inicial para que ele pudesse olhar para as situações dos mais pobres, dos oprimidos, perguntando-lhe para si mesmo, o que poderia ser feito para com os mais necessitados.

Nesse momento, inicia-se a sua jornada começando a ter contato com a educação formal, sendo que aos 20 anos estava no curso pré-jurídico, no qual atuou na área apenas uma vez e depois a abandonando. Tempos depois já se tornava professor do curso ginásial e, nesse mesmo momento, tornou-se professor de língua portuguesa. Além disso, foi diretor do Departamento de Educação e Cultura do Serviço Social da Indústria (SESI), de Pernambuco: “fiz as primeiras experiências que me conduziram mais tarde ao método que iniciei em 1961” (FREIRE, 1979. s.p).

Em 1961 foi um ano muito importante na trajetória de Paulo Freire, pois quando se tornou diretor do Departamento de Extensões Culturais da Universidade do Recife, utilizou esse momento para colocar em experiência o seu método de ensino. Nisso, foram alfabetizados 300 cortadores de cana em apenas 45 dias, resultado que contribuiu para que seu método viesse ser aperfeiçoado tomando uma grande dimensão a partir do Plano Nacional de Alfabetização no governo de João Goulart.

Agora que conhecemos um pouco sobre a vida de Paulo Freire e momentos que foram decisivos na sua formação, e que contribuíram para a construção de teoria, farei o mesmo movimento sobre Augusto Boal, e momentos de sua vida que subsidiaram na construção de seu pensamento sobre o T.O. Após isso podemos fazer uma relação entre o movimento de vida dos dois atores, para identificarmos as interfaces que os ligam.

Augusto Pinto Boal nasceu no Rio de Janeiro em 16 de março de 1931. Vivia com sua família no subúrbio da Penha, no Rio de Janeiro. Assim como Paulo Freire, Boal também apesar de ainda criança, começa a perceber a influência do poder sobre as coisas e sobre os meios sociais, como afirma em seu relato:

Falou-se do pão, dos fregueses e dos fornecedores da *mistura*: isso aconteceu durante a Segunda Guerra, quando havia racionamento de trigo — as padarias eram obrigadas a misturar trigo e milho ou centeio. Pão branco era proibido. Eu até que preferia pão de centeio, mas os empregados não me deixavam comê-lo dizendo que

era pão dos pobres, como o pão dormido que pernoitava nas prateleiras e se vendia pela metade do preço na manhã seguinte. [...]

Jogando bola percebi a relação entre o poder econômico e o respeito que inspira: o dono da bola marcava mais gols que os outros meninos. Em sinal de respeito, ao redor do dono fazia-se vazio. Goleiros faziam-se vagarosos quando a bola era chutada pelo pé proprietário. [...] (BOAL, 2000, p. 298).

São nas primeiras brincadeiras que as questões sociais afloram para Augusto Boal. Aos nove anos Boal já mostrava interesse pelo teatro, pois produzia peças junto aos seus irmãos. Mesmo aos dezoito anos quando foi estudar Química na Universidade do Brasil não parou de escrever peças.

Após o término de sua graduação, em 1950 muda-se para os Estados Unidos para dar continuidade aos estudos. Três anos depois “começa a frequentar o curso de dramaturgia ministrado por Jhon Gassner, experiência crucial em sua formação” (OVÍDIO, 2000, p. 299).

Ao chegar novamente ao Brasil e dirigir o teatro Arena, em São Paulo, por mais de dez anos começou a dar seus primeiros passos para o caminho que o tornaria o idealizador de uma nova concepção de teatro.

CENA 1.1 A ditadura

Para darmos continuidade na relação às interfaces da vida e obra de Freire e Boal, trago essas relações em um momento comum entre estes dois autores/pensadores: o momento da ditadura militar.

Durante o regime militar no Brasil (1964-1985) a arte, a literatura, a música, a dança e o teatro passaram por censuras no que diz respeito às suas temáticas, os seus conteúdos e as suas formas de expressão. Neste momento, os movimentos artísticos se ressignificam e ganham outros contornos e objetivos com o intuito de se tornar uma arma, uma arma muito eficaz contra a opressão.

Vários artistas tiveram que se exilar do país, por não aceitarem e lutarem contra o que era imposto pelo regime vigente. Neste sentido, os artistas usavam a arte como forma de intervenção. Eram perseguidos, capturados, torturados e, até mesmo, assassinados pelos militares, por isso alguns se exilaram em outros países, principalmente nos países Sul-Americano. Com Paulo Freire e Augusto Boal, não foi diferente. As suas práticas a partir desse momento passaram a ser uma ameaça ao regime.

Paulo Freire em relato nos traz o momento em que começou a sofrer as consequências do regime militar:

O golpe de Estado (1964) não só deteve todo este esforço que fizemos no campo da educação de adultos e da cultura popular, mas também levou-me à prisão por cerca de 70 dias (com muitos outros, comprometidos no mesmo esforço). Fui submetido durante quatro dias a interrogatórios, que continuaram depois no IPM do Rio. Livrei-me, refugiando-me na Embaixada da Bolívia em setembro de 1964. Na maior parte dos interrogatórios a que fui submetido, o que se queria provar, além de minha “ignorância absoluta” (como se houvesse uma ignorância ou sabedoria absolutas; esta não existe senão em Deus), o que se queria provar, repito, era o perigo que eu representava (FREIRE, 1979, s.p)

Na passagem acima de Paulo Freire, percebe-se também nesse primeiro momento, e como já foi mencionado, foi preciso sair do país para não ser morto, refugia-se a um país Sul-Americano.

Augusto Boal, também, começou a sofrer perseguição no período do regime militar, e assim como Paulo Freire, ele também é obrigado a deixar o país.

Augusto Boal foi sequestrado e preso em agosto de 1971, a caminho de casa logo após sair do Arena. Torturado no pau-de-arara (verdadeira instituição em nossas latitudes), teve sua casa invadida quando estava na prisão. Desfrutava da companhia de um singelo camundongo que descreve inicialmente com asco, depois com inusitado lirismo em suas memórias. Transferido para o Presídio Tiradentes, passa dois meses em uma cela coletiva e ali rabisca os desenhos a partir dos quais escreveria posteriormente *Milagre no Brasil* e *Torquemada*, passando-os em segredo para a mãe que o visitava. Pressionado por uma campanha internacional, o regime vê-se obrigado a promover sua soltura e o autoriza a se juntar ao elenco do Arena que participava do Festival de Nancy, fazendo-o assinar uma declaração de que retornaria ao país e, ao mesmo tempo, ameaçando-o de morte caso cumprisse o que fora obrigado a declarar no papel (OVÍDIO, 2000. p. 301, *grifo do autor*).

Paulo Freire e Augusto Boal eram uma ameaça para o regime militar. O exílio para outro país não foi suficiente para que estes autores parassem de fazer aquilo que eles acreditavam ser um caminho para a libertação do homem. Pelo contrário, continuaram a refletir e escrever durante o exílio. Paulo Freire continuou a sua prática de alfabetização no Chile e, como consequência disso, foi aceito naquele país. Augusto Boal teve uma trajetória maior de exílio, mas que também teve experiências em países Sul-Americanos. Na verdade, a sua maior e mais importante obra *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas* foi escrita a partir de suas experiências em outros países. No Peru surge a técnica Teatro-Fórum e na Argentina o Teatro-Invisível.

Esses foram alguns pontos entre autor e obra que, talvez, possam nos ajudar a compreender a dimensão desses dois grandes autores que ainda hoje contribuem para a nossa construção e conscientização enquanto sujeito político e social.

CENA 1.2 O Teatro do Oprimido e a Pedagogia do Oprimido como práticas de libertações

Ambas as obras, *Pedagogia do Oprimido e Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, têm a mesma tendência: à prática da libertação. Paulo Freire com a pedagogia e Augusto Boal com sua arte cênica voltada ao povo oprimido e com tendências de libertação. Mas para entendermos melhor sobre o termo libertação em que as duas obras trazem e onde elas se relacionam uma com a outra, trarei uma passagem de ambos os autores.

Podemos entender a concepção de libertação a partir do relato de Boal (2000), quando ele afirma:

No Arena, nós nos limitávamos a mostrar a vida pobre, como éramos capazes de entendê-la. Em cena, nos vestíamos de operários e camponeses: os figurinos eram autênticos, mas não o corpo que os habitava. [...] Nosso público era classe média. Operários e camponeses eram nossos personagens (avanço!), mas não espectadores. Fazíamos teatro de uma perspectiva que acreditávamos popular — mas não representávamos *para* o povo! (BOAL, 2000, p. 300, *grifo do autor*).

Freire (1979), também, nos apresenta uma passagem importante para pensarmos sobre a ideia de libertação:

A própria estrutura de seu pensamento viu-se condicionada pelas contradições da situação existencial concreta que os manipulou. Seu ideal é serem homens, mas, para eles, serem homens é serem opressores. Este é seu modelo de humanidade. Tal fenômeno provém de que os oprimidos, num dado momento de sua experiência existencial, adotam uma atitude de “adesão” em relação ao opressor. Nestas condições lhes é impossível “vê-lo” com suficiente lucidez para objetivá-la, para descobri-lo “fora de si mesmos”. Isto não quer dizer necessariamente que os oprimidos não tenham consciência de que são pisados. Mas o estar imersos na realidade opressiva impede-lhes uma percepção clara de si mesmos enquanto oprimidos (FREIRE, 1979. s.p).

Falando na perspectivada da passagem de Boal, não há como conscientizar o oprimido (camponês) se a ação política for apresentada à classe média e, mesmo se os camponeses fossem o espectador, ser passivo que só observa e nada faz para mudar a sua realidade, pois este já se ver imutável, a mente já está alienada, nada adiantará. Isso acaba contribuindo para que não haja conscientização do ser.

Da mesma forma, a passagem de Paulo Freire contribui no sentido de que é preciso o oprimido ver-se capaz de superar o opressor, não no sentido da troca de papéis, oprimido tornar-se opressor, mas ter a consciência de que ele pode se conscientizar e se desalienar às mazelas do opressor e não se sentir inferior ao opressor, pois só assim haverá a conscientização, a libertação do oprimido e opressor.

Para analisarmos melhor essa analogia entre as duas obras de Paulo Freire e de Augusto Boal é importante também discutirmos as suas tendências no âmbito socioeducacional, já que todo o trabalho de Paulo Freire foi desenvolvido nesse campo, e o Teatro de Augusto Boal surge a partir das interfaces/influências da obra de Paulo Freire. Não é à toa que os dois autores trabalham com o mesmo adjetivo *Oprimido* e podemos perceber isso nas questões colocadas neste ato e outras que ainda virão.

Ainda sobre o sentido da palavra *Oprimido*, Freire e Boal também dialogam com as concepções de opressor/oprimido.

Para Boal (2009)

oprimidos e opressores não podem ser candidamente confundidos com anjos e demônios. Quase não existem em estado puro, nem uns nem outros. Desde o início do meu trabalho com o Teatro do Oprimido fui levado, em muitas ocasiões, a trabalhar com opressores no meio dos oprimidos, e também com alguns oprimidos que oprimiam (BOAL, 2009, p. 23).

Freire (1987) nos diz que

esta luta somente tem sentido quando os oprimidos, ao buscarem recuperar sua humanidade, que é uma forma de cria-la, não se sentem idealistamente opressores, nem se tonam, de fato, opressores dos opressores, mas restauradores da humanidade em ambos. E aí está a grande tarefa humanista histórica dos oprimidos – libertar-se a si e aos opressores. Estes, que oprimem, exploram e violentam, em razão de seu poder, não podem ter, neste poder, a força de libertação dos oprimidos nem de si mesmo. Só o poder que nasce da debilidade dos oprimidos será suficientemente forte para libertar a ambos (FREIRE, 1987, p. 50-51).

A libertação, como já vimos, acontece por meio da conscientização do ser, ou seja, é preciso que oprimidos se veja como mutáveis e não imutáveis, conscientizando-se disso libertam-se, construindo sua própria história, mas há outro elemento importante. Nas passagens acima de Freire (1987) e Boal (2009) discutem o mesmo propósito quanto à libertação, pois a libertação e a conscientização não deverão ocorrer apenas ao oprimido, mas essa libertação possa acontecer dos dois lados, até mesmo FREIRE, 1987 já dizia que o oprimido só libertar-se-á quando o opressor deixar de existir. Mas claro, a libertação

primeiramente terá que partir do oprimido nessa lógica de Paulo Freire, pois se não houver oprimido não haverá opressor, já que opressor depende do oprimido para existir.

Paulo Freire e Augusto Boal trazem nas passagens acima algo que é comum nas duas falas. Refiro-me a preocupação de ambos os autores, no que se refere a quem fará uso tanto do Teatro como da pedagogia do oprimido, já que essas práticas apresentam e defendem concepções a favor do povo oprimido, que contribuem no processo de libertação.

Fazendo uma síntese, podemos dizer que tanto no Teatro do Oprimido quanto na Pedagogia do Oprimido, os autores referem-se ao *Oprimido* aquele que está ou pode ser refém de agressões físicas e psicológicas. Para simplificar essa questão, trago como exemplo o camponês; esse sujeito sofre vários tipos de opressão em meios às lutas por direitos a terra, à educação, à saúde e etc. Em seus momentos de lutas por esses direitos, deparam-se por várias situações de opressão, desde agressão física e psicológica. Creio que essa última “agressão psicológica” pode ser a mais perigosa, pois é a mais difícil de ser superada pelo oprimido, porque se enraíza, e é difícil de esquecer. Não é por acaso que Augusto Boal criou uma técnica teatral nessa perspectiva. O arco-íris do desejo é uma técnica que ajuda pessoas que passaram por momentos de opressão a superarem seus medos, já que as opressões estão internalizadas na cabeça dos oprimidos.

Para Freire (1987), traduz da seguinte ótica o conceito de Oprimido:

Nenhuma pedagogia realmente libertadora pode ficar distante dos oprimidos, quer dizer, pode fazer deles seres desditados, objetos de um “tratamento” humanitarista, para tentar, através de exemplos retirados de entre os opressores, modelos para a sua “promoção”. Os oprimidos hão de ser o exemplo para si mesmos, na luta por sua redenção (FREIRE, 1987. p. 41).

Da mesma forma, Boal (2003) apresenta como ele compreende o significado da palavra oprimido: “Oprimidos são todos aqueles cidadãos aos quais se subtraiu o direito à palavra, ao diálogo, ao seu território, à sua livre expressão, à sua liberdade de escolha” (BOAL, 2003, p. 173). Ainda sobre o assunto, a declaração realizada pelos integrantes da Associação Internacional de Teatro do Oprimido (AITO), também, reitera o sentido da palavra oprimido para Boal: “Oprimidos são aqueles indivíduos ou grupos que são social, cultural, política, econômico, racial ou sexualmente despossuídos do seu direito ao Diálogo ou, de qualquer forma, diminuídos no exercícios desse direito” (BARBOSA, 2011, p. 38).

Diante disso, pode-se trazer as seguintes questões: por que será que eles apresentam essa preocupação? Há uma possibilidade dessas armas (Teatro e pedagogia do oprimido) de libertação a serem usadas a favor dos opressores? Questões como estas são importantes para

serem refletidas a partir das contribuições destes pensadores, seja da educação, seja no campo artístico, já que ambos trazem suas práticas como possibilidade de libertação.

Quando Freire (1987), diz: “que nenhuma pedagogia realmente libertadora pode ficar distante dos oprimidos” (FREIRE, 1987, p. 41) nota-se de que essa arma deve ser utilizada apenas pelos oprimidos, jamais deverá ficar distante deles e muito menos ser usada pelos opressores. Da mesma forma o teatro. Houve momentos em que a aristocracia se apropriou do teatro, usando-o a favor de seus interesses, mas o teatro é uma arma muito eficaz, como diz Augusto Boal e quem deve manejá-la é o povo.

Para fechar esse ciclo de análise entre essas duas obras, que ainda hoje contribuem na formação dos sujeitos que vivenciam a opressão (negros, camponeses, mulheres, indígenas, entre outros) diante de seus opressores, discutiremos os princípios educativos do Teatro do Oprimido baseado na obra de Paulo Freire *Pedagogia do Oprimido*.

Paulo Freire se opôs ao um modelo de educação, como já foi mencionado, que para ele apenas formava máquinas e sujeitos passivos sem posicionamento crítico perante os problemas sociais presentes na sociedade. Essa educação, chamada por ele de “bancária”, é explicada por ele no seguinte fragmento:

A narração de que o educador é o sujeito, conduz os educandos. À memorização mecânica do conteúdo narrado. Mas ainda a narração os transforma em “vasilhas”, em recipientes com seus “depósitos”, tanto melhor educador será. Quanto mais se deixem docilmente “encher”, tanto melhores educandos serão. Desta maneira, a educação se torna um ato de depositar, em que os educandos são os depositários e o educador o depositante. Em lugar de comunicar-se, o educador faz “comunicados” e depósitos que os educandos, meras incidências, recebem pacientemente, memorizam e repetem. Eis aí a concepção “bancária” a educação, em que a única margem da ação que se oferece aos educandos é de receberem os depósitos, guardá-los e arquivá-los (FREIRE, 1987, p. 58).

Devo-lhes chamar atenção para o seguinte, nesse primeiro parágrafo da passagem acima podemos fazer uma relação com aquilo que foi discutido no início da cena 2.2. Assim, como Paulo Freire entendia a educação bancária como um ato de depósito em que os alunos eram apenas caixas vazias, sem conteúdo. Do mesmo modo, pensava Boal a respeito do espectador que só assistia e recebia tudo de forma passiva.

A educação “bancária” tem a função apenas de depositar conteúdos, guardá-los e arquivá-los como se não tivessem nenhuma função social. O teatro coercitivo aristotélico tinha a mesma função, mas como uma nomenclatura diferente a chamada “catarse”⁶, pois

⁶ **Catarse** é um termo de origem filosófica com o significado de **limpeza** ou **purificação pessoal**. Disponível em <https://www.significados.com.br>

espectadores iam aos espetáculos (propostos pela burguesia) assistiam as dramatizações que não dialogavam com suas necessidades e iam para suas casas como se tudo estivesse normal. Na verdade, o que acontecia era parecido apenas um depósito de emoções, anseios, tristezas e até mesmo raiva, mas sem utilidade na transformação política da realidade.

De forma geral, em relação ao termo “pedagogia”, não se restringe apenas no âmbito formativo formal do sujeito. Creio que Paulo Freire apenas nos direciona a trilhar caminhos a procura de soluções possíveis para nos libertarmos, pois só assim libertar os opressores para que ambos não venham existir mais. Neste sentido, o teatro enquanto perspectiva política passa ser, também, uma maneira pedagógica freiriana de buscar soluções possíveis para contribuir nesse processo de libertação e, até quem sabe, para uma possível revolução.

CENA 2 Do Teatro Épico ao Teatro do Oprimido: aproximações e diferenças

Antes de falar sobre o T.O na qual trabalhei na pesquisa e trarei a análise mais adiante, é importante fazermos uma breve abordagem socio-histórica sobre essa forma de fazer teatro a partir de uma perspectiva política e revolucionária.

Discutir e problematizar questões na área da arte, não no sentido de disciplina curricular, mas como parte da humanidade nesse processo de construção de sujeitos é sempre provocador. É a partir dela que chegamos às nossas mais profundas sensações, sentimentos, desejos, ou até mesmo ao nosso “eu”. É neste sentido que continuemos a nossa discussão sobre o teatro.

Boal (1991), em seu livro *Poética do Oprimido*, nos apresenta uma reflexão importante que nos ajuda a pensar, refletir e agir, pois o teatro é uma forma artística e eficiente de nos conectar com nós mesmos e com o outro. Não é apenas uma arma, é a forma política mais significativa e eficiente que nos ajuda nessa luta e nos coloca como protagonista da nossa própria história.

Os que pretendem separar o teatro da política pretendem conduzir-nos ao erro e esta é uma ação política [...] o teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente. Por isso, é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o “teatro”. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de libertação (BOAL, 1991, p. 13).

Para aqueles que pensam que o teatro é apenas para entreter, separando-o da política, provavelmente são opressores, a aristocratas. Pois sabem a influência que ele tem dentro da

sociedade, nos meios sociais, por isso tentam separá-lo do povo, tornando-o uma arma de dominação, por isso que Boal nos alerta e nos chama para lutar por ele.

CENA 2.1 O Teatro Épico

É importante conhecermos as origens e os objetivos que me incentivou a conhecer e trabalhar com o Teatro do Oprimido, até porque, como bons militantes revolucionários da classe opressora, o T.O também nasceu nas trincheiras.

As revoluções nunca param. A luta não termina quando nos dão aquilo que acham que merecemos ou que é o suficiente para nossa sobrevivência. Ao contrário, a luta é árdua e sempre há o que modificar e o que buscar.

Antes do *Teatro do Oprimido*, proposto por Augusto Boal, surge uma maneira de diferente de pensar, de organizar, de expor o teatro aos seus espectadores. Bertolt Brecht conhecido como o idealizador de uma nova concepção de teatro, ficou conhecido mundialmente por modificar tudo àquilo que tínhamos como pronto e imutável sobre o teatro, dando lugar para uma concepção de espectador.

Bertold Brecht começa uma nova concepção de sujeito (espectador) em sua poética do *Teatro Épico*, mas mesmo assim, ainda houve divergência na obra de Brecht. A divergência que ocorre, ou como o próprio Boal trata dentro de sua obra, e até mesmo faz uma breve explicação sobre ela, Brecht apenas usou a palavra errada, quando ele coloca o sujeito como objeto. Sendo que na concepção marxista de Hegel o sujeito é visto como absoluto; sujeito livre.

Mas, nas entrelinhas, Brecht estava certo. O sujeito é movido por forças maiores. Boal explica com suas palavras e, até coloca um exemplo, em sua obra em que simplifica o porquê Brecht pensava dessa maneira:

Se fizermos uma análise lógica da ação dramática tipicamente pertencente à Poética hegeliana, diremos que se trata sempre de uma oração simples com sujeito, predicado verbal e objeto direto. Exemplo: “Kennedy invadiu a Praia Girón”. Aqui o sujeito é “Kennedy”, cujos movimentos interiores do seu espírito se exteriorizam de forma a ordenar a invasão de Cuba. “Invadiu” é o predicado verbal e “Praia de Girón” é o objeto direto.

Se fizermos agora uma análise lógica da ação dramática segundo uma poética marxista, como o que propõe Brecht a frase que a explicaria deveria necessariamente conter uma oração principal e uma subordinada e nesta o personagem “Kennedy”

continuará sendo sujeito, mas o sujeito da oração principal seria outro. Esta frase seria mais ou menos assim: “Forças econômicas determinaram que o presidente Kennedy invadisse a Praia de Girón” (BOAL, 1991, p. 113).

A partir dessa análise de Boal, percebe-se que a concepção de Brecht em relação ao sujeito objeto, é bastante pertinente, mas que tem sentido ao pensar que quase sempre há forças maiores que movem o sujeito por isso ele considera o sujeito como objeto de forças ocultas.

Agora retomaremos do ponto principal dessa análise, entre Boal e Brecht. Enquanto Brecht desenvolve uma nova concepção e papel entre ator/espectador, quebrando a quarta parede como já foi colocada anteriormente. Boal foi além. Para ele ainda havia outra parede a ser quebrada.

O espectador já não mais fará intervenções sobre as problemáticas apresentadas pelos atores no palco, pois Boal quebra a *terceira* parede, aquela que ainda impossibilita o espectador de atuar ativamente como transformador da realidade ou ensaia uma possível revolução. Agora o espectador passa a ser ator, ou como é chamado por Boal, o sujeito passa a ser chamado de espectador.

O que a Poética do Oprimido propõe é a própria ação! O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, de debater projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a ação real (BOAL, 1991, p. 138).

Não diríamos que a poética de Boal está substituindo a poética de Brecht, pelo contrário, está apenas dando continuidade ao trabalho significativo dele, que tanto contribuiu para uma nova concepção de arte, que supriu as necessidades de quem sempre procurou ter voz diante das várias problemáticas sociais presenciadas e vivenciadas pelos atores que, até então, não tinham atuado de fato, como deve ser.

O objetivo de Brecht era quebrar a *quarta parede* que separava atores de espectadores. Para ele, a *quarta parede* significava, o distanciamento da palavra crítica dentro dos palcos, os era preciso superar a concepção de que a voz nos palcos era privilégio apenas de alguns (aristocracia) e a classe pobre não teria voz, nem se quer poderia opinar quanto aos problemas tratados nos palcos. Assim, Brecht “criou lado a lado com sua obra, uma teoria, a qual intitulou teatro épico e que se contrapõe ao chamado teatro dramático aristotélico” (FURTADO, s.d. p. 10).

Talvez, uma grande influência para Brecht em se contrapor a forma aristotélica de fazer teatro e, buscar um novo modelo de teatro, foram momentos bem conturbados que o dramaturgo passou, principalmente durante o século XX, pois a Alemanha estava passando pelo regime dos nazistas. Durante isso, além de sofrer perseguição pelos nazistas, via situações, problemas que a sociedade passava, mas sem poder fazer algo, sem poder atuar como militante em movimentos sociais. Nisso, Brecht via o teatro como uma arma contra a opressão, como meio de fazer militância, como uma forma de resistir às problemáticas sociais. Além de se contrapor à forma dramática aristotélica de fazer teatro, como se pode observar no quadro abaixo:

Quadro: Diferenças entre a forma dramática e forma épica

Forma dramática de teatro	Forma épica de teatro
O palco corporifica uma ação	O palco relata a ação
Compromete o espectador na ação e consome sua atividade	Transforma o espectador em observador e desperta sua atividade
Possibilita sentimentos	Obriga o espectador a tomar decisões
Proporciona emoções, vivências	Proporciona conhecimentos
O espectador é transportado para dentro da ação	O espectador é contraposta a ela
Trabalha-se com a sugestão	Trabalha-se com argumentos
Se conservam as sensações	As sensações levam a uma tomada de consciência
O homem se apresenta como algo conhecido previamente	O homem é objeto de investigação
O homem é imutável	O homem se transforma e transforma
A tensão em relação ao desenlace da peça	A tensão em relação ao andamento
Uma cena existe em função da seguinte	Cada cena existe por si mesma
Os acontecimentos decorrem linearmente	Decorrem em curvas
Natureza não dá saltos - <i>Natura non facit saltus</i>	Natureza dá saltos - <i>Facit saltus</i>
O mundo tal como é	O mundo tal como se transforma
O homem como deve ser	O que é imperativo que ele faça
Seus impulsos	Seus motivos
O pensamento determina o ser	O ser social determina o pensamento
Sentimento	Razão

Org: O autor (SANTOS, 2018)

O quadro acima está organizado a partir da concepção de Gerd Bornheim (1992) em que resume aquilo que Brecht procurou fazer durante sua vida: contrapor as ideias do drama, criando uma nova forma de fazer teatro.

De modo geral, o teatro épico busca proporcionar ao homem uma participação como sujeito social ativo, pois tal concepção já vinha sendo impulsionada ao logo do tempo, ou

seja, a preocupação, quanto a posição em que o homem se desenvolve na sociedade, é uma questão que já vem sendo discutida ao longo do tempo em estudos, na ideologia do marxismo, não é por acaso que Brecht, faz referência a Hegel. Com isso pode-se entender que Brecht e suas ideologias quanto ao teatro são marxistas.

Há raízes que o ligam ao teatro naturalista, mas o seu antilusionalismo e marxismo atuante separam-no radicalmente do ilusionismo e passivismo daquele movimento. Por sua vez, o antilusionalismo e antipsicologismo dos expressionistas são totalmente “transfuncionados” na obra de Brecht, despidos do apaixonado idealismo e subjetivismo desta corrente. Brecht observou e superou ambas as tendências numa nova síntese, à semelhança do marxismo que observou e reuniu o materialismo mecanicista e o idealismo dialético de Hegel em uma nova concepção (ROSENFELD, 1985, p. 146).

Com essa afirmação de Rosenfeld (1985), percebe-se que a preocupação de Brecht sobre a realidade dos meios sociais, no que consiste o teatro épico, não é peculiar às ideologias marxistas como já foi mencionado e, não se restringiu apenas no teatro épico de Brecht, mas ganhou novos caminhos e meios onde todos podem e devem participar desse grande palco mutável ativo quando à participação nos meios sociais e transformá-lo.

CENA 2.2 O Teatro do Oprimido

Tudo aquilo que é bom tem que ser evidenciado, ou melhor, tem que ser dado continuidade. Como já foi mencionado anteriormente na cena 2.1, Brecht sentiu a necessidade de recriar a arte de atuar, ou seja, enquanto a poética aristotélica estabelecia divisões, Brecht rompeu a *quarta parede*, onde não havia mais a separação entre atores e espectadores. O homem não se via como sujeito passivo de mudança e, sim, sujeito capaz de mudar a realidade da sociedade a qual estava inserido. Porém isso ainda não foi suficiente. O homem enquanto ser social e cultural, ainda necessitava de uma participação mais ativa nos palcos, não de forma superficial, ou como ele mesmo pretendeu chamá-la a catarse⁷.

Nas últimas três décadas do século XX, o teatro ganha novas concepções e formas de entendimento sobre o que é o teatro. O teatro crítico de Brecht passa a dar um novo passo no que diz respeito à construção de um homem crítico perante as problemáticas pertinentes em

⁷ A nuestro parecer lo más interesante desde el punto de vista social es el fin que Aristóteles atribuye a la tragedia: la catarsis, la depuración del espectador de todo miedo y compasión por medio de la representación de actos que provocan miedo y compasión. Esta depuración, se cumple por obra de un acto psíquico muy particular: la identificación emotiva del espectador con los personajes del drama, recreados por los actores (BRECHT, Bertold. *Escritos Sobre Teatro*, tomo 1, cap. VII, p. 121)

seus meios sociais, políticos e culturais, sem fugir da essência da massa, mudando apenas a nomenclatura e ganhando mais potência.

Estamos falando do *Teatro do Oprimido*, que surge em fins da década de 1960 quando no horizonte do engajamento político da esquerda que lutava contra a ditadura militar, Augusto Boal, como diretor do grupo Arena, desenvolve pesquisas e explora os limites da linguagem teatral e as formas de democratizá-la, colocando-a a serviço do povo.

O termo *Teatro do Oprimido*, criado a partir de uma ideologia renovadora como já foi mencionada, nomeia uma das obras teatrais e instrumento para uma emancipação política dos sujeitos, ou já que estamos discutindo, dos oprimidos. O termo não é peculiar, pois é uma referência a *Pedagogia do Oprimido* de Paulo Freire. Não é por acaso que Boal também traz em sua obra a palavra “oprimido”, como explica Canda (2012):

Augusto Boal construiu uma trajetória artístico – educativa de fortalecimento das potencialidades dos sujeitos em seus atos de criação estéticas, reflexão e conscientização política ao compreender o teatro como ferramenta de transformação social para/com/ pelo oprimidos, Boal difundiu seu método de teatro, baseado em jogos de percepção, expressão e criação, em diversos países batizando-o como Teatro do Oprimido, em homenagem à obra de Paulo Freire. Desse modo, afirmamos a conectividade entre as duas obras de cunho social humanizador (CANDA, 2012, s.p).

Augusto Boal ficou conhecido internacionalmente por defender uma nova concepção de teatro. Mais especificamente uma nova concepção de teatro em que priorizou às questões políticas e sociais dos países da América Latina, principalmente, do Brasil. Dessa forma, o *Teatro do Oprimido*, conceito cunhado por ele, surge a partir de um carácter político, pois “todo o teatro é político e o que nos querem convencer do contrário querem nos enganar” (BOAL *apud* BORGES, 2015, p. 33).

É a partir dessa afirmação que Augusto Boal consegue perceber que o *Teatro do Oprimido* seria mais eficiente nos movimentos sociais brasileiros e nas lutas populares, pois ele tinha como premissa o empoderamento dos sujeitos oprimidos. Assim, o teatro passa a ser “uma arma e o povo é quem deve manejá-la” (BOAL, 1980, p. 02).

A pesquisadora Rayssa Borges (2015), entende, também, o teatro como uma arma e como processo político, por isso afirma que:

o processo de construção teatral como processo de formação e que tem claramente a finalidade de intervir na realidade, de levantar questionamentos e gerar debates, sempre em consonância com a luta. O teatro como parte da luta e como método de organização social. O teatro como trabalho coletivo, que recusa a divisão alienante do trabalho e que tem que lidar com a dimensão da urgência, da prontidão, muitas

vezes, preparando intervenções sem o tempo ideal de ensaios (BORGES, 2015, p. 34).

Nesta perspectiva de pensar o teatro como luta do povo e como método de organização social e coletiva que Augusto Boal consegue inserir no Brasil o seu conceito e seus métodos de fazer teatro. Veremos uma pequena passagem encontrada em sua obra *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*⁸, onde Boal mostra-nos a necessidade para a criação de uma nova forma de fazer teatro. Antes, chamava-se “canto ditirâmico” que de acordo com Boal o teatro era as pessoas cantando livre nas ruas, mas

para que o espetáculo pudesse refletir eficientemente a ideologia dominante, a aristocracia estabeleceu uma nova divisão: alguns atores seriam os protagonistas (aristocratas) e os demais seriam o coro, de uma forma ou de outra simbolizando a massa (BOAL, 1991, p. 14).

De acordo com Boal nesta obra, a aristocracia financiava as apresentações, logo, estas apresentações não poderiam trazer de maneira alguma polêmicas presentes na sociedade naquela época, seja ela política ou social, ou seja, como a aristocracia bancava as apresentações, ela quem devia ser os atores e o que poderiam trazer para cima dos palcos.

Mais uma vez, Boal (1991), afirma que o teatro passa por mais uma mudança, no que diz respeito a sua estrutura física e, principalmente, ética e social. Neste sentido, Boal propõe uma nova metodologia de expressar a linguagem teatral em que consistia em um conjunto de exercícios e técnicas, cujo objetivo central era fazer com atores e não atores pudessem produzir teatro sem passar por uma escola de teatro. Tais exercícios e técnicas eram uma forma pedagógica de discussão dos problemas sociais por meio do teatro.

Os exercícios propostos por Boal visam à autorreflexão e ampliação das possibilidades corporais de expressão. Suas técnicas cumprem dois objetivos: ajudar a conhecer melhor uma situação cotidiana, aparentemente “natural” e ensaiar ações que possam auxiliar na quebra de opressões reveladas nesse processo (BORGES, 2015, p. 30-31).

Com isso, o principal objetivo do *Teatro do Oprimido* era transformar o espectador em sujeito transformador da ação dramática, bem como os jogos e as formas teatrais tinham o

⁸ Uma obra escrita em 1974 que é, a cada dia, mais atual. A afirmação seria um paradoxo se não dissesse respeito ao clássico de um dos mais influentes pensadores brasileiros: *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, de Augusto Boal. O livro, que ganha nova edição pela Cosac Naify, mostra-se contemporâneo na medida em que trata de uma questão estrutural, espinha dorsal das relações sociais: a opressão. Esta é questionada por Boal, que busca fazer do teatro uma arma contra tal mecanismo. *Por Marsílea Gombata — publicado 20/09/2013, última modificação 20/09/2013*

objetivo de estimular a participação individual no processo da experiência coletiva de fazer teatro, pois para Boal “o teatro pode até não ser revolucionário em si, mas é um ensaio da revolução” (BOAL, 1991, p. 31).

Augusto Boal exilou-se em vários países, principalmente nos países Sul-Americanos. Foi nesses países e nesse momento que Boal começa a criar suas técnicas, que fazem parte hoje de seu arsenal. Dentre essas técnicas temos algumas que foram criadas aqui mesmo no Brasil, e outras em outros países durante seu exílio como foi colocado no início deste ato. Trago algumas delas:

Teatro Jornal: esta técnica foi criada em 1971 durante o regime militar, no momento em que Boal estava atuando como dirigente do teatro Arena de São Paulo. A técnica a partir da necessidade de fazer teatro, mas que a censura não permitia naquele momento. O objetivo desta técnica era trazer de forma cênica, conteúdos, ou melhor, informações, notícias dos jornais da época de tal forma como essas informações eram, e não como às vezes eram trazidas pelos jornais. De forma geral, faziam peças a partir das notícias dos jornais.

Teatro Imagem: como já foi mencionado, Boal escreveu sua obra mais importante durante o regime militar, e como já foi colocado algumas de suas técnicas surgiram a partir de sua experiência de em outros países, e o teatro imagem foi uma delas. A necessidade de comunicar-se com outras culturas deu origem a esta técnica. No Chile, durante um programa de alfabetização, houve a necessidade de criar outro meio de comunicar-se e a imagem corporal foi eficaz, a partir dela pode-se compreender as questões problemas e sentimentos dos envolvidos.

O Teatro Invisível, também foi criado em um país Sul-Americano. Na Argentina surge o teatro invisível, uma forma de fazer teatro sem que as pessoas ao redor saibam. Nisso os envolvidos durante o ato, sem saber de que aquele problema apresentado é um ato teatral, possam fazer reflexões, opinando, ou até mesmo, fazendo intervenção espontânea, sobre o assunto tratado durante a encenação.

Há também a técnica Arco-íris do Desejo. Esta é uma técnica diferente das outras, há outros que a chamam de terapia, pois esta consiste principalmente na opressão internalizada dentro do oprimido. Ela foi criada em 1980, na França, em resposta a opressão que está internalizada dentro dos oprimidos.

Dentre essas principais, também entra o Teatro Fórum, sendo a mais utilizada de todas as técnicas apresentadas, não apenas no Brasil, mas em vários países Sul-Americanos e

até mesmo no continente Europeu, mas essa técnica será analisada e discutida melhor no próximo ato, pois foi ele que deu subsídios durante minha pesquisa.

ATO III. A ESCOLA COMO PROTAGONISTA: ENTRELAÇANDO A REALIDADE COM A PRÁTICA PEDAGÓGICA NO TEATRO DO OPRIMIDO.

Se você espera pelo futuro, o pior virá. Se você inventa o futuro, o melhor possível, não o melhor ideal, mas o melhor possível você pode obtê-lo. Então o Teatro do Oprimido é um teatro que pensa no passado, para analisando o passado no presente, inventar o futuro.

Augusto Boal

Neste terceiro ato, apresento a descrição e análise acerca das práticas pedagógicas que envolveram a minha pesquisa. Além disso, neste momento problematizo como o teatro do oprimido pode contribuir nas práticas pedagógicas da escola Municipal Carlos Marighella, no que diz respeito ao ensino e a aprendizagem dos alunos. Para isso foi necessário compreender também, como estão organizadas as dinâmicas e às práticas já existentes no projeto político pedagógico.

Começo com a descrição da atividade que deu subsídios para a minha pesquisa, trata-se de uma atividade de intervenção que foi desenvolvida durante o estágio do curso de Licenciatura em Educação do Campo, na qual surgiu a proposta de incluir o T.O como proposta pedagógica, destacando de que a atividade referida foi trabalhada de forma interdisciplinar.

Por outro lado, apresento a atividade desenvolvida durante a pesquisa de TCC que problematiza o T.O como prática pedagógica, mas o teatro não vem mais como experiência de pesquisa, mas como prática pedagógica dentro da escola, focando no teatro como intuito político pedagógico. Vale ressaltar que as análises ocorrerão apenas na segunda parte dos relatos de prática que serão apresentados, onde trarei o teatro como prática pedagógica. Bem como seus resultados e de que maneira tais práticas contribuíram no processo de ensino e aprendizagem dos alunos.

CENA 1 Banzeiros? Quem são?

Nesse enredo, também sobe no palco uma figura importante para compreender a necessidade de apresentar o tema do Teatro do Oprimido como prática pedagógica na escola Carlos Marighella, do Assentamento 26 de Março. Estamos nos referindo o grupo de teatro *Banzeiros*, o qual tem esse nome porque faz uma analogia ao balanço das águas dos rios onde passa os barcos dos ribeirinhos, comparando-os aos corpos que estavam em movimento durante o corrido do massacre de Eldorado do Carajás.

O massacre foi uma grande chacina de trabalhadores rurais, ocorrida na BR 155 próximo ao município de Eldorado dos Carajás. O grupo de sem terra estava em marcha rumo à Belém, quando foram surpreendidos pela tropa armada da polícia militar. De acordo com registros, 19 trabalhadores foram assassinados, alguns à queima roupa. O fato ocorreu na Curva do S, local em que todos os anos, são desenvolvidas atividades durante uma semana, em homenagem aos 19 mortos.

Tal grupo foi constituído para rememorar aos 20 anos do massacre de Eldorado do Carajás, a partir das articulações com o MST e com a ajuda de um militante chamado Douglas vindo do Rio Grande do Sul para produzir junto com a juventude a peça “A farsa da justiça burguesa”, onde foi apresentada na curva do S, em Eldorado do Carajás, surge o grupo *Banzeiros*. Teve como protagonistas jovens das áreas de reforma agrária, de acampamentos como Palmares, 26 de Março, 17 de Abril, Hugo Chaves, e Dalcídio Jurandir. O grupo foi organizado e pensado pelo MST, chegando a ser convidado a se apresentar no Rio de Janeiro, com a mesma apresentação. Esta que teve como foco principal trazer algumas questões sobre a falha do poder judiciário, nas questões que se remetem a luta de classe, onde a burguesia sempre tem a lei a seu favor.

A ideia de trazer o teatro como forma de expressão nos assentamentos surge com o intuito de articular e conscientizar os jovens da importância e da força que eles têm na reorganização da história de seus lugares. Por isso, o grupo trouxe como princípio o Teatro do Oprimido de Augusto Boal, como afirma Alan Leite, integrante do grupo *Banzeiros*.

[...] por mais que a gente tá com o intuito de ensaiar uma peça sobre o massacre de Eldorado do Carajás, mas a gente estudou Boal, estou às técnicas de Boal, e a gente também alguns textos do Bertolt Brecht. A gente fazia os jogos teatrais, a gente fazia exercícios que vinham com essa ideia da opressão, do oprimido, a agente teve essa oficina (entrevista com Alan Leite, concedida no dia 26 de julho de 2018).

A ideia do grupo de trabalhar às técnicas de Augusto Boal foi, também, uma forma de agregar às escolas do campo práticas pedagógicas vinculadas às ideias libertadoras de Paulo Freire, pois, consideramos que a arte é uma das formas de educar, e o teatro é uma delas, principalmente para a juventude, como salienta, novamente, Alan Leite:

é impossível assim falar que o teatro não é um processo educativo né, que é um processo educativo, e a gente aplica isso muito, desde a oficina do teatro nos sem terrinha de uma forma ou meio de comédia que traz o riso, até a juventude né, a gente já pega uma coisa que no tamanho da juventude de um processo mais educativo de levar a luta, a resistência, traz os contextos sociais [...] então a gente

leva sim o teatro do oprimido como processo educativo de juventude, sem terrinha, mulheres, LGBT entre outros (entrevista com Alan Leite, concedida no dia 26 de julho de 2018).

A prática do teatro em formas de oficinas em eventos promovidos pelos movimentos sociais é vivenciada e aprovada por todos. No entanto, quando se trata de adotar o teatro como prática pedagógica nas escolas do campo, a resposta não é muito satisfatória. De acordo com o entrevistado Alan Leite 2018, o teatro dentro das escolas dos movimentos ainda é uma questão que precisa ser conquistada, não é com frequência que podemos ver uma prática diferenciada em um currículo escolar, ainda mais se tratando também de uma prática de intervenção social.

Apesar da contramão, os movimentos sociais conseguem articular o teatro como práticas pedagógicas em algumas escolas dos assentamentos, com atividades diretamente ligada ao teatro com oficinas ou na organização de pequeno grupo de teatro. No entanto, ainda não existe uma disciplina específica dentro das escolas do campo direcionada ao teatro, pois o teatro, principalmente, o teatro do oprimido é visto pelos órgãos responsáveis das escolas como uma forma não contempla ao currículo escolar.

A gente leva o teatro do oprimido, mas a gente vê também a repressão do lado da secretaria de educação, e dizer que tá formando militantes, que tá formando guerrilheiros, tá formando revolucionários, seguidores do Che, então a gente leva o teatro para dentro das escolas, mas com o cuidado de que a gente transmita uma mensagem que não prejudique a escola (entrevista com Alan Leite, concedida no dia 26 de julho de 2018).

Outra questão colocada pelo entrevistado para salientar o desinteresse em agregar o teatro aos currículos escolares diz respeito a própria formação dos professores, porque não há um interesse por parte das secretarias municipais de educação em organizar formação e capacitação de professores com relação ao teatro; por isso, cabe aos movimentos sociais articular formações por dentro das escolas.

CENA 1.1 Quem são esses espectadores?

Conhecer e reconhecer quem são os sujeitos da pesquisa, passa a ser uma questão muito importante, pois eles serão o embrião da pesquisa durante todo o processo. Nesse sentido, quando re/conhecemos esses sujeitos, passamos a abrir o campo do conhecimento, ou seja, eles também passam a contribuir na pesquisa, a partir de suas experiências como sujeito

social, político e cultural. E é neste sentido que trago, de modo geral, quem são esses atores, ou melhor, espectadores que participaram/atuaram no processo formativo/educativo da escola Municipal Carlos Marighella.

Ambas as atividades, embora cada uma delas tenha suas particularidades, seja nas metodologias que foram observações das ações dos alunos perante as problemáticas apresentadas no ato do teatro, seja nos objetivos que foram entender de que maneira ou até onde o T.O pode contribuir na formação política dos alunos dentro da escola, ambas foram desenvolvidas com sujeitos que compartilham o mesmo pensamento crítico e lutas políticas, bem como a inserção de tais sujeitos na área de Reforma Agrária do MST. Todos esses elementos facilitaram o desenvolvimento das atividades, pois o objetivo central era trabalhar o teatro como ferramenta na conscientização política.

Os espectadores que subsidiaram a experiência de trabalhar o T.O foram alunos das turmas de 1º, 2º e 3º anos do ensino médio, pois não foi possível desenvolver a pesquisa em uma só turma. Assim, todos ficaram juntos em uma só sala e uma só turma.

Os alunos de todas estas turmas participaram das atividades juntamente com alguns participantes do coletivo de juventude do Acampamento Hugo Chávez – jovens que moram em outros acampamentos. Essa junção e essa diversidade de sujeitos ocasionou a extensão das ações e das atividades para além da sala de aula.

Durante a realização do estágio, tínhamos 17 jovens entre alunos do Ensino Médio e do coletivo de juventude do Acampamento Hugo Chávez, sendo 07 homens e 10 mulheres. Esses jovens tinham faixa etária entre 13 e 45 anos de idade, ou seja, um público bem diversificado.

Além da diferença nas idades desses jovens, posso dizer que há uma diversidade de experiências de vida, pois, como foi mencionado no início do ato I, o espaço de convivência do assentamento é formado por sujeitos de vários lugares e vivências. São jovens vindos de outros estados do Brasil, como Tocantins e Maranhão.

CENA 2 Relatos das ações e atividades na oficina de teatro na Escola Carlos Marighella

Essa cena será dividida em duas partes. Primeiro, na cena 2.1, trabalho o teatro como experiência pedagógica no âmbito escolar, vivenciada durante o estágio de intervenção do curso de Licenciatura em Educação do Campo. Segundo, na cena 2.2, foi abordado o teatro como prática pedagógica, a partir de uma oficina de teatro desenvolvida na escola M.E.F.

Carlos Marighella, incluída dentro de uma semana pedagógica promovida pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Vale ressaltar que somente nesta última cena será feita a análise mais precisa da experiência e dos dados coletados durante a pesquisa.

CENA 2.1 O Teatro do Oprimido como experiência pedagógica interdisciplinar

O período da atividade de intervenção foi bem conturbado. Logo de início, o projeto foi revisto, pois havia mais duas intervenções que seriam realizadas nas mesmas turmas selecionadas para a atividade. Além disso, o período era pouco, pelo fato de o ensino médio funcionar de forma modular⁹.

Além da área de Linguagem, construímos uma atividade interdisciplinar que contemplasse também a área de Ciências Humanas e Sociais e a área da Matemática, seguindo o tema gerador proposto para a pesquisa-estágio: *trabalho e juventude* – sendo que tal tema era comum em todas as áreas do conhecimento envolvidas no projeto.

Cada área propôs um direcionamento, como a área da Ciências Humanas e Sociais apresentou o tema trabalho como princípio educativo¹⁰; a área da Matemática partiu de uma atividade prática sobre os elementos matemáticos presentes na horta mandala no intuito de discutir a importância dessa prática no trabalho no campo como possibilidades de ensino e aprendizagem; por fim, a área da Linguagem, em que apresentei a proposta de focar o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, como princípio educativo e político. Assim, deu-se início a minha pesquisa e atividades com os espectadores descritos acima deste capítulo.

A atividade teve início no dia 16 de março com sua apresentação aos alunos, nessa introdução falamos a proposta e os objetivos da minha pesquisa. Também fizemos um momento de descontração de apresentações pessoais que envolveram todos os participantes.

⁹ O SOME (Sistema de Organização Modular de Ensino) é uma modalidade de ensino atribuída em várias escolas do estado do Pará, principalmente no campo. As aulas acontecem por módulos, ou seja, o professor fica em torno de 40 dias em uma escola, após isso, outros professores fazem essa mesma rotina, até completar os dias letivos anuais.

¹⁰ O tema gerador intitulado “O trabalho como princípio educativo” que traz a pesquisa, é problematizado pelo próprio curso, acredita-se que as relações do homem com o trabalho, também ultrapassam concepções egoístas, mas que também está relacionado nos âmbitos socioeducativos.

Foto 9: Dinâmica de apresentação do projeto aos alunos

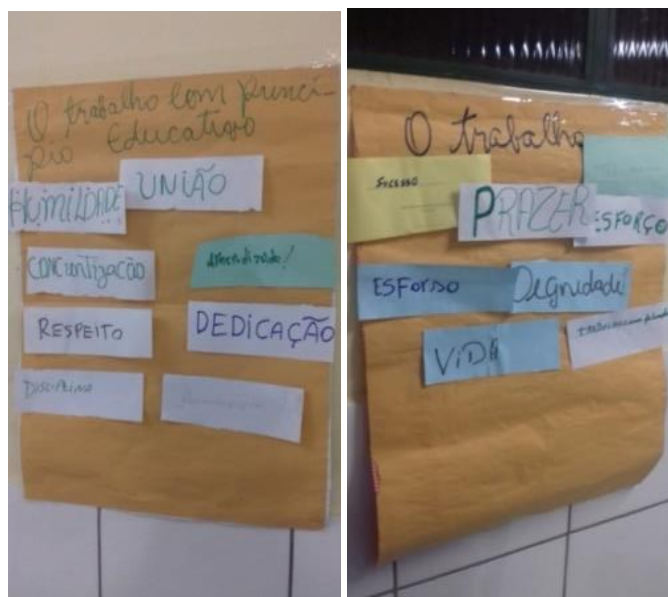


Fonte: Ujeffesson Marques, 2018.

Em seguida, iniciamos a abordagem sobre o tema gerador *trabalho e juventude*. Nessa parte a Rosangela, aluna da área de Ciências Humanas Sociais, apresentou os autores Karl Marx e Max Weber, no intuito de dialogar com o tema proposto. Neste momento, é importante ressaltar que o destaque não foi apenas para a questão teórica; também valorizamos as diversas concepções e entendimentos dos participantes com relação ao tema trabalho, particularmente, o trabalho como princípio educativo.

No dia 17 de março, continuamos o debate sobre o tema *trabalho e juventude*, destacando as opiniões de cada participante. Neste dia, propomos a dinâmica intitulada “O que é trabalho?” o objetivo dessa dinâmica era instigar os alunos a resumir em uma só palavra sua concepção de trabalho e trabalho como princípio educativo. Suas concepções seriam a partir das discussões já feita sobre o trabalho, sendo que seria respostas individuais. Foi dado para cada aluno uma folha aonde eles iriam escrever a sua palavra que resumia sua concepção de trabalho, em seguida cada um deles devia colocar a targeta em um painel fixado na parede, neste caso seriam dois painéis.

Foto 10: Painéis construídos pelos alunos



Fonte: O autor (SANTOS, 2018).

Observamos, a partir da foto acima, que os participantes trouxeram outras acepções do que é a palavra trabalho para cada um deles. Destacamos as palavras “conscientização”, “respeito” e “humildade” da foto à sua esquerda, isso nos mostra que a compreensão dos alunos sobre o trabalho como princípio educativo foi positiva, pois comparando com o quadro à direita, vemos a diferença não só das palavras, mas no próprio sentido, tanto que nenhuma se repete.

No dia 18 de março, fizemos a exibição do filme *Tempos Modernos*, de Charlie Chaplin. A proposta de trabalhar tal filme foi, justamente, porque ele traz a temática da relação do homem com o trabalho. O filme traz um pouco sobre a modernização dos meios de trabalho e é uma crítica ao capitalismo, bem como o maltrato de operários pelas grandes indústrias. Após a exibição, foi direcionado um tempo para a exposição de opiniões dos participantes sobre o que eles tinham entendido sobre a temática do filme. Alguns alunos salientaram que o que se passa no filme não é diferente do que eles vivem hoje, principalmente ao péssimo tratamento em que várias pessoas recebem em muitos locais de trabalho.

Foto 11: Exibição do filme *Tempos Modernos*.



Fonte: O autor (SANTOS, 2018)

Durante a exibição do filme, como mostra a imagem acima, não tivemos nenhum problema em relação ao desinteresse dos alunos, embora o filme seja uma crítica a vários modelos políticos e sociais, o filme traz várias cenas divertidas, já que é protagonizada pelo maior mímico já conhecido, mas sem perder a criticidade.

No dia 21 de maio trabalhamos a música intitulada *A internacional*, de Eugène Pottier. Nesta música, a temática central diz respeito contradição entre patrão e empregado, opressor e oprimido, temáticas estas que não estão desvinculadas de tudo aquilo que vimos. Além disso, trazemos esta música no intuito de provocar e perceber a criatividade dos participantes através da representação em forma de desenho; desta forma, pedimos para os componentes transpor a letra da música em uma história em quadrinhos.

No início foi difícil fazer a interpretação da música, pois nela havia muitas palavras diferentes do vocabulário dos participantes; no entanto, eles conseguiram fazer relações com as questões de trabalho já vista, principalmente as péssimas condições de vida, vivida pelos oprimidos/operários. Questões estas já vistas em outras aulas, e até mesmo alguns fizeram relações com o que vivemos hoje. Muitas questões na música como contradições entre patrão e empregado, são bem visíveis na sociedade. Assim, antes dos alunos construírem as suas histórias em quadrinhos, fizemos uma breve leitura e debate sobre a música, tentando relacioná-la com as aulas anteriores. Após isso os alunos receberam a missão de construir história em quadrinhos a partir da música.

Foto12: Alunos no processo de criação de suas histórias em quadrinhos



Fonte: O autor (SANTOS, 2018)

Assim como no filme, a parte da construção das histórias em quadrinhos também foi bem divertida, os alunos conseguiram fazer relações com as discussões possibilitando assim, a construção do gênero com eficácia, como mostram as fotos acima.

No dia 29 de maio, iniciamos as ações e as atividades que envolveram a Matemática, com a organização da horta mandala. Esse tipo de horta traz como característica principal o seu formato, ela é feita em forma de círculo. Neste sentido, a ideia de trazer tal atividade surgiu no intuito de proporcionar aos participantes da oficina o contato de como organizar uma horta a partir dos elementos cálculo de círculo e cálculo de cilindro. Este momento foi muito importante, pois os alunos puderam aprender como os princípios matemáticos podem ser trabalhados na organização de uma horta mandala.

Foto13: Atividades sobre a horta mandala no ensino de matemática.



Fonte: MARQUES, 2018.

As fotos acima mostram momentos em que os alunos construía uma tabela colocando os dados pesquisados dentro da horta mandala em época de acampamento realizado pelos alunos do ensino fundamental. Esse momento se fez necessário para que fosse possível a visualização dos dados para poder aplicar nas fórmulas, tanto do círculo como do cilindro.

No dia 22 de maio de 2018¹¹, começamos as atividades que envolveram o aspecto do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal 1931-2009, na área de Letras e Linguagem. A proposta inicial, deu-se a partir da introdução dos principais aspectos que envolvem a discussão do Teatro do Oprimido, bem como as informações biográficas do seu criador – Augusto Boal. Para isso, utilizamos o documentário intitulado “Augusto Boal e o Teatro do Oprimido” com direção de Zelito Viana. Nesse documentário foi possível compreender o surgimento e a discussão do Teatro do Oprimido, bem como a sua importância na construção de práticas pedagógicas.

Após o término da exibição do vídeo, abrimos o momento para o debate, elencando e apontando as principais questões surgidas ao longo do vídeo. Neste mesmo momento, de forma sumarizada, discutimos sobre as principais formas envolvidas no Teatro do Oprimido e o objetivo de cada uma delas, pois, justamente, tais técnicas irão ser selecionadas e estudadas posteriormente nas oficinas sobre o Teatro do Oprimido como práticas pedagógicas.

Antes de iniciarmos a nossa roda de conversa, opta-se em fazermos provocações aos participantes, lançando os seguintes questionamentos: Como vocês entendem o teatro? A partir do vídeo exibido, quais foram as impressões de cada um sobre o Teatro do Oprimido?

Foto 14: Documentário sobre o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal.



Fonte: O autor (SANTOS, 2018)

As respostas foram variadas. Por um lado, alguns participantes responderam que conheciam algumas formas de teatro, mas não da forma em que foi apresentado no documentário, como também um instrumento político de intervenção na sociedade. Por outro lado, outros apontaram que já conheciam esse outro lado da arte teatral como instrumento de intervenção, mas não do ponto de vista das técnicas do T.O, mas que já haviam visto algo parecido, principalmente nas dinâmicas do movimento Sem Terra (MST).

¹¹ Para seguir uma coerência do assunto sobre O Teatro do Oprimido, foi necessário colocarmos o momento em que desenvolvemos as ações e as atividades na área de Letras e Linguagem do dia 22 de maio de 2018 no parágrafo posterior a data do dia 29 de maio.

Outro ponto importante para salientar, diz respeito como Augusto Boal entende a relação do teatro com o público. Para Boal, o espectador tem uma participação ativa nas cenas de um espetáculo, pois o espectador atua, reflete e age no teatro. Tal concepção chamou a atenção dos participantes ao assistir o vídeo, porque se sentiram desafiados e curiosos como seria participar de um espetáculo em que eles próprios pudessem intervir diretamente no percurso das cenas, descobrindo coletivamente saídas possíveis para modificar o espetáculo.

A partir desse interesse e dessa curiosidade dos participantes, definimos qual seria a técnica ou forma proposta por Boal para a nossa oficina. Tínhamos duas opções de formas para trabalharmos: primeira, seria o teatro fórum; e a segunda, o teatro invisível. No entanto, por falta de tempo, decidimos apenas por uma técnica – o teatro fórum. Além disso, decidimos a problemática que iríamos abordar no ato: a saída do jovem do campo para a cidade em busca de trabalho.

Antes de continuar com a descrição da atividade, trarei breve abordagem sobre a técnica do Teatro Fórum, na qual trabalhamos nas duas atividades tanto no estágio de intervenção como na atividade na qual estou trazendo agora, e suas importâncias na construção do processo de ensino e aprendizagem.

O teatro fórum, técnica na qual trabalhei durante a pesquisa, surge durante a atuação de Boal durante o ano de 1960. Esta técnica de acordo com ele é a mais usada de todas as outras. Vários países, principalmente países Sul-Americano, mas que em outros continentes como América do Norte e Europa também utilizam o método. Todas as suas técnicas como já vimos, são eficazes na transformação política e social da sociedade, mas o teatro fórum é mais ainda, pois coloca o espectador diante do problema, provocando-o a agir na solução do tal problema.

Todo esse movimento de envolver o espectador no ato é tarefa do curinga, personagem importante principalmente nesta técnica. Em linhas gerais, o teatro fórum é uma das maneiras mais eficazes na transformação do espectador aquele que só assiste, em ator, aquele que também atua chamado por ele de espectador.

Dando continuidade aos nossos encontros, no dia 7 de junho sentamos novamente com os alunos para terminarmos a construção da peça de teatro. Esse dia foi tenso, pois precisávamos organizar as falas das cenas e criar os personagens para compor o roteiro, no intuito de construir o processo coletivamente. Então, a ideia dos alunos era colocar mais de uma questão problema como elemento principal da peça, cujo objetivo era apropriar da ideia

de Boal em trazer o espectador para dentro do espetáculo. Fizemos um grande avanço, mas não deu tempo de terminarmos de construir a peça, cabendo a mim terminá-la.

No dia 12 de junho, retomamos as nossas atividades. Agora estávamos sem tempo, pois o outro professor já havia chegado, sendo assim os alunos não teriam mais tempo durante a noite para nossos ensaios. A solução foi nos encontramos durante o dia no acampamento Hugo Chávez, onde eles residiam. Nós encontramos e fomos discutir e dividir as personagens. Neste momento, percebemos que precisaríamos de mais gente para compor a peça, incluindo algumas pessoas da comunidade.

Nesse mesmo dia, pudemos perceber a dimensão e o poder que o teatro tem, pois aquilo que discutimos sobre as possibilidades que o teatro tem como prática de libertação é notável e possível. Percebemos isso a partir da fala de uma das integrantes, que se considera uma transexual.

Considerando tal contexto, perguntamos se tinha algum problema de fazer um papel masculino. Em seguida, veio a resposta: “seria bom, pois iria ajudá-la a ensaiar o comportamento e ações de um homem” (fala de uma integrante da peça). A partir daí a nossa vontade de continuar com as práticas teatrais ficaram mais viva e forte, pois como afirma Boal (1991): “o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente “ensaio” da revolução” (BOAL, 1991, p 138-139).

Foto 15: Primeiro ensaio da peça teatral



Fonte: O autor (SANTOS, 2018)

Desse modo, demos o primeiro passo na construção de nosso espetáculo: nos primeiros ensaios da peça teatral intitulada (Trabalho e juventude), como demonstra as duas fotos acima. Esse momento foi realizado no Acampamento Hugo Chávez, agregando outras pessoas da comunidade para assistir a nossa atividade.

O enredo de nossa peça baseava na situação concreta de dois irmãos que largaram os estudos e migraram do campo para a cidade à procura de trabalho, mas a realidade que eles

encontraram ao chegar à cidade foi outra. Assim como acontece na realidade de muitos jovens, ao chegarem à cidade, eles passam por dificuldades financeiras, e não conseguem o trabalho decente, sendo assim passam por humilhações, e até mesmo chegam ao ponto de entrarem em confusão. Por isso, propõe-se algumas soluções para o problema, tais como: (o que poderiam ocasionar para eles não saírem do campo, e se isso era inevitável, o que eles poderiam ter feito pelo fato de tudo ter dado errado em relação a boa vida que não aconteceu), já que a ideia era apresentar em uma culminância na escola para outros alunos.

Na sexta-feira, dia 15 de junho, realizamos o nosso segundo ensaio, na escola Carlos Marighella, pois nesse dia não teve aula na escola. Verificamos nesse dia que a peça começou a tomar rumos e os alunos já tinham se adaptando aos seus personagens.

Foto16 : Momentos do segundo ensaio



Fonte: O autor (SANTOS, 2018)

A partir desse último ensaio, começamos a ter implicações, pois duas das integrantes do teatro tiveram que se ausentar por motivo particulares, dando novos rumos para o nosso espetáculo. Justamente, estas duas integrantes tinham o papel principal da nossa peça. Com isso, tivemos dificuldades para nos reunir e outras pessoas começaram a se desinteressar pelo trabalho.

Tendo em vista estes problemas, tivemos que montar outra estratégia, de forma simples. A ideia agora surgiu em apresentar apenas a questão problema (sobre o Bullying), ainda com a ideia do Teatro Fórum. De forma improvisada, colocamos as três alunas restantes para fazerem essa tarefa, mesmo se tratando de improvisação, necessitaram fazer ensaios.

Foto 17: Ensaio da segunda peça teatral



Fonte: O autor (SANTOS, 2018)

A ideia dessa técnica é trazer uma questão problema, um problema social, e deixar que o público “espectador” traga uma solução para o problema. Nesse outro caso estávamos trazendo uma situação de preconceito de raça. A ideia era deixar o espectador interferir na cena, no caso se ele estivesse vivendo aquilo, como ele sairia da situação.

CENA 2.2 O teatro do Oprimido como prática pedagógica

Ao adentrarmos na discussão do Teatro do Oprimido como prática pedagógica e dando continuidade nas descrições das ações e atividades da nossa pesquisa, apontamos para esta cena 2.2 às questões norteadoras: de que maneira podemos inserir o teatro como prática pedagógica? Quais as contribuições do teatro no ensino e aprendizagem dos alunos?

Pensando como ainda hoje o sistema está preso a um modelo convencional em que pouco dá espaço para construção de uma didática que prima por uma formação emancipadora e criativa do aluno, bem como uma pedagogia da libertação, nisso procuramos centralizar na importância do teatro como esta forma de resistência ao sistema opressor ainda presente nas escolas.

Além disso, acreditamos que existe uma lacuna com aquilo que ainda falta para uma formação e resistência de uma educação emancipadora que tanto procuramos, pois esta sim é preciso, já que estamos vivendo em tempos de incertezas, tempos de retiradas de direitos, que nos ameaça, não apenas como pessoa, mas também aos nossos princípios éticos.

No início deste trabalho trouxemos algumas questões sobre a importância do teatro na formação política e social, nas quais contribuí no desenvolvimento do teatro como prática pedagógica dentro da escola e como o Projeto Político Pedagógico valorizava e incluía tais

práticas no processo formativo do aluno. Para esta questão, trouxemos fragmento da entrevista da professora de Artes Kananda Rocha Xavier:

Dentro da disciplina, ela é dividida em eixos temáticos, dança, artes visuais, música e teatro [...] o nosso teatro, ele é ainda desenvolvido ainda de forma ainda mínima. Primeiro lugar porque eu não tenho uma formação específica na área do teatro [...] uma das grandes implicações aqui na escola, além claro, de eu não ter uma formação específica pro teatro, é a questão também de tempo, porque o teatro ele tem que ser trabalho a mesma quantidade que é trabalhado a dança, a música e artes visuais, o teatro também é trabalhado de forma mínima [...] além do mais né na relação de equipamentos, a gente não tem, não temos estrutura física né pra tá trabalhando o teatro, que isso requer, que além do teatro do oprimido, tem outros seguimentos de teatro que a gente precisa trabalhar [...] e nisso, precisa de material, precisa de estrutura, precisa de preparação, e talvez isso implica um pouco nesse processo de dar aula pros meninos (entrevista com a professora Kananda Xavier, concedida no dia 14 de novembro de 2018)

Neste sentido, e respeitando as necessidades da escola não poderia inserir de qualquer forma a prática do teatro dentro da escola. A alternativa foi analisar de que maneira o T.O poderia ser incluso dentro das práticas pedagógicas da escola Carlos Marighella, pois neste período lecionava para turmas de 6º ao 9º ano, na área de Linguagens Português/Espanhol, da referida escola. No entanto, tal inserção não possibilitou incluir o T.O nas minhas práticas, justamente pelo tempo reduzido e pelo fato da escola seguir as orientações educacionais vindas da Secretária Municipal de Educação (SEMED), do município de Marabá.

A partir da concepção interdisciplinar, já mencionada acima, organizada a partir das seguintes áreas: Artes, Ciências Humanas, Matemática e Letras e Linguagens, vimos a possibilidade de inserir dentro dos tempos pedagógicos a nossa proposta de trabalhar o Teatro do Oprimido como prática pedagógica de ensinar e produzir conhecimento. Ou seja, as atividades viriam em forma de oficinas de teatro em que iríamos trabalhar em dois tempos pedagógicos - Tempo Oficina e Tempo Núcleo de Base¹².

Dessa forma, iniciamos a atividade no dia 12 de setembro, em uma quarta-feira, no NB reflexão, e como nós iríamos iniciar com um documentário intitulado “Augusto Boal e o teatro do oprimido” e a partir desse vídeo iria propor reflexões sobre o papel da arte como formação política de intervenção social.

¹² Nas quartas-feiras a escola desenvolve reflexões do Núcleo de Base (NB). A partir de grupos formados e compostos por alunos, são trabalhados textos, vídeos, filmes, documentários e/ou outro meio que façam com que os alunos reflitam sobre questões pessoais/coletivas: sociais, políticas, culturais entre outras questões pertinentes em sua vida. Nas quintas-feiras são desenvolvidas oficinas diversificadas de acordo com o cronograma, em que os alunos produzem, desde produtos de higiene até brinquedos e materiais pedagógicos, reutilizando materiais reciclados.

Foto18: Início da atividade, com um documentário sobre o T.O.



Fonte: O autor (SANTOS, 2018).

Esse momento, de início da atividade, foi importante, porque a partir dele podemos inserir os alunos ao debate sobre o papel da arte dentro dos espaços sociais e educacionais, com intuito provocativo de emancipação política dos sujeitos. Além disso, o objetivo aqui, também, foi demonstrar aos nossos participantes como o Teatro do Oprimido é um meio pelo qual podemos construir esse papel social, político e emancipatório dos sujeitos. E assim, como a prática anterior, eles puderam perceber novas formas de fazer teatro, distante daquelas convencionais maneiras de pensar e construir o teatro. Isso só foi possível a partir da ideologia de Augusto Boal ao pensar que o teatro é construir para/com o povo.

Vale ressaltar que a ideia foi trabalhar com todos os alunos, já que tínhamos um total de 50 alunos, no entanto atendendo as necessidades da escola tivemos que mudar algumas estratégias. Tendo em vista que o MST, como forma de emancipação política do sujeito, promove no mês de outubro, mês de comemoração pelo dia das crianças, atividades coletivas com as crianças de áreas de assentamentos e acampamentos da reforma agrária.

Neste sentido, os dias 08 e 11 de outubro, foram direcionados para o desenvolvimento de atividades diferenciadas. Essas atividades que eram compostas por palestras, oficinas e brincadeiras, incluía também a juventude da escola. Essas dinâmicas foram organizadas a partir do tema gerador intitulado “Sorrir, pular, cantar e encantar”.

O evento ocorreu a partir de temas pertinentes às crianças e aos adolescentes, principalmente sob a forma de palestras. Os temas que iriam ser trabalhados durante esses dias foram: os direitos e deveres das crianças; higiene; alimentação saudável. Em meio aos temas elencados para esses dias, o tema “sexualidade” agregou à questão problema das nossas oficinas de teatro.

Diante disso, ficamos responsáveis para ministrar a oficina de teatro durante esses dias, sendo que já havia começado semanas anteriores, dando continuidade nas atividades e nas ações planejadas para este momento. Na escolha dos alunos que iriam compor o grupo de teatro, procuramos dar atenção aos alunos que tinham dificuldade de se expressar oralmente em público, pois não dava para inserir todos os alunos nas atividades.

Tivemos a ideia de fazer duas oficinas: uma com alunos entre 12 a 17 anos e a outra com alunos entre 7 a 11 anos. Assim, a professora de Artes, Kananda ficou responsável para trabalhar com aqueles que tinham idade entre 7 a 11 anos, pois ela trabalhou a importância da higienização a partir do teatro de fantoches. Fiquei responsável pelos alunos que tinham idade entre 12 a 17 anos, pois eles já tinham participado das oficinas anteriores a esse momento, por isso continuamos com as técnicas do Teatro do Oprimido a partir dos temas envolvidos nas palestras.

Assim, iniciamos a nossa oficina com aqueles alunos que já haviam iniciado a oficina conosco semanas antes, por isso não foi necessário fazer uma abordagem longa sobre o T.O. Apenas fizemos considerações sobre os nossos objetivos e a escolha da técnica que iríamos trabalhar, até porque, não tínhamos muito tempo para inserir outra técnica diferente. Nesse sentido, já deixamos definido que seria o Teatro fórum que iríamos trabalhar para estes dias, como podemos observar na foto abaixo.

Foto 19: Início da oficina de teatro durante a semana da criança



Fonte: Ujeffesson Marques, 2018.

Nesse momento, destinamos para que os membros do coletivo pudessem se conhecer melhor. Optamos por essa dinâmica no intuito de inserir o debate sobre a construção de um ato, elemento importante em um espetáculo, já que alguns integrantes do grupo eram mais tímidos e outros se expressavam com mais facilidades.

O nosso próximo passo, seguindo a sequência que propõe Boal, foi trabalhar os jogos teatrais para possibilitar os envolvidos a dominarem o seu próprio corpo. Isso porque, para Boal (1982) os jogos teatrais “ajudam o não-ator (operário, camponês, estudante, paroquiano, empregado, público, todos) a desentorpecer o corpo, alienado, mecanizado, ritualizado pelas tarefas quotidianas da sociedade capitalista” (BOAL, 1981, p.9). Tendo em vista essa importância, procuramos aproximar mais estes sujeitos que se dizem não atores para perto do palco.

Dentro dessas técnicas, os exercícios que contribuem no conhecimento do corpo são de relaxamentos, aquecimentos, movimentos, equilíbrio, cooperação, da imaginação e de voz. Foi a partir do desenvolvimento de cada exercício que iniciamos a oficina, pois percebemos que a prática de cada exercício impulsionou os sujeitos a superar o limite de seu corpo, como é perceptível nas fotos abaixo:

Foto 20: Exercícios teatrais durante a oficina.



Fonte: MARQUES,2018.

As fotos acima foram tiradas nos dois dias de oficinas, sendo que na foto à direita, o objetivo foi trabalhar o movimento individual, mas que a partir desse movimento individual os alunos pudessem perceber a importância da coletividade na construção de uma imagem, uma cena. No caso da foto já mencionada, os alunos estavam simulando um tombo. O objetivo era fazer uma cena desde o tombo até a queda no chão, nesse caso eles foram inclinando-se de um a um até chegar ao chão.

Na foto à esquerda foi apenas um momento de relaxamento, uma sequência de movimentos horizontais e verticais do pescoço. Nesse exercício não poderíamos mexer a

cabeça, apenas o corpo. Além desses, outros exercícios foram realizados a corrida em câmera lenta, exercícios gerais sem textos, utilizando apenas a criatividade na improvisação; aquecimento de voz; no entanto, não foi possível registrá-los em fotos, pois estávamos envolvidos nas atividades, isso acabou dificultando o registro através de fotografias.

Na foto abaixo, apresentamos mais exercícios durante a oficina. A ideia central aqui foi que os alunos que tinham dificuldade em se expressarem oralmente em público pudessem sobressair mediante as várias modalidades de exercícios de encenações.

Foto 21: Exercícios de encenação de emoções.



Fonte: O autor (SANTOS, 2018).

O objetivo desse exercício foi trabalhar vários tipos de emoções, bem como as suas diferenças a partir dos movimentos do corpo até a expressão facial particular de cada situação. Cada aluno junto ao outro integrante teria que encenar, de forma improvisada, situações de alegria, raiva, tristeza e medo. Antes mesmo de iniciarmos esse exercício, pensamos que os alunos iam ter mais facilidade em interpretar as situações que envolveriam alegrias; no entanto, o sentimento de raiva foi interpretado por eles com mais veemência através do tom de voz, das expressões nos rostos, dando a ideia que já tinham vivenciado momentos parecidos.

Na sequência da organização das cenas da peça, discutimos e debatemos quais os assuntos que iríamos abordar em cada ato a partir do Teatro Fórum. Assim, os próprios alunos foram dando sugestões, tais como: gravidez na adolescência e Bullying. Tais temas foram encenados por eles a partir de questões norteadoras, como: o que fazer? Quando fazer? E como fazer? E nesse sentido fizemos a seguinte organização:

Quadro 1: Organização da construção da atividade.

- Delimitação do tema;
- Pensar no espaço, onde irá ocorrer o enredo;

- Pensar em quais personagens iríamos precisar, para melhor compreensão do problema;
- Divisão dos personagens entre os participantes da oficina;
- Direcionar cada participante em relação ao seu personagem. Já que não trabalharíamos com textos, apenas improvisações;
- Iniciar os ensaios.

Org: O autor (Santos)

Nos primeiros ensaios, observamos que os alunos não desenvolveram as cenas conforme o esperado, pois tinham dificuldade no sentido de incorporarem em seus personagens. Por exemplo: a situação problema da primeira peça que estávamos retratando sobre uma jovem que engravida precocemente, e seus pais não querem aceitar, e pior, seu namorado também não quer aceitar, portanto ele quer que ela faça o aborto da criança. Eles começam a apresentar as primeiras dificuldades em relação aos personagens, principalmente em alguns momentos de tensão na cena (quando os pais descobrem que a jovem estava grávida). Eles não conseguiam segurar suas emoções, caíam nas risadas, não por zombarem da situação, mas de suas próprias atuações como ator.

Após esses primeiros momentos de contato com a enredo da peça e seus respectivos personagens, tentamos lembrá-los dos exercícios que fizemos nos dias anteriores, principalmente àqueles que envolviam as emoções, no intuito de melhorarmos as ações e as atuações de cada um deles. Diante dessa lembrança, as atuações e as cenas foram ganhando mais densidade e abrangência a cada ensaio.

Como os ensaios da peça estavam ocorrendo em dois lugares e cada grupo ocupava cada um desse espaço, resolvemos organizar as peças da seguinte maneira:

Quadro 2: Personagens que constituíam as duas peças

Gravidez na adolescência	
Maria:	a jovem que fica grávida
João:	namorado de Maria
Paulo:	pai de Maria
Ana:	mãe de Maria
Lucas:	irmão de Maria
Bullying	
Bruna:	a jovem que sofre bullying

Carla: jovem que faz bullying com Bruna

Gizele: jovem que faz bullying com Bruna

Pablo: jovem que faz bullying com Bruna

Org: O autor (Santos)

Tivemos todo cuidado na hora de escolhermos os temas geradores de nossa peça, pois sabemos que às vezes tratar de temas polêmicos na escola podem gerar graves consequências. Isso porque, já tivemos casos em que um professor foi trabalhar com o tema que envolvia o assunto sobre preconceito de gênero dentro do ambiente escolar, e não teve aprovação dos pais dos alunos. Diante disso, procuramos ter cuidado na hora de escolher os temas e os personagens para encenar a nossa peça na escola.

Foto 22: Ensaios do ato sobre a gravidez na adolescência.



Fonte: O autor (SANTOS, 2018).

À medida que os ensaios iam acontecendo, os alunos iam adaptando-se aos seus personagens. Até mesmo aqueles que tinham dificuldade em interpretar as emoções, de acordo com as situações, aos poucos foram aperfeiçoando-se.

Foto 23: Último dia de ensaio.



Fonte: O autor (SANTOS, 2018).

Além dos alunos que constituíam a oficina de teatro, outros alunos estavam assistindo as encenações. Com olhos vibrados, ficavam curiosos para entender como seria o desfecho desse problema, ou seja, o problema já começara a provocar os espectadores nos ensaios. Vale ressaltar que tom da fala, os movimentos, as emoções, já não era problemas aos atores nesses últimos momentos, já dominavam seus personagens, momento fundamental para que o espectador pudesse sentir-se no lugar do outro para resolver o problema em questão.

Em relação à outra peça, sobre o Bullying, trouxemos uma situação de opressão vivida por um dos integrantes do grupo; assim, tal integrante fez o papel do oprimido no ato

Foto 24: Ensaio do ato sobre o Bullying.



Fonte: O autor (SANTOS, 2018).

Na verdade, fiquei curioso em saber o porquê a aluna quis abordar essa temática dentro da peça onde ela estava inserida, mas eu já imaginava, e isso confirmou quando ela coloca na sua fala:

Desde criança, quando eu tinha seis anos, eu era chamada de gorda, gordinha, tribufu, fofinha, né [...] desde a minha primeira série eu acho, era, desde minha primeira série, na minha sala eu sofria muito bullying todos os dias. Ave Maria! Ai pessoas da minha sala mesmo me discriminava, moço me sentia outra pessoa (se sentia diferente) porque minha autoestima, cara, tava lá embaixo né [...] (entrevista com Claudiele, concedida no dia 03 de maio de 2019).

Podemos fazer uma análise da fala da aluna trazendo a seguinte passagem de Freire (1987), quando afirma:

Enquanto a violência dos oprimidos faz dos oprimidos homens proibidos de ser, a resposta destes à violência daqueles se encontra infundido do anseio de buscar do direito de ser [...].

Por isso é que somente os oprimidos, libertam-se, podem libertar os opressores. Estes, enquanto classe que oprime, nem libertam, nem se liberta (FREIRE, 1987, p. 43).

Isso não é diferente do que propõe o T.O. Quando a aluna sentiu a vontade de trazer para o palco aquilo que ela já tinha sofrido na sua vida, podemos dizer que esse momento contribuiu bastante para que ela começasse a vencer seus medos acerca dos seus problemas.

Ela, ainda, acrescenta:

[...] eu fiquei muito feliz, porque, poxa cara, eu tá ali fazendo uma peça de teatro, sendo que eu, mesmo já passei por aquilo de que estou relatando, eu, depois que fizemos a peça de teatro eu fiquei muito alegre, porque nunca imaginava que ia acontecer isso comigo [...] (entrevista com Claudiele, concedida no dia 03 de maio de 2019).

As opressões já estão enraizadas. Isso dificulta a própria libertação do homem, contribuindo para que nos achemos incapazes de mudar a nossa própria realidade e contribui para que nos vejamos como seres imutáveis. Mas para a Claudiele o T.O passou ser, como já foi mencionado, o ensaio para revolução.

Os atos estavam prontos para serem apresentados, os atores estavam empolgados para mostrarem seus talentos no palco, sem falar que para muitos, esse momento de participar de teatro é de aprendizagem na escola e para a vida, como coloca um dos alunos em entrevistas cedidas:

É bem interessante participar de teatros na escola. É uma coisa bem... bem, pra mim seria fundamental que existisse (à escola), porque traz mais benefícios para os alunos a se soltarem mais, a interagir mais com o mundo, o mundo da arte, ter mais conhecimento. Então a partir disso a pessoa vai criando mais, assim, eu acho que vai ficando mais alegre, vai aprendendo coisas novas, vai vendo o mundo de outra maneira, vai se soltando mais e fica até melhor para quem tem que fazer apresentações em outras aulas, e a pessoa vai aprimorando mais isso, vai acabando o nervosismo. Eu acho muito bom a gente ter participado de teatro aqui da escola, porque isso deixa a pessoa feliz né, porque tá participando de uma coisa na nossa escola e a gente tá no meio [...] o teatro do oprimido ele traz bastante coisas, é muito interessante, porque a gente através de movimentos, através de outras coisas, de outras imagens, pode ser até de interrupções de outras pessoas, a gente consegue ter uma melhor como é que se diz, é, um melhor teatro que a gente ver uma espécie de governo que a gente tem, a gente ver como a gente é oprimido, a gente ver como a gente tá sofrendo com essas coisas, então a gente através de movimentos de outras coisas a gente consegue se expressar mais os sentimentos (entrevista com Railson Ribeiro, concedida no dia 14 de novembro de 2018)

Chamo sua atenção para algumas partes da fala do aluno, para fazer uma análise. “a interagir mais com o mundo” “vai vendo o mundo de outra maneira” “a gente vê uma espécie de governo que a gente tem”, “vê como a gente é oprimido, a gente vê como a gente tá sofrendo com essas coisas”. São fragmentos que fazem com que tenhamos mais firmeza de

que realmente o T.O liberta, ou melhor, conscientiza àqueles que de alguma forma, não conseguem enxergar essas interfaces do teatro na construção de mecanismos que relaciona o homem com o mundo, mediante as encenações de problemas sociais.

Com a poderosa pedagogia libertadora de Paulo Freire não é diferente em relação à aproximação do homem com a sociedade e seus problemas sociais, políticos, culturais e ideológicos. Freire (1987) diz assim:

A educação como prática de liberdade, ao contrário daquela que é prática da dominação, implica a negação do homem abstrato, isolado, solto e desligado do mundo, assim como também a negação do mundo como uma realidade ausente dos homens (FREIRE, 1987, p 70).

Trouxemos aquilo que Paulo Freire nos ensina, pautado na construção de possibilidades de libertação, nesse caso utilizei o poder da pedagogia de Paulo Freire, com a arte de Augusto Boal. Com isso, também responde o seguinte questionamento que Boal (1991) faz: “Deve a arte educar, informar, organizar, influenciar, incitar, atuar, ou deve ser simplesmente objeto de prazer e gozo?” (BOAL, 1991, p 17).

Nessa relação de libertação ou aproximação entre o homem e o mundo onde ele está inserido posso também afirmar que a arte de Augusto Boal é uma pedagogia, ambas educam, informam, organizam, influenciam, incitam e atuam. Em linhas gerais, o homem deixa a inexistência e passa a existir.

Continuando com nossa análise posso destacar nesse momento que as produções teatrais estavam prontas para serem apresentadas dentro da programação da escola, em que estavam presentes alunos, funcionários, corpo docente, diretor da escola e alguns pais dos integrantes da peça, pois a presença de seus pais naquele momento foi de extrema importância para cada um deles.

Lembro-me o momento em que uma delas me disse que seria a primeira vez que ela sobe no palco para fazer uma apresentação desse tipo, com muitas falas, e interpretar o personagem, e que ainda tinha que trabalhar as emoções, pois ela tinha problemas em falar em público, mas que ela estava confiante, como afirma a aluna Renata:

[...] na primeira vez que fui fazer teatro, eu tinha muita dificuldade, primeira coisa que era pra fazer no teatro, era falar, eu quase não conseguia falar, eu falava que não iam conseguir porque tinha muita vergonha. Quando eu começava a falar, começava a gaguejar, colocar nome em outro lugar que não era para colocar, eu tinha muito medo. E o teatro, ele me desenvolveu foi muito, a partir do momento que comecei a fazer teatro, eu comecei a perder a vergonha, comecei mais, me expressar [...] para mim, o teatro deveria ter em todas as escolas, o teatro deveria ter em todo lugar, até

hoje eu fico imaginando [...]. (entrevista com Renata Brito, concedida no dia 26 de fevereiro de 2019)

Agora partiremos focando para duas coisas: uma delas é comum nas duas falas desses alunos., pois tanto o aluno Railson, quanto a Renata tratam da importância do teatro dentro da escola, porque além de ser um ótimo instrumento na relação da escola com questões políticas, culturais e sociais da sociedade, trabalha também a interação dos envolvidos. Nesse sentido coloco em destaque de que o teatro nos ajuda a construir relações em grupo quanto à conversação, e até mesmo ajuda-nos a aprimorar nossa comunicação quanto à oralidade, principalmente em espaços formais.

Pude perceber como esses meninos e meninas desenvolveram-se no decorrer da oficina, no momento das apresentações como discutiremos mais adiante, Nesse sentido, antes de iniciarmos as peças, sumariamente apresentei sobre os temas das peças, bem como os objetivos e a técnica do teatro fórum, para que os espectadores ficassem cientes sobre o que iria acontecer no palco.

Foto 25: Apresentações do teatro fórum sobre a gravidez na adolescência e o Bullying



Fonte: O autor (SANTOS, 2018).

As fotos acima mostram o momento de atuação dos personagens das duas peças. A primeira foto representa a apresentação da temática “gravidez na adolescência”. Na segunda foto mostra a apresentação sobre o “Bullying”.

Ao término das apresentações, começamos o próximo passo que se emprega na técnica do teatro fórum como foi discutido anteriormente, ou seja, o envolvimento da plateia na cena. A intervenção do espectador na cena torna-se o momento mais importante do ato, pois também é a partir em que perceberemos as indagações e ação do espectador, para construir caminhos para tal solução do problema.

Vale destacar outro elemento importante na construção desse momento “o sistema curinga¹³” peça chave para o desenvolvimento do T.O. Boal (1991) destaca que: “o Sistema do Curinga” também não nasceu porque sim, mas foi determinado pelas características atuais da nossa sociedade e, mais especificamente, da nossa plateia” (BOAL, 1991, p. 207). Ou seja, as necessidades de trabalhar as características sociais e de seus sujeitos, houve a necessidade de criar um personagem “curinga” que pudesse desenvolver um papel multifuncional, diante dos palcos, e melhor ainda, aproximar a espectador dos palcos, dos problemas apresentados a fim de provocá-lo, incentivá-lo a mudar a cena. Como era pouco tempo, fiquei responsável para tal papel “curinga” estaria mediando esse grande debate entre os atores e espectadores.

Diante da situação apresentada, de opressão sofrida pela jovem que sofria discriminação por ser gorda, lanço a seguinte pergunta à plateia: se havia alguma coisa que poderia ser feita para amenizar ou solucionar aquela situação? Todos ficaram calados vi apenas olhares de espanto, de timidez, de angústia, começaram a espalhar-se pelo rol do palco, no entanto, ninguém se sentiu à vontade de intervir na ação ocorria naquele momento.

Depois de alguns minutos mediando entre problema/espectador, um professor, levantou-se, e disse que tinha uma solução. Mas optou em apenas falar e não atuar como ator. Na sua interpretação diante da situação apresentada, disse que se fosse um dos amigos da jovem iria conscientizá-la a ter controle em relação a sua alimentação, pois a comida em excesso, ou o que ela está ingerindo poderia lhe fazer mal, além disso, muitas outras consequências poderiam ocasionar problemas de saúde.

Foto 26: Intervenção feita durante o ato sobre o Bullying.



Fonte: O autor (SANTOS, 2018).

¹³ De Acordo com Boal, a necessidade dentro das práticas do teatro do oprimido, contribui para o surgimento do curinga. O principal papel desse personagem acontece na hora do ato, o curinga tem o papel de mediar o ato, ou seja, instiga a plateia (espectador) a se envolver e intervir na cena na hora do ato.

Esse momento, para muitos que estavam assistindo ao espetáculo eram palavras comuns, mas para quem convivem com esta situação, talvez sejam palavras de conscientização. Para a jovem, não apenas como personagem, mas como pessoa, este momento foi um incentivo em buscar superar essa opressão. Atualmente, Claudiele (que interpretou a jovem que sofria preconceito) não é mais a mesma, perdeu em torno de 30 quilos depois naquele dia da encenação. Para ela além da beleza exterior que ela procurou mudar, sua autoestima também mudou como coloca nesse fragmento de sua fala:

[...] através da minha mudança, pessoas quando me viram ficaram sem graça porque nunca imaginava que aquela gorda de antigamente, quando viram, ia se transformar de uma vez, mas eu também não me conhecia, minha auto estima já tava lá em cima [...](entrevista com Claudiele, concedida no dia 03 de maio de 2019).

Passando para a segunda peça sobre a gravidez na adolescência, as intervenções do ato foram tão preciosas como no ato anterior. Buscávamos mais participação do espectador, pelo motivo que o tema era mais comum em nossa comunidade. E assim tivemos duas alunas que colocaram soluções para a temática que estava sendo encenada.

A primeira intervenção ocorreu de forma comum, no sentido de o espectador colocar-se na situação. Ela também não queria atuar, apenas queria contribuir com a cena. Ela se coloca no lugar da mãe da jovem que engravidou, dizendo que não agiria com a filha daquela maneira (a família queria que a jovem abortasse o bebê). A primeira coisa que ela fez foi chamar o pai da criança e sua família para terem uma conversa, pois o aborto não seria uma boa solução, até porque a criança não tinha culpa de nada. E se caso na conversa não tivessem resultados positivos, ela iria ajudar a sua filha a criar a criança.

Foto 27: Primeira intervenção durante o ato sobre a gravidez na adolescência.



Fonte: O autor (SANTOS, 2018).

Ao término dessa intervenção pergunto mais uma vez se mais alguém tem uma solução. Uma aluna levanta meio tímida a mão e apresenta uma solução à situação ali exposta. A jovem que havia levantado trazia consigo uma vivência de mundo, bem diferente da primeira, pois expressou momento de sofrimento e de opressão provocados pelo ato ali presenciado.

A abertura para o espectador intervir na cena não é por acaso, já dizia Freire (1987): “Como posso dialogar, se me fecho à contribuição do outro, que jamais reconheço, a até me sinto ofendido com ela?” (FREIRE, 1987, p. 81), ou seja, tem que haver uma harmonia entre saberes, entre a opinião do outro, no que fazer e como fazer. Augusto Boal também pensa dessa maneira, por isso que durante as encenações várias pessoas da platéia podem fazer intervenções. Isso porque as pessoas vêm os problemas com visões diferentes, às soluções também serão diferentes.

E nessa última apresentação houve uma segunda intervenção bem peculiar como mostra nas fotos abaixo:

Foto 28: Momento da segunda intervenção no ato sobre a gravidez na adolescência.



Fonte: O autor (SANTOS, 2018).

Nessa outra intervenção feita por outra aluna aconteceu uma situação bem inusitada. Outra aluna que estava ao meu lado disse para eu ter cuidado para ela não chorar, pois ela já passou por uma situação igual essa daí.

Meses depois procuro a jovem a fim de saber mais sobre os motivos de sua intervenção naquele dia. Até porque precisarmos de algumas falas para fazer a análise desse trabalho. Em entrevista cedida por ela, traz revelações que nos ajudou a refletir como o T.O pode transformar a superar situações de opressões.

Assim, perguntamos a ela os motivos que a levaram fazer a intervenção naquele momento. Então ela disse:

Quando eu vi aquelas pessoas fazendo, deu vontade até de chorar, porque minha mãe já passou por isso. Ela veio grávida para casa aí minha avó não aceitou e quis que ela fosse embora, e o nosso pai, eles falaram que era marginal como eles dizem aí ela não aceitou (entrevista com Ana Lucia, concedida no dia 26 de fevereiro de 2019).

Percebe-se que o ato de provocar as pessoas a partir das técnicas propostas por Boal, o espetáculo ganha novas direções e sentidos, pois quando o espectador se vê na situação problema apresentada tenta reconstruir a cena presenciada por ele a partir de suas experiências e visão de mundo. Por isso, o espectador se percebe não apenas como alguém que está apenas visualizando o espetáculo, ele se sente dentro do espetáculo, participando ativamente nas cenas ali expostas a ele, tornando um “espect-ator”, pois ao entrar no ato encenado estimula à prática de sua realidade, saindo de sua condição de oprimido, para construtor da sua própria história.

Para fechar esse momento digo o seguinte, a problematização dos temas geradores trabalhados durante a oficina foi pensada a partir da concepção de Freire (1987), em que afirma:

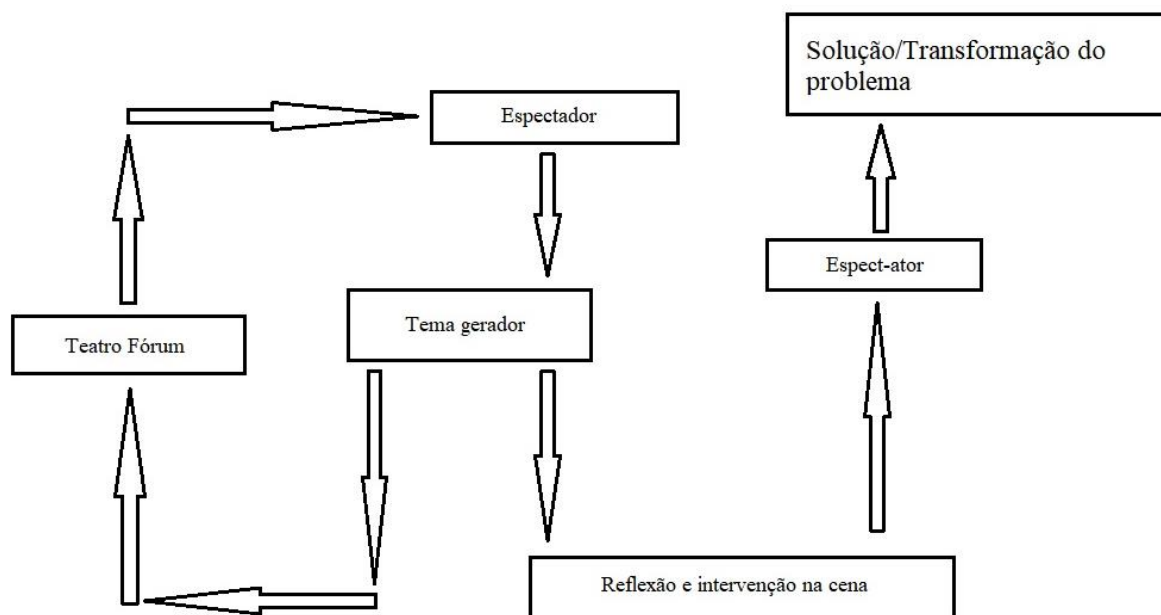
Daí que para esta concepção como prática da liberdade, a sua dialogicidade comece, não quando o educador-educando se encontra com os educando-educadores em uma situação pedagógica, mas antes, quando aquele se pergunta em torno do que vai dialogar com estes (FREIRE, 1987, p. 83).

Trago outro fragmente de seu pensamento em que afirma:

O que temos de fazer, na verdade, é propor ao povo, através de certas contradições básicas, sua situação existencial, concreta, presente, como problema que, por sua vez, o desafia e, assim, lhe exigir resposta, não só no nível intelectual, mas no nível da ação (FREIRE, 1987, p. 86)

Por isso, o esquema abaixo resume o que pretendi trabalhar quando busquei o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, em particular o Teatro Fórum, como uma forma diferenciada de (re) construir, educar, incentivar e provocar preparar-se, tudo isso partindo daquilo que Augusto Boal chama de situações/problemas reais.

Esquema que subsidie a atividade/pesquisa.



Org: O autor (Santos)

No esquema cima, segue-se uma ordem. Como já foi colocado, tudo se inicia a partir de um tema gerador. Logo em seguida, esse problema/tema gerador. Esse tema gerador, no caso, a problemática seria problematizada a partir da técnica Teatro Fórum. Seguindo na lógica, a partir dos atos o espectador iria refletir o tema gerador/problema apresentado na cena. Nesse sentido, o espectador passaria a tornar-se espectador, pois ele também passaria a atuar. E para terminar, ele traria soluções possíveis para o problema, já que o que estava sendo apresentado diante dele eram problemas reais.

COMO UM EPÍLOGO

Caminhar não é fácil. A sociedade se move pelo confronto de forças, não pelo bom senso, pela caridade e pela justiça. Não basta consumir cultura, é necessário produzi-la, não basta gozar arte, é necessário ser artista. Não basta produzir ideias, é necessário transformá-las em atos sociais concretos e continuados, porque nós entendemos que arte e cultura são formas de combate tão importantes como a ocupação de terras improdutivas e organização política solidária. Sonho em que um dia o Brasil inteiro e no inteiro mundo haverá em cada cidade, em cada povoado, em cada vilarejo um pouco de cultura, onde a cidadania possa expressar sua arte, a fim de compreender melhor a realidade que deve transformá-la. Nesse dia finalmente terá nascido à democracia. Ser cidadão, meus companheiros, não é viver em sociedade, é transformar a sociedade e em que se vive [...]

Augusto Boal

Como o próprio Augusto Boal afirma que “Caminhar não é fácil”, de fato, não foi fácil chegar até aqui. Houve alguns caminhos estreitos em que tive que passar para chegar até o final deste trabalho. Por isso, digo que essas dificuldades me ajudaram a superar os meus limites quanto à execução dos atos. Tentarei abordar de forma geral essas dificuldades, nos dois momentos que deram subsídios para os atos aqui apresentados.

Creio que o tempo é o maior desafio para desenvolver um trabalho. E este foi o meu maior vilão: o tempo. Abordar a temática do teatro dentro de um espaço pedagógico formal requer paciência, tranquilidade e perseverança, pois são questões que requer tempo para discutir, refletir e intervir. E isso a escola com o seu calendário, com as suas atividades para cumprir, absorve e precisa de todo tempo do mundo. Logo, esbarramos nos problemas. O primeiro deles foram os ensaios. A primeira atividade, a ser desenvolvida de forma interdisciplinar, no estágio de regência do Ensino Médio, trazendo como tema gerador “Trabalho e Juventude”, acabou tendo pouca reflexão, justamente, por causa do pouco tempo. Não tivemos tempo de conhecer e praticar exercícios/jogos teatrais, momento este, tão importante para a desalienação do corpo, como já foi discutido anteriormente.

A saída de algumas pessoas do grupo de teatro da atividade no Ensino Médio já mencionado, também veio ter suas implicações no desenvolvimento da construção da peça. Duas integrantes que faziam os principais papéis tiveram que deixar o grupo. Talvez, esses problemas ocorreram justamente pela modalidade de ensino na comunidade. Ou seja, como os quarenta dias do módulo estavam finalizando, consegui manter a permanência dos alunos na atividade foi difícil. Além disso, a chegada de outros professores para o módulo seguinte, também ocasionou mais dificuldades para os integrantes participarem dos ensaios.

Essas desistências acabaram dificultando o andamento da construção dos atos. Tentei reduzir a peça teatral, pois havia apenas quatro integrantes para continuar o desenvolvimento daquela proposta de teatro. Como o nosso grande vilão era o tempo, mais uma vez não conseguimos socializar nosso ato.

Apesar da atividade não ser finalizada com a socialização do ato, sendo que seria o objetivo principal, no caso, apresentar o problema ao espectador para que ele pudesse intervir na cena. Posso dizer que outros objetivos foram cumpridos como, por exemplo: levar o Teatro do Oprimido para dentro da sala de aula como processo de ensino e aprendizagem, foi muito rico no intuito de mostrar o sentido crítico do teatro. Sem falar que não tivemos apoio de professores durante o módulo, durante a atividade, no sentido de incentivar os alunos participarem ativamente da atividade, pois sabemos que neste período da juventude, é difícil ganhá-los. Nem precisou, pois eles mesmos comprometeram-se a estar conosco ao longo da atividade. E mesmo não finalizada, dedicaram-se até onde foi possível e, por isso decidi continuar acreditando no poder do teatro dentro dos espaços pedagógicos formais, não poderia acabar assim.

Quanto ao teatro como prática pedagógica, eu diria que não tive tanto problema em relação ao andamento da atividade. Como foi discutida anteriormente, a escola já traz em seu PPC o teatro, mais especificamente o T.O como prática, embora isso não viesse acontecendo de forma mais expressiva; consegui dialogar para que ganhasse espaço.

Começo relatando que trabalhar com alguns alunos que nunca tinham realizado teatro dessa maneira acabou contribuindo para alcançar resultados durante a pesquisa/ação. Refiro-me a superação deles, pois havia à dificuldade de se expressar, como foi colocado em algumas falas de alunos nesse trabalho. Confesso que fiquei com medo pelo pouco tempo para eles conseguirem superar essa dificuldade, mesmo assim, mais uma vez acreditei no poder do teatro na transformação do sujeito. E no palco vendo aqueles meninos e meninas superaram seus próprios medos, suas angústias, fantasmas que os assombravam, provocava em mim sensações de que eu tinha feito à escolha certa.

Destaco também, de que um dos propósitos deste trabalho, assim como de outros desenvolvidos no curso de Licenciatura em Educação do Campo, com muitas lutas na construção de uma metodologia pedagógica, política, cultural e social, voltada para o ensino do campo. Viso também intensificar a prática do campo, ou seja, trabalhar na perspectiva dos sujeitos do campo, pesquisando, produzindo, aplicando novas formas de lutas nos espaços

pedagógicos, vejo isso como uma maneira de reafirmar a identidade dos sujeitos do campo, preparando-os para resistir mediante a opressão.

Quando se pensa em uma atividade pedagógica e sua execução, logo nos vem a seguinte questão: O que fazer depois? A resposta veio com os belos trabalhos que conseguimos realizar ao longo deste pequeno percurso de nossa pesquisa. Por isso, trago também como resultado a criação de um grupo de teatro permanente dentro da escola. Na verdade, apenas intensificamos essa ideia já que a escola tinha essa proposta de inserção do teatro em suas práticas.

O grupo de teatro intitulado “Cambará”, foi pensado junto à direção da escola e a professora de Artes Kananda, que é regente da disciplina atualmente. O nome “Cambará” é em homenagem a uma árvore típica da região amazônica, que, além disso, ela simboliza a beleza e a resistência dessa região. Nisso também vemos essa relação com o teatro, pois este além de ser belo, é também uma forma de resistência.

Posso dizer que a pesquisa contribuiu, também, no sentido do teatro como intervenção social e política dentro das práticas pedagógicas da escola, pois ganhamos espaço mais amplo para divulgar os nossos trabalhos, bem como a escola começou a ampliar mais a forma de fazer teatro; sem perder a essência de intervir no meio social como aprendemos com o T.O..

Foto 29: Intervenção sobre a tragédia em Brumadinho.



Fonte: Ivagno Brito, 2019.

A foto acima mostra uma das apresentações atuada na festa de aniversário do Assentamento 26 de Março, em 2019. Essa forma de intervenção que a escola intensificou e que foi apresentada neste dia, consistiu em uma mistura de arte cênica com mística; arte bem

conhecida e presenciada dentro do MST, como foi discutida no ato I. Assim, estamos valorizando aquilo que os sujeitos já conhecem e praticam: que é a mística.

Essa pesquisa possibilitou a alcançar os limites e desafios propostos para este trabalho, de tal maneira que pude ver e reafirmar como as escolas necessitam de práticas diferenciadas; dinâmicas que possibilitam aos alunos a entenderem a sociedade na qual estão inseridos. Por isso, o processo de ensino e aprendizagem precisa romper as paredes da sala de aula assim como Bertolt Brecht e Augusto Boal romperam paredes do teatro. Esse rompimento também é preciso na sala de aula, para que as problemáticas políticas e sociais possam fazer parte do processo de formação dos sujeitos, principalmente nas escolas do campo, com a qual me propus a investigar.

Para desenvolver e chegar aos resultados já mencionados foi preciso, primeiramente, achar respostas para algumas questões norteadoras como: o que é teatro? O que é Teatro do Oprimido? Para respondê-las, foi preciso entender não só a poética do oprimido, mas também nos leva a refletir sobre outras, como a poética aristotélica (teatro coercitivo), a poética da Virtú, de Maquiavel e a poética de Brecht. Esse foi o primeiro passo para a minha pesquisa.

Outras questões norteadoras como: Qual a relação do teatro com a educação? Qual a contribuição do teatro do oprimido e dos jogos teatrais no processo de ensino em sala de aula? Foram respondidas após a pesquisa/ação. Além da prática, o aporte teórico foi essencial para compreender a relação teatro/educação, principalmente com algumas das obras de Paulo Freire, como foi discutido na cena 1.2 no Ato II.

Quanto aos meus objetivos, posso dizer que todos foram cumpridos. Cito: possibilitar aos alunos a compreensão do que é teatro/teatro do oprimido e sua importância no processo de ensino; trabalhar de forma que abranja as especificidades de cada sujeito envolvido e do meio em que vivem; compreender como o teatro pode incentivar e ajudar a escola nas práticas pedagógicas; contribuir com o ensino e aprendizagem dos alunos, em relação ao consenso crítico. E como já foi narrado no Ato III, todos esses objetivos foram alcançados no momento em que acontecia as oficinas até a socialização das apresentações. Percebem-se esses resultados, principalmente nas falas que compõe o corpo do Ato III, em que os espectadores (envolvidos) relatam suas experiências quanto ao teatro.

Além desses objetivos propostos para esse trabalho, observou-se que há outro objetivo a ser alcançado no que diz respeito a expressão oral, que acaba trazendo dificuldade nos âmbitos formais e informais, que possivelmente terá seu peso na atuação dos alunos, futuramente como sujeitos políticos e sociais. Mas o teatro também possa vir ser uma

dimensão pedagógica muito eficaz dentro das práticas pedagógicas para vencer o medo, o receio da expressão oral dos alunos.

Creio que essa pesquisa é um grande passo, já que até então não havia um trabalho com esse tema no Sudeste do Pará. Nesse sentido outros passos serão dados a partir desse, pois cabe a nós levarmos o novo para aqueles que ainda não tiveram a oportunidade de conhecer. E a partir do Teatro do Oprimido se cria relações em coletividade dentro e fora do âmbito escolar, relações educador/educando, porque o T.O proporciona isso, ele cria possibilidades de mudar pessoas capazes de mudar e tornar o mundo mais humanizado.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Inês Beatriz. *Jovens e Teatro do Oprimido: (re)criando a cidadania, (re)construindo o futuro*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Educação da Universidade do Minho, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994 – (Obras escolhidas v. 1).
- BEZERRA, Antonia Pereira. *O teatro do oprimido e outros diálogos possíveis*. In: V ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 27 a 29 de maio de 2009, na Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil.
- BÔAS, Rafael Litvin Villas. *Desafios do Teatro Político Contemporâneos*. Revista **Terceira Margens** (online). Rio de Janeiro. n.º. 30, p. 1-21, 2014. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/rt/printerFriendly/9756/7573>>. Acesso em: 29 de outubro de 2018.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.
- _____. *Teatro do Oprimido e outras poéticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- _____. *200 exercícios e jogos teatrais para ator e não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1981.
- _____. *Hamlet e o filho do pedreiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. *O Teatro como Arte Marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
- _____. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BORGES, Rayssa Aguiar; PEREIRA, Paola Masiero; BÔAS, Rafael Litvin Villas (org.). *Teatro político, formação e organização social, avanços, limites e desafios da experiência dos anos de 1960 ao tempo presente*. São Paulo: Outras Expressões (Caderno 4), 2015. 160 p.
- CALDART, Roseli Salette. PEREIRA, Isabel Brasil. ALENTEJANO, Paulo. FRIGOTTO, Gaudêncio (org.). *Dicionário da Educação do Campo*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- CANDA, Cilene. N. *Paulo Freire e Augusto Boal: diálogos entre educação e teatro*. Revista **Holos** (online). Rio Grande do Norte. n.º 28, p. 188-198, 2012. Disponível em: <<http://www2.ifrn.edu.br>>. Acesso em: 13 de janeiro de 2019.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da Memória*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- _____. *Teoria da Prática da Libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

FURTADO, Marli Terezinha. *Bertolt Brecht e o teatro épico*. **Revista Fragmentos** (online). Santa Catarina. nº 1, p. 9-19, 1995. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos>>. Acesso em: 08 de janeiro de 2019

JR, Ovídio Poli, **Memórias do filho do padeiro: o teatro de Augusto Boal Hamlet e o filho do padeiro**. Augusto Boal. [Record, 2000, 348 p.] Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/download/121155/118120/>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2019.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LOPES, Ana Catarina Colaço dos Santos. *O Teatro do Oprimido como instrumento de emancipação social: re(I)novar mentalidades*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, 2014.

MACEDO, Iarles .S; OLIVEIRA, Maricélia .J; REIS, Rosangela Alves; SILVA, Ujeffesson .M. **Pesquisa socioeducacional I** – Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA), 2014.

NUNES, Silvia Balestreri. *Teatro-fórum: histórias espalhadas e questões compartilhadas*. In: XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão, realizado em 08 a 12 de setembro de 2008, na Universidade de São Paulo.

POSSAS, Hiran de Moura. *Mística: Literatura em entrelaces*. In: XIV Congresso Internacional de Literatura Comparada, realizado em 27 a 29 de julho de 2015, na Universidade Federal do Pará, Belém – Pará.

Projeto Político Pedagógico (PPP), Escola Municipal e Fundamental Carlos Marighella. Marabá-PA, Assentamento 26 de Março, setembro de 2018.

RIBEIRO, Darcy. *Cultura*. In: Revista do Brasil, ed. especial, 1986.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro como Intuito Didático*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.