



## **AS IDENTIDADES ÉTNICO-RACIAIS E O JOGO TEATRAL PROPOSTO PELA METODOLOGIA DE ENSINO DO TEATRO DO OPRIMIDO.**

*ARAUJO, Francisco W.B. Sampaio de*  
*Estudante do Programa de Mestrado em Relações Étnico-raciais pelo CEFET/RJ*  
*Email: [chico\\_sampaio@msn.com](mailto:chico_sampaio@msn.com)*

345

### **RESUMO**

Na perspectiva da Lei 10.639/03, acreditamos que a arte possa ser um espaço privilegiado de criação e conscientização de nossos alunos. A partir da utilização da metodologia de ensino para as Relações Étnico-raciais, com o auxílio dos jogos do Teatro do Oprimido irá nos revelar. O presente projeto pretende discutir uma observação feita a partir de duas sessões de Teatro do Oprimido, utilizando especificamente as técnicas do Teatro Imagem e do Teatro Fórum, promovida com jovens de um projeto social na cidade do Rio de Janeiro, onde foram recolhidos vários depoimentos sobre suas experiências após a prática do Teatro de Oprimido. Essas experiências foram registradas em “Diários de Bordos”, relatos esses que nos deram uma dimensão bastante objetiva, do alcance dessa prática de ensino, em suas Relações Étnico-raciais cotidianas.

**Palavras-chaves:** arte-educação; relações étnico-raciais; teatro do oprimido.

### **ABSTRACT**

From the perspective of Law 10,639 / 03, we believe that art can be a privileged space for creation and awareness of our students. From the use of this methodology for Ethnic and Racial Relations, with the aid of the Theatre of the Oppressed games will tell us. This project aims to discuss a point made from two sessions of Theatre of the Oppressed, specifically using the techniques of Image Theatre and Forum Theatre, promoted with young people in a social project in the city of Rio de Janeiro, where several testimonies were collected on their experiences after the practice of Theatre of the Oppressed. These experiences were recorded in "Diários de Bordo", these reports have given us a fairly objective dimension, the scope of this teaching practice in their everyday Ethnic and Race Relations.

**Keywords:** art education; ethnic-racial relations; theater of the oppressed.



## **AS IDENTIDADES ÉTNICO-RACIAIS E O JOGO TEATRAL PROPOSTO PELA METODOLOGIA DE ENSINO DO TEATRO DO OPRIMIDO.**

As identidades em jogo dentro de uma aula de teatro, poderá nos revelar muito de nossa turma, já que é através de uma representação simbólica do real que os mesmos irão construir suas cenas. Direcionando esses jogos para as Relações Étnico-raciais, com textos, músicas, vídeos, imagens que estimulem a discussão para os assuntos comuns ao tema, sensibilizaremos nossos alunos à reviverem momentos nos quais os mesmos passaram algum tipo de problema em relação à questão racial, para posterior debate sobre o assunto, tentando encontrar quais os problemas a serem resolvidos, e finalizarmos a atividade com a desconstrução da cena original, a partir da interferência de todos os envolvidos nesse processo cênico. Apesar de ser um caminho simples, essa metodologia de discussão das Relações Étnico-raciais a partir de uma atividade cênica, encontra um campo fértil para desenvolvermos projetos escolares nos quais estejam envolvidos temas como: racismos, estereótipos e preconceitos. A sala torna-se uma imensa “panela de pressão” a ponto de explodir de tantos debates, de tantas opiniões, de tantas vivências a serem compartilhadas e muitas das vezes até bem parecidas, o que reflete numa postura fechada e enraizada de preconceitos, pela sociedade, para com os negros e negras em nosso país.

Entender como uma postura de preconceito social foi construída, ao longo da sua história, poderá ser favorável ao processo de desconstrução social, experimentada e elaborada a partir de um jogo de cena, como os propostos pelo Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, como uma espécie de ensaio para a revolução, como bem mencionava o autor em seus discursos.

Flavio Desgranges(2010) em seu livro *Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo*, no qual trás reflexões sobre algumas metodologias de ensino de teatro experimentadas nos espaços educacionais brasileiros, e uma delas é a do Teatro do Oprimido, nos traz uma reflexão importante para justificarmos a utilização desse método em sala para as Relações Étnico-raciais. A que público essa forma teatral se destina? Já que o mesmo tem que desenvolver cenas com ressonância em sala de aula, algo que diga respeito àquela comunidade “um tema que engaje os *espect-atores*, que



percebem que a sua vida está de fato em jogo”. (p. 73) É a partir dessa percepção que os envolvidos como plateia (espectadores) serão levados a interferir em cena como atores e agentes de mudança daquela realidade social colocada em debate.

Ou seja, a necessidade de criar estratégias de combate à exclusão social e preconceito, encontra na escola, nas aulas de teatro, um espaço efetivo para essa discursão, e a partir disso, através do reconhecimento e a valorização da cultura africana e afro-brasileira, levarmos os sujeitos a refletirem sobre essas condições, indo de encontro com o pensamento de Nilma Lima Gomes (2005, p.147) a qual defende que “colocar as pessoas diante de seus próprios valores raciais, levando-as a questioná-los, a partir do momento em que se encontram numa situação de discriminação semelhante àquela vivida pelo outro, pelo diferente”, poderá fazer com que esse sujeito entre em contato diretamente com situações que o levarão a um pensamento crítico das relações étnico-raciais nas quais o mesmo possa estar envolvido. O que aproxima esse conceito das técnicas do Teatro do Oprimido, ditado por Boal (1996, p.27): “O ser humano pode ver-se no ato de ver, de agir, de sentir, de pensar. Ele pode se sentir sentindo, e se pensar pensando”.

### **Os Estudos Culturais e o seu legado para com as Relações Étnico-raciais.**

Os anos de 1970 representaram um momento de muita euforia no campo cultural, político e social, no mundo inteiro. Os jovens seguem o lema do *Sexo, Drogas e Rock and Roll*. Os movimentos feministas passam a fazer mais barulho. A televisão passa a fazer parte do dia a dia do brasileiro, com seus telejornais o cidadão passa a ter acesso a informações que antes eram mantidas em sigilo, ou pensa-se ter acesso a mesma, já que estamos falando de uma época em que a *censura* era influente sobre o que deveria ou não ser propagado de acordo com os militares que comandaram os *Anos de Chumbo*. As telenovelas começaram a ditar normas de comportamentos e a ser tema de conversas familiares. No mundo, assistimos a recessão dos Estados Unidos, a Guerra do Vietnã, a Revolução dos Cravos em Portugal, as Guerras Civis em Moçambique e Angola. Para citar somente uma pequena parte do que acontecia naquele momento, podemos observar que esses anos foram marcados por turbilhões de acontecimentos que fizeram parte do dia a dia dos indivíduos de qualquer parte do mundo, e que os levaram



a refletir sobre cada um desses destaques em suas atividades e relacionamentos sociais com uma postura mais crítica perante o mundo.

Imerso a esses conflitos, surge uma forma de se pensar cultura, denominada *Estudos Culturais*, cujo mito de origem reza que o teórico cultural jamaicano Stuart Hall é o seu pai, segundo Liv Sovik (2009) em sua apresentação intitulada *Para ler Stuart Hall*, que abre da obra “Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais”, na qual a mesma organiza doze ensaios e duas entrevistas do escritor, traduzidos para o português. Sovik faz uma breve apresentação de Hall para entendermos a sua influência como um dos iniciadores das discussões que se denominou Estudos Culturais. Hall foi diretor do Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) da Universidade de Birmingham, na Inglaterra, ainda na época fértil dos anos 70. Foi um dos primeiros a assumir os Estudos Culturais como projeto institucional na Open University, e continuou discutindo e pesquisando sobre suas influências, até se tornar um movimento acadêmico-intelectual internacional. Segundo Sovik, nessa mesma apresentação:

“Foi no período sob a direção de Stuart Hall, de 1968 a 1979, que se consolidaram os Estudos Culturais, a partir de uma preocupação política e do projeto de colocar em bases teóricas mais sólidas as leituras de ‘textos’ da cultura, que incluíam desde o fotojornalismo e programas de televisão, a te a ficção romântica consumida por mulheres e as subculturas juvenis britânicas (leia-se teds, mods, skinheads, rastas) às vésperas do movimento punk” (idem, p.11).

Começamos a observar a preocupação em teorizar as novas formas de comunicação que estreitavam relações com o dia a dia dos indivíduos, e as tensões ocasionadas na cena cultural contemporânea. Assim como Boal procura deslocar os poderes sociais de opressão com seus métodos cênicos, Hall procura formular estratégias culturais que possam deslocar as disposições do poder, em uma “guerra de posições”. Hall também procura focar a “questão paradigmática da teoria cultural”, observando o social e o simbólico de forma não reducionista.

Em dos ensaios, intitulado “Estudos Culturais e seu Legado Teórico”, Hall (2009) organiza algumas orientações com relação a esse campo de estudos. Para entender as múltiplas linguagens adquiridas no campo cultural contemporâneo, o



mesmo nos direciona que os estudos culturais dão conta de discursos múltiplos, assim como de numerosas histórias distintas. Por conta disso a grande diversidade de trajetórias seguidas pelos Estudos Culturais: “muitos seguiram e seguem percursos distintos no seu interior; foram construídos por um número de metodologias e posicionamentos teóricos diferentes, todos em contenção uns com os outros” (p.201).

Não confundamos essa abertura aos discursos múltiplos com uma visão reducionista do projeto dos estudos culturais e com isso a um pluralismo simplista, e ao mesmo tempo há uma recusa à grande narrativa ou a um metadiscorso, seja ele de qualquer espécie. O que Hall defende é projeto que seja aberto ao desconhecido, àquilo que ainda se consegue nomear.

A relação dos Estudos Culturais com um projeto político é de tamanha importância, que ao mencioná-lo, não que uma dada política se encontre inscrita, mas algo esta *em jogo*, como, por exemplo, nos estudos sobre o Teatro do Oprimido, segundo Boal (2011) “Fazer Teatro do Oprimido já é resultado de escolha estética, já significa tomar o partido dos oprimidos” (p.25), ou seja, já significa uma postura crítica e política.

Um termo interessante levantado por Hall (2009) é o de “mundanidade” dos estudos culturais, usando nesse caso um termo emprestado de Edward Said, um dos mais importantes críticos literários e culturais palestino. Essa tal “mundanidade” seria especificamente a “sujeira” em um jogo semiótico. “Estou tentando devolver o projeto dos estudos culturais do ar límpido do significado, da textualidade e da teoria, para algo sujo, bem mais embaixo” (Idem, 202).

Para entender mais ainda os Estudos Culturais, Hall (2009) vai tentar desconstruir vários traços relacionados às conjunturas. O primeiro traço é a que relaciona esses estudos enquanto uma teoria crítica marxista. Hall faz uma série de indagações, questionando essa designação “teoria crítica marxista”, ao momento o qual esses estudos estariam passando, e ressalta que não pretende construir uma única narrativa possível, em relação ao assunto proposto, mas pretende apresentar de um modo que talvez nos surpreenda.



Hall (2009) deixa bem claro que em nenhum momento os estudos culturais e o marxismo se encaixaram perfeitamente, em termos teóricos, ressaltando as “insuficiências, teóricas e políticas, dos silêncios retumbantes, das grandes evasões do marxismo – as coisas de que Marx não falava nem parecia compreender, que eram o nosso objeto privilegiado de estudo: cultura, ideologia, linguagem, o simbólico” (p.203)

Procurando contestar o modelo de base e superestrutura, através do qual ambos os marxismos, o sofisticado e o vulgar, tentaram pensar o relacionamento entre sociedade, economia e cultura, Hall (2009) transfere para a sua sociedade de origem na qual presenciou uma profunda imposição de economia e cultura capitalistas, por conta do seu Regime Colonialista. Sem julgar Marx pelo local de onde nasceu, Hall apenas questiona uma teoria destinada a apoiar um modelo onde se encontra articulado com um profundo pensamento eurocêntrico.

Assim, a noção de que o marxismo e os estudos culturais encaixaram um no outro, reconhecendo uma afinidade imediata entre si e dando as mãos sem algum momento de síntese hegeliana ou teleológica – constituindo este no momento fundador dos estudos culturais – está totalmente errada. (p.205)

Hall (2009) também menciona a contribuição de Gramsci aos estudos culturais britânicos, no qual consiste precisamente no deslocamento radical de algumas heranças marxistas, “deslocamento” esse ainda não compreendido, e segundo o autor nunca seja levado em conta, por conta da entrada na era do pós-marxismo. Mas Hall (2009) afirma que mesmo tendo lido diversos registros, são os de Gramsci que para o mesmo parecem ser os que mais se aproximam do que eles procuravam fazer. E utilizando a expressão de Gramsci: “intelectual orgânico”, defendida pelo autor como uma problemática. Hall (2009) afirma: “Éramos intelectuais orgânicos sem qualquer ponto orgânico de referência”. Gramsci ressalta a importância desses intelectuais orgânicos simultaneamente em duas frentes: na vanguarda do trabalho teórico intelectual: “Se jogarem o jogo da hegemonia terão que ser mais espertos do que ‘eles’”; no segundo, “o intelectual orgânico não pode subtrair-se da responsabilidade da transmissão dessas ideias” (p.207).



Hall (2009) ainda afirma que a não ser que essas duas frentes estejam operando simultaneamente, ou pelo menos a não ser que essas duas ambições façam parte do projeto dos estudos culturais, qualquer avanço teórico nunca será acompanhado por um envolvimento no nível do projeto político.

Dois outros momentos teóricos foram importantíssimos para os Estudos Culturais, salientando uma outra metáfora para o trabalho teórico, que a da “interrupção”. Duas dessas interrupções foram as intervenções feministas e as questões de raça. As importâncias do feminismo por exemplo, foram consideradas como específica e decisiva para os estudos culturais, primeiro por propor uma questão do pessoal como político e conseqüentemente uma mudança de objeto de estudo nos E.C.; segundo, pela expansão radical da noção de *poder*, a qual era vista tão central na problemática da hegemonia, já não se pode mais utilizá-la da mesma maneira; terceiro, as questões de gênero e sexualidade, passaram a ser o centro, para a compreensão desse *poder*; quarto, as tais áreas ditas perigosas do subjetivo do sujeito, deixaram de ser abolidas e ganharam uma entrada nas discussões; quinto, a reabertura à psicanálise.

Abríamos a porta aos estudos feministas, como bons homens transformados. E, mesmo assim, quando o feminismo arrombou a janela, todas as resistências, por mais insuspeitas que fossem, vieram à tona – o poder patriarcal plenamente instalado, que acreditara ter-se desautorizado a si próprio. (...) E, todavia, quando se chegava à questão da leitura curricular... Foi precisamente aí que descobri a natureza sexuada do poder. (p.210)

Em relação à questão racial, fez com que os Estudos Culturais começassem a despertar seus interesses às “questões críticas de raça, a política racial, a resistência ao racismo, questões críticas da política cultural” (p. 210), o que ocasionou e ainda ocasiona uma dura luta rumo a outras formas de relações étnico-raciais, como as pretendidas aqui nesse projeto com as indicações do Teatro do Oprimido de Augusto Boal.

### **As Relações Étnico-raciais**



Hoje, podemos falar em lutas pelos direitos civis de mulheres, negros e gays, mas para que essas lutas tornassem legítima, muitos entraves aconteceram a esses grupos. Em relação às questões raciais, apesar da abolição, muitos entraves sociais continuaram perseguindo os negros e negras em suas atividades sociais, fruto de séculos de escravidão. Apesar de serem considerados cidadãos livres, muitos comportamentos e relações de superioridade ainda continuaram presente no cotidiano do brasileiro, o que ocasionou a exclusão da participação desses grupos em determinadas posições sociais de prestígio.

O campo educacional assistiu de várias formas, inclusive através de leis que impediam o acesso de negros e negras nos espaços escolares, atitudes de exclusão de cunho racista. Apesar de termos a Lei 10.639/03, no âmbito educacional, que instaura as discussões em torno das Relações Étnico-raciais como obrigatória dentro da Educação Básica Brasileira, a necessidade de entender como essas relações se construíram e se constroem em nossa sociedade, torna-se importante para entender como determinadas posturas de racismos e exclusões ainda é fator determinante para o difícil acesso de negros e negras em determinados setores da sociedade.

Traçar como as Relações Étnico-raciais no Brasil se construíram, torna-se matéria principal quando o assunto é discutir as posturas racistas e de intolerância com a cultura e a história do negro em sala de aula, já que o ensino brasileiro, ainda tem um tendência fortemente marcada por critérios eurocêntrico.

As relações humanas sempre foram entremeadas de conflitos das mais variadas naturezas. Esses conflitos sempre geraram, como se observa hoje em dia, uma sociedade de privilégios e exclusões. Por mais que os grupos organizados tenham se solidificado e angariado um grande contingente de benefícios para a sua inserção social, através de políticas públicas, muitos espaços ainda continuam inacessíveis para determinados grupos sociais. Entender como essas estruturas sociais foram construídas e justificadas, nos levará a repensar de que forma a escola poderia reverter esse quadro, propondo e ferramentas para a construção de uma relação étnicorracial menos discriminadora e , portanto, mais igualitária. Para refletir sobre essas questões em sala de aula, e mediante reivindicações de grupos que defendiam uma mudança na forma como a imagem do





negro era trabalhada na escola, a Lei 10.639 encontrou grande impulso para sua aprovação.

A utilização do método de improvisação do Teatro do Oprimido, talvez possa nos auxiliar na compreensão e no enfrentamento de aspectos identitários conflituosos, principalmente os referentes às questões Étnico-raciais, entendendo na “realização da ação” como esses processos se constituem e como se manifestam em nosso cotidiano.

A prática do teatro, relacionada a essas questões identitárias, pode se tornar eficiente a partir do momento em que entendemos que o teatro tem o poder de expurgação de todo sentimento de dor, decepção, alívio ou amor, através da catarse. Esse poder, conseguido através da apropriação simbólica de cada potencial exposto em cena, é aquele que, para além da ferramenta política e da transformação social, pode também funcionar como uma verdadeira “atividade terapêutica”, despertando a partir da ludicidade, criatividade e improvisação inerentes ao jogo dramático, o olhar sensível-crítico-cognitivo dos alunos.

Essa apropriação simbólica poderá expandir as formas de contato e comunicação que os envolvidos no processo de teatro-educação mantêm com o seu próximo e com o seu meio, servindo-se de possível agente transformador da sua realidade e, por conseguinte, de toda realidade que o envolve.

Dentro da perspectiva teatral em forma de jogo, encontramos nas pesquisas de Peter Slade (1978, p.17-18, grifo do autor) uma importante consideração em trabalhá-lo com nossos alunos: “O *Jogo Dramático* é uma parte vital da vida jovem. Não é uma atividade de ócio, mas antes a maneira da criança pensar, comprovar, relaxar, trabalhar, lembrar, ousar, experimentar, criar e absorver[...]”. Como na etimologia da palavra, *drama*, originada do grego *drao*: “eu faço, eu luto”, a criança vai descobrindo aos poucos a vida e a si mesma, através das tentativas de improvisação emocionais e físicas, nas práticas repetitivas a partir do jogo. Por conta disso, explicita o mesmo Slade(1978, p. 63): “O Jogo Dramático bem-sucedido é não só educação no que ela tem de melhor, mas prevenção também. Ele oferece uma válvula de escape legítima para a energia de bomba-atômica desse grupo social que chamamos de turma.”



## As Técnicas do Teatro do Oprimido

A utilização do teatro para as questões raciais obteve grande impacto durante a formação e resistência do TEM – Teatro Experimental do Negro, onde Abdias do Nascimento, e vários grupos que discutiam e defendiam as Relações Étnico-raciais, batalharam para que negros e negras pudessem ocupar seus espaços no palco, e que personagens negros possam ser feitos por atores negros, o que raramente pode ser encontrado em sala. Dessa ideia de busca de um teatro mais socialista e político, que chegamos até o Teatro do Oprimido de Augusto Boal

Com o intuito de desenvolver, nesses jovens, a aceitação de suas identidades negras e conseqüentemente a sua valorização rumo a uma autoafirmação, e uma libertação opressora que dita as regras de exclusão da nossa sociedade, procurei uma metodologia de ensino que pudesse auxiliá-los nessa compreensão de mundo, e cheguei até o Teatro do Oprimido, o qual têm o intuito de constituir-se no ensaio de um processo de transformação, ou seja, “se o participante experimentou no teatro a sua capacidade de mudar a ordem estabelecida, tentará agir da mesma maneira na sua vida” (Desgranges, 2010, p.71).

Foram desenvolvidos quatro sessões de Teatro Imagem, com jovens entre 15 a 17 anos, da Comunidade do Muquiço, subúrbio do Rio de Janeiro, participantes de um projeto social que trabalha com Esporte, Artes e Reforço Escolar, que atende a essa comunidade há mais de 10 anos, no qual eu trabalhava como instrutor profissional e de onde se originou a ideia do projeto de pesquisa em 2012. A oficina de Teatro do Oprimido atendeu em torno de 42 alunos, divididos em 04 turmas, duas no horário da manhã e duas no horário da tarde. As sessões aconteceram em dois dias, utilizando primeiramente as técnicas do Teatro Imagem, quando os alunos, divididos em grupos, foram sensibilizados a construir quadros estáticos, espécies de fotografias humanas, nas quais o restante da turma deveria identificar quais as relações de opressão estavam sendo representadas ou reproduzidas, partindo para o desenlace da mesma, rumo à libertação. Procurei trabalhar primeiramente com essa técnica, para incluí-los aos poucos na linguagem teatral. Logo em seguida, nas sessões seguintes, trabalhamos com as técnicas do Teatro Fórum, que exige dos participantes uma inclusão em cena, com



diálogos e movimentos, deixando uma pergunta no ar, um incômodo opressor, que faça com que alguém da plateia queira interferir em cena para transformar aquela situação de opressão.

As sessões seguiam o seguinte planejamento de aula, de duração de 1:30h:

- *Alongamento*: despertar o corpo e deixá-lo disponível para a ação cênica;
- *Aquecimento*: acordar o corpo e a mente para o trabalho de improvisação cênica, proposto através de um jogo.
- *Montagem cênica*: o grupo foi dividido em equipes, e cada equipe, desenvolveu suas cenas a partir de ou tendo como alvo reproduzir alguma situação de opressão. Para as sessões de Teatro Imagem, as cenas eram estáticas, fotografias; para as sessões de Teatro Fórum, as cenas tinham movimento e falas, com duração de no máximo 15 minutos, seguidas das interferências da plateia para a resolução do problema posto em questão.
- *Roda de Discussão*: ao final o grupo discutiu sobre as relações de opressão desenvolvidas em cena, quais as mais comuns que apareciam e o que cada um pensava sobre as mesmas. Dessas “Rodas de Discussão” os alunos foram orientados a desenvolver “Diários de Bordo”, nos quais cada um deveria relatar por escrito as suas observações em jogo durante as sessões de Teatro do Oprimido.

Tanto esses “Diários de Bordo”, quanto algumas imagens propostas pelos alunos e registrados em fotografias, serão utilizadas nas análises dessa dissertação. A pesquisa se servirá mais de dados qualitativos do que quantitativos. Quais imagens de suas identidades negras aparecerão em jogo, nas técnicas do Teatro do Oprimido, e quais as relações de opressão relacionadas a elas?

Ao analisar seus escritos, observaremos que muitos fazem associação de alguns temas desenvolvidos nas improvisações com acontecimentos observados em seu próprio cotidiano, construirão narrativas biográficas para tentar entendê-las no contexto do trabalho proposto.



## 2.2. Os Diários de Bordo

“[...] toda matéria imaginada, toda matéria meditada torna-se imediatamente a imagem de uma intimidade”.

Gaston Bachelard

Essa expressão, “Diário de Bordo”, faz menção às anotações registradas por viajantes em suas conquistas, em descobrir o que até então não era do conhecimento de todos, e para conduzir essa busca, registrava-se tudo em “diários”, como uma atividade de reflexão sobre determinados acontecimentos. Com esse intuito, é usada assiduamente por pesquisadores acadêmicos em Artes cênicas, através de suas observações em pesquisa-ação, o que em teatro é chamado de *work in process*. Segundo Maria Marcondes Machado, em seu artigo *O diário de bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas*, publicado na Revista Sala Preta. Nº 2/2002, editada pela Escola de Comunicação e Artes – ECA/USP: “O *Diário de Bordo* é a compilação de todas as anotações que um encenador-criador faz durante a escritura, montagem e encenação do espetáculo” (p.261). Esse escrito reflexivo pode se estender até os alunos, ou seja, a todos os indivíduos envolvidos nesse trabalho em processo, o que ajuda a entender, qual a visão de cada um no desenvolvimento/experiência do jogo proposto.

Através do “Diário”, os alunos são orientados a escreverem seu dia a dia nas aulas de teatro, como se fosse um diário cotidiano, com linguagem simples, do próprio vocabulário. Por conta disso, Machado (2002) nos alerta para as características desses registros: “trata-se de um metatexto, de um escrito, *misto de realidade e ficção*, inicialmente caótico e mais tarde reflexivo, meditativo, até mesmo confessional” (idem).

## 2.3 - Algumas Palavras dos Diários de Bordo

As duas sessões de Teatro Imagem com jovens entre 15 a 17 anos, da Comunidade do Muquiço, subúrbio do Rio de Janeiro, despertaram nos mesmos uma outra forma de encarar suas posições sociais em suas comunidades e mais especificamente com seus amigos. Conforme análise de alguns depoimentos, cuja autoria tem suas identidades preservadas, como por exemplo o de B.R de 17 anos:



“O mais interessante foi o fato de trabalhar com sentimentos, dando liberdade para cada um expressar o que estava sentindo. Eu puder refletir sobre várias coisas, e principalmente sobre o assunto dos oprimidos e opressores, que foi o mais comum na aula, e infelizmente também está presente em nosso cotidiano”. (B.R. 17 anos)

Se o aluno destaca que foi trabalho o “sentimento”, podemos entender uma certa busca a um sensível perdido no cotidiano escolar. É necessário então pararmos e refletirmos sobre a seguinte questão: “para quem se destina essa educação?” O aluno ao destacar que o trabalho ocorreu “*dando liberdade*” deixa-nos claro seu sentimento de sujeito aprisionado a algo, que nesse caso pode ser a um sistema educacional que orienta o “repasso de conhecimentos” e não a troca. É nessa “troca” que se dá o processo de ensino-aprendizagem. O que fica de conhecimento com esses alunos é exatamente aquilo que se torna evidente em seu dia a dia, um conhecimento de mundo atuante, e isso fica bastante claro nas palavras do aluno B.R. ao constatar, a partir das técnicas do T.O., que seu cotidiano está repleto de relações opressoras, camufladas com um sentimento de aceitação baseado na ideia de que “isso é normal”.

A partir dessa fala podemos estabelecer uma correlação com questões exploradas por Stuart Hall através dos Estudos Culturais desde os anos 70, em meio a um turbilhão de transformações, que se refletem na sociedade multicultural que presenciamos atualmente. Hall tem uma preocupação em teorizar as novas formas de comunicação que estreitavam as relações no dia a dia dos indivíduos, e as tensões ocasionadas na cena cultural contemporânea. Assim como Augusto Boal, também nesse mesmo período, ao presenciar um sistema de opressão militar, procura, com seu teatro, deslocar os poderes sociais de opressão, através de métodos cênicos destinados à todos os oprimidos desse sistema. Hall procura formular estratégias culturais que possam deslocar as disposições do poder, o que ele, inspirando-se em Gramsci, chamou de “guerra de posições”, procurando também focar a “questão paradigmática da teoria cultural”, observando o social e o simbólico de forma não reducionista.

Seguir essa análise dialogando com o campo dos Estudos Culturais e com a obra de Stuart Hall (2009) parece ser bastante produtivo para entender as múltiplas linguagens adquiridas no campo cultural contemporâneo; o autor nos direciona que os estudos culturais dão conta de discursos múltiplos, assim como de numerosas histórias



distintas, em um dos ensaios, intitulado “Estudos Culturais e seu Legado Teórico”, encontrado na compilação de ensaios e entrevistas organizados por Liv Sovik no livro “Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais”.

Um outro depoimento também recolhido dos “Diários de Bordo” produzidos nessas sessões de T.O.:

“(...) fez com que enxergássemos coisas que não estávamos enxergando. Eu passei a perceber algumas atitudes erradas que estava tendo, passei a entender mais como me comportar, estar, me expressar, lidar com as pessoas. Foi divertido e ao mesmo tempo com um propósito(...)”. (D.M. 16 anos)

O aluno D.M. assume uma postura política ao identificar traços de opressão em sua postura, para com os outros colegas e entende que uma mudança nessa relação passa a ser um propósito em sua vida, e isso foi despertado no mesmo enquanto era envolvido pelo processo cênico no qual o mesmo sentiu prazer em estar inserido, podendo vir a ser um possível multiplicador dessa técnica em sua comunidade. Nos estudos sobre o Teatro do Oprimido, segundo Boal (2011) “Fazer Teatro do Oprimido já é resultado de escolha estética, já significa tomar o partido dos oprimidos” (p.25), ou seja, já significa uma postura crítica e política.

Um termo interessante levantado por Hall (2009) é o de “mundanidade” dos estudos culturais, usando nesse caso um termo emprestado de Edward Said, um dos mais importantes críticos literários e culturais palestino. Essa tal “mundanidade” seria especificamente a “sujeira” em um jogo semiótico. “Estou tentando devolver o projeto dos estudos culturais do ar límpido do significado, da textualidade e da teoria, para algo sujo, bem mais embaixo” (Idem, 202).

Nessa visão, é trazer de volta às camadas populares uma arte que realmente dialogue com elas, que mostre suas identificações, que fuja dos estereótipos das classes elitizadas, e que retomemos esse espaço de poder que é o teatro.

Mas um depoimento:

“(...) e ali eu fiquei muito sentida, porque isso já aconteceu comigo. As pessoas me ofendiam e eu ficava quieta, porque o calado vencerá. As pessoas são muito racistas, isso me ofendia muito, me



chamavam de macaca e outras coisas. E eu acho isso errado, não é por causa da cor, do cabelo, que nós não somos humanos, não tem que ser tratado como um bicho(...)”. (M.S. 16 anos)

A identificação com seus sentimentos em cena, deve partir de uma situação de opressão para a libertação desse indivíduo da mesma. O aluno M.S. lembrou que um das cenas propostas pelo grupo, o mesmo já tinha vivido em seu dia a dia, mas aceitava com um discurso religioso de que: “*o calado vencerá*”. Compreender a continuidade do seu discurso, e o entendimento sobre aquela relação como uma postura de opressão, preconceito e racismo, faz-nos enxergar uma mudança transformadora no modo de pensar e de agir desse aluno. Ela reconhece claramente *as pessoas são muito racistas*, ao mencionar que por vezes era chamada de: “*macaca e outras coisas*” (a palavra “macaco” apareceu em cena em uma das improvisações), mas deixa claro a sua posição política em relação a isso: “*e eu acho isso errado*”, houve uma quebra com o pensamento passivo, manso e religioso, para uma postura mais ativa de buscar mudança, explicitando seus motivos: “*não é por causa da cor, do cabelo, que nós não somos humanos, não tem que ser tratado como um bicho*”. O opressor ou o oprimido sai do seu estado de opressão, aceitação, o qual Boal chama de sujeito reprimido, e parte para a libertação. A partir dessa reflexão a atividade propõe que o mesmo interfira na cena de opressão que a incomodou nesse aspecto e faça, ele mesmo, sua libertação.

Em relação à análise das imagens, utilizarei os O livro “*As aparências enganam? Fotografia e pesquisa*”, lançado pela pesquisadora Tânia Mara Pedroso Müller, da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense (UFF), no qual a autora investiga a hipótese de que a imagem pode ser utilizada como “tradução da verdade” em pesquisa e a possibilidade de se desvendar a intenção do autor ou da agência que a produziu.

Para entendermos como uma prática cultural poderia ter uma grande influência nos “deslocamentos” de poder, pretendidos por Stuart Hall (2009), basta que entendamos como a máquina ideológica do poder opera em favor de uma massificação e de uma espécie de *estética anestésica*, defendida por Augusto Boal (2009), ao citar como jornais, televisões, música, teatro, cinema, etc., tornaram-se armas letais daqueles que procuram a todo instante manter as relações poder, contra os excluídos socialmente.



Como o próprio Boal levanta, como uma “palavra de ordem”, precisamos retomá-las a qualquer custo!

A cultura dos excluídos, dos classificados como “oprimidos”, palavra que veio de origem diretamente do campo educacional, a partir da *Pedagogia do Oprimido* de Paulo Freire, o que se pretende com essa metodologia é trazer à tona tudo aquilo que é silenciado, porque está marcado a viver nas “sombras” de uma sociedade, tentando se desprender das amarradas sociais de uma estrutura, fortemente marcada como eurocêntrica.

Concluo refletindo sobre as palavras de Terry Eagleton (2011), e sua obra *A ideia da Cultura*: “A cultura é, assim, sintomática de uma divisão que ela se oferece para superar. Como observou o céptico a respeito da psicanálise, é ela própria a doença para a qual propõe uma cura” (p. 50). Imerso a tantos caminhos, sigamos refletindo, e reflitamos sobre esses caminhos seguindo!

### Referências Bibliográficas

BOAL, Augusto. *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro:

Civilização Brasileira, 1996.

\_\_\_\_\_. *200 exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro*. 12ª. Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

\_\_\_\_\_. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

\_\_\_\_\_. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 11ª. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BRASIL. DIRETRIZES CURRICULARES NACIONAIS PARA A EDUCAÇÃO DAS  
RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS E PARA O ENSINO DE HISTÓRIA E CULTURA  
AFRO-BRASILEIRA E AFRICANA Brasília: Ministério da Educação. Disponível em:  
<<http://www.publicacoes.inep.gov.br/arquivos>> Acesso em: 10 abr. 2011.





BRASIL. Lei 10.639/03 de

<[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/L10.639.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm)> Acesso em: 14 mar. 2011.

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. 2ª. Edição. São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2010.

EAGLETON, Terry. *A Ideia de Cultura* (Trad. Sandra Castello Branco). 2. ed., São Paulo: Editora Unesp, 2011.

GOMES, Nilma Lino Gomes. *Educação e Relações Raciais: Refletindo sobre algumas estratégias de atuação*. In *Superando o Racismo na Escola*, Kabengele Munanga(org.). Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005. p. 143-154.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. 11ª. Edição. DP&A Editora. Rio de Janeiro, 2006.

\_\_\_\_\_. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte, Ed UFMG, 2009.

MACHADO, Marina Marcondes. O diário de bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas. *Revista Sala Preta*. Nº 2/2002. [www.eca.usp/salapreta/PDF02/SP02\\_035\\_machado.pdf](http://www.eca.usp/salapreta/PDF02/SP02_035_machado.pdf)

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