

A política sensual: o Teatro do Oprimido e a dimensão estética nas Relações Internacionais

Sensual politics: the Theater of the Oppressed and the aesthetic dimension in International Relations

La política sensual: el Teatro del Oprimido y la dimensión estética en las Relaciones Internacionales

Sabrina Lima

Universidade Estadual da Paraíba
E-mail: sabrina.limadossantos@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6491-1055>

Paulo Kuhlmann

Universidade Estadual da Paraíba
E-mail: prlkuhlm@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7821-9086>

Luan Silva

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)
E-mail: luandonascimentosilva@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2425-4227>

RESUMO:

A criação artística é uma atividade humana, baseada na relação do indivíduo com o todo.

A partir dos estudos sobre estética, ciência do sensível, introduz-se as emoções, sensações e corporeidade na produção do conhecimento. No campo da política internacional, os estudos sobre estética percorrem alternativas de percepção e análise dos fenômenos políticos e sociais, no qual as artes podem ser

LIMA, Sabrina; KUHLMANN, Paulo; SILVA, Luan. **A política sensual: o Teatro do Oprimido e a dimensão estética nas Relações Internacionais**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 23, set-dez. 2021
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

358

consideradas elementos de comunicação e expressão. Dessa forma, o texto trará o Teatro do Oprimido (TO) e sua aplicação no Bairro do Rangel, em João Pessoa-PB, para analisar o potencial das artes na transformação de conflitos. A investigação se estrutura a partir de uma abordagem qualitativa que incorpora a pesquisa-ação, em particular pela utilização da observação-participante, como estratégia analítica.

Palavras-chaves: *Estética. Teatro do Oprimido. Jogos teatrais.*

ABSTRACT:

Artistic creation is a human activity, based on the individual's relationship with the whole. From the studies on aesthetics, science of the sensitive, emotions, sensations and corporeality are introduced in the production of knowledge. In the field of international politics, studies on aesthetics cover alternatives for the perception and analysis of political and social phenomena, in which the arts can be considered elements of communication and expression. Thus, the text will bring the Theater of the Oppressed (TO) and its application in Rangel neighborhood, in João Pessoa/PB (Brazil), to analyze the potential of the arts in the transformation of conflicts. The investigation is structured based on a qualitative approach that incorporates action research, in particular through the use of participant observation as an analytical strategy.

Keywords: *Aesthetics. Theatre of the Oppressed. Theatre games.*

RESUMEN:

La creación artística es una actividad humana, basada en la relación del individuo con el todo. A partir de los estudios sobre estética, la ciencia de lo sensible, las emociones, las sensaciones y la corporalidad se introducen en la producción del conocimiento. En el campo de la política internacional, los estudios sobre estética abarcan alternativas para la percepción y análisis de fenómenos políticos y sociales, en los que las artes pueden ser consideradas elementos de comunicación y expresión. Así, el texto traerá el Teatro del Oprimido (TO) y su aplicación en el Barrio do Rangel, en João Pessoa/PB, para analizar el potencial de las artes en la transformación de conflictos. La investigación se estructura desde un enfoque cualitativo que incorpora la investigación-acción, en particular mediante el uso de la observación participante, como estrategia analítica.

Palabras llave: *Estética. Teatro de los oprimidos. Juegos teatrales.*

Artigo recebido em: 09/03/2021
Artigo aprovado em: 24/09/2021

pós:

LIMA, Sabrina; KUHLMANN, Paulo; SILVA, Luan. **A política sensual: o Teatro do Oprimido e a dimensão estética nas Relações Internacionais**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 23, set-dez. 2021
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

360

Introdução

Os estudos sobre a estética nas Relações Internacionais (RI) repousam-se na ideia de como as representações afetam a percepção, a interpretação e a compreensão dos fenômenos políticos. É nesse sentido que as artes, particularmente o teatro nesta pesquisa, serão analisadas como canais de expressão que impactam os jogos de representação política e social.

A arte tem origem nas experiências sensoriais de cada indivíduo, trata-se de um subjetivo que assume um papel funcional na comunicação humana. As artes podem ser empregadas como ferramentas de percepção do sujeito em relação ao seu contexto social e político, impulsionando um processo de conscientização acerca de sua própria realidade. Em convergência com a abordagem estética, resgatam-se os sentidos, o corpo, a criatividade e a intuição como elementos que possibilitam a reflexão sobre as estruturas sociais e políticas, assim como oferecem estímulos de enfrentamento à opressão e de transformação da realidade.

O presente trabalho se debruça sobre o potencial do teatro em contribuir com esse processo de conscientização, explorando e denunciando práticas hegemônicas de representação da realidade, nas quais os oprimidos – grupos socialmente vulneráveis, tais como a população negra, indígena e as mulheres – encontram-se impedidos de se apropriar dos canais de expressão, ao mesmo tempo em que absorvem valores pertinentes aos grupos que dominam esses canais. Nesse contexto, reivindicar espaços de protagonismo com práticas alternativas e genuinamente locais constitui-se em uma estratégia para alterar a condição de vulnerabilidade em que estão situados.

A partir disso, desenvolveu-se, no bairro Rangel, em João Pessoa (Paraíba, Brasil), uma oficina de teatro no Centro de Referência da Juventude (CRJ-Rangel) fundamentada na metodologia do Teatro do Oprimido (TO), que remete a um conjunto de técnicas desenvolvidas pelo dramaturgo brasileiro Augusto Boal (1975). Amplamente utilizada em comunidades ao redor do mundo como modelo de transformação de conflitos, o TO tem como obje-

tivo provocar o desenvolvimento da emancipação e autonomia dos sujeitos em condição de vulnerabilidade, isto é, utiliza-se o teatro como ferramenta política que estimula os oprimidos a questionarem o *status quo* e a reconhecerem seu papel na transformação da realidade.

Postas essas considerações iniciais, destacamos que o objetivo do trabalho é analisar o potencial do teatro como ferramenta política e estética de transformação de conflitos, considerando, em especial, quatro aspectos: 1) manifestação política e formação cidadã; 2) estímulo à autonomia individual e comunitária, conscientização e ação coletiva; 3) criação de expressões coletivas, na qual captura-se a diversidade estética; 4) capacitação, baseada na expressão corporal e no exercício de reflexão sobre a realidade. Para tanto, além de breve revisão bibliográfica sobre a virada estética nas RI e sobre a dimensão política do teatro, foi adotada uma metodologia de pesquisa-ação, caracterizada pela oficina de teatro supracitada, que está baseada em uma abordagem qualitativa, instrumentalizada pela observação participante e pela pesquisa-ação, que busca explorar as conexões entre teorias e práticas e identificar as possibilidades de aprimoramento de técnicas já existentes – como a utilização do teatro na promoção da cultura de paz.

Pela natureza da pesquisa, assume-se um compromisso normativo com a erradicação da violência e construção da paz – coerente com o campo de Estudos para a Paz (EPP)¹. O texto, portanto, está dividido em três seções. Na primeira seção, explora-se a estética como alternativa de análise nas Relações Internacionais; enquanto na segunda seção é realizada uma revisão sobre o potencial transformador do teatro, com ênfase no Teatro do Oprimido e na dimensão política das artes; por fim, a terceira e última seção é dedicada à descrição e à análise da oficina de teatro realizada no CRJ-Rangel, convergindo sua dimensão prática com a literatura revisada.

1. A arte e a dimensão estética das Relações Internacionais

Criar é fazer existir, dar origem, criar é arte; é descobrir um universo de possibilidades em meio a uma realidade íntima entre o Eu (interno) e o mundo (externo). A criatividade propicia o surgimento de novas formas de relacionamento entre o ser humano e a natureza. Ao saber que podia colher elementos da natureza, transformá-los, torná-los funcionais, o ser

LIMA, Sabrina; KUHLMANN, Paulo; SILVA, Luan. **A política sensual: o Teatro do Oprimido e a dimensão estética nas Relações Internacionais**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 23, set-dez. 2021
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

humano se descobre artista. Logo, a arte é uma forma de expressão da realidade e dessas novas dinâmicas da relação humana com a natureza. Esse olhar sobre a arte e sobre a “consciência criadora” (FISCHER, 1987, p. 28) introduz uma dimensão estética ao processo de compreensão, interpretação e representação da realidade. Quando pensado no campo das Relações Internacionais, a estética se configura como uma forma de

repensar fenômenos políticos concebidos como dados e não problemáticos e identificar sua origem, natureza, e implicações, engajando-se em práticas de representação de formas criativas que permitam desafiar as formas de pensamento e de representação do político e focar como elas são internalizadas em nossas mentes, hábitos e consciência coletiva (JESUS; TÉLLEZ, 2014, p. 60).

A arte expõe essa dimensão estética, uma das variadas experiências que constituem a existência humana. A estética, etimologicamente, está conectada ao sensível, ao emocional; trata-se de uma lógica na qual o ser humano percebe e conhece o mundo através dos seus sentidos, da corporeidade. Dessa forma, a arte está alicerçada – e também se nutre – na relação entre o ser humano e o seu meio (FISCHER, 1987, p. 12; BOAL, 2009).

A estética assume um caráter político pela partilha do sensível, pela distribuição (intersubjetiva) das identidades e das funções de cada ator na sociedade, de acordo com os significados que fundamentam as práticas de representação e ditam como se dará a configuração espaço-temporal dos sujeitos/objetos em determinado contexto (RANCIÈRE, 2004). Isto é, há práticas de representação dominantes que determinam como os atores se enquadram em determinado contexto, por exemplo, há grupos que são incumbidos de determinada função social e que são impedidos de explorar alternativas, como os escravos condicionados à exploração e servidão, e que não tem o direito à participação política. Nesse sentido, a partilha do sensível delinea como os corpos se ajustam ao recorte espaço-temporal, constituindo-se como um espaço de disputa política, onde os grupos dominantes buscam impor uma lógica que os privilegia, enquanto cabe aos oprimidos subverterem a ordem vigente (BOAL, 2009; RANCIÈRE, 2004).

Nota-se que a arte tem essa capacidade de (re)configurar as noções de espaço-tempo, contribuindo com a tentativa de redesenhar seu território comum, tanto material quanto representacional, assim, o potencial político da arte consiste em representar a realidade a

partir de perspectivas específicas, expondo as relações de poder que permeiam as estruturas da sociedade, bem como seus conflitos e as identidades de diversos grupos. De acordo com Rancière (2004),

o que liga a prática da arte a uma questão do comum é a constituição, tanto material quanto simbólica, de certo tipo de espaço-tempo, de uma suspensão em relação às formas da experiência sensível, [...] pelo modo como recorta esse tempo e povoa esse espaço (RANCIÈRE, 2004, p. 20).

A estética é, então, uma forma de fazer política, em que o sujeito está disposto em uma dimensão do conhecimento sensível, da criatividade, da vida sensual, da imaginação. Tanto a estética como a política são bases da construção da subjetividade dos indivíduos, de suas paixões, sensações e compreensões, assim como de suas motivações em manter ou subverter o *status quo* (MARCUSE, 1977). Portanto, a “partilha do sensível” possibilita a criação e a recriação de símbolos, conceitos, representações e identidades, assumindo um importante papel nos fenômenos políticos e sociais, na transformação da realidade ou na conservação das estruturas de opressão. Ao lançar luz sobre essas questões, a abordagem estética expõe uma dimensão política que auxilia em análises, do nível local ao internacional (JESUS; TÉLLEZ, 2014).

Os conceitos e as representações nas Relações Internacionais são performáticos, fruto de entendimentos intersubjetivos que produzem sistemas de símbolos, perpetuados por uma lógica mimética de reprodução da realidade internacional “como ela é”, baseada em uma concepção de natureza humana violenta e imutável. Essa reprodução mimética dos discursos dominantes visa anular as possibilidades de transformação política e social. Não obstante, as abordagens estéticas permitem compreender os conceitos e representações convencionais e, do mesmo modo, investigar perspectivas alternativas (JESUS; TÉLLEZ, 2014).

Nesse sentido, os estudos sobre a estética nas RI reivindicam uma pluralidade de perspectivas sobre a realidade e de fundações para a produção de conhecimento, não por uma concepção racionalista estritamente científica, mas multidimensional, incorporando diferentes aspectos da experiência humana – o resgate da corporeidade e sensualidade rompe com a limitação do conhecimento como mero exercício intelectual/mental (GÓMEZ MORENO, 2015; GÓMEZ MORENO; MIGNOLO, 2012). Nos estudos sobre a estética nas

Relações Internacionais, destaca-se o poder sensível dos indivíduos e das comunidades locais na produção de conhecimento e na configuração dos fenômenos políticos e sociais, situando suas práticas de representação e os valores intersubjetivos que as sustentam – ou seja, verifica-se se são valores transmitidos pelos atores dominantes ou se partem de sensibilidades locais. Reitera-se aqui que há uma lacuna entre representações e sujeitos/objetos representados, essa lacuna é um espaço de manobra política, em que os grupos disputam o papel de estabelecer as práticas de representação, de acordo com suas sensibilidades, seus valores, suas interpretações sobre a realidade sociocultural (BLEIKER, 2001; SHEPHERD, 2017).

É a partir disso, que se nota uma aproximação dos estudos estéticos nas RI com o conceito sensual do sentir de Marcuse (1977). Para o autor, o sentido do prazer não está interligado ao desejo sexual, mas sim às sensações que estão ligadas à satisfação das vontades humanas, dos anseios do indivíduo e da construção dos seus sentimentos de como ser e estar no mundo. Portanto, a ideia de dimensão sensual, apontada durante todo o texto, se refere à dimensão sensorial dos sujeitos.

Na dimensão epistemológica das abordagens estéticas, expandem-se os limites de análises para além do determinismo que pressupõe uma natureza humana e social imutável, reconhecendo fundações alternativas para apreender a realidade com signos e valores que não partem necessariamente dos atores dominantes (HOZIC, 2017). Compreende-se, então, que as abordagens positivistas das Relações Internacionais marginalizam a relação política e sensível entre o representado e sua representação, enquanto as abordagens estéticas desconstróem as narrativas dominantes e restauram as agências e a visibilidade dos atores locais, dos sujeitos que também sentem e pensam, e que são capazes de instigar a transformação política (STEELE, 2017).

Para ilustrar esse debate, podemos analisar a performance estadunidense nos jogos de representação da política internacional, baseada em uma estética de insegurança, em particular após o 11 de setembro, construindo estereótipos de “ameaças” a partir do discurso de guerra ao terror. A reprodução mimética desse discurso provocou uma espécie de histeria coletiva internacional contra o “terrorismo”, personificado na figura do não ocidental. Em comparação, as fotos das torturas contra os presidiários em Abu Ghraib² não tiveram o

mesmo efeito que as repetidas imagens dos aviões se chocando contra o World Trade Center (Nova Iorque), em razão do impacto não só material, mas também estético que constitui o ataque a um Estado considerado, na época, uma potência hegemônica. Ou seja, o discurso de insegurança dos EUA se sobressai, de forma homogeneizante, em detrimento das perspectivas alternativas sobre o mesmo evento (STEELE, 2017).

A abordagem estética expõe a relação de poder que compõe os significantes/significados, descentralizando essas representações estéticas dominantes e reivindicando a emancipação dos indivíduos e de seus discursos marginalizados. Ao conectar-se com a questão da emancipação, podemos incorporar o paradigma freiriano da libertação humana, fundamentada na busca pelo direito de “existir” e de ser percebido como existente em um sistema de representações dominantes e opressoras. Para isso, é preciso percorrer um caminho de autorreflexão dos contextos socioculturais específicos, que dão origem às divergentes percepções sobre a realidade (FREIRE, 2005). Conscientizar-se sobre a condição de marginalização em meio às representações dominantes é um primeiro passo para a libertação dos oprimidos e para a transformação política.

Para compreendermos como a dimensão estética e política da arte se articulam ao seu potencial transformador, recorreremos aqui ao trabalho da teatróloga e socióloga Frederiqué Lecomte, que utiliza o teatro como ferramenta estratégica de construção da paz em zonas de conflitos, como em Burundi, país africano marcado por violentos processos, principalmente em consequência do histórico de colonização e do genocídio de 1994 em Ruanda, país vizinho.

Por meio do projeto *Théâtre & Réconciliation*³, Lecomte estimula a transformação dos conflitos entre os Hutus e os Tutsis, engajando os grupos étnicos em processos reconciliatórios através dos jogos teatrais. Sua abordagem se baseia no Humor Burlesco, caracterizado pela apresentação das próprias imperfeições dos indivíduos para causar um sentimento de desestabilização. A partir da sensação de constrangimento, o sujeito percebe a gravidade e busca alternativas criativas para suportar/superar o trauma. Assim, os indivíduos procuram visualizar a realidade traumatizada e buscar alternativas através de expressões teatrais do

absurdo. O palco se torna uma experiência catártica, voltada para o estímulo ao pensamento crítico e à união comunitária como forma de confrontar e transformar a realidade local (LECOMTÉ, 2015).

Uma outra análise estética de como o teatro pode ser empregado como instrumento de mudança social é o *Theatre for Development (TfD)*, projeto idealizado por Michael Etherton e que consistiu em uma série de oficinas teatrais para o desenvolvimento e garantia dos direitos das crianças. O projeto se estendeu por várias regiões do Sul da Ásia – Índia, Bangladesh, Paquistão, Sri Lanka e Nepal – e criou espaços cênicos onde as crianças expressavam, para as autoridades locais, suas percepções e sensações em relação às violências sofridas dentro da comunidade. A partir desse momento, foi estabelecido o diálogo entre os atores locais, com foco na garantia dos direitos dos jovens e das crianças oprimidas. Os impactos do *TfD* foram positivos especialmente no que diz respeito às questões identitárias, ao fortalecimento do protagonismo juvenil e à reconfiguração das dinâmicas de relacionamento entre os grupos vulneráveis e a própria comunidade (BOON; PLASTOW, 2004).

Théâtre & Réconciliation e *Theatre for Development* ilustram o uso do teatro enquanto expressão artística que é estética e politicamente impulsionada como fonte de transformações. Os *insights* alternativos sobre os fenômenos políticos que foram gerados nesses projetos são representações não convencionais da resolução de conflitos, baseando-se na criatividade, sensibilidade, intuição, mas sobretudo no interesse e nas necessidades dos atores locais.

2 O potencial transformador do Teatro do Oprimido

Entende-se até aqui que toda manifestação artística tem uma dimensão política. Política não como uma disputa pelo poder, ao menos em seu senso comum, mas sim como um espaço de disputa pelo papel de articulação, configuração e organização das experiências sensíveis que representarão o recorte espaço-temporal comum e incomum, visível e invisível. Ou seja, a arte toca a política pela sua capacidade de influenciar na “partilha do sensível” através de sua dimensão estética, como discutido na seção anterior. É nessa dimensão que o invisível se torna visível – e vice-versa (CARMO, 2018; MOUFFE, 2007; RANCIÈRE, 2010).

É a partir da construção dessa partilha que o Teatro do Oprimido (TO) se sustenta como uma dinâmica de comunicação sensorial; uma organização dos sentidos individuais em espaços coletivos. Com isso, o potencial transformador do TO se encontra no compartilhamento de experiências individuais, socializando narrativas e percepções plurais sobre os conflitos e opressões cotidianas como forma de repolitizar as múltiplas facetas da realidade social (BOAL, 2009; CARMO, 2018).

A metodologia do TO encontra-se enraizada na Estética do Oprimido, que, por sua vez, parte de uma ideia em que as classes oprimidas devem, a partir da prática artística, expressar seu ponto de vista sobre a realidade, fomentando a produção do conhecimento sensível para refletir sobre e ensaiar ações voltadas para a transformação das estruturas de opressão (BOAL, 2009; SANCTUM, 2001; FREIRE, 2005). Esse processo estético do TO está atrelado a duas formas de expressão de pensamentos que são inerentes a todo ser humano: o pensamento sensível e o pensamento simbólico. O pensamento sensível (estético, linguagem) representa as sensações, as emoções, o sentir; é a estética, a ciência do conhecimento sensível. O pensamento simbólico (noético, língua), por outro lado, é a comunicação racional simbolizada por palavras e é uma forma de pensamento não verbal – responsável pelo ato de conhecer e estruturar a dinâmica do conhecimento sensível. Logo, o ato de pensar com palavras tem gênese nas sensações (BOAL, 2009).

Dessa forma, “os sentidos têm sentido! não são meras sensações que se apagam com o tempo: têm sentido e direções!” (BOAL, 2009, p. 27), e a união dos dois pensamentos – sensível e simbólico – é a base para a relação entre memórias, ideias, emoções e sensações. Mesmo que o pensamento simbólico não seja expresso, o pensamento sensível está sempre ativo e configura um curso de ações que orienta a expressão do sujeito, em palavras ou não.

Nas representações políticas dominantes, a estética está baseada na especialização dos corpos, o que promove a homogeneização e esterilização do pensamento sensível e gera um sujeito apático às percepções dos fenômenos políticos sociais. Essa sociedade da especialização distancia os sujeitos de suas capacidades de sentir e de criar. Dessa forma, o pensamento sensível vai sendo anestesiado e o conhecimento sensível limitado às expe-

riências proporcionadas pelo regime estético dominante; trata-se de uma forma de repressão e dominação dos corpos. Boal vai denominar esse processo de alienação estética e cultural de “invasão dos cérebros” (BOAL, 2009; SANCTUM, 2011).

A ideia de dominação que atravessa a invasão dos cérebros se assemelha ao pensamento de Marcuse (1977) acerca da repressão cultural das massas trabalhadoras. Marcuse aponta que a razão tecnológica – ou instrumental – é alimentada na sociedade moderna pela racionalidade política e econômica, que estabelece uma lógica de dominação eficiente e sutil sobre os indivíduos de acordo com argumentos técnicos, fundamentados no discurso de melhoria da qualidade de vida do trabalhador, em termos financeiros e materiais. A partir disso, a experiência estética é paradoxalmente anestesiada⁴ e o indivíduo passa a incorporar os valores transmitidos pelos atores dominantes – valores esses que regulam a exploração do trabalho ao estimular o fetiche pelo consumo, mesmo no campo das artes⁵. Em contrapartida, torna-se necessário resgatar o lúdico e o prazer em criar nas massas oprimidas, como estratégia para harmonizar sua capacidade crítica e despertar uma dimensão estética, sensual, que nutra outras formas de prazer e que não esteja meramente baseada no consumo e na especialização dos corpos (RODRIGUES, 2015; MARCUSE, 1977).

Vale ressaltar que, para Marcuse (1977), a noção de prazer não está atrelada somente ao desejo sexual, mas sim às sensações que estão ligadas à satisfação das vontades humanas. Portanto, a ideia de dimensão sensual, apontada durante todo o texto, refere-se à dimensão sensorial dos sujeitos. Por conseguinte, Boal (2009) afirma que a dominação sensorial ocorre pela apropriação dos canais de comunicação estética mais potentes: som, imagem e palavra. O dramaturgo sugere, ainda, que o teatro é o encontro de todos esses canais e que a busca pelo estabelecimento de uma estética democrática permite a ebulição da criatividade e da autonomia nos indivíduos. Pelo TO e pela arte, de uma forma geral, é possível subverter as representações dominantes que os silenciam diariamente.

Diferentes manifestações artísticas são capazes de contribuir com a subversão das representações dominantes e, por meio da metodologia do TO, pela transformação do espectador (público, povo) – tido como passivo no sistema trágico aristotélico⁶ – em ator – sujeito ativo na construção e transformação da cena dramática. Boal vai chamar essa transformação de Poética do Oprimido: o espectador se torna *espect-ator*, agente autônomo capaz de exer-

citar e expressar seu pensamento sensível. Logo, o TO estimula a participação direta do público na cena e essa é a função basilar da Poética do Oprimido, que busca transferir essa lógica ao meio social, no qual o indivíduo se reconhece como agente ativo de transformação da própria realidade (BOAL, 1975; SOEIRO, 2012).

A conversão do espectador em ator pelo TO ocorre em quatro etapas que visam à desmecanização do corpo e o desenvolvimento do conhecimento sensível. A primeira etapa, *conhecimento do corpo*, é o contato inicial com o fenômeno teatral e consiste em uma sequência de exercícios que buscam a consciência da estrutura muscular, seus limites, suas deformações sociais e as suas possibilidades. O objetivo é sentir a alienação muscular imposta pela especialização dos corpos e de seus papéis sociais, desfazendo-se dessas estruturas musculares mecanizadas. É preciso desmontá-las, investigá-las e analisá-las, tornando os corpos capazes de explorar outras estruturas musculares em múltiplas máscaras sociais, ou seja, desenvolver a capacidade de interpretar diferentes papéis na sociedade (BOAL, 1975), para além da homogeneização e anestesia estética imposta pelas representações dominantes (BOAL, 2009).

A segunda etapa, *tornar o corpo expressivo*, consiste em uma sequência de jogos que prioriza a expressão para além das formas convencionais, como a expressão verbal. O objetivo é desenvolver a capacidade expressiva do corpo, já que estimulamos diariamente a comunicação verbal em detrimento da competência de comunicação corporal (BOAL, 1975). Segundo Spolin (1963), *fiscalização* é a forma teatral em um nível corporal e não verbal. Seria exatamente uma experiência sensual concreta que nutre a liberdade de expressão física e sensorial, isto é, a linguagem física mantém o *espect-ator* em um relacionamento com o mundo sensível, ao mesmo tempo que promove e encoraja o processo de desmecanização do corpo material, princípio para a educação estética.

A terceira etapa da metodologia do TO, *teatro como linguagem*, representa o começo da prática do teatro como linguagem, sintetizado por um processo progressivo de participação ativa e direta do espectador no espetáculo. Enquanto as duas etapas anteriores focam na preparação e conscientização corporal, a terceira foca no tema a ser discutido e estimula a ação do espectador com diferentes graus de intervenção na cena, modificando o texto e a forma de interpretá-lo; ou seja, a quarta parede⁷ do sistema teatral é demolida. Por fim, a

quarta etapa, *teatro como discurso*, é o espetáculo protagonizado pela camada popular, pelos oprimidos, que através de uma educação dialógica e horizontal buscam transformar as contradições sociais e os fenômenos políticos (BOAL, 1975; FREIRE, 2005).

1. Conhecimento do
Corpo



2. Tornar o corpo
expressivo



3. O Teatro como
Linguagem



4. O Teatro como
Discurso



Fig. 1 – Etapas para a desmecanização dos corpos no Teatro do Oprimido. Fonte: Elaboração própria.

Na perspectiva brechtiana, a estética é o canal de reorganização social em direção à educação político-estética. A teoria do teatro didático desenvolvida por esse dramaturgo fundamenta-se no método pedagógico chamado de Peça Didática e busca a educação político-estética através dos jogos teatrais que estimulam a capacidade de identificação dos indivíduos, bem como de ampliação de seus repertórios de ação. Aqui, a produção artística é um processo coletivo configurado pela crítica aos discursos hegemônicos. A Peça Didática de Brecht, portanto, tem por objetivo reproduzir gestos, ações e discursos que estão presentes na realidade, estimulando os indivíduos a associarem essas representações à sua existência individual no meio social e, ao expor as contradições sociais, buscar por mudanças sociais. Nesse contexto, o estético é reconhecido e reivindicado não só como uma forma de fazer política, mas também como um elemento fundamental do processo de aprendizagem baseado em práticas pedagógicas críticas (KOUDELA, 2007).

A diferença entre esses modelos teatrais, a Peça Didática e o Teatro do Oprimido, é que o primeiro se preocupa em criar um teatro que não precisa de público, onde os atores ensinam a si mesmo através de estratégias didáticas e da própria catarse do fazer teatral.

Já o TO insere o espectador nesse processo de conscientização e de ação, através de jogos teatrais que fomentam a transformação do ator em *espect-ator* (KOUDELA, 1999; BOAL, 1975).

Ao investigar o teatro brechtiano (teatro como ferramenta de educação política), compreende-se que os processos de transformação política e democratização devem ser incorporados na análise das relações sociais. A essência desses processos se encontra, também, nos jogos teatrais, e isso ocorre porque os jogos são um sistema orgânico aberto, gerido por regras firmadas coletivamente em um espaço lúdico de compartilhamento de percepções e expressões, descartando estruturas hierárquicas e promovendo a autonomia dos sujeitos. Os jogos teatrais são uma atividade lúdica baseada no exercício sensório-motor de representação da realidade. Assim como na sociedade, os jogos teatrais possuem regras, logo, para participar tem que conhecê-las – somente conhecendo-as é possível questioná-las, somente participando é possível transformá-las (BOAL, 1975; KOUDELA, 1999).

Os jogos teatrais podem ser caracterizados como uma experiência orgânica entre o nível intelectual, intuitivo e físico. É no nível intuitivo que os problemas e as discussões colocados são percebidos e explorados, requerendo respostas imediatas e criativas perante à situação e levando em consideração as regras estabelecidas (SPOLIN, 1963). No TO, os jogos são baseados no diálogo entre os participantes, que desenvolvem a expressividade do corpo como receptores e emissores de mensagens e que, portanto, devem estar “alfabetizados” para se comunicar através desse canal.

Podemos destacar aqui cinco categorias de jogo que buscam desfazer as amarras da repressão cultural, desmistificar as máscaras sociais e perceber a realidade social e política que vive cada sujeito: 1) sentir tudo que se toca; 2) escutar tudo que se ouve; 3) desenvolver os múltiplos sentidos; 4) ver tudo que se olha; 5) fortalecer a memória emotiva. Todas elas são caracterizadas por jogos que estimulam as estruturas musculares, sensoriais e imaginárias, acessando a dimensão sensual dos indivíduos (BOAL, 2008). Nesse sentido, nos jogos de TO, o *espect-ator* desenvolve uma estrutura dialética de interpretação da realidade baseada na interconexão entre uma vontade concreta (o querer) e uma ideia. Ou seja,

o indivíduo tem uma ideia e tem vontade de concretizá-la, e, por meio do TO, o *espect-ator* ensaia a realização prática de suas vontades, expressando suas emoções e reivindicando seu papel de protagonista da cena teatral (e social) (CARMO, 2018).

Este momento é entendido enquanto ensaio para a transformação social, conferindo esta capacidade para o espectador transgredir as convenções teatrais, intervindo diretamente no desenrolar dos acontecimentos, tornando-se assim protagonista da ação dramática, a que Boal chamaria metaxis (CARMO, 2018, p. 589).

Faz-se necessário apresentar, nesse contexto, o conceito de ascese como um processo que surge nos jogos e que marca a transição entre a dimensão individual para a dimensão social. A ascese expõe as forças escondidas na base de cada fenômeno que aparece em cena, no qual as experiências particulares ganham relevância social e política. Essas experiências são compartilhadas e através do trabalho coletivo são ressignificadas e repoliticizadas (BOAL, 2009; CARMO, 2018).

O debate sobre a articulação entre as dimensões política e estética do teatro enquanto mecanismo de formação cidadã e de desenvolvimento de estratégias para ações coletivas converge com a agenda de pesquisa em cultura de paz, em particular, ao posicionar os indivíduos e a esfera local/comunitária como elementos centrais na transformação da realidade. Dentro dessa lógica, sustenta-se a ideia de que as artes são estratégias eficientes para a articulação política e para a construção das capacidades locais e que, portanto, podem contribuir com a construção da paz ao transformar a percepção das pessoas sobre o mundo ao redor delas, sobre suas próprias identidades e funções sociais, bem como sobre as dinâmicas de relacionamento com os outros. Para exemplificar, apresentamos algumas iniciativas de atores locais que utilizam intencionalmente e estrategicamente as manifestações artísticas como elementos de construção da paz (SHANK; SCHIRCH, 2008).

Em Accra, capital de Gana, artistas e ativistas usam o hip-hop como uma forma de organizar a juventude e promover a conscientização sobre questões como globalização, fome, pobreza, corrupção, AIDS e movimento negro. O movimento de hip-hop chamado *Hiplife 23* combina elementos de hip-hop e da cultura local para expor a crise da pobreza no país, a corrupção, a violação de mulheres, o abuso infantil e a injustiça social. Já na Universidade Wisconsin-Madison, localizada no estado de Madison (EUA), a arte também é utilizada para

provocar mudanças sociais. Nesse contexto, trabalham-se as expressões corporais como canais de construção da paz já que as artes performáticas, como a dança, utilizam o movimento corporal como meio criativo de explorar relacionamentos. Na aula de Terapia de Movimento, ministrada pelo professor Rena Kornblum, a dança é apresentada como uma linguagem ignorada pelos educadores da academia convencional e que pode ser instrumentalizada para a conscientização sobre formas não verbais e não violentas de comunicação (SHANK; SCHIRCH, 2008).

O trabalho realizado pelo Interactive Resource Center (IRC), em Lahore (Paquistão), também é um exemplo. No IRC, o teatro se constitui como uma ferramenta de capacitação e autonomização das comunidades locais. Esse centro, formado por voluntários, utiliza as técnicas de Teatro do Oprimido para facilitar o debate sobre questões sociais e estruturas de opressão e tem o objetivo de conscientizar as populações marginalizadas em relação aos seus direitos básicos. Conforme relatório produzido pela *ActionAid*, o trabalho teatral na construção da paz no Paquistão pode ser considerado um caso bem-sucedido de utilização da arte como estratégia de fomento ao debate público sobre os casos de violência no país.

Na Paraíba, no Bacharelado em Relações Internacionais da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), a disciplina de Arte e Estética nas Relações Internacionais, ministrada pelo professor Paulo Kuhlmann, introduz as artes e a dimensão estética como formas alternativas para a compreensão, interpretação e representação da realidade política internacional, assim como dos processos de construção da paz. Para além do debate teórico, são realizadas atividades práticas e jogos lúdicos na disciplina com o intuito de estimular as capacidades sensoriais dos estudantes para analisarem os fenômenos políticos mundiais.

Colocados esses exemplos, a próxima seção será dedicada à descrição e à análise de oficina de Teatro do Oprimido, realizada em 2018 no Centro de Referência da Juventude do Rangel (CRJ-Rangel), instituição localizada no município de João Pessoa, Paraíba. Trata-se de uma pesquisa-ação na qual se busca compreender, a partir do quadro teórico-analítico apresentado até o momento, o potencial político e estético do teatro na transformação social.

3 O Teatro do Oprimido e os jogos teatrais no bairro Rangel

Acreditando que o conhecimento acadêmico precisa ultrapassar os muros da universidade para realmente exercer o seu papel político e social de promoção do desenvolvimento, foi realizada uma oficina de Teatro do Oprimido e jogos teatrais no CRJ-Rangel. Logo, objetivou-se estimular e observar o potencial da arte como uma estratégia coerente para a promoção da autonomia, coletividade, participação social e transformação de representações políticas dominantes e opressoras. Dessa forma, nesta última seção, será descrito como se deu a construção da oficina, pontuando os momentos relevantes de acordo com a literatura que fundamenta o quadro teórico-analítico.

A oficina foi possível pelo arranjo colaborativo entre o CRJ-Rangel e o projeto de extensão universitária Projeto Universidade em Ação (PUA/PROEX/UEPB), vinculado ao Bacharelado em Relações Internacionais da UEPB. O PUA é um projeto que se volta para o desenvolvimento da segurança humana por meio de práticas de cultura de paz nas comunidades próximas ao Campus V da Universidade, também localizado em João Pessoa. O projeto foi criado em 2011 com a ideia de mobilizar pessoas para lidarem com a questão da insegurança estrutural e para atuarem juntamente com os atores locais, em particular ONGs e escolas públicas dos bairros Cristo Redentor e Rangel, recorrendo ao lúdico, às artes, ao diálogo e às práticas pedagógicas críticas para fomentar a construção de capacidades da população local (professores da rede pública de ensino, líderes comunitários, crianças e adolescentes).

A oficina teatral contou com 10 participantes – 9 deles entre 10 e 12 anos e uma participante de 42 anos⁸, sendo todos moradores do bairro Rangel. Esse é um bairro de baixa renda e que carrega o estereótipo de ser uma zona violenta, devido à presença de facções criminosas. Por isso, a introdução de processos artísticos que estimulem a capacidade dos participantes de perceber o local em que eles vivem e os acontecimentos que permeiam a comunidade pode ser uma relevante estratégia para instigar as suas expressões individuais (sensoriais e corporais), o diálogo coletivo sobre os fatos e as suas capacidades críticas diante das representações hegemônicas que são postas na comunidade.

LIMA, Sabrina; KUHLMANN, Paulo; SILVA, Luan. **A política sensual: o Teatro do Oprimido e a dimensão estética nas Relações Internacionais**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 23, set-dez. 2021
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Antes de dar início à oficina, foi imprescindível um primeiro contato com as crianças do local, para que pudesse ser verificado o nível de acolhimento do público-alvo em relação à iniciativa proposta. Dessa forma, estabeleceu-se um diálogo inicial no formato de roda de conversa e com jogos lúdicos de apresentação grupal entre o PUA e os estudantes do Centro. Ao ser identificado o interesse do grupo, o PUA, em conjunto com a direção do Centro de Referência, estabeleceu o início da oficina para o dia 9 de agosto de 2018 e o término para o mês de novembro do mesmo ano, totalizando três meses de aulas com duração de duas horas e duas vezes por semana (terças e quintas-feiras).

Embora se trate de uma proposta do PUA, a oficina só foi realizada a partir do consenso e disponibilidade do grupo comunitário, que demonstrou interesse em participar da iniciativa (Quadro 1).

Assim, estabeleceu-se o seguinte cronograma:

Mês	Atividades
Agosto	Jogos de integração; Conversa sobre Hip Hop; 1ª e 2ª etapas do T.O.
Setembro	3ª e 4ª etapas do T.O.; Produção do roteiro
Outubro	Ensaios
Novembro	Espetáculo (1ª semana)

Quadro 1 – Cronograma de atividades. Fonte: Elaborado pelos autores.

No primeiro momento da oficina, buscamos internalizar o *conhecimento do corpo* e o *tornar o corpo expressivo*, que caracterizam a primeira e a segunda etapa base dos jogos de TO. Esse momento foi pensado para gerar o início da integração do grupo visando à expansão dos sentidos e do corpo, mesclando com o uso dos jogos teatrais de Viola Spolin, que são baseados no aquecimento ativo, comunicação não verbal, movimentos físicos e movimentos de expressão e percepção espacial. Esse formato inicial, voltado ao desenvolvimento sensorial, foi estabelecido para conhecer e aproximar os participantes da oficina.

Foi possível observar que os participantes ficaram desfocados quando os jogos eram de percepção espacial e de caminhadas, mas quando eles envolviam objetivos imaginários, como os exercícios A9, A10 e A12 do Fichário de Viola Spolin (2001), eles demonstravam maior concentração (Quadro 2). Esses jogos mencionados buscam a consciência corporal, estimulando o desenvolver de movimentos com a finalidade de desmontar o corpo e conhecer os limites corporais. Em determinado momento dessa prática, três estudantes desejaram participar e o objetivo era de imaginar uma bola no espaço físico e brincar com ela; enquanto isso, os demais ficaram como plateia (Fig. 1). No processo final de avaliação do jogo, quando sentamos em círculo e conversamos, em conjunto, sobre a prática, a plateia apontou que somente um dos participantes conseguiu tirar a bola da cabeça e colocar no espaço, com movimentos e expressões corporais que se assemelhavam a um jogo com uma bola real. Após a primeira aplicação do exercício e da breve discussão sobre como ele se configurou, os demais participantes se motivaram para participar, ou seja, percebeu-se que a hesitação inicial era resultado de dificuldades com a expressão corporal exigida pelo jogo teatral, um exercício não convencional para o grupo.

Exercício	Atividades
A9 (Jogo da bola nº 1)	<ul style="list-style-type: none"> • Tirar a bola imaginária da cabeça e mantê-la no espaço; • Trabalhar o corpo com a bola a partir da sensação de velocidade e lentidão.
A10 (Jogo da bola nº 2)	<ul style="list-style-type: none"> • Tirar a bola imaginária da cabeça e mantê-la no espaço; • Trabalhar o corpo com a bola a partir da sensação de densidade.
A12 (Cabo de guerra)	<ul style="list-style-type: none"> • Tirar a corda da cabeça e colocar no espaço.

Quadro 2 – Ideia dos jogos. Fonte: Elaboração própria.



Fig. 1 – Jogo da bola imaginária nº1 (A9). Acervo pessoal dos autores.

Foram realizados jogos de caminhadas com a professora da oficina dando instruções para que os alunos caminhassem alternando os níveis de velocidades enquanto se moviam em um grande círculo, e exercícios de massagem individuais, em dupla e coletivas em círculo. O objetivo seria promover a integração do grupo de forma descontraída e relaxada, enquanto os jogos de ritmos e dança estavam para explorar, posteriormente, sentidos de ritmo e de interpretação corpórea. Por fim, a sequência dos espelhos estimulou a observação própria e do outro, dando passo para o despertar sensorial e emocional em relação ao outro (SPOLIN, 2001; BOAL, 2008).

Vale ressaltar que o resultado da interação do grupo foi progressivo. Nos jogos de caminhadas, que têm como objetivo explorar as diversas formas de colocação do corpo no espaço físico, bases da primeira e segunda etapa do TO, os corpos se mantinham bem limitados. Na medida em que os comandos e exercícios variavam, como nos exercícios de massagem e nos jogos de ritmo e dança⁹, os corpos tomavam formas não convencionais e admitiam movimentos não explorados anteriormente. Foi possível perceber que depois das duas primeiras aulas da oficina, os participantes começaram a manter seus corpos mais livres, mesmo em exercícios mais simples, demonstrando conforto com expressões corporais fora de um padrão cotidiano.

Posteriormente, no processo de finalização do primeiro mês do cronograma, o rapper paraibano Yakuza, do grupo Terroristas das Letras (TDL), foi convidado para conversar sobre o *rap* como estratégia política. Esse momento foi programado a partir do reconhecimento da penetração do movimento *hip hop* na comunidade, dando início a introdução da terceira e quarta etapa do TO, *teatro como linguagem* e *teatro como discurso*. O artista realizou uma apresentação sobre as origens do *rap* e como essa manifestação cultural se tornou um canal de expressão da juventude periférica e de denúncia das violências que atingem suas comunidades diariamente – como a própria violência institucionalizada pelo Estado, que reforça estereótipos negativos para determinados territórios.

Ainda nessa conversa, foi solicitado ao rapper que explicasse como se dá a construção de uma letra de *rap*. Como resultado, a conversa se transformou em uma grande roda de música, em que cada aluno produziu sua própria letra de *rap* de acordo com o desejo de expressão de cada um naquele momento. Na aula seguinte, a aluna mais velha (42 anos) pediu para recitar uma letra de *rap* por ela produzida e pensada. A letra da aluna destacava claramente o empoderamento das mulheres e o processo de aceitação da mulher nos diversos setores sociais.

Até então, tanto o *rap* como o teatro foram apresentadas como manifestações culturais que podem contribuir com o fomento ao pensamento crítico e à conscientização do posicionamento social dos indivíduos, bem como das violências e opressões que permeiam a realidade local. Por meio das artes, buscou-se construir um espaço coletivo de diálogo, de liberdade de expressão e de compartilhamento de experiências, com foco nas necessidades locais e nos jogos de representação (e não representação) de suas próprias comunidades.

Em seguida, foi dado início a implementação gradual da terceira e quarta etapa do TO, já que a primeira e a segunda etapa já tinham fortalecido o trabalho de expressão corporal e emocional que vinha sendo realizado na oficina no primeiro mês. Vale ressaltar que, nas duas primeiras etapas, observou-se a evolução progressiva dos participantes quanto ao conhecimento de suas próprias estruturas musculares e à descoberta de novas formas de expressão corporal. Já na terceira e quarta etapa foram realizados exercícios de dramatização e construção de cenas a partir de discussões sobre questões políticas e problemáticas sociais que cercavam os alunos. A estrutura das aulas foi pensada a partir da cons-

trução de cenas individuais, não verbalizadas, voltada para explorar como cada um dos participantes enxergava a comunidade e quais seriam os aspectos positivos e negativos dela. Ou seja, iniciou-se as aulas da oficina com os exercícios da primeira e segunda etapa como aquecimento (exercícios de caminhadas e de forma corporal) e, na segunda parte da aula, perguntava-se aos alunos que tipo de cenas eram recorrentes no seu dia. O resultado foi a dramatização de cenas de opressão, como *bullying* na escola, repressão policial e violência doméstica.



Fig. 2 – Cena de *bullying*. Acervo pessoal dos autores.

Vale destacar que, embora tenham sido compartilhadas experiências individuais, a dramatização das cenas era realizada coletivamente, pois tratavam de relações de violência entre pessoas – além de ser uma forma de aproximação dos demais participantes com a vivência do colega. Ao final de cada cena proposta em cada aula distinta do segundo mês da oficina, dava-se início ao fórum, no qual o público sugeria novas ações em relação contexto de violência; seguindo, aqui, a metodologia de TO, os *espect-atores* também podem intervir diretamente, substituindo algum dos personagens. Na avaliação no final desse exercício, percebe-se que a estrutura de opressão e as violências se manifestam diariamente para a

população local, em particular sob a forma de violência policial contra adolescentes e jovens da comunidade – problemática que conectou a maior parte das experiências e as que incitaram maior número de intervenções na cena, assim como de propostas de transformação.

Evidencia-se aqui a capacidade do TO em estimular o pensamento crítico e a reflexão sobre ações coletivas em situações cotidianas de opressão, reconhecendo que os fenômenos políticos e sociais não afetam apenas um indivíduo ou grupo, mas sim a comunidade como um todo. Logo, a reconstrução das cenas visou ao desenvolvimento da conscientização individual, mas também buscou incentivar nos participantes o reconhecimento da autonomia comunitária.

Ao iniciar uma proposta de trabalho teatral é necessário esclarecer o objetivo do projeto e a importância do engajamento do grupo. Também é de vital importância, para sua eficiência, investigar o contexto sociocultural e as necessidades e interesses do público-alvo. Na reta final da oficina ocorreu certo distanciamento de alguns dos integrantes do grupo, o que repercutiu na continuidade do projeto e no resultado final.

Como consequência, apesar da adoção de um método de criação coletiva, baseado na montagem de cenas construídas a partir dos jogos desenvolvidos ao longo da oficina, não foi possível realizar o espetáculo – três participantes começaram a faltar durante o processo de ensaio e construção da peça e da quarta etapa do TO, o *teatro como discurso*. Um deles passou por procedimento médico e necessitou de repouso (atestado médico), já os outros dois tiveram que se distanciar por causa de responsabilidades externas relacionadas à comunidade. A realização do espetáculo e encerramento do cronograma do projeto também foi afetado pela redução do engajamento do grupo, principalmente no que diz respeito à assiduidade.

Entretanto, apesar dos obstáculos, o grupo conseguiu finalizar o roteiro do espetáculo. O roteiro apresentava dois palhaços que, de alguma forma, estavam sempre presentes nas cenas de opressão e violência. Ambos são personagens que buscam estratégias de resolução e transformação da situação¹⁰ – baseando-se nas experiências dos jogos. Por exemplo, em uma das cenas, sobre violência doméstica, na qual o marido agride a esposa, os dois palhaços enxergam no ofensor, ex-presidiário, uma possibilidade de desconstrução

e por isso oferecem a ele a oportunidade de integrar o núcleo dos palhaços. Transformar o ofensor em um palhaço, em um artista, ilustra o processo de ressignificação de representações e símbolos presentes na comunidade e na sociedade em geral, demonstrando que o teatro pode ser uma ferramenta direcionada para a subversão das práticas sociais dominantes, que atribuem representações e simbologias de violência a determinados atores e localidades.

Considerações finais

A virada estética nas Relações Internacionais se constitui como uma forma de análise alternativa dos acontecimentos políticos mundiais, caracterizada pela análise das práticas de representações hegemônicas que marginalizam o conhecimento sensível e as expressões dos atores locais. A própria disciplina de Relações Internacionais assume um caráter performático, pautado em relações de poder assimétricas que reificam discursos dominantes sobre a compreensão, interpretação e representação (mimética) da realidade internacional – estruturada, de acordo com essas perspectivas, como naturalmente violenta e imutável.

Dessa forma, a abordagem estética permite questionar as representações convencionais, além de reivindicar canais para que os atores em condição de vulnerabilidade se tornem ativos e possam ocupar os espaços de representação e apresentar suas próprias necessidades e interesses, fundamentadas em suas próprias perspectivas sobre a realidade local, que não é estática e que é construída socialmente – reivindica-se que esses atores participem diretamente dessa construção intersubjetiva em diferentes níveis e esferas.

Com isso, é possível perceber que os estudos estéticos assumem um caráter político, no qual as artes surgem como um elemento que explora a configuração espaço-temporal dos jogos de representação, possibilitando questionar práticas dominantes e, para além da crítica, criar espaços para práticas alternativas. A partir da incorporação da dimensão sensível dos fenômenos políticos, é possível perceber e analisar o papel das artes como canais de comunicação e, reconhecidas suas funcionalidades sociais, de transformação das dinâmicas de relacionamento entre os indivíduos.

Nesse sentido, o Teatro do Oprimido e os jogos teatrais são concebidos nessa pesquisa como uma estratégia artística de percepção e transformação política a partir da criação de um espaço em que são compartilhadas percepções e sensações individuais, em que as narrativas que revestem os discursos hegemônicos e alternativos podem ser rearticuladas de forma dialógica e horizontal, contando com a participação direta dos atores locais. Para além disso, a desmecanização dos corpos e o exercício do pensamento sensível servem de estímulo para a autonomização dos indivíduos e para a construção do sentimento de pertencimento à coletividade.

Ao longo do desenvolvimento da oficina, dos debates sobre a realidade local e da construção do roteiro, foi possível perceber a capacidade do TO em transmitir aos participantes o potencial do teatro como linguagem, como canal de comunicação e expressão. Não obstante, embora tenha funcionado como estímulo à criticidade e à reflexão sobre intervenções nas violências cotidianas, os obstáculos impediram a conclusão do cronograma como tinha sido planejado.

Importa sublinhar que a cena cultural carece de incentivos do poder público, e seus agentes são comumente desencorajados a impulsionar iniciativas que pautem práticas não convencionais. Contudo, as manifestações artísticas populares, em particular aquelas pautadas pelo compromisso com a transformação social, resistem e se apresentam como uma alternativa às práticas de representação dominantes e estritamente mercadológicas, pois elas estão fundadas na participação direta dos indivíduos e constituem espaços para o debate sobre os interesses e necessidades locais. A oficina, apesar de sua curta duração e dos obstáculos, configura-se como uma tentativa de resgate da autonomia comunitária e do reconhecimento de suas potencialidades. Uma semente para a reflexão e a transformação que necessita de insumos para a geração de frutos.

REFERÊNCIAS

- BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- BOON, Richard, PLASTOW, Jane (ed.). **Theatre and empowerment: Community drama on the world stage**. Cambridge University Press, 2004.
- BORGES, Marisa; MASCHIETTO, Roberta Holanda. Cidadania e empoderamento local em contextos de consolidação da paz. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 105, p. 65-84, dez. 2014.
- BLEIKER, Roland. The Aesthetic Turn in International Political Theory. **Millennium: Journal of International Studies**, v. 30, n. 3, p. 509-533, 2001.
- CARMO, André. Cidadania em espaços sub (urbanos): o Teatro do Oprimido no Alto da Cova da Moura e no Vale da Amoreira. **Revista Sociedade e Estado**, v. 33, n. 2, p. 581-603, maio-ago. 2018.
- FERREIRA, Marcos Alan Shaikhzadeh Vahdat; MASCHIETTO, Roberta Holanda; KUHLMANN, Paulo Roberto Loyolla (org.). **Estudos para a Paz: Conceitos e Debates**. São Cristóvão/SE: Editora UFS, 2019. p. 13-45.
- FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- FREIRE, Paulo. **A pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- GALTUNG, Johan. Violence, peace and peace research. **Journal of Peace Research**, v. 6, n. 3, p. 167-191, 1969.
- GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter. **Estéticas decoloniales**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.
- GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo. **Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas/Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador), 2015.
- HOZIC, Aida A. Introduction: The Aesthetic Turn at 15 (Legacies, Limits and Prospects). **Millennium: Journal of International Studies**, v. 45, n. 2, p. 201-205, 2017.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Texto e jogo**: uma didática brechtiana. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- LECOMTE, Frédérique. **Théâtre & Réconciliation**. Belgique: La Lettre volée, 2015.
- MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. São Paulo: Martin Fontes, 1977.
- MOUFFE, Chantal. Artistic Activism and Agonistic Spaces. **Art and Research**, v. 1, n. 2, p. 1-5. 2007.
- PUREZA, José Manuel; CRAVO, Teresa. Margem crítica e legitimação nos estudos para a paz. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, v. 71, p. 5-19, jun. 2005.
- PUREZA, José Manuel. O desafio crítico dos Estudos para a Paz. **Relações Internacionais**, v. 32, p. 5-22, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. **Devires**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 14-36, jul.-dez. 2010.
- RODRIGUES, Sérgio Murilo. Marcuse: O problema da emancipação e a dimensão estética. **Sapere Aude**, Belo Horizonte, v. 6, n. 11, p. 225-243, 2015.
- SANCTUM, Flávio. **Estética do oprimido de Augusto Boal**: uma odisséia pelos sentidos. 2011. 129 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.
- SHANK, Michel; SCHIRCH, Lisa. Strategic Arts Based Peacebuilding. **Peace & Change**, v. 33, n. 2, p. 217-242, 2008.
- SHEPHERD, Laura J. Aesthetics, Ethics, and Visual Research in the Digital Age: 'Undone in the Face of the Otter'. **Millennium: Journal of International Studies**, v. 45, n. 2, p. 214-222, 2017.
- SOEIRO, José. **Um ensaio da revolução**: Teatro do Oprimido, teoria crítica e transformação social. Rio de Janeiro: Instituto Augusto Boal, 2012.
- SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1963.
- SPOLIN, Viola. **O fichário de Viola Spolin**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- STEELE, Brent J. Recognising, and Realising, the Promise of The Aesthetic Turn. **Millennium: Journal of International Studies**, v. 45, n. 2, p. 206-213, 2017.
- TRIPP, David. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. **Educação e pesquisa**, v. 31, n. 3, p. 443-466, 2005.
- VIERA DE JESUS, Diego Santos; TÉLLEZ, Cláudio Andrés. Concerto Para Nenhuma Voz? Arte e Estética no Estudo das Relações Internacionais. **Revista Eletrônica Examãpaku**, v. 7, n. 3, p. 57-78, set.-dez. 2014.

NOTAS

1 Ver: FERREIRA; MASCHIETTO; KUHLMANN, 2019; PUREZA, 2011; PUREZA; CRAVO, 2005; GALTUNG, 1996.

2 O complexo penitenciário de Abu Ghraib, no Iraque, é alvo de diversos escândalos relacionados à prática de tortura e às execuções sumárias, arbitrárias e extrajudiciais. Construída na década de 1950 pelos britânicos, a prisão foi utilizada por Saddam Hussein e, após a invasão do Iraque pelos EUA, foi tomada pelas forças armadas da coalização ocidental.

3 Ver sobre o projeto e o processo de criação teatral de Lecomte no site oficial: <https://www.theatreconciliation.org/>

4 Se a estética está ligada ao sentir e a anestesia ao não sentir, esse paradoxo não se traduz na impossibilidade dos oprimidos em sentir, mas pela regulação da dimensão sensível a partir das experiências estéticas dos atores dominantes – esses atores ditam o que é “alta cultura”, ou mesmo o que é “arte”, o que é belo, e aquilo que não se encaixa em seus padrões não tem valor, mais precisamente, não tem valor comercial.

5 A lógica de reprodução mimética do regime estético dominante também perpassa a produção artística, que impulsiona a disseminação e o consumo em massa de determinadas obras. O cinema hollywoodiano é um exemplo disso, sua produção segue a lógica homogeneizante que projeta a cultura estadunidense e que atende aos critérios mercadológicos estabelecidos por eles mesmo; enquanto a genuinidade e as práticas alternativas de representação cinematográfica ficam relegadas aos espaços marginais, ao incomum, ao excêntrico (BOAL, 2009; 1975).

6 De acordo com Boal (1975), o sistema trágico aristotélico impõe uma clara segregação entre o público (espectador) e o palco (ator), o primeiro como espaço para os setores populares, passivos, enquanto o segundo é pertence à aristocracia. Mesmo no palco há um jogo de representação que separa os protagonistas (membros da aristocracia) e as personagens secundárias (demais estratos sociais). Embora Aristóteles não admita a convergência entre poética e política, o teatro nesses termos é uma forma de condicionamento do público às narrativas dos grupos dominantes, transmitindo mensagens e valores morais baseadas na punição daqueles que rompem com a ordem vigente.

7 No teatro, é uma parede fictícia situada entre o palco e a plateia, se tornando uma divisória imaginária onde a plateia assiste de forma passiva o drama teatral.

8 Uma das monitoras do CRJ-Rangel.

9 Os exercícios de massagem individuais e coletivas visam promover a integração do grupo, enquanto os jogos de ritmos e dança exploram a coordenação motora e os movimentos.

10 Inspirados na figura do Curinga, que no *teatro fórum*, uma das técnicas do TO, é o ator responsável por estimular a participação do público e facilitar as intervenções propostas.