

Teatro: atuando no desenvolvimento da criticidade do espectador

Theater: acting in the development of the spectator's criticality

AMANDA RODRIGUES DE MIRANDA

Discente do curso de História (UNIPAM)
E-mail: amandamiranda@unipam.edu.br

MOACIR MANOEL FELISBINO

Professor orientador (UNIPAM)
E-mail: moacir@unipam.edu.br

Resumo: O teatro, apesar de ainda pouco, vêm sendo cada vez mais utilizado em salas de aulas. Porém, esse uso não alcança o verdadeiro potencial e poder de transformação que ele possui. Para além do campo estético, o teatro compreende uma gama de benefícios ao indivíduo, sendo um deles o desenvolvimento da criticidade. Entretanto, sua aplicação na educação brasileira ainda é pouco aproveitada e, para muitos alunos, desconhecida. O fomento da arte e do teatro não têm sido suficientes para afastar o sentimento de não pertencimento das classes mais baixas da sociedade. A presença mais intensa e eloquente dessa forma de arte nas escolas seria ideal para afastar esse sentimento e aproximar os alunos do real sentido da arte: transmitir ideias e emoções. Através do teatro, o espectador é capaz de sentir e pensar coisas nunca antes imaginadas por ele mesmo, expandindo sua visão de mundo e transformando-o em um sujeito com potencial de causar mudança em sua realidade. O presente trabalho busca comprovar essa transformação através de uma metodologia qualitativa, descritiva e exploratória, realizando entrevistas e análises bibliográficas. Nesse sentido, a pesquisa irá abordar as origens do surgimento do teatro, analisar o papel do ator e do espectador em uma peça, compreender a relação entre Arte, Educação e Teatro e observar o desenvolvimento de criticidade do espectador através do Teatro, numa tentativa de compreender como isso ocorre.

Palavras-chave: Teatro. Educação. Criticidade. Espectador.

Abstract: The theater has been increasingly used in classrooms; however, this use does not reach the true potential and power of transformation that it possesses. Beyond the aesthetic field, the theater comprises a range of benefits to the individual, one of them being the development of critical thinking. However, its application in Brazilian education is still underused and, for many students, unknown. The promotion of art and theater has not been enough to dispel the feeling of not belonging among the lower classes of society. The more intense and eloquent presence of this art form in schools would be ideal to dispel this feeling to bring students closer to the real meaning of art: to transmit ideas and emotions. Through theater, the spectator is able to feel and think things never before imagined by himself, expanding his worldview and transforming him into a subject with the potential to cause change in his reality. The present study seeks to prove this transformation through a qualitative, descriptive and exploratory methodology, carrying out interviews and bibliographic analysis. For that matter, this research will address the origins of the emergence of theater, analyze the role of the actor and the spectator in a play, understand the

relationship between Art, Education, and Theater, and observe the spectator's development of criticality through theater in an attempt to understand how this occurs.

Keywords: Theater. Education. Criticality. Spectator.

“Tal como no teatro o mistério da vida não termina quando se abrem as cortinas, ele apenas inicia...” (Augusto Branco).

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A visão de mundo de um indivíduo parte de uma percepção inerente a ele. Viver como um cidadão de fato exige consciência da realidade que o cerca e politização, e moldar essa percepção, a fim de que se amplie e se torne mais clara, política e consciente, não é uma tarefa fácil. A Arte, além de bela aos sentidos e de atingir o emocional, pode muitas vezes auxiliar nessa ampliação.

A música, as artes plásticas e a literatura, por diversos momentos, apresentam mensagens que trazem à tona a criticidade do receptor; e com o Teatro não é diferente. A eficiência com que uma peça transmite uma ideia possibilita uma crítica social, apresenta um fato histórico ou outra informação importante ao espectador, não é segredo para ninguém. Por possuir esse papel, o Teatro é, frequentemente, utilizado no dia a dia, em salas de aula e em projetos conscientizadores.

Falar sobre fábulas, Dia da Água, economia de água e energia, corpo humano, família, trabalho em equipe, alimentação saudável, abuso doméstico e infantil, colonização, revoluções, guerras e outros fatos históricos se faz mais simples ao realizar um teatrinho para ou com os alunos. Para mais, a prática teatral é capaz de desenvolver e aprimorar a oratória, a linguagem corporal, a inteligência emocional inter e intrapessoal, a leitura, a interpretação, entre outros. E é sabido que muitos veem no Teatro um grande aliado didático na Educação. Mas em que grau o Teatro é capaz de influenciar o desenvolvimento da criticidade de um indivíduo?

Por meio de uma abordagem qualitativa e descritiva, de cunho exploratório, com coletas de dados por meio de pesquisa de campo e entrevistas realizadas com profissionais da área e análises bibliográficas e documentais da literatura que envolve o tema, o presente trabalho procura responder a essa pergunta.

Nesse intuito, a pesquisa tem como objetivos: discorrer brevemente sobre o surgimento do teatro e sua função na linha do tempo; analisar e compreender de forma sucinta o papel de cada indivíduo como componente em uma peça teatral; compreender como Arte, Teatro e Educação podem ser relacionados; observar, por fim, como o teatro pode desenvolver a criticidade do espectador.

Ademais, o trabalho se justifica pela necessidade de reconhecer o Teatro como um objeto de transformação social na vida do espectador, no que tange ao reconhecimento de sua realidade e em seu olhar crítico para com ela, e conseqüentemente compreender a importância da democratização do teatro, tendo em vista que esse é pouco ou nada acessível às camadas menos abastadas da sociedade.

2 BOAL, DESGRANGES E FREIRE

Desde os anos de 1962, Augusto Boal (1931-2009), diretor, ensaísta e dramaturgo brasileiro, descreve o teatro como sendo um instrumento de politização e de desenvolvimento de olhar crítico. Segundo ele, em sua explanação ao escrever *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, “todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas” (BOAL, 1991, p. 13).

Ao observar o “Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles”, Boal percebe que o espectador é “criado” como um coro, um elemento passivo ao teatro, enquanto os atores no palco são protagonistas e detêm o privilégio de impor suas ideologias às massas, perpetuando o discurso da classe dominante.

Para Augusto Boal, o que faltava no teatro era

[...] a destruição das barreiras, criadas pelas classes dominantes [...] entre atores e espectadores: todos devem representar, todos devem protagonizar as necessárias transformações da sociedade. [...] Depois, destrói-se a barreira entre os protagonistas e o Coro: todos devem ser, ao mesmo tempo, coro e protagonistas – é o “Sistema Coringa” (BOAL, 1991, p. 14).

Segundo ele, a destruição dessas barreiras é o foco dessa nova espécie de teatro, em que o espectador não apenas é um receptor passivo, mas também, assim como o ator, é construtor daquela narrativa. Entretanto, para que o espectador possa participar dessa construção em conjunto com o ator, é necessário que ele reconheça aquela narrativa e reconheça a realidade à qual está sujeito.

O professor (UDESC) e colaborador (USP) do departamento de Artes Cênicas, Flavio Desgranges, em *A Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*, escreve que nas décadas de 1960 muitos artistas e intelectuais acreditavam que, uma vez relacionada a lutas políticas, “a experiência artística [...] poderia despertar o sujeito para lançar um novo olhar para si e para o entorno”. Esse despertar para si mesmo e para seu redor seria essencial para uma “mudança autêntica na sociedade e no mundo” (DESGRANGES, 2006, p. 55).

Ao analisar o *Teatro do Oprimido*, Desgranges observa que “cada espectador é considerado um ator em potencial” – potencialidade essa que precisa antes ser preparada – e questiona a que tipo de espectador se dirige esse tipo de teatro e qual tema deverá ser retratado nele para que haja a interação do público (DESGRANGES, 2006, p. 69).

Tanto para Boal quanto para Desgranges, fica claro que esse teatro deve se ater à realidade daqueles que estão ali, para que o espectador se identifique com o que está sendo colocado para ele no palco. Dessa forma, o *Teatro do Oprimido* dialoga com a *Pedagogia do Oprimido*, de Paulo Freire (1921-1997).

Para Freire, educador, filósofo e Patrono da Educação Brasileira, “o diálogo é uma exigência existencial [que] não pode reduzir-se a um ato de depositar idéias de um sujeito no outro, nem tampouco tornar-se simples troca de idéias a serem consumidas

pelos permutantes”. E educar de forma conscientizadora requer um conteúdo dialógico no qual o educando reconheça a si mesmo no outro. Afinal, como ele mesmo escreve em *Pedagogia do Oprimido*: “Como posso dialogar, se alieno a ignorância, isto é, se a vejo sempre no outro, nunca em mim? Como posso dialogar, se me admito como um homem diferente, virtuoso por herança, diante dos outros, meros ‘isto’, em quem não reconheço outros eu?” (FREIRE, 1970, p. 51).

Segundo Freire, para educar criticamente é imprescindível que o conteúdo programático esteja atrelado ao que o indivíduo vivencia em seu dia a dia e que a prática pedagógica seja desafiadora e não somente uma doação ou imposição de ideias, levando a um diálogo sobre as várias visões de mundo, incluindo a sua. “Desta forma, para que haja comunicação eficiente entre eles, é preciso que educador e político sejam capazes de conhecer as condições estruturais em que o pensar e a linguagem do povo, dialeticamente, se constituem” (FREIRE, 1970, p. 55).

A clara relação entre Educação e Teatro fica evidenciada nas falas desses autores e não é uma tendência nova apontar e abusar dos benefícios do teatro na vida escolar. Porém, essa relação é utilizada de forma superficial e focada na passagem de conteúdo didático e de valores morais, como na tragédia grega observada por Aristóteles. Conforme Desgranges (2006, p. 21):

Tornou-se bastante comum o teatro ser apontado como valioso aliado da educação, a freqüentação a espetáculos ser indicada, recomendada como relevante experiência pedagógica. Esse valor educacional intrínseco ao ato de assistir a uma encenação teatral, contudo, tem sido definido, por vezes, de maneira um tanto vaga, apoiada em chavões do tipo: teatro é cultura. Outras vezes, percebido de maneira reducionista, enfatizando somente suas possibilidades didáticas de transmissão de informações e conteúdos disciplinares, ou de afirmação de uma determinada conduta moral.

Nesse raciocínio, faz-se necessário observar e compreender outras formas de utilizar o Teatro como um elemento importante na construção de criticidade e ampliação da visão de mundo do espectador como um sujeito político inserido em sua realidade.

3 O TEATRO

Segundo o dramaturgo e professor de História do Teatro, Literatura Dramática, Leitura Dramática e Estética Teatral, Edson Tadeu Ortolan (2020, p. 9), há três teses que, juntas ou separadas, podem explicar o surgimento do Teatro.

A primeira – com base nos escritos de Artaud, Meyerhold, Chaiki, Barba e outros – é a Tese do Ritual (Festa Religiosa):

Através de uma atividade comum, as pessoas se congregam para cultuar a natureza, glorificar divindades e heróis, influenciar o comportamento de todos, lembrar

o passado, preparar-se espiritualmente para uma caçada ou uma guerra, entre outras coisas. O ritual ou a festa é uma manifestação simbólica da realidade, simplificando-a, e, com o decorrer do tempo, transforma-se em uma religião complexa. Durante esta transformação são incorporados vários elementos: máscaras, músicas, danças, figurinos, cenários, textos etc.

A segunda – com base nas ideias de Brecht, Boal, Grotowski e outros – é a Tese do Contador de História. Nela,

O ser humano, com seu intuito narrativo, cria histórias (lendas, descrições de caçadas ou guerra, vida de heróis, etc.) para servir de modelo de conduta às pessoas. Num primeiro momento, o narrador, talvez, suprisse todas as necessidades expressivas, utilizando-se de atuação, máscaras, figurinos, músicas, entre outros elementos e, com o decorrer do tempo, isto se aprimorou, necessitando de vários auxiliares.

A terceira – com base nas obras de Aristóteles, Antoine e Stanislavski – é a Tese da Imitação:

Ao copiar os acontecimentos da natureza (chuva, terremoto, queimada etc.), os movimentos de animais (fuga, alimentação, procriação etc.) e as atividades cotidianas (colheita, guerra etc.), o ser humano desenvolveu habilidades que, junto com figurinos, maquiagem, cenário e outros elementos, enriqueceram a sua expressão, justificando e explicando a sua própria colocação no universo.

Apesar de as três teses apontarem o surgimento do Teatro nos primórdios da história do homem, como uma manifestação sociocultural, didática e política, observa-se que, com passar do tempo, ocorreu alguma mudança, e essas manifestações se tornaram estéticas e desvinculadas de sua função inicial. Para Ortolan, essa mudança só ocorre a partir dos gregos.

Ortolan discorda que tenha existido um Teatro antes dos gregos devido ao fato de essas atividades serem exclusivamente sociais ou religiosas, e não estéticas. O professor acredita que tais manifestações eram utilizadas a fim de contribuir para a manutenção da ideologia dominante. Analisando os teatros grego e medieval, Boal (1991, p. 73) concebe a mesma máxima de que esses teatros são controlados, pela aristocracia e pela Igreja e nobreza, respectivamente. As peças deveriam contribuir para a manutenção do sistema vigente, sem dar espaço e destaque a novos pensamentos, conservando os ideais das elites.

De acordo com o autor:

O teatro, de um modo particular, é determinado pela sociedade muito mais severamente que as demais artes, dado o seu contato imediato com a plateia, e o seu maior poder de convencimento. Essa determinação atinge tanto a apresentação exterior do espetáculo, quanto o próprio conteúdo da ideia do texto escrito (BOAL, 1991, p. 72).

Nesse sentido, é importante se atentar ao papel exercido por cada componente de uma peça teatral. Para que um espetáculo aconteça, são necessários dois elementos básicos: o ator e o espectador. O cenário, o figurino, a maquiagem, a iluminação e a sonoplastia são imprescindíveis para uma melhor imersão do espectador na peça, mas, ao observar os teatros de rua, é possível perceber como todos esses elementos podem ser descartados sem que o espetáculo seja completamente prejudicado. Todavia, sem o ator para interpretar a cena e o espectador para observar a cena, não há espetáculo teatral.

Como indicado por Boal (1991, p. 13), a função do espectador e do ator mudam com o passar do tempo. No início, o ator era incumbido de propagar a ideologia dominante nos palcos e o espectador apenas a recebia como verdade. Essa propagação, como visto também por Aristóteles, parte de uma escolha de quem detém o teatro como um meio de transmissão de ideologia. Nos dias atuais, as peças deixaram de possuir esse valor exclusivamente ideológico, porém muitas ainda trazem uma ideologia intrínseca, a depender da escolha do autor ao escrever tal peça. Segundo Marx (*apud* BOAL, 1991, p. 71):

Esses conhecimentos [transmitidos pelo teatro] são revelados de acordo com a perspectiva do artista e do setor ao qual está radicado, e que o patrocina, paga e consome a sua obra. Sobretudo, daquele setor da sociedade que detém o poder econômico, e com ele controla os demais poderes, estabelecendo as diretrizes de toda criação, seja artística, científica, filosófica, ou outra. A este setor, evidentemente, interessa transmitir aquele conhecimento que o ajude a manter o poder, se é que já o detém de forma absoluta, ou que o ajude a conquistá-lo, caso contrário. Isso não impede, porém, que outros setores ou classes patrocinem também a sua própria arte, que venha a traduzir os conhecimentos que lhe são necessários e que ao fazê-lo utilize a sua própria perspectiva. A arte dominante, no entanto, será sempre a da classe dominante, eis que esta é a única possuidora dos meios de difundir-la preponderantemente.

Depois, com o surgimento de outras espécies de teatro como o Teatro Épico de Brecht e o Teatro do Oprimido de Boal, esse espectador abandona a passividade e se torna ativo intelectualmente, assumindo uma postura crítica diante do que lhe é apresentado e se tornando um potencial sujeito de sua história.

Contudo, apoiado no método freiriano, Boal compreende que para isso acontecer é necessário que a temática do teatro esteja ligada à realidade desse espectador

e/ou que ele possa se preparar antes da peça, para que, ao esprectar, ele esteja preparado para assimilar e reconhecer o que está sendo dito.

3.1 O TEATRO NA EDUCAÇÃO

A Arte, na Educação do Ensino Fundamental, se faz presente como componente curricular por meio das linguagens: *Artes visuais, Dança, Música e Teatro*. A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) explica que elas possuem funções possibilitadoras do desenvolvimento cognitivo, emocional e motricial dos alunos que as praticam.

Essas linguagens articulam saberes referentes a produtos e fenômenos artísticos e envolvem as práticas de criar, ler, produzir, construir, exteriorizar e refletir sobre formas artísticas. A sensibilidade, a intuição, o pensamento, as emoções e as subjetividades se manifestam como formas de expressão no processo de aprendizagem em Arte. O componente curricular contribui, ainda, para a interação crítica dos alunos com a complexidade do mundo, além de favorecer o respeito às diferenças e o diálogo intercultural, pluriétnico e plurilíngue, importantes para o exercício da cidadania. A Arte propicia a troca entre culturas e favorece o reconhecimento de semelhanças e diferenças entre elas (BRASIL, 2018, p. 193).

Observando o quanto essas linguagens agregam na formação do estudante, a arte na escola precisa ser produção do próprio aluno, para que ele experiencie e vivencie a arte como prática social, se tornando protagonista e criador. Boal (1991, p. 71) descreve que “segundo Aristóteles, Hegel ou Marx, a arte [...] constitui-se sempre numa forma sensorial de transmitir determinados conhecimentos, subjetivos ou objetivos, individuais ou sociais, particulares ou gerais, abstratos ou concretos, super ou infra-estruturais”.

Pensando nisso, a abordagem das linguagens artísticas deve articular seis dimensões: criação, crítica, estesia, expressão, fruição e reflexão.

A criação

refere-se ao fazer artístico, quando os sujeitos criam, produzem e constroem. Trata-se de uma atitude intencional e investigativa que confere materialidade estética a sentimentos, ideias, desejos e representações em processos, acontecimentos e produções artísticas individuais ou coletivas. Essa dimensão trata do apreender o que está em jogo durante o fazer artístico, processo permeado por tomadas de decisão, entraves, desafios, conflitos, negociações e inquietações (BRASIL, 2018, p. 194).

A crítica

refere-se às impressões que impulsionam os sujeitos em direção a novas compreensões do espaço em que vivem, com base no estabelecimento de relações, por meio do estudo e da pesquisa, entre as diversas experiências e manifestações artísticas e culturais vividas e conhecidas. Essa dimensão articula ação e pensamento propositivos, envolvendo aspectos estéticos, políticos, históricos, filosóficos, sociais, econômicos e culturais (BRASIL, 2018, p. 194).

A estesia

refere-se à experiência sensível dos sujeitos em relação ao espaço, ao tempo, ao som, à ação, às imagens, ao próprio corpo e aos diferentes materiais. Essa dimensão articula a sensibilidade e a percepção, tomadas como forma de conhecer a si mesmo, o outro e o mundo. Nela, o corpo em sua totalidade (emoção, percepção, intuição, sensibilidade e intelecto) é o protagonista da experiência (BRASIL, 2018, p. 194).

A expressão

refere-se às possibilidades de exteriorizar e manifestar as criações subjetivas por meio de procedimentos artísticos, tanto em âmbito individual quanto coletivo. Essa dimensão emerge da experiência artística com os elementos constitutivos de cada linguagem, dos seus vocabulários específicos e das suas materialidades (BRASIL, 2018, p. 194).

A fruição

refere-se ao deleite, ao prazer, ao estranhamento e à abertura para se sensibilizar durante a participação em práticas artísticas e culturais. Essa dimensão implica disponibilidade dos sujeitos para a relação continuada com produções artísticas e culturais oriundas das mais diversas épocas, lugares e grupos sociais (BRASIL, 2018, p. 195).

A reflexão

refere-se ao processo de construir argumentos e ponderações sobre as fruições, as experiências e os processos criativos, artísticos e culturais. É a atitude de perceber, analisar e interpretar as manifestações artísticas

e culturais, seja como criador, seja como leitor (BRASIL, 2018, p. 195).

Segundo a BNCC (BRASIL, 2018, p. 196), o Teatro se baseia em uma “experiência artística multissensorial de encontro com o outro em *performance*” que “possibilita a intensa troca de experiências entre os alunos e aprimora a percepção estética, a imaginação, a consciência corporal, a intuição, a memória, a reflexão e a emoção”, perpassando assim as seis dimensões.

Ao se pensar no ator e no espectador e nas suas funções, seria lógico dividir tais dimensões sob a responsabilidade de um ou de outro. Todavia, o fazer teatral se trata de uma troca. Não uma troca limitante e permanente, mas sim um constante diálogo. Desse modo, o espectador cria ao se inquietar e entrar em conflito consigo mesmo perante um novo pensamento; critica tendo como ponto de vista as suas vivências; se estesia ao se sensibilizar, perceber e conhecer a si mesmo e ao outro; se expressa rindo ou chorando com a cena; frui ao estranhar ou se deleitar com a cena; e reflete ao analisar e interpretar a peça.

Conforme a professora e doutora em artes cênicas, Michele Soares,

O teatro [...], pra mim, ele tem um diferencial das outras linguagens no campo da educação básica na escola, que é o seguinte: no caso da música, no caso da poesia, no caso das artes visuais, você como artista tem na sua frente o instrumento. A poesia, o texto, as artes visuais a produção que você faz, mesmo a música, o músico ou o cantor estão ali, mas tem uma exposição primeira da voz, do instrumento. Agora o teatro ele vai solicitar a exposição do artista. A obra do teatro ela só existe com o ator ou a atriz ali na cena, então solicita essa exposição. E eu acho que isso na educação básica é muito importante, é um grande diferencial porque é o meio dessa criança e desse adolescente experimentar a si mesmo, não só experimentar a arte, experimentar a linguagem artística, mas se experimentar. Fora da rotina, [...] fora do comum, [...] fora do habitual, [...] sendo outra pessoa, uma personagem, [...] falando, se movimentando diferente, e reconhecendo quem ele é e quem ele pode vir a ser, já que a gente está em permanente construção (SOARES, 2022).

A fala anterior, proveniente de entrevista realizada, deixa clara a importância da experimentação no teatro e sua função, não apenas didática, mas também social e intrapessoal, incidindo na construção do aluno como sujeito. Entretanto, uma das grandes problemáticas em relação ao ensino de artes nas escolas, além do conteúdo programático, está na docência, ou mais especificamente, no docente. Muitas vezes o professor de artes não tem formação na área e ocupa esse cargo apenas para cumprir a grade e completar suas horas.

O artista plástico e fundador do *Primeiro Ato*, Marcos Nepomuceno Luiz, e a coordenadora do Núcleo de Arte e Cultura (NAC) do Centro Universitário de Patos de

Minas (UNIPAM), Me. Consuelo Nepomuceno, deixam claro seu descontentamento com a falta de profissionais adequados ao cargo.

Postula Marcos,

[...] geralmente quem trabalha com artes hoje, os professores não são qualificados para isso. Eles não são formados em artes plásticas, nem teatro. São professores que às vezes dão aula de português, de inglês, de matemática. Então eles não têm essa qualificação. Seria importante ter professores adequados, com conhecimento específico e com vontade de transmitir [...] essa ideia de teatro (LUIZ, 2022).

Já Consuelo Nepomuceno aponta que,

No Brasil, é um problema, porque quem pega aula de artes normalmente não sabe nada. Nem teatro, nem fotografia, nem cinema, nem nada. Ele é formado, sei lá, em letras, em sei lá o quê. E aí para [...] completar a grade [...], eles acabam pegando a aula de artes (NEPOMUCENO, 2022).

Essa falta de professores se dá não somente pela escassez de profissionais na área, mas também pelo sistema educacional. Há um grande número de formandos desinteressados na docência pelas dificuldades de seu exercício, pelos baixos salários e, principalmente, pelo descaso das pessoas que os cercam para com a profissão. Outro ponto é o desinteresse da própria escola em buscar e contratar profissionais qualificados. Assim, faltam melhores profissionais e, conseqüentemente, melhores experiências para os discentes.

A insatisfação não se restringe aos profissionais da área. Como um reflexo desse contexto, muitos alunos e ex-alunos reconhecem a aula de artes como um espaço para colorir e desenhar, até mesmo no Ensino Médio, fazendo com que os adolescentes não tenham conhecimento e contato com outras formas de artes nem conheçam as várias teorias que as englobam.

4 A CRITICIDADE NO TEATRO

Antes de entrar em cena, os atores passam por laboratórios, a fim de que possam conhecer mais sobre o roteiro da peça e construir seu personagem com base em seu aprendizado. Esse laboratório se pauta apenas em decorar o texto. É preciso que o ator saiba como andar, como falar, como se sentar, como se deitar, qual o contexto da história, quem é seu personagem, se há outros como ele, etc. Para viver o personagem, é fundamental que o ator de fato viva esse personagem, e não apenas o encene.

Para uma perfeita (ou quase) apreciação, é também fundamental que o espectador sinta essa vivência do ator da forma mais empática possível, uma vez que o teatro atinge o espectador por meio dos sentidos. Não uma empatia passiva, mas uma empatia conectada ao “esclarecimento” (BOAL, 1991, p. 121).

Um espectador ideal deve estar preparado para compreender no ato o que o ator compreendeu antes de estar ali em cena. E para que isso ocorra, é preciso estar pronto. Para a professora Michele Soares, o impacto do teatro em quem tem contato com ele demanda a profunda necessidade de se estar preparado para esse contato:

Eu acredito primeiramente nessa condição [...] de tocar o espectador, de tocar a pessoa que está ali no público. E é um caminho que não é só mental, racional, como acontece por exemplo quando a gente assiste uma palestra, quando a gente está na sala de aula, como aluno, na faculdade, uma aula. Isso tudo são ferramentas e instrumentos que transformam o nosso pensamento e o nosso olhar. Mas a arte ela é diferente [...] porque ela nos aciona a partir da emoção, da sensibilidade. E como ela nos aciona a partir desse caminho, então ela aciona muito do que nós somos. Sabe? Eu acho que isso acontece através desse caminho de tocar a mim, as minhas emoções, as minhas questões e é a partir de mim que eu olho o mundo de outro modo. Então são dois campos de transformação: existe um possível campo de transformação de mim mesma, do que eu sinto, do que eu vejo, e em seguida, de como eu me relaciono com o mundo. É claro que eu [...] acredito que isso não é certo, isso não acontece o tempo todo. Vai depender justamente de como eu estou para aquilo, se estou aberta, receptiva (SOARES, 2022).

Para que o espectador consiga refletir sobre o que lhe está sendo apresentado e, com base em suas análises e interpretações, se coloque em posição crítica, é necessário que ele possua um conhecimento prévio. Esse conhecimento se refere à sua realidade e ao assunto proposto, pois é incabível falar coerentemente daquilo que não se conhece.

Boal (1991, p. 106) menciona que Erwin Piscator, dramaturgo, diretor e produtor teatral alemão, realizou um tipo diferente do teatro conhecido por Aristóteles, utilizando slides e outros recursos “extrateatrais” a fim de “explicar a realidade verdadeira na qual a peça se baseava”.

Quando Piscator montou *As Moscas*, de Sartre, em Nova York, para que nenhum espectador deixasse de entender que Sartre estava falando da França ocupada pelas forças nazistas, exibiu, antes do espetáculo, um filme sobre a guerra, sobre a ocupação, a tortura e outros males do capitalismo. Piscator não queria permitir que se pensasse que a obra tratava dos gregos, que eram aqui simples elementos simbólicos de uma fábula que contava coisas pertinentes do mundo atual (BOAL, 1991, p. 106).

Mais tarde, Piscator seria considerado por muitos o pai do teatro-documentário, uma espécie de teatro que usa documentos, fatos e memória como recurso teatral. Essa

forma teatral mostra como a construção do saber que antecede a peça tem grande importância na experiência e impacta profundamente a análise crítica do espectador diante a encenação.

Essa construção pode se dar através da leitura de textos-base, exibição de imagens e vídeos, rodas de conversa, músicas e outros. Não há uma receita ou um caminho correto a ser seguido, o importante é que essa preparação ocorra e ocasione uma melhor experiência do espectador. Mas, para além de uma boa experiência, o despertar do indivíduo através do teatro pode vir a torná-lo sujeito de seu destino.

Marcos Nepomuceno concorda:

Talvez umas das principais ferramentas que o teatro traz é essa questão de colocar temas que talvez a sociedade precisa trabalhar, precisa escutar, precisa ver falar [...], colocar dentro do palco e fazer com que as pessoas reflitam sobre as coisas que estão acontecendo, então a principal característica do teatro é realmente fazer isso com o espectador. [...] não para a gente colocar [...] a nossa ideia. [...] a intenção é mostrar a ideia de um lado e do outro e ele chega à conclusão que ele quiser, colocar ele para refletir (LUIZ, 2022).

De acordo com Boal (1991, p. 117),

[...] o ser social, como dizia Marx, determina o pensamento social. Por isso, em momentos críticos, as classes dominantes podem aparentar bondade e podem se tornar reformistas: e aos seres sociais “operários” lhes oferecer um pouco mais de carne e pão, esperando que esses seres sociais, menos famintos, se tornem igualmente menos revolucionários.

A fala do autor explicita a existência de um sistema que manipula o pensamento social, impondo sua ideologia aos que possam estar alienados. Em conformidade com esse pensamento, Michele Soares (2022) afirma: “O teatro foi me permitindo ver além [...] do que se mostra e perceber que há uma construção de tudo que a gente se depara na vida [...] e essa construção é motivada por quem faz essa construção com seus próprios interesses”.

Ainda segundo Michele Soares:

Se você estudante, criança, adolescente, ser humano tem essa oportunidade de estar em contato com o teatro e entendendo [...], acreditando que o teatro é esse campo de transformação, [...] estamos falando de ter acesso a uma ferramenta que amplia minha formação, amplia os aspectos formativos da minha vida. O pensamento, o entendimento sobre o mundo, a relação com o mundo. E se isso se amplia, eu me fortaleço na busca de ocupação,

atuação no mundo. Do que eu quero ser, do que eu quero fazer, [...] de como eu posso enxergar e reivindicar aquilo que me cerceia, que me limita, que não está ao meu alcance (SOARES, 2022).

Consuelo Nepomuceno concorda:

As artes, de uma forma geral [...] deveriam ser vistas de uma forma mais criteriosa. Antes, por exemplo, no período da ditadura a gente trabalhava muito artes, mas era uma forma de arte muito alienada [...]. Na verdade, a reeducação, depois do golpe militar de 64, a reeducação do conhecimento [...] foi muito alienada, ela camuflou muito essa vontade nossa de ser livre. Ninguém podia falar nada [...]. E as disciplinas na escola vieram exatamente pra tirar você da sua reflexão. Então, principalmente a filosofia foi retirada. [...] tinha a disciplina artes, mas a arte [...] era bordado, era pintura, aquelas coisas que te deixavam um pouco mais individualizada, sem aquela reflexão mais ampla. Às vezes você colocava [...] a sua arte ali num quadro de pintura, mas não tinha tanta reflexão. Já o teatro não. O teatro [...] revoluciona. Ele te provoca muito e naquela época não tinha isso na escola, o teatro [...] não podia. Exatamente por isso, porque ele é provocador. Ele te mantém bem esperto em relação àquilo que você pode observar em torno de seu mundo. Então acho que o teatro tinha que manter exatamente por causa dessa questão, reflexivo, para abrir a mente, para abrir os objetivos, para as pessoas encontrarem seus caminhos de uma forma mais fácil (NEPOMUCENO, 2022).

Esse despertar pode não ser imediato, pode exigir mais de uma peça e mais que uma peça. Pode exigir conhecimento de outros assuntos e levar anos para que ocorra. Esse despertar também pode causar incômodo e ser doloroso, como aos olhos de quem sai da caverna de Platão, pois, assim como para Brecht (*apud* BOAL, 1991, p. 122), uma peça não deve terminar em equilíbrio, o espectador precisa se desequilibrar para compreender sua relação com o mundo. É imprescindível que o espectador (re)conheça o que está sendo dito, conheça sua realidade de alienação e subjugação, se reconheça nesse local, se inquiete, a fim de transformar a si mesmo e o mundo.

5 O TEATRO COMO UMA REALIDADE

A coordenadora do NAC, Consuelo Nepomuceno, presenciou a realização de alguns projetos importantes em comunidades carentes e notou as transformações provenientes do teatro na vida dos jovens participantes e de suas famílias:

Realmente [...] o teatro tem um poder transformador e eu posso te dizer isso por causa dos outros projetos que a gente fez envolvendo, por exemplo, crianças em situação de risco, trabalhamos com projetos como Andarilhos de Tupã, que é um projeto que [...] ia nas periferias da cidade, trabalhava com crianças que estão nessa situação de risco, pais alcoólatras, drogados, prostitutas, família marginalizada. Então a gente trabalhou com várias crianças, e desde o primeiro momento a gente percebeu o crescimento, não só o crescimento pessoal, mas também um crescimento que se alargou em torno das famílias todas a partir do teatro. Então muitos desses meninos que fizeram esse projeto (eram sete professores e eles iam nas periferias dando cursos, quando terminavam o curso, eles deixavam uma espécie de semente, alguém responsável para continuar o projeto) então a gente percebeu que houve uma ramificação muito grande, não só [...] para interessados [...], pelo [...] gosto pela arte, mas principalmente pela forma de convivência. Eu acho que a questão social, o envolvimento social, a coletividade foram mais importantes do que o teatro em si, foi uma transformação. Quando fizemos o fechamento da primeira etapa [...], a gente percebeu que os pais ficavam [espantados, porque] viam meninos [de bairros pobres e marginalizados de Patos de Minas, MG] que a gente sabe que moram bem distante e que tem uma dificuldade, jamais viriam aqui dentro do UNIPAM. Então quando os pais vieram no dia, aí que eles viram o trabalho realizado, muitos choraram e tal, os pais, os professores, perguntaram pra nós: o que que vocês fizeram com esses meninos? Professores do CAIC falaram pra gente: O que que vocês fizeram com esses meninos? Por que hoje eles estão tão caladinhos, tão quietos? Porque no final a gente fez um festival só deles, só com o espetáculo deles, e convidamos o pessoal das escolas [...], da secretaria de cultura para assistir. E aí eles ficaram [...] encabulados de ver como que eles estavam sentados, em silêncio, esperando. E muitos falaram, outros pais também falaram: meu filho nem sabia ler, e de repente ele despertou o interesse pela leitura [...]. Então foram tantas questões [...] sociais importantes que a gente percebe que não só o teatro, mas a arte em si [...] provoca, ela faz uma mudança muito grande. Os pais que queriam ver os filhos deles aqui falaram: a gente está passando aqui para fazer entrega de certificados, mas meu sonho era ver meu filho aqui. [...] E hoje, alguns vieram para o UNIPAM, e não só vieram, não só estudaram, mas também trabalham. Inclusive ainda tem duas meninas aqui que participaram desse projeto, que estão aqui dentro, trabalhando. Então assim, a gente

percebe, o teatro é transformador [...]. Ele transforma o indivíduo e sempre para melhor. Ele prepara o indivíduo [...] para a vida. Essa questão da comunicação, da socialização, de ter essa facilidade de se expressar. Se dar bem em qualquer profissão, porque é como se ele se preparasse se baseando em suas emoções nesses trabalhos que a gente faz, exercícios e [...] laboratório de preparação de ator. Isso transforma muito, muito mesmo o indivíduo (NEPOMUCENO, 2022).

Projetos como esse citado por Consuelo Nepomuceno são raros. Ainda segundo a coordenadora, um outro projeto como esse está parado.

[...] existe um hiato, tivemos que parar, porque na verdade ele era patrocinado por empresa [...], e depois perdemos esse patrocínio. Não por incompetência, mas por questões políticas. Então chegou uma época de transição de política, sabe como que é. E aí então perdemos o projeto. Mas ele não está na gaveta, ele continua ainda no coração e é a “menina dos olhos” aqui do núcleo de arte (NEPOMUCENO, 2022).

Ter o teatro como uma realidade acessível a todos é uma tarefa árdua e repleta de desafios. Os profissionais que procuram se apresentar em comunidades carentes e de forma gratuita muitas vezes não recebem o apoio necessário, pois assim como os demais indivíduos, eles estão prestando um serviço e também precisam conseguir se manter.

Michele Soares atenta para essa urgência em fomentar a arte:

Uma gestão de escola deve se preocupar em possibilitar esses momentos, [fazendo] parcerias com as empresas da cidade, cobrando o poder público, prefeitura, secretaria de educação, e tentar entender que isso não deve acontecer esporadicamente, em datas comemorativas [...], mas que isso deva fazer parte do plano de educação da escola, da secretaria, do município: a relação com a arte. Que esses estudantes conheçam a arte da sua cidade, quem são os artistas da sua cidade, porque se conhece pouco, porque parece que se valoriza pouco, quais são os espaços. E a partir da sua própria realidade ampliar, outros artistas que vêm de fora se apresentar e fomentar esse aspecto democrático de conhecer, fomentar também um outro aspecto de acesso a que os estudantes não só vejam, mas eles também possam produzir. Que eles também tenham acesso a ter aula, a ter oficinas (SOARES, 2022).

A democratização da arte não é uma questão cultural apenas, é uma questão social e educacional. A falta de acesso à arte, como alerta o educador francês Philippe Meirieu (*apud* DESGRANGES, 2006, p. 22), pode causar falhas na comunicação dos

indivíduos. Em seus estudos, Meirieu percebeu a dificuldade que as crianças mais pobres, da periferia de Lião, tinham em se referir ao passado, falar de si e de sua história, diferentemente das crianças que tinham acesso a teatro e cinema.

Para que essa não continue sendo também uma realidade brasileira, é indispensável que haja maior interesse em fomentar a arte e seu acesso e, como dito por Consuelo Nepomuceno (2022), “não tem como fomentar se não fizer, se não mostrar, se não levar alguém que possa também orientar e que possa fazer com eles”.

A seguinte fala do artista Marcos Nepomuceno Luiz (2022) indica como a falta de conhecimento acerca das próprias apresentações da cidade impede que mais pessoas compareçam a espetáculos.

Acredito que se tivesse na programação [...], nem que seja uma vez, levar teatro para dentro da escola. Eu sei que [...] é ruim, não é legal assim, a gente ir para uma escola e apresentar, porque a gente perde a magia do teatro mesmo. Da iluminação, [trecho incompreensível] a acústica bacana, eles irem para um outro lugar. Mas se a escola estivesse aberta a buscar grupos [...], se as escolas procurassem talvez alguma medida, talvez um sábado letivo. [organizasse] algum momento assim que pudesse levar o teatro para dentro da escola, já era uma forma de incentivar. Não seria aquela questão ideal, de pegar os meninos e levar para o teatro, a gente apresentar para eles no teatro seria muito mais fantástico [...], mas a apresentação dentro da escola também já é válida, já vai pelo menos aquela pessoa que vai despertar alguma coisa nela, [e ela vai falar]: nossa, não conhecia. E aqui em Patos [de Minas, MG] isso acontece demais. Às vezes a apresentação é gratuita [...], o portão está aberto, a exposição está bem ali, só que as pessoas não entram porque elas pensam que têm que pagar (LUIZ, 2022).

O que poderia explicar esse não comparecimento também seria o sentimento de não pertencer a esse lugar de cultura, junto ao pensamento de que cultura é “coisa da elite”, corroborando a manutenção da divisão desses espaços. Portanto, a presença do teatro no dia a dia de jovens e adultos é um ensejo não apenas de transformar o olhar, mas também de pertencer, de acessar espaços antes tidos como impossíveis e incabíveis.

5.1 UMA MUDANÇA VISÍVEL

Ao que se pôde perceber até aqui, não há dúvidas de que ocorre sim uma mudança através do teatro. Mas seria possível dizer que essa mudança é visível?

De acordo com o artista plástico Marcos Nepomuceno, com a coordenadora do NAC do UNIPAM, Me. Consuelo Nepomuceno, e com a artista cênica Michele Soares, essa mudança é visível e se traduz na movimentação interna e externa do espectador. Ao serem questionados acerca do momento em que essa mudança é perceptível, há um consenso de que seria em todo o processo teatral, mas principalmente após a peça.

Pontua Soares:

Eu digo que [a mudança] é mais visível após, mas durante [as apresentações] também, [...] a depender muito do próprio indivíduo [...]. às vezes essa transformação a gente percebe ali na hora, no olhar, [no movimento], na receptividade, no envolvimento, no permitir que a emoção extravase, a pessoa ou ri muito ou chora. Logo que acaba às vezes vem conversar, comentar, coisas. Mas eu acho que isso se potencializa ainda mais depois. Depois que a gente sai ali do espaço da arte e a gente vai embora, e aquilo fica fomentando, se movimentando dentro da gente. E aí é um momento muito importante [...] porque aquilo que te tocou agora vai se comunicar com o que você é, com as suas memórias, com as suas referências, com as suas opiniões, vai destrancar essas portas e aí é onde talvez você reveja algum modo de pensar, algum valor, algum conceito, preconceito. [...] Já me apresentei como artista, com grupo, para comunidade carente, como eu também já estive em contato com aluno ou aluna, estudante, carente, dentro de escola [...]. E aí, no caso de apresentações, quando a gente estava como artista, com grupo, a gente percebe essa transformação de um modo mais sutil e mais momentâneo, [...] ali na hora da apresentação, principalmente com criança. Você vê o envolvimento e desejo daquilo se prolongar na vida deles [...]. Então a gente reconhece a carência daquela linguagem, da arte na vida deles, de como aquilo faz bem, de como eles e elas gostam daquilo e ficam desejosos de que acontecesse mais. Então sempre [há] um movimento de abertura, de interesse, de vontade. E como professora, com estudante carente, [...] a gente consegue perceber ainda mais. Porque aí não é um dia que você está ali [...], na hora da apresentação [...]. Até hoje, quantas pessoas, estudantes, chegam pra dizer: “ah, eu não conhecia a arte, eu não tinha arte, eu não tinha e mesmo hoje a gente não tem muito acesso à cidade, como eu gostaria, porque hoje eu vejo diferente, me modificou. Por esse contato [...] permite que a gente [...] crie movimentos dentro da gente e é a gente mesmo. Esses estudantes às vezes veem, e eu fico muito agradecida, porque às vezes veem em mim esse canal, mas eu sou só um canal, porque a transformação quem faz é o [a] próprio estudante, é o caminho deles [...]. Então é muito bonito de ver, e assim, eu vejo são muitos casos, é muito legal (SOARES, 2022).

Na perspectiva de Consuelo:

[Ocorre uma mudança] não só do espectador, [mas] também daquele que faz o teatro. Eu acho que o teatro é uma forma de troca de energia muito interessante que existe entre o espectador e o ator [...]. A plateia [...] se comove ou não dependendo do trabalho do ator, da direção, de todos os elementos que incorporam o teatro. [...] é um processo. É o antes, o durante e o depois. Ele continua, e eu acho que depois de um conhecimento adquirido, depois de uma experiência adquirida, isso aí fica pra vida (NEPOMUCENO, 2022).

Já Marcos sinaliza:

Ao mesmo tempo. Acontece durante, quando está acontecendo uma cena que a pessoa começa a refletir, começa a ver um outro lado que ela nunca tinha pensado, por causa da atuação que está mostrando um lado que ela não tinha pensado, mas depois também, porque muitos... eu mesmo já fiz alguns festivais fora que existe o debate após o espetáculo. Então os jurados vão perguntar, ou o público também, vão perguntar sobre o que aconteceu dentro do texto, e aí a gente tem aquela forma pra falar ali o que a gente acha, o que pode levar as pessoas a refletir. É sempre mostrando um caminho. Então existe aquela reflexão que [...] está exatamente na peça, e a janelinha abre ali e ele fala: olha, nunca tinha pensado por esse lado. Mas existe pós também onde a gente pode fazer reuniões [...] ou pode ser seus amigos também. Porque às vezes você sai do espetáculo, vai comentar com uma outra pessoa e ela fala: nossa, interessante esse assunto. E também acaba levando essa pessoa em um outro dia para o teatro também, então eu acho que [a reflexão] nunca para de acontecer (LUIZ, 2022).

Esse movimento de conversa após a peça é imprescindível para uma melhor absorção do que foi apresentado em cena e para a incitação do ser crítico. O que mostra a necessidade de se pensar esse processo, como um momento não apenas de recreação e lazer, mas também de inquietação e estimulação do sujeito como transformador de sua realidade.

Infelizmente não foi possível contatar nenhum dos participantes do projeto mencionado anteriormente por Consuelo, mas é importante salientar que os jovens passaram por uma transformação visível aos olhos de quem estava presente naquele momento, e essa transformação teve e têm impacto em suas vidas até os dias de hoje.

5.2 QUAL TEATRO?

Existiria uma espécie de teatro ou uma peça específica capaz de transformar? Segundo Marcos Nepomuceno, “[...] depende muito dos textos [...]. Na hora que a gente [...] apresenta as ideias para as pessoas, elas têm ali a sua livre escolha de entender o que está acontecendo no mundo, e talvez julgar certo ou errado também, é ali que eles vão refletir” (LUIZ, 2022).

Pouco depois ele assente que “Qualquer peça teatral [é passível de transformação]. Tudo bem que às vezes é mais fácil talvez em um drama. Mas em qualquer peça dá para você refletir sobre alguma coisa” (LUIZ, 2022).

De acordo com Consuelo Nepomuceno:

Qualquer peça consegue. A arte [...] transforma, não só aquele que faz, mas aquele que vê também, que assiste. Mas para isso a pessoa precisa ser tocada. Então a pessoa que realmente quer fazer arte, eu acho que todo mundo consegue, é possível porque todo mundo tem a arte dentro de si, é só se expressar [...] de qualquer maneira [...], escrevendo um texto, [...], cantando, dançando, fazendo teatro. E o teatro é das artes a mais coletiva, porque ela envolve tudo [...]: a dança, a música, a expressão corporal, as artes plásticas na confecção de cenários, figurinos. Então entra uma quantidade muito grande, um leque muito grande de artes que estão envolvidas quando você faz teatro. E a transformação [...] acontece [...], é inevitável (NEPOMUCENO, 2022).

Não desconforme, Michele Soares hoje acredita que

toda arte [tem potencial], qualquer tipo de arte, qualquer tipo de linguagem artística e qualquer estilo é possível de atingir o público e levar essa transformação. [...] mas certamente aquelas que buscam objetivamente isso, ao se elaborarem, ao se constituírem, [...] nas obras mais engajadas socialmente talvez isso se potencialize mais (SOARES, 2022).

Para Boal (1991, p. 121):

O que afirma Brecht é que, nas peças idealistas, a emoção atua por si mesma, produzindo o que ele chama de *orgias emocionais*, enquanto que as poéticas materialistas, cujo objetivo não é tão-somente o de interpretar o mundo mas também o de transformá-lo, e tornar esta terra finalmente habitável, têm a obrigação de mostrar como pode este mundo ser transformado.

Em vista disso, seria correto afirmar que qualquer forma de arte e especialmente qualquer peça e qualquer espécie de teatro têm potencial de transformação na vida dos indivíduos, porém algumas – as que buscam necessariamente essa mudança – mais que outras. Basta que os indivíduos estejam preparados para olhar com outros olhos, olhos analíticos, críticos, capazes de transformar a si e o seu entorno.

5.3 QUAL O GRAU DE TRANSFORMAÇÃO?

Ao se pensar nos instrumentos subjetivos que permeiam a educação do ser pensante, se faz inexequível uma mensuração em dados exatos. Entender o grau de transformação proveniente do teatro vai além de estimar em números, já que se fala de indivíduos diferentes, com vivências diferentes, acessos diferentes, conhecimentos diferentes e oportunidades diferentes.

De acordo com Michele Soares:

É difícil mensurar dentro de uma análise sob o campo da arte. [...] no campo da arte isso é subjetivo [...] entre o público e os atores, eu acho que são tempos e campos muito diferentes para a gente usar a mesma medida de mensuração. [...] são experiências diferentes, são tempos diferentes, são vivências diferentes. Então certamente o grau de apreensão crítica também será diferente. Uma porque o ator não está só ali, naquele momento da apresentação. Para que ele esteja ali ele percorreu um caminho longo [...], de envolvimento com aquele texto, com aquela história, com aquela temática. E o público, às vezes o contato dele talvez é o primeiro contato com a linguagem artística ou com aquele tema. [...] vai depender do que foi experimentado e caminhado até ali, até aquele momento por cada um desses sujeitos (SOARES, 2022).

Por isso a necessidade em preparar esse espectador para uma melhor experiência teatral e crítica. Sem embargo, é seguro dizer que a transformação de fato acontece, é visível, aumenta as possibilidades de crescimento pessoal, social e profissional de jovens em formação e é indispensável e essencial em suas vidas.

5.4 O TEATRO EM NOIVA DO CORDEIRO

Noiva do Cordeiro é uma área rural, localizada no município de Belo Vale, (MG). A comunidade lá existente é autossustentável e composta por cerca de 300 pessoas, com relativo ou nenhum grau de parentesco, sendo todos considerados como parte da família. A filosofia seguida pelos membros se baseia no trabalho colaborativo. Mas essa filosofia vai bem mais além.

A comunidade tem como ideologia o respeito, o bem-estar e o amor ao próximo, sem cobranças ou quaisquer tipos de exigências. A fim de atingir seus objetivos, são

organizadas peças dos mais variados assuntos, com a função de educar, conscientizar e ampliar a visão de mundo dos residentes.

Flávia Vieira é uma das responsáveis pelas peças. Ela escreve, treina os atores e ajuda nas demais áreas do teatro. Segundo ela, muitos temas já foram trabalhados por meio de peças:

Desde quando a gente se organizou, passou a morar junto, que a dona Delina foi acolhendo todo mundo, a partir do momento que a gente passou a ter uma vida coletiva, que aí a gente foi vendo a necessidade de trabalhar várias áreas [...]. Porque o ser humano [...] tem muitas limitações, e pra gente ir melhorando tem que ir trabalhando mesmo, e o teatro é uma ferramenta que, aqui dentro, é a que mais ajuda. Mais do que reuniões [...] ou uma palestra. A gente vê que o efeito do teatro é diferenciado (VIEIRA, F., 2022).

Para Flávia Vieira, o teatro possui um “efeito diferenciado” porque o que se vê na prática é:

[...] quando [se] apresenta um teatro, [...] ele funciona como um espelho, [...] toca no coração da pessoa, [...] é como se ela [visse], é como se fosse você na prática. Prática e teoria. [A] palestra [...] intimida muitas pessoas. Quando você está corrigindo alguém, mesmo [se] você se incluir e falar: “Nós precisamos melhorar.” Ninguém gosta muito de algo imposto [...], parece que corta seu raciocínio, você [se sente] meio intimidado. O teatro [...] abre, ele faz o contrário. Ele abre o seu raciocínio, ele abre a sua mente, faz você trocar de lugar, [...] eu acho que faz você ter mais empatia, faz você saber se colocar no lugar do outro assistindo. Porque poderia ser você ali. É como se alguém desse um depoimento muito íntimo, muito pessoal, abrisse o coração ali. E o teatro é isso pra mim, ele [...] toca um lugar que eu acho que só ele [consegue] (VIEIRA, F., 2022).

Assim como para Michele Soares, Marcos Nepomuceno Luiz e Consuelo Nepomuceno, Flávia Vieira acredita que a transformação do olhar do espectador é visível e funciona como um processo:

Olha, eu diria que [...] os resultados a gente vê mais a frente, mas o choque é na hora, porque a gente vê isso nitidamente. A gente que está envolvido e fica esperando resultado, [...] fica prestando atenção na plateia [...]. aí [na] hora que termina, a gente geralmente vem tomar café aqui, [vão] se formando grupos de papo, e falam sobre aquilo não só naquela noite [...], geralmente [são] uns três dias, uma semana dependendo do assunto. Vários grupos, de

várias idades, [...] sabe, aquele bolinho [de gente] para tomar café, e fala, fala, falando aquilo. Então é um processo: você viu, assimilou, pensou, debateu, debateu, debateu e chegou em uma conclusão. Então é um processo (VIEIRA, F., 2022).

De acordo com Flávia Vieira, não há necessidade de programar as rodas de conversa posteriores à peça; elas acontecem naturalmente, em um movimento de busca de apreensão do conteúdo da apresentação:

Essa roda de conversa acontece informalmente. [...] E a gente tem muito o hábito de conversar, então às vezes [na] hora que acaba os mais velhos vêm na gente, sabe? Mistura[-se] todas as idades ali, conversam, [vão] num grupo, vêm na gente que criou, falam: “Nossa, gostei!” Vão em outro, vão em outro e falam. Fala-se muito (VIEIRA, F., 2022).

Quando questionada sobre uma divisão etária nas apresentações, Flávia Vieira explica que há uma preocupação acerca do uso de linguajar inadequado a crianças, mas que não se faz uma separação, todos assistem:

A gente não tem separação, seja um assunto como esse aí de sexualidade ou [outro]. Porque para mim, para nós aqui todos, a nossa vida [...] é coletiva. Então ela não precisa de um filtro, a não ser assim sobre o tipo de coisas que não se deve falar com criança [...], mas qualquer [um] desses assuntos abordados não precisa essa separação de criança, de idade, é tudo junto, todas as crianças vão lá para as apresentações. Então a gente toma cuidado com o palavrão, ou falar sobre sexo, aquela coisa que vai estar além da idade da criança. Mas esses assuntos assim são [...] para todos. A gente faz e é aberto até às pessoas de fora que quiserem vir assistir. Não é fechado (VIEIRA, F., 2022).

O assunto de sexualidade citado por Flávia Vieira se trata da peça que conta a história de Erick Vieira, outro membro da comunidade. Para Flávia e Erick Vieira, essa peça foi um marco em suas vidas e uma prova de que o teatro é capaz de transformar o olhar do espectador:

Nossa, muitos, muitos temas, assim, que a gente viu que estavam precisando melhorar [foram trabalhados através do teatro]. O que eu vi de mais importante foi o da sexualidade mesmo [...]. Na minha geração, até então aqui na comunidade, ninguém tinha se manifestado. Com certeza tinha [homossexuais] mas, como era uma cultura muito fechada, [...] não tinha o hábito de se falar sobre isso.

Eu mesma nunca tinha pensado como que era gay. Para mim, [...] gay era uma escolha, uma postura, na verdade eu nem tinha pensado sobre aquilo, era muito longe. Aí quando o Erick [Vieira] chamou a Delina e conversou e ela chamou a gente e contou eu fiquei muito chocada, porque [...] em primeiro lugar ele é da minha idade, é da nossa geração [...]. Nós jovens, eu não tinha percebido e eu fiquei muito triste, porque eu não tinha visto, mesmo convivendo muito juntos, da hora que acorda até a hora de deitar, eu não tinha visto a tristeza dele. Porque ele era muito na dele, eu achava que era o jeitinho dele. Então a gente se cobrou muito. E aí ela [Delina] falou [...]: “Gente, faz o teatro. Porque o teatro toca as pessoas.” Aí a gente sentou com ele, ele foi o pivô central para a gente escrever a peça. Ele contou tudo que [...] estava sentindo e foi um choque para a gente. Aí nós escrevemos a peça e eu achei muito bonito que [...] um rapaz aqui que é igual irmão do Erick, [...] se propôs a fazer o par com ele [e na] hora que o Erick viu que todo mundo estava se doando [ele] falou: “Então eu vou fazer.” Porque ele nunca tinha subido no palco, o Erick [...] é muito tímido para essas coisas. E ele se propôs a ir porque ele viu que todo mundo tinha vestido a camisa. E esse [colega que se propôs a fazer um par com Erick na peça] é um homem casado, com filho e ele falou: “Não, eu faço questão de eu fazer o par com você, já para incluir, para mostrar.” E na peça a gente colocou o preconceito como um personagem [...] debochando de tudo, gloriando de tudo que as pessoas faziam, como se ele gostasse, porque eu acho que o mal gosta do mal. Então, [na] hora que terminou a peça, [...] a gente estava muito emocionado, porque para o Erick custou muito [...] fazer isso, foi libertador. Mas tudo que é libertador te rasga o peito [...], então foi assim, muita emoção. [Na] hora que terminou o salão inteiro estava chorando. E na minha geração ver esse efeito foi emocionante, mas eu ver na geração passada, de senhores de 70 anos, assistir[em] o teatro e [na] hora que terminou [irem] lá e [darem] um abraço nele... porque teve um [momento] no teatro que a gente falou que fez a peça pensando [no que estava acontecendo], contou o que o Erick estava vivendo, que era para ele, e as pessoas abraçaram o Erick e [abriram] o coração. Pessoas que faziam piada de homossexualidade, que era piada para nós, [...] ninguém tinha noção da ferida, [de que aquilo] podia acabar com a vida da pessoa. Essa que é a realidade. Aí, mudou. Então você vê uma pessoa de 70 anos, que teve uma criação baseada em outros princípios, [de] que aquilo era imoral e não sei o que, vir abaixo por amor. Então isso é lindo, é um dos dias assim mais lindos que eu vi, o que [...] o amor é capaz de fazer.

Então destruiu isso tudo e a partir desse dia passou a ser natural, ninguém nunca mais falou nesse assunto, não precisou de uma conversa, não precisou de nada. Todos que eram gays se sentiram à vontade. E não precisou falar mais nada do assunto, tipo, sejam felizes, vocês são nossa família, pode ser o que você quiser ser, o que você nasceu sendo. Seja você mesmo. Então esse é um dos temas que mais me toca por isso, porque foi um estalo que eu vi no meu olho, assim, acontecendo. Foi lindo! E pegar todas as gerações. Então, por esse exemplo aí você consegue imaginar nos outros também, de convivência. O professor ali falando sobre [a] outra vez que [...] veio [à comunidade], ele observou sobre brincadeiras [de mal gosto entre os moradores da comunidade que não são vistas pelos visitantes]. Isso é um assunto que já foi trago em teatro, sobre excesso de brincadeiras, sobre a falta de cuidado. Porque [num] convívio diário, você tem muita intimidade, você conhece a pessoa de trás para frente, então as brincadeiras se tornam naturais. E a brincadeira, quando [...] passa do ponto, [...] deixa de ser engraçada para ser ridicularizar o outro. Se o outro ficou nesse papel, para mim é crueldade. Então a gente fez vários teatros, mostrando isso. Sobre o cuidado com a palavra que não volta atrás, às vezes você desperta um gatilho na pessoa que você nem faz ideia, uma brincadeira que, olhando por fora, a pessoa não vai expor. Então [o teatro é utilizado para falar sobre] tudo, sobre lixo... a gente já fez, o cuidado com essas coisas, às vezes [d]o básico ao profundo. Tudo que a gente vê que está tendo necessidade, a gente faz (VIEIRA, F., 2022).

Erick Vieira conta como foi ver essa transformação ocorrer na comunidade:

[...] Eu sou da geração da Flávia, então a gente cresceu numa época que era bem mais pobre [...], a gente não tinha muito acesso a tv, rádio, essas coisas [...] e eu cresci muito sem referência de homossexuais [...]. Quando eu me mudei para Belo Horizonte [MG] para trabalhar, porque [...] antigamente praticamente todos os homens iam para trabalhar em Belo Horizonte, aí eu com 16 anos eu fui para concluir o ensino médio e arrumar um trabalho. Foi quando eu comecei a perceber que eu era homossexual, porque até aqui, como você tem uma relação muito próxima e convive muito com as pessoas, é difícil você distinguir atração, porque, por exemplo, como que eu vou ter atração pela Flávia [Vieira] se a gente é criado como irmão? [...] Já se limita muito nessa questão, então, eu não tinha muita essa noção, até eu ir para Belo Horizonte. [Flávia diz: “Achava que era amor fraternal”] É, você não

tem muito uma distinção. E falta de referência também, a gente era muito infantil naquela época. [...] Aí, quando eu fui para Belo Horizonte foi quando eu comecei a perceber. Aí, durante um período eu fiquei muito deprimido porque a minha vida sempre foi aqui [na comunidade], as pessoas que eu conhecia eram tudo daqui, e [...] eu tinha muito medo de perder, por causa da reação das pessoas. A gente vinha de uma religião muito rígida, [...] as pessoas acabam carregando isso pra si também [...]. Eu tinha muito medo de como que seria se por acaso alguém soubesse que eu era gay. E foi depois de um tempo, muito deprimido eu fui e conversei com a Delina. Aí, eu cheguei no quarto dela, não conseguia falar, só chorava, chorava. Aí, ela me colocou no colo, [...] eu fui e falei, e ela falou: “Não, fica tranquilo, vai passar!”. Aí, eu consegui me recompor, saí do quarto. Aí, a Delina [...] chamou as meninas, contou para elas, aí que surgiu a ideia do teatro. Mas foi tipo incrível a transformação. Eu lembro do Elias, ele deve ter uns 70 anos. Nossa senhora! Ele ficou comovidíssimo com o teatro [...], muita gente ficou comovida, e foi uma transformação mesmo. Depois, na sequência, [...] a companhia de dança do Palácio das Artes ia fazer uma apresentação inspirada na Noiva do Cordeiro, aí vieram os bailarinos, eu comecei a namorar um [deles]. Ele vinha aqui nos finais de semana e [...] chegou a falar que em Belo Horizonte era normal ser gay, mas na Noiva do Cordeiro era natural ser gay, de tanta diferença que dava, porque tipo, você não tem uma diferenciação entre as pessoas, todas as pessoas são importantes (VIEIRA, E., 2022).

Flávia e Erick Vieira dizem não saber qual foi a primeira peça a ser encenada com o intuito de transformar, mas que, desde sempre, o teatro é utilizado na comunidade:

É antigo o teatro. Desde que a gente se organizou [...] para morar junto [...], fazia o teatro primeiro... peça de dança, de Sandy & Júnior, ou então montava Shakespeare, montou Romeu e Julieta, mal feito pra [palavrão], [Erick fala: “Para ter entretenimento mesmo, para entreter. Para ter alguma coisa, se fazia isso.”] Aí começou a ver... a primeira que fez? Eu não consigo lembrar. Que tinha significado? [Erick fala: “De significado eu não lembro.”] Teve uma que fez que a dona Delina e todo mundo notou a diferença... eu não lembro qual não. [Erick fala: “Também não.”] Aí passou a fazer de tudo, [...] a primeira se perdeu na memória... não lembro. Mas aí, é tipo, se discutia tudo no teatro. E até hoje é assim. O teatro da dona Delina que a gente fez [...] é para a gente não esquecer quem nós somos, de onde viemos, porque eu acho que a

história, você não dá valor nela, se você não souber da sua própria história (VIEIRA, E., 2022).

Independentemente de quando se iniciou a relação da comunidade com o teatro, é visível pelos moradores que sua utilização tem sido bastante produtiva, tanto como um recurso de lazer e entretenimento, quanto como um recurso didático e desenvolvedor de criticidade no espectador.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das análises apresentadas e realizadas neste trabalho, é possível concluir que o teatro é capaz de causar grandes transformações na vida dos espectadores, impactando em sua formação, principalmente no que tange ao olhar crítico e à inquietação em se perceber num lugar de carência e falta de acessos. Isso porque, atualmente, a realidade de grande parte do acesso à arte e à cultura brasileira segue elitista, não deixando espaço para lazer e muito menos descortino de jovens e adultos pobres e marginalizados.

Percebe-se também que não há um teatro específico que possa causar tal transformação e que não é possível mensurar o grau de transformação gerada em cada indivíduo, visto que cada transformação é única e parte de estímulos e oportunidades distintas a cada sujeito, conforme suas vivências na sociedade.

Ainda, é possível inferir que, apesar do que propõe a BNCC, as aulas de artes ofertadas pelas escolas são, em sua grande maioria, superficiais, ministradas por professores sem a qualificação necessária e não contemplam todos as benesses que a arte pode suscitar, impedindo a formação plena do indivíduo como um ser pensante e crítico.

É admissível constatar que o teatro se transformou ao longo do tempo. Seu papel de alienação se modificou ao longo do tempo e passou a ter a função contrária, de transmitir conhecimento e ampliar o olhar do espectador, tornando-o mais ativo, sujeito de si e capaz de mudança no mundo.

REFERÊNCIAS

BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018.

DESGRANGES, F. **A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec, 2006.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

LUIZ, M. Patos de Minas, Brasil, 22 out. 2022. Entrevista concedida a Amanda Rodrigues de Miranda.

NEPOMUCENO, C. Patos de Minas, Brasil, 19 out. 2022. Entrevista concedida a Amanda Rodrigues de Miranda.

ORTOLAN, E. **História do teatro**. 2. ed. Joinville: Clube de Autores, 2020. Disponível em: https://books.google.com.br/books?hl=pt-PT&lr=&id=j5PtDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA3&dq=ortolan+teatro&ots=nJ4Nn5uf9p&sig=ijV39h51Lu-ed4aGrNkusO_aXYA&redir_esc=y#v=onepage&q=ortolan%20teatro&f=false. Acesso em: 14 out. 2022.

SOARES, M. Patos de Minas, Brasil, 23 out. 2022. Entrevista concedida a Amanda Rodrigues de Miranda, via Google Meet.

VIEIRA, E. Noiva do Cordeiro, Brasil, 19 nov. 2022. Entrevista concedida a Amanda Rodrigues de Miranda.

VIEIRA, F. Noiva do Cordeiro, Brasil, 19 nov. 2022. Entrevista concedida a Amanda Rodrigues de Miranda.