



O GRUPO DE TEATRO DO CENTRO PEDAGÓGICO/UFMG E O
ESPETÁCULO *A ARCA DO LIXO*

O ensino de teatro para a construção de cidadania.

EL GRUPO DE TEATRO DEL CENTRO PEDAGÓGICO/UFMG Y EL
ESPECTÁCULO *EL ARCA DE LA BASURA*

La enseñanza de teatro para la construcción de ciudadanía.

THE THEATER GROUP OF THE PEDAGOGICAL CENTER/UFMG
AND THE SPECTACLE *THE ARK OF THE TRASH*

The teaching of theater for the construction of citizenship.

Fabício Trindade Pereira

RESUMO

Este trabalho pretende refletir sobre o ensino do teatro para a construção de cidadania a partir do processo de criação e montagem, realizado no ano de 2013, do espetáculo *A arca do lixo*, do Grupo de Teatro do Centro Pedagógico da UFMG.

PALAVRAS-CHAVE: educação básica, artes, Boal

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo reflejar sobre la educación teatral para la construcción de ciudadanía desde el proceso de creación y montaje, llevada a cabo en 2013, del espectáculo *El arca de la basura*, del Grupo de Teatro del Centro Pedagógico de la UFMG.

PALABRAS CLAVE: educación, artes, Boal

ABSTRACT

This work intends to reflect on the teaching of the theater for the construction of citizenship from the process of creation and construction, realized in the year 2013, of the spectacle *The ark of the trash*, of the Group of Theater of the Pedagogical Center of the UFMG.

KEYWORDS: basic education, arts, Boal

* * *

Este artigo refere-se ao processo de montagem do espetáculo “A arca do lixo”, do Grupo de Teatro do Centro Pedagógico/UFMG, realizado no ano de 2013 e surgiu a partir da monografia elaborada e escrita por mim e orientada pela prof. Sara Rojo, intitulada como “Uma experiência teatral no Grupo de Teatro do Centro Pedagógico da UFMG para a construção de cidadania” (2013), para que eu obtivesse o título de Graduação em Licenciatura em Teatro pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Após essa etapa tornou-se fundamental a continuidade da reflexão para proporcionar mais uma oportunidade de observar e registrar a compreensão que venho construindo sobre o ensino de teatro e sobre a licenciatura/educação.

O que é cidadania? O que é ser um cidadão? O que é ter cidadania? O que significa ser um homem social que exerce sua cidadania? Ultimamente, esse termo é utilizado com amplas significações, integra o vocabulário dos discursos político-sociais engajados e, inclusive, é cada vez mais frequente nas conversas cotidianas e informais de qualquer pessoa. Ou, podemos até considerar esse conceito como ultrapassado, pois atualmente o sujeito socializado está integrado ao seu cotidiano pela cidade e pelas redes sociais constantemente se posicionando politicamente, pleno em consciência e dotado de opinião. Porém, sabemos que mais profundamente os indivíduos muitas vezes perdem suas referências e não estão engajados em prol de transformações ativas na sociedade. E, sobretudo, diante do que iremos tratar aqui se faz necessário retomarmos esse conceito de cidadania, pois ele será nossa referência de análise e estudo de uma vivência teatral como metodologia pedagógica capaz de dialogar com temas transversais à escola. A fim de colaborar com a formação de alunos/atores conscientes de suas responsabilidades sociais e cidadãs.

O conceito *cidadania* é relacionado à vida em sociedade, e ao longo de toda a história mundial da civilização humana houve inúmeras alterações nas estruturas socioeconômicas. Consequentemente o conceito acompanhou essas mudanças, foi evoluindo e constituindo-se de acordo com as necessidades de cada época. Na introdução do seu livro *História da Cidadania*, Jaime Pinsky, nos esclarece que “cidadania não é uma definição estanque, mas um conceito histórico, o que significa que seu sentido varia no tempo e espaço” (PINSKY, 2003, p. 09). A ideia conclusiva de que a cidadania está delineada e limitada aos “direitos e deveres dos cidadãos” simplifica e facilita a compreensão. Porém ignora a complexidade humana, não

favorecendo a reflexão crítica e não enfatizando a importância concreta do significado desses “direitos e deveres”. Por isso, para conseguirmos responder as perguntas postas logo no início do texto, torna-se também importante o detalhamento esclarecedor de termos usuais e corriqueiros nos dias de hoje. Como, cidadania, cidadão, política, direitos, deveres, leis, entre outros. Pois eles tiveram seus significados construídos historicamente ao longo das vivências políticas, coletivas e sociais dos homens.

A origem desses termos está ligada ao desenvolvimento das “Cidades-estado¹ na Antiguidade Clássica” (GUARINELLO apud PINSKY, 2003, p.29), entre os séculos IX e VII a.C., e esses conceitos vieram desenvolvendo-se ao longo da história mundial do homem, transformando-se e modificando-se a cada fato ocorrido e a cada sociedade estabelecida em determinada época. Guarinello, em seu artigo publicado no livro de Pinsky, esclarece algumas questões relacionadas à cidadania, porém a reflexão proposta por ele pode ser ampliada para pensarmos sobre os demais termos citados acima. De acordo com Guarinello,

não podemos falar de continuidade do mundo antigo, de repetição de uma experiência passada e nem mesmo de um desenvolvimento progressivo que unisse o mundo contemporâneo ao antigo. São mundos diferentes, com sociedades distintas na quais pertencimento, participação e direitos têm sentidos diversos. (GUARINELLO apud PINSKY, 2003, p. 29).

O autor em seu artigo complementa essa ideia dizendo que

os primeiros pensadores que se debruçaram sobre a definição do que hoje entendemos por cidadania buscaram inspiração em certas realidades do mundo greco-romano, que conheciam por intermédio dos clássicos transmitidos pela tradição manuscrita do Ocidente: a ideia de democracia, de participação popular nos destinos da coletividade, de soberania do povo, de liberdade do indivíduo”. (GUARINELLO apud PINSKY, 2003, p. 29).

Este estudo não ignora as origens históricas da noção de cidadão, porém elege como recorte prioritário para a questão a cidadania nos Estados-nacionais democráticos modernos/contemporâneos do ocidente e dessa maneira “evidenciar processos históricos que podem iluminar os limites e as possibilidades da ação humana no campo das relações entre os indivíduos”. (GUARINELLO apud PINSKY, 2003, p. 29).

As questões relacionadas à cidadania nos dias atuais nos levam para um arcabouço infindável e diverso, de reflexões, posicionamentos críticos, situações e

¹ Segundo Guarinello, “o termo ‘cidade-estado’ não se refere ao que hoje entendemos por ‘cidade’, mas a um território agrícola composto por uma ou mais planícies de variada extensão, ocupado e explorado por populações essencialmente camponesas, que assim permaneceram mesmo nos períodos de mais intensa urbanização do mundo antigo”. (GUARINELLO apud PINSKY, 2003, P. 32)

atitudes que definem e caracterizam a prática da cidadania. A Declaração Universal de Direitos do Homem, de 1948, que foi escrita com a influência das cartas de Direitos dos Estados Unidos (1776) e da Revolução Francesa (1798), escancara à necessidade de tornar mais eficaz e garantida a legitimidade dos direitos do indivíduo perante a sociedade e o Estado. Dessa maneira, acrescenta-se ao significado de cidadania “o relacionamento entre uma sociedade política e seus membros.” (REZENDE, F.; CAMARA, N., 2001, p. 04). A proposta mais funda dessa declaração universal é,

[...] a de que todos os homens são iguais ainda que perante a lei, sem discriminação de raça, credo ou cor. E ainda: a todos cabe o domínio sobre seu corpo e sua vida, o acesso a um salário condizente para promover a própria vida, o direito à educação, à saúde, à habitação, ao lazer. E mais: é direito de todos poder expressar-se livremente, militar em partidos políticos e sindicatos, fomentar movimentos sociais, lutar pelos seus valores. Enfim, o direito de ter uma vida digna de ser homem. (COVRE, 1991, p. 09).

É importante retornar a ideia de que cidadania é e está sempre em processo. É construída, ou melhor, constrói-se. É conquistada, ou melhor, conquista-se. Portanto, na contemporaneidade, faz-se cidadão aquele que se apropria e exerce os direitos humanos, constitucionais e legalmente garantidos. O indivíduo deve ser o “próprio fomentador da existência dos direitos a todos, ter responsabilidade em conjunto com a coletividade, cumprir as normas e propostas elaboradas e decididas coletivamente, fazer parte do governo, direta ou indiretamente” (COVRE, 1991, p. 09). Mais adiante em seu texto Maria de Lourdes determina que “só existe cidadania se houver a prática da reivindicação, da apropriação de espaços, da pugna para fazer valer os direitos do cidadão.” (COVRE, 1991, p. 10) e conclui esclarecendo que “a prática de cidadania pode ser uma estratégia, por excelência, para a construção de uma sociedade melhor.” (COVRE, 1991, p. 10).

A cidadania hoje exige mais do que o ato de participar da sociedade política, exige que o cidadão assuma o caráter legitimado de agente das conquistas dos direitos, sejam eles políticos, civis ou sociais. Talvez, esteja nessa ideia ancorada a essência do sujeito social (cidadão) contemporâneo. No entanto, como fazer a tomada de consciência? Como fazer que esse cidadão torne-se sujeito de suas ações? Quais seriam os mecanismos para a tomada de consciência e incorporação dos conceitos? Uma possível resposta a essas questões encontramos ao observarmos as propostas de Augusto Boal e sua metodologia *Teatro do Oprimido*, que exemplifica praticamente como a aproximação entre educação pode tornar-se potente colaboradora para a

formação de seres humanos comprometidos com o coletivo social. Por exemplo, uma convenção comum na prática do teatro é a relação entre atuantes e espectadores. Essa relação, configurada a partir de uma rede de símbolos e signos que vão se construindo ao longo da ação teatral, é convencionada por “um faz” (atuante), enquanto “o outro vê” (espectador). Este último, a partir dos conhecimentos adquiridos ao longo de sua vida, constrói uma leitura particular daquilo visto, que só é possível de se fazer quando o primeiro expõe. Para Boal, segundo os princípios do *Teatro do Oprimido*, essa relação modifica-se, e muito, ao definir que o espectador é também atuante e vice-versa.

[...] transformar o povo, “espectador”, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, e ator, em transformador da ação dramática. [...] O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia preparando-se para a ação real. (BOAL, 1975, p. 126).

A técnica teatral é utilizada como educação para os envolvidos, contribuindo para a compreensão do indivíduo e para a contextualização dos fatos sociais circundantes. Percebe-se, aqui, uma forte relação entre Freire e Boal, respectivamente: um nega o aluno como um local para depositar conhecimento advindo do professor, o outro o espectador como um local para depositar o assunto advindo da cena dos atuantes. Freire define o processo educacional como o “[...] que provoca novas compreensões de novos desafios. [...] A reflexão que propõe, por ser autêntica, não é sobre este homem abstração nem sobre este mundo sem homem, mas sobre os homens em suas relações com o mundo.” (FREIRE, 1987, p.40). E Boal, define o teatro como o espaço passível para o estímulo à discussão e à problematização das questões cotidianas. De acordo com ele,

ensino é transitividade, democracia, diálogo, o T. O., cria o diálogo, busca a transitividade, interroga o espectador e dele se espera uma resposta. O teatro do oprimido procura desenvolver o desejo de criar espaço no qual se possa, criar aprender, ensinar [...] transformar. (BOAL, 1975, p.34).

Complementar às suas colocações, Paulo Freire nos estimula, ao escrever que

nesse sentido é lícito dizer que o homem se cultiva e cria a cultura no ato de estabelecer relações, no ato de responder aos desafios que a natureza coloca, como também no próprio ato de criticar, de incorporar a seu próprio ser e de traduzir por uma ação criadora a experiência humana feita pelos homens que o rodeiam ou que o precederam. (FREIRE, 1974a, p. 41).

E o que é ser cidadão, se não for atuante e espectador? Se não for “ser súdito e ser soberano” (COVRE, 1991, p. 09)? Por fim, se não for o equilíbrio dessa balança? Como reconhecer essa dicotomia e se libertar dela, a fim de “transcender as situações-limite para verificar o que existe além delas” (MIZUKAMI, 1986, p. 88)?

Nos processos educacionais, um elemento que é constituinte e não inexistente, pois sem ele o processo ensino-aprendizagem não se estabelece, é o conteúdo. O que se vai ensinar. No caso do teatro, considera-se, para este estudo, o significado de conteúdo como o que se irá encenar, ou melhor, qual é o assunto que está sendo abordado pela cena. Frequentemente, na educação e no teatro, o conteúdo é formal, metódico, segue normas ajustadas e sistêmicas. Atrelar conteúdo à *presentificação*² é o propulsor para que o ensino ou a cena aconteçam. Ou seja, a forma como se faz não está refém do conteúdo, ao contrário, a forma se serve do conteúdo para que os objetivos a serem cumpridos por ela se consolidem. Diretamente, o que se propõe por Paulo Freire e sua pedagogia, é que a realidade do indivíduo e o contexto em que ela se desenvolve se ponha à prova e no lugar de destaque. Portanto, o conteúdo e o conhecimento são escolhidos e pinçados a partir de diálogos abertos, diretos, francos e por meio de observações individuais e coletivas para servirem à reflexão, que por sua vez serve a uma ação transformadora.

A elaboração e o desenvolvimento do conhecimento estão ligados ao processo de conscientização. O conhecimento é elaborado e criado a partir do mútuo condicionamento, pensamento e prática. Como processo e resultado, consiste ele na superação da dicotomia sujeito-objeto. [...] Conscientização implica e consiste, portanto, um contínuo e progressivo desenvolvimento da realidade [...]. (MIZUKAMI, 1986, p. 91).

O conteúdo do teatro de Boal parte do conceito da *ação transformadora*, que, por sua vez, considera a cena propulsora para gerar uma aprendizagem e atitudes no cotidiano concretas. O espectador e o próprio atuante, em lugares diferentes, tornam-se também os protagonistas da produção e da escolha desses conteúdos e, por conseguinte, protagonistas da ação. Os temas são escolhidos ou vêm à tona por causa dos interesses comuns daquele coletivo, inserido em determinada realidade. Conscientes ou não, esses interesses geram uma identificação imediata nos atuantes e nos espectadores, que valem como base para às discussões e para a elaboração das cenas.

Essas cenas servem de material para que a intervenção dos espectadores

² Entende-se como tornar-se presente.

aconteça e altere, modifique e dê soluções concretas àquele conteúdo-conflito abordado na encenação, visando a uma possível transformação política e social. Augusto Boal esclarece que essa possível transformação não se dá pelo teatro em si, mas por causa do movimento, da ação. Contrariando a “cultura do silêncio” (MIZUKAMI, 1986, p. 89) que predomina nas sociedades que não são polo das decisões, ou seja, as “sociedades objeto” (MIZUKAMI, 1986, p. 89), Boal estimula o pensamento de que o teatro tem a potencialidade de ser um espaço para o ensaio revolucionário, a fim de modificar e transformar essas pessoas inseridas nas “sociedades dependentes caracterizadas por processos culturais alienados, onde, o próprio pensamento-linguagem é alienado.” (MIZUKAMI, 1986, p.90). Para Boal,

[...] o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente “ensaio” da revolução. O espectador liberado, um homem íntegro, se lança a uma ação! Não importa que seja fictícia: importa que é uma ação. Penso que todos os grupos teatrais verdadeiramente revolucionários devem transferir ao povo os meios de produção teatral, para que o próprio povo os utilize, à sua maneira e para os seus fins. O teatro é uma arma e é o povo quem deve manejá-la. (BOAL, 1975, p. 127).

A educação e o teatro têm caracteres utópicos e ambos, sob a tutela de Paulo Freire e de Augusto Boal, assumem caracteres amplos, não restritos apenas à escola e ao espaço físico do teatro. O homem não se torna sujeito consciente de sua realidade, de sua práxis e de sua capacidade de transformá-la por si só, mas torna-se sujeito experimentando processos que provoquem e dão condições para que se desenvolva e se excite a ação revolucionária e a reflexão crítica, ambas intrinsecamente ligadas. Maria de Lourdes Covre, em seu livro “O que é cidadania”, explica que

só existe cidadania se houver a prática de reivindicação, da apropriação de espaços, da pugna para fazer valer os direitos do cidadão. Neste sentido, a prática da cidadania pode ser a estratégia, por excelência, para a construção de uma sociedade melhor. Mas o primeiro pressuposto dessa prática é que esteja assegurando o direito de reivindicar direitos, e que o conhecimento deste se estenda cada vez mais a toda população. (COVRE, 1991, p. 10).

Desenvolvida por Augusto Boal, a pedagogia teatral do oprimido definiu-se sob a perspectiva da arte (teatro) atrelada às questões político-sociais do cotidiano da vida civil. E ainda, com mais amplitude, não só atrelou-se a essas questões como projetou nelas seu objetivo principal: a transformação dos “oprimidos” (objetos sociais) em “cidadãos” (sujeitos legítimos), capazes de analisar o contexto social em que estão inseridos, e, sobretudo, capazes de transformá-lo. Paralelamente, essa pedagogia criou, como metodologia de aplicação e prática, algumas formas teatrais, como o Teatro Jornal, Teatro do Invisível, Teatro Imagem, Teatro-Fórum, Teatro Legislativo e Arco-Íris do desejo ou Teatro voltado para as opressões psicológicas. Por meio dessas formas

teatrais, Boal queria propor uma encenação, um teatro que alcançasse o público de maneira diferenciada à que eles estavam acostumados. Um teatro que incitasse na plateia o desejo de interferir, agir frente à situação proposta pelas cenas. E, para isso, utilizou elementos e princípios relacionados ao que denominamos no teatro como *improvisação*.

Em seus diversos formatos de espetáculos ou técnicas teatrais, a improvisação diante do público é um elemento recorrente. Seus principais objetivos são a eliminação das barreiras entre atores e público, a abolição das regras sociais frente acontecimento teatral, entre outros. A improvisação, para o Teatro do Oprimido, também representa um excelente instrumento que coloca em evidência a construção mesma da cena teatral. Na cena improvisada, o público é chamado para optar entre as várias possibilidades de desenvolvimento da cena e se torna sujeito ativo da representação. (LIMA *apud* ROJO; VIDIGAL, 2011, p. 101).³

No T.O. a improvisação é inserida como um instrumento para a construção da cena, no momento da “apresentação”. O espectador escolhe e opta pelo o que os atores irão desenvolver a partir de certo momento da cena. O espectador torna-se sujeito ativo e tem o poder de decidir o que irá assistir e, a partir do que for decidido, os atores executarão.

Augusto Boal, de forma muito sólida, aliou sua proposta inicial do T.O. a esta capacidade da improvisação e obteve excelentes resultados. O Teatro-Fórum propõe uma quebra da quarta parede – quando trabalha com a improvisação do público e com a presença do Curinga – e busca gerar um distanciamento reflexivo; porém, se diferencia de Bertold Brecht, para obter esse resultado, pois não nega a identificação. Produz no espectador uma consciência clara do que está sendo representado e o projeta mais além do espaço físico denominado teatro. (ROJO; VIDIGAL, 2011, p. 101).⁴

O artigo *Teatro do Oprimido: Improvisação, educação e paixão*, escrito por Sara del Carmen Rojo e Assis Benevenuto Vidigal e publicado em 2011, na revista argentina *Telón de Fondo – Revista de Teoría y Crítica Teatral*, nos esclarece a relação direta entre o T.O. e Improvisação. Nesse artigo, os autores citam quatro itens que descrevem o lugar da improvisação no Teatro-Fórum. São os seguintes,

³ En sus diversos formatos de espectáculos o técnicas teatrales, la improvisación ante el público es un elemento recurrente. Sus principales objetivos son la eliminación de las barreras entre actores y públicos la abolición de las reglas sociales frente el hecho teatral, entre otros. La improvisación, para el Teatro del Oprimido, también representa un excelente instrumento que coloca en evidencia la construcción misma de la escena teatral. En la escena improvisada, el público es llamado a optar entre las varias posibilidades de desarrollo de la misma y se torna sujeto activo de la representación. (LIMA *apud* ROJO; VIDIGAL, 2011, p. 101). Tradução minha.

⁴ Augusto Boal, de forma muy sólida, alió su propuesta inicial del T.O. a esta capacidad de la improvisación y obtuvo excelentes resultados. El Teatro Foro propone un quiebre de la cuarta pared - cuando trabaja con la improvisación del público y con la presencia del Curinga- y busca generar un distanciamiento reflexivo; pero, a diferencia de Bertolt Brecht, para obtener este resultado, no niega la identificación. Produce en el espec-actor una conciencia clara de lo que está siendo presentado y lo proyecta más allá del espacio físico denominado teatro. (ROJO; VIDIGAL, 2011, p.101). Tradução minha.

1 – como ferramenta para o processo de criação da cena anti-modelo; 2 – no momento em que é realizada pelo público, que de forma geral não foi formado para perceber os conceitos de escutar e responder à ação, mas para ser conduzida por meio do modelo da dramaturgia clássica – apresentação dos personagens, aproximação, conflito, resolução do conflito – que se mostra ao público com a interferência do Curinga; 3 – nas modificações que se realizam nas repetições das cenas; 4 – também como quarto ponto está a reação dos atores para aquilo que o público propõe. Os atores devem saber como reagir, pois experimentaram durante o processo de criação as diversas possibilidades de interferência na cena. A cena em que se revela a reação de oprimido *versus* opressor é um gancho para a improvisação. É uma arma, uma forma, um instrumento para chegar à experiência estética, que é o passo, a lupa, para o autoconhecimento, para que o homem possa se ver em ação. (ROJO; VIDIGAL, 2011, p. 104).⁵

Esses itens destacados nos servem para que possamos analisar, de forma mais ampla, algumas “utilidades” que a improvisação tem para o T.O., assim como tem para outras estéticas e processos de encenação teatral. Boal se apropria de métodos de improvisação como ferramenta para elaborar a cena, ou seja, como processo de criação e estruturação do que irá se apresentar ao público. O público também se utiliza dela ao ter que se inserir e interferir no contexto dado pela encenação, pois eles não sabem como reagir ao jogo inédito dos atores. Mesmo quando esse jogo é apresentado repetidas vezes, a cada interferência realizada, novas e inéditas resoluções são criadas. As cenas são repetidas várias vezes, para que se possa ir desvelando cada vez mais os conflitos encenados, a plateia propõe desfechos diferentes. Nessas diferentes propostas dadas pelo público, os atores têm que improvisar, tanto para manter a vivacidade no que é repetido quanto para realizar as surpreendentes ideias da plateia.

A improvisação no T.O. nos parece uma via importante de transformação e conscientização dos atores e da plateia. Os dois utilizam-se dela, sem ter ou tendo noção das técnicas teatrais sistematizadas, para poderem se colocar e tomar posição frente às realidades encenadas. De acordo com Boal, o teatro é o ensaio para a realidade. Neste local da representação, o improviso é utilizado desde a preparação até para que a plateia assista, interaja e fique pronta à ação, à modificação. A experiência é no instante, aqui e agora. A elaboração da consciência, da criticidade e da *ação*

⁵ 1- como herramienta para el proceso de creación de la escena anti-modelo; 2- en el momento en que es realizada por el público, que de forma general no fue formado para percibir estos conceptos de escuchar y responder a la acción, pero si para ser conducido a través del molde de la dramaturgia clásica – presentación de personajes, planteamiento, conflicto, resolución del conflicto– que se muestra al público con la interferencia del Curinga; 3- en las modificaciones que se realizan en las repeticiones de las escenas; 4- también como cuarto punto está en la reacción de los actores a aquello que el público le propone. Los actores deben saber cómo reaccionar, pues experimentaron durante el proceso de creación las diversas posibilidades de interferencia en la escena. La escena en que se desnuda la relación de oprimido *versus* opresor es un anzuelo para la improvisación. Es un arma, una forma, un instrumento para llegar a la experiencia estética, que es el paso, la lupa, para el auto-reconocimiento, para que el hombre pueda verse en acción. (ROJO; VIDIGAL, 2011, p.104). Tradução minha.

transformadora é levada e estimulada pela improvisação teatral. Esta é a representação, esboçada quase que à fidelidade do real, da própria vida. No site oficial do *Centro de Teatro do Oprimido*⁶ destaca-se, logo na primeira página, a seguinte frase dita por Augusto Boal: “Ser cidadão não é viver em sociedade, é transformá-la”. Por isso vale enfatizar que Boal, no teatro/educação, e Freire, na pedagogia, esclarecem e comprovam que o teatro e a educação são fontes inesgotáveis, capazes de promover a formação de cidadania, a formação de pessoas mais conscientes de suas ações transformadoras na sociedade.

Monitoria na montagem *A arca do lixo*, do Grupo de Teatro do Centro Pedagógico (GTCP)⁷ – um vivência docente em Teatro para uma formação cidadã.

O Grupo de Teatro do Centro Pedagógico estreou suas atividades, integrando ao projeto do Programa de Ensino e Extensão Encontros com Arte do Núcleo de Artes do Centro Pedagógico da Escola de Educação Básica e Profissional da UFMG, em 2004. E, a partir desse ano, diversos espetáculos foram produzidos pelos alunos do 3º Ciclo e pelo professor Roberson Nunes, geralmente acompanhado de assistentes/monitores. Espetáculos como *O pequeno aviador*, uma homenagem a Santos Dumont, 2006; *De curvas é feito todo o universo*, sobre a vida e obra de Oscar Niemeyer, 2007; *Darwin e a revolução da Evolução*, sobre a vida e obra de Charles Darwin, 2008; *Alice nos brasis das maravilhas*, a partir da obra de Lewis Carrol, 2011. As apresentações foram realizadas em diversos locais como: Praça de Serviços da UFMG; auditório da Reitoria; auditório da Veterinária, auditório da Escola de Belas Artes; Praça da Igreja da Pampulha; Centro Cultural da UFMG; outras escolas, como Fundação Tourino, Escola

⁶ Endereço do site: www.cto.org.br/novosite. Acesso em: 08 de out. de 2017.

⁷ O Grupo de Teatro do Centro Pedagógico é integrante do Núcleo de Arte e do Programa Encontros com Arte / Projeto Mostra de Produção Interna do CP. Neste projeto de montagem a equipe foi composta pelo Prof. Dr. Roberson de Sousa Nunes (Núcleo de Arte - CP): direção e trilha sonora. Profa. Dra. Tânia Margarida Lima Costa: produção Executiva; Profa. Dra. Adriana Ferreira (Núcleo de Geografia – CP): consultoria científica; Profa. Ms. Ana Cristina Rezende (Núcleo de Ciências – CP): consultoria científica; Fabrício Trindade (Licenciando em Teatro – EBA/UFMG): assistência de direção e trilha sonora; Gustavo Andrade (Licenciado e Bacharelado em Teatro – EBA/UFMG): assistência de Direção; Gustavo Gomes (Licenciando em Teatro – EBA/UFMG): estágio e monitoria; Guilherme Borges Leão (Bacharel e Licenciando em Geografia - IGC/UFMG): monitoria; Bruno Gomes (Licenciando em Ciências Biológicas - ICB): monitoria; Renata Alice: figurinos e cenografia; Istéfani Pontes (Graduanda em Teatro): iluminação.

Municipal Aurélio Pires, entre outros, tendo como público: familiares, amigos, estudantes e professores do CP, do COLTEC, do T.U. (Teatro Universitário), dos Cursos de Graduação e Pós-Graduação da UFMG, de outras escolas públicas e particulares, de nível fundamental e médio de Belo Horizonte.

No ano de 2012 iniciei o contato com o Centro Pedagógico e acompanhei o trabalho processual do grupo. Na época, ainda graduando realizei o estágio obrigatório da disciplina *Análise da Prática e Estágio de Teatro III*, integrante do currículo do curso de Licenciatura em Teatro e ofertada pela Faculdade de Educação (FAE/UFMG). E, por causa dessa disciplina e do trabalho desenvolvido, no ano de 2013, fui convidado a integrar a equipe do Núcleo de Artes da escola, como monitor bolsista em Teatro. As atividades desenvolvidas no Grupo de Teatro do Centro Pedagógico o tornaram um projeto que promove o contato dos alunos com os bastidores da produção teatral e com o público nas apresentações que são realizadas, ou seja, o processo de montagem e a circulação do espetáculo são meios para o ensino do teatro. Os alunos, no começo do ano, inscrevem-se, por vontade própria, e participam de uma seleção para integrarem ao grupo. O principal objetivo dos trabalhos, no desenvolvimento das atividades ao decorrer do ano, é os alunos vivenciarem a produção teatral, desde os bastidores técnicos – figurino, cenário, entre outros – até o trabalho de atuação e cena. E já como questão central dos objetivos desse ensino está o engajamento por um desejo coletivo: os alunos iniciam a vivência de transformar os desejos individuais e egocêntricos em desejos socializados e socializadores. Portanto, ao assumir essa tarefa coletiva, a montagem de um espetáculo, e torná-la a metodologia pedagógica para o ensino do teatro, inicia-se um processo de aprendizagem compartilhado que se preocupa em ceder a passagem direta e rígida dos conhecimentos aos alunos em troca do reconhecimento, assimilação, apropriação, transformação e discussão do aprendido. A aprendizagem e o desenvolvimento têm suas perspectivas ampliadas e servem de incentivo aos alunos para a promoção e partilha dos conhecimentos, habilidades, competências particulares/específicas e das maneiras diversas de pensar, formular e agir sobre a realidade vivida no cotidiano. Nessa experiência no GTCP, eu, em minha função de assistente/monitor pude agir e trabalhar atrelado à liberdade de criação.

Uma premissa instituída no GTCP é que os temas das montagens sempre estão em relação direta com os próprios alunos/professores/escola e assim, em relação direta com o mundo/sociedade. Geralmente, não abdicando de suas próprias questões,

dúvidas e desejos, o professor propõe e faz a escolha do tema a partir de uma observação criteriosa e afetiva do mundo, da sociedade e de seus alunos. Vale ressaltar que a relação afetiva e o envolvimento emocional que o professor Nunes tem com o grupo é grande, já que o GTCP é um projeto idealizado/criado por ele e o elenco é composto por alunos que estão na escola desde bem pequenos. Dessa maneira, a relação que é construída nesse ambiente é baseada no afeto, respeito e no desejo coletivo de vivência teatral. É nítido perceber que o empenho do professor para com o GTCP se equipara ao que um artista tem ao conceber sua obra, o comprometimento cedido ao trabalho é integral. E, dessa maneira, os trabalhos do grupo mantêm-se vinculados a um engajamento social. É um teatro que se influencia, diretamente, com a história político-social do país, a que foi feita no passado, a que está sendo feita no presente e a que virá, que está comprometido com a socialização do indivíduo. Por vezes, compartilhavam-se questionamentos pessoais, peculiares e comuns na rotina diária. Estes, porém, revelavam implicações que referendavam a sociedade capitalista contemporânea. Pois esses traçavam um panorama das relações que o homem contemporâneo tem com ele mesmo e com o mundo, se inspiravam em como o sujeito (homem) está agindo em sociedade, e em quais são os valores que estão disseminados e coletivizados. No tempo de criação em sala de aula, estávamos pensando, estudando, e, ao mesmo tempo, mantendo nossos olhares voltados para fora. Ampliando esse “olhar” para deixar gerar ações concretas no cotidiano de todos que diretamente ou indiretamente estavam envolvidos. Os trabalhos de montagem do espetáculo *A arca do lixo*⁸, do GTCP, foram realizados entre os meses de março a setembro de 2013, em dois encontros semanais, perfazendo uma carga horária de quatro horas. No dia 06 de março de 2013, aconteceu o primeiro encontro e eu estava presente como observador, pois era o primeiro dia de testes para selecionar quem seriam os alunos-atores integrantes do elenco do grupo. Esse processo de seleção foi realizado de maneira muito simples e teve a função de “filtrar” os alunos que de fato tinham interesse em participar das atividades do teatro. O Professor realizou uma aula-ensaio e propôs exercícios, algumas práticas cotidianas dos ensaios, e, a partir desses exercícios, ele e

⁸ Sinopse do espetáculo: Os moradores da Vila Feliz viviam tranquilos e serenos. A Vila cresceu, ampliou-se e tornou-se uma grande cidade! A paz, a gentileza e a felicidade ficaram para trás. Os moradores tornaram-se apenas peças de uma engrenagem. *A arca do lixo* discute, com humor e reflexão, o consumismo, o lixo e sua reciclagem e a preservação da natureza. A encenação mescla dados científicos e imaginação, fazendo alusão ao mito da Arca de Noé e a obra poética e musical, homônima, de Vinícius de Moraes.

nós, os assistentes-monitores, avaliaríamos os alunos-atores de acordo com a capacidade de concentração, atenção cênica, coordenação motora, apropriação do espaço, capacidade de improvisar, disponibilidade para as práticas e presença/atitude no coletivo. Sobretudo, o que estava sendo observado era a capacidade do aluno de se relacionar respeitando o coletivo e de responder com disponibilidade às propostas sugeridas. Para o entendimento e concepção do professor não existiam perfis de alunos ideais para o grupo, o que estava em jogo e quem iria de fato decidir sua permanência era o próprio aluno. Ao fazer a seleção, o Professor não procurava aprovar os “bons” alunos e reprovar os “piores”. O objetivo estava mais focado na necessidade de esclarecer para aqueles “candidatos” como eram desenvolvidas as atividades e práticas diárias do GTCP e, dessa maneira, deixá-los à vontade para que eles mesmos se expusessem como disponíveis, animados e dispostos a encararem a jornada proposta para o ano de 2013. No final de todas as atividades do dia, o professor convidava todos para se sentarem em roda e a seguinte pergunta era feita: “Por que você gostaria de participar do GTCP?”. Cada aluno respondia, individualmente, e se colocava, reconhecendo a importância da arte, do teatro, ou reconhecendo neles mesmos a vontade de se envolverem com a nova montagem, a vontade de estarem no palco.

Eram 20 vagas para o elenco do GTCP. Nessa seleção foram 64 alunos candidatos e permaneceram, no elenco, 28. Destes 28 alunos, alguns não tinham sido selecionados prioritariamente, porém eles nos procuraram e questionaram o porquê de não estarem entre os selecionados e, mais do que isso, pediram para que pudessem integrar o grupo. O Professor Nunes, aberto ao diálogo, ouviu os questionamentos e motivos, e sensibilizado com a vontade e coragem ativa desses alunos, decidiu que o grupo seria de 28 alunos-atores e não mais de 20. Algumas questões são fundamentais e têm que ser destacadas no trabalho do GTCP: o aluno entendido como um ser autônomo, capaz de escolher e decidir sobre sua própria trajetória. Capaz de defender, argumentar e expor suas vontades e o porquê delas existirem. Capaz de se colocar como um sujeito de escolhas e de consciência delas. O professor compreendido como um sujeito que está aberto à escuta e às reivindicações do aluno. E que reconhece, na prática das ações cotidianas, o diálogo como prioridade e como princípio de trabalho. E, sobretudo, a compreensão de que o conhecimento e as decisões reconhecidas como capacidades do professor não são irredutíveis, mas são princípios que servem de fundamentos para o começo do trabalho. De acordo com Rancière,

o mestre não pode ignorar que o aluno dito ignorante que está sentado à sua frente na verdade conhece muitas coisas que ele aprendeu sozinho, olhando e ouvindo o mundo à sua volta, adivinhando os significados do que ele via e ouvia, repetindo o que ele ouviu e aprendeu ao acaso, comparando o que ele descobre com o que ele já sabe, e assim por diante. O mestre não pode ignorar que o aluno ignorante adquiriu, através destes mesmos meios, o aprendizado que é a condição prévia para todos os outros: o aprendizado da sua língua materna. (RANCIERE, 2007, p. 05).

A seleção foi realizada e estava definido o novo elenco GTCP 2013. O processo de criação e montagem tinha começado! De acordo com o que tínhamos combinado anteriormente, eu assumiria, nos ensaios, a preparação corporal do grupo, realizando o aquecimento, alongamento e alguns jogos que trabalhassem com a energia corporal, ritmo e tônus muscular. O outro assistente assumiria a preparação vocal. E o professor, além de orientar e supervisionar todo o trabalho que realizaríamos com os alunos-atores, assumiria os jogos de improvisação e a condução do processo para iniciar a construção do novo espetáculo. O mote do espetáculo já estava definido a partir do tema o lixo e seus fins (reduzir, reutilizar e reciclar), porém a construção do texto, cenas e encenação seria realizada com os alunos por meio de improvisações, jogos teatrais e ao longo dos ensaios. Uma estrutura de organização foi proposta pelo professor, com o intuito de dividir funções de trabalho na montagem do espetáculo. Tais funções estão relacionadas com a produção técnica. Os subgrupos de trabalho propostos eram supervisionados pelo professor, pelos assistentes-monitores e pela figurinista e cenógrafa convidada Renata: 1-Equipe de cenário; 2-Equipe de figurino; 3-Equipe de trilha sonora; 4-Equipe de voz; 5-Equipe de corpo. Os participantes dos dois últimos grupos ficaram responsáveis pela elaboração de partituras físicas e/ou vocais, sua fixação e o ensino delas para todos do elenco. Os outros grupos assumiram a responsabilidade específica de cada área, como organização de tarefas, execução dos trabalhos, solicitação de materiais, entre outras. Com essa estrutura definida para os ensaios, ficou ainda mais esclarecido o objetivo pedagógico do GTCP, que, de acordo com o professor, em entrevista realizada em outubro de 2013, é proporcionar aos alunos do CP uma vivência quase que ‘profissional’ de um processo de montagem teatral. Esse princípio pedagógico fortalecia diretamente o diálogo, a troca de ideias, questões e discursos com os alunos-atores. O mote/tema para a peça do ano trazia consigo escolhas ideológicas e filosóficas muito particulares e, ao mesmo tempo, universais, na medida em que o tema estava definido, a partir de uma universalização de questões sociais muito atuais, frequentes e próximas daqueles envolvidos na

montagem. O tema foi delineado a partir da ideia “o lixo e seus fins” – reduzir, reutilizar, reciclar. E, esse eixo principal definido foi o impulso para se retratar outros “problemas” sociais contemporâneos, como o desequilíbrio ambiental, poluição, má qualidade de vida, trânsito caótico, superpopulação e consumismo.



Bate-papo sobre o tema. Crédito: Fabrício Trindade (Diário de Bordo).

O ponto de partida para a construção ficcional foi a realidade em que os próprios alunos vivem e os dados científicos que expressam todos esses problemas sociais. Com esse tema escolhido, o professor assumiu um caráter fundamental em seu trabalho como educador: a *educação problematizadora* (FREIRE, 1987). De acordo com Paulo Freire,

[...] vão os educandos desenvolvendo o seu poder de captação e de compreensão do mundo que lhes aparece, em suas relações com ele, não mais como uma realidade estática, mas como uma realidade em transformação, em processo. A tendência, então, do educador-educando como dos educandos-educadores é estabelecerem uma forma autêntica de pensar e atuar. Pensar-se a si mesmo e ao mundo, simultaneamente, sem dicotomizar este pensar ação. A educação problematizadora se faz assim, um esforço permanente através dos quais os homens vão percebendo, criticamente, como estão sendo no mundo com que e em que se acham. (FREIRE, 1987, p. 41).

O conteúdo estruturante do trabalho fazia parte do cotidiano de todos os envolvidos, não era dominado pelo professor. A responsabilidade e o compromisso do ensinar se atrelaram à tomada de consciência dos próprios contextos vividos e cada ator-aluno deveria construir os saberes a partir da contestação, da dúvida e do olhar crítico, observador de sua própria realidade. Pois, com a tomada de consciência e

*presentificação*⁹ do sujeito, mais profundamente, o trabalho pôde alcançar um nível de envolvimento que permitiu a proposição de alternativas de comportamento e de pequenas ações frente aos impasses da realidade – proposições essas que poderiam ser retratadas na peça e também realizadas pelos integrantes do GTCP em seu cotidiano. As inspirações artísticas e conceituais principais para a peça foram o universo lúdico de Vinícius de Moraes, que completaria 100 anos de vida em outubro de 2013, com sua obra poética e musical *A arca de Noé*, e também o mito bíblico homônimo¹⁰, que conta sobre uma catástrofe natural que causa o fim do mundo. Durante todos os meses de ensaios para a construção do espetáculo “A arca do lixo”, tivemos vários encontros destinados a estudos teóricos, reflexões e debates. Esses ensaios tinham o objetivo de trazer referências por meio de textos, imagens e vídeos, para que os alunos-atores pudessem se inspirar e ampliar o repertório de conhecimento sobre o assunto. No primeiro encontro, exibimos alguns vídeos que traziam mais referências do que é considerado como “A vida perfeita” em nosso cotidiano, tema do início do espetáculo, em que todos viviam na “Vila Feliz”, lugar de calma, tranquilidade e felicidade. Para isso, trouxemos vídeos de comerciais que expressavam o ideal da família perfeita (por exemplo, comerciais de margarinas, refrigerante, carro, entre outros) e também levamos clipes de música que traziam essas informações por meio da imagem. A dinâmica da aula se dava da seguinte maneira: exibição dos vídeos com som, para que pudéssemos entender o que aquele material audiovisual propunha. Depois, exibíamos os vídeos sem som, pausando nos momentos necessários para levantarmos as questões e para que os alunos e os monitores pudessem ressaltar o que se destacava (na atuação, ou na mensagem, ou na própria imagem, cenário, figurino e caracterização dos personagens). Logo após, todos anotavam tudo o que foi observado, fazíamos uma roda para discutir e questionar o que foi visto e o “ideal” proposto pelos comerciais. Mais do que isso, o que poderíamos utilizar diretamente na peça ou o que poderíamos utilizar como inspiração para construirmos os símbolos e significados nas cenas iniciais do espetáculo.

Correspondendo ao planejamento e às diretrizes principais do trabalho do CP, do Núcleo de Arte e do próprio GTCP, outros encontros foram realizados e

⁹ Entende-se como *presentificação* o processo de tomada de consciência do sujeito em que ele torna-se um ser que tem percepção crítica sobre seu contexto sociopolítico.

¹⁰ Trecho bíblico que se refere à Arca de Noé – Gênesis, capítulo 6, versículo 1 até 22.

estabeleceram efetivamente uma ação que ultrapassou os limites da disciplina Teatro, alcançando outros campos do conhecimento, como Ciências, Química, Biologia e Geografia. Foram convidados professores colaboradores e alunos de graduação dos cursos em questão para orientarem e liderarem alguns desses estudos-debate-reflexivos, que deveriam abordar temas como: lixo, impactos ambientais, biodiversidades, desenvolvimento sustentável, ecossistema, recursos naturais, etc. Com essa ação, pretendia-se que o assunto fosse tratado como um campo de conhecimento que ainda não tinha sido visto formalmente. E, mais do que isso, esses encontros pretendiam ser momentos de construção e verticalização para a conscientização a partir de questões conflituosas do cotidiano do professor, dos monitores-assistentes e dos alunos-ator. Os recursos utilizados foram vários: palestras expositivas, exibição de filmes/documentários, como “O lixo extraordinário”, “Ilha das Flores”, jogos-debates, entre outros.

No final do primeiro semestre, para ampliar os estudos e para finalizar os encontros que tratavam sobre o tema central da peça, nós levamos os alunos para visitarem o Aterro Sanitário da Unidade de Educação Ambiental da Prefeitura de Belo Horizonte, na BR 040. Esse espaço recebe escolas para realizar oficinas, palestras, exposições e outras vivências com o enfoque na educação para a limpeza urbana e reciclagem de resíduos. Ao visitarem a Unidade, os alunos-atores tiveram a oportunidade de aprender como era o funcionamento da antiga Usina de Beneficiamento de Lixo de Belo Horizonte e participaram de uma palestra sobre os resíduos produzidos pelo homem e pelo consumo exagerado. Depois das primeiras conversas, passamos por dentro de um túnel – que antes era utilizado como duto de passagem do lixo – e vimos o pátio da compostagem, onde pudemos conhecer como acontece o processo de transformação do resíduo orgânico para composto orgânico. Logo após essa vivência, fomos levados para conhecer o viveiro de mudas, a Usina de Beneficiamento de Entulho da Construção Civil, o campo de futebol Beira Lixo, a Estação de Transbordo e o mirante, de onde pudemos ver o antigo aterro sanitário de Belo Horizonte.

O GTCP, instigado pela própria pesquisa e pelo tema que foi envolvendo a todos, cada dia mais, se deparou, na criação, com uma grande tarefa proposta pelo Professor: todo o cenário e o figurino do espetáculo deveriam ser construídos ou feitos a partir de materiais recicláveis/reutilizados. E, para isso, iniciou-se um trabalho

colaborativo de todos os integrantes do grupo para a coleta desses materiais, sob a mediação de Renata Alice, responsável pela caracterização.

O pensamento fomentado pelas discussões e conversas era “se estávamos com o foco da criação para o lixo, consumo e os impactos que eles causam para a sociedade, seríamos coerentes se colocássemos em prática a reciclagem e a reutilização”. Dessa maneira, traríamos para o cotidiano uma mudança concreta de atitude e de civilidade.

Todo o processo de criação do espetáculo foi fundamentado em improvisações e na concepção cênica coletiva. Ou seja, o tema, as ideias e imagens foram pré-visualizadas e imaginadas pelo professor. Mas a construção cênica, os textos, os gestos, movimentações, tudo foi construído a partir de jogos e exercícios baseados na improvisação. Portanto, esse processo de criação pretendeu e ampliou os limites da sala de aula e delineou um perfil de aluno-ator. Ao mesmo tempo em que buscou o entendimento do mundo e suas esferas sociais, a percepção crítica das transformações que ocorrem e a capacidade de criar para a manutenção de uma qualidade de vida melhor.



A construção do cenário. Crédito: Roberson Nunes.

Considerações finais

O conceito *cidadania* relaciona-se à história da civilização humana e às suas diversas alterações em suas hierarquias socioeconômicas. Conseqüentemente, a noção de cidadania, e de cidadãos, acompanhou todas essas mudanças. Tornando-se, segundo Jaime Pinsky (2003), um conceito histórico que varia o sentido de acordo com o tempo

e espaço. Na sociedade atual, é evidente que o cidadão desdobra-se como um sujeito responsável que legitima e assume ser o agente da conquista e manutenção dos direitos. E, assim, estabelece o compromisso social de ser o fomentador da existência dos direitos a todos, portanto, “só existe cidadania se houver a prática da reivindicação, da apropriação de espaços, da pugna para fazer valer os direitos do cidadão.” (COVRE, 1991, p. 10). Porém, como tornar possível que indivíduos tornem-se sujeitos de direitos, conscientes, disponíveis, envolvidos e prontos à ação?

Essa é uma questão que dois importantes cidadãos brasileiros dedicaram suas vidas e profissões para poderem respondê-la. Paulo Freire, na pedagogia, e Augusto Boal, no teatro, formalizaram e sistematizaram metodologias que partiram das questões sociais, relacionadas aos atritos gerados pelo embate entre opressores e oprimidos. Ambos foram inovadores em suas propostas e geraram alternativas inspiradoras para que solucionássemos, em práticas, as desigualdades existentes entre os opressores e os oprimidos. Ou melhor, para que uma transformação libertadora das classes fosse possível, por meio da educação e do teatro.

O Grupo de Teatro do Centro Pedagógico estreou o espetáculo “A arca do lixo” em setembro de 2013, no auditório da Reitoria, e cumpriu uma temporada de quatro dias. Em outubro, realizou mais duas apresentações num evento nacional realizado no Centro Pedagógico, a 1ª FEBRAT – Feira Brasileira de Colégios de Aplicação e Escolas, e, em novembro, apresentou-se no Auditório da Escola de Belas Artes da UFMG. Todas as apresentações constituíram-se em uma realização desafiadora empreendida pelo grupo, que se apresentou para plateias de diferentes perfis e em diferentes tipos de espaço. Essa experiência com o GTCP demonstrou que educação e teatro aliados tornam-se um desafio que é superado no dia a dia, na constante formação, reflexão e reformulação das práticas. É impossível mensurar, de imediato, as consequências do que é feito. Trabalhar com teatro na educação, por natureza, torna-se um investimento às cegas, pela imprevisibilidade imposta, não se pode calcular ou racionalizar os resultados. Mizukami esclarece-nos em seu texto o que Paulo Freire acredita e propõe como caráter da educação:

Para Paulo Freire, a educação tem caráter utópico. Quando deixa de ser utópica, não mais enfocando a unidade de anunciar-denunciar, é porque o futuro já não significa nada para o homem ou porque este teme arriscar seu futuro por ter conseguido dominar a situação presente. Essa esperança utópica implica compromissos cheios de riscos e terá de ser um ato de conhecimento da realidade denunciada. (MIZUKAMI, 1986, p. 95).

Este artigo não tem a capacidade e não foi escrito para afirmar que o trabalho desenvolvido no GTCP produziu ou irá produzir cidadãos engajados e que terão, em seu cotidiano, ações implicadas com o social. Este trabalho fez alguns apontamentos de escolhas, vivências, experiências que foram realizadas por profissionais/estudantes conscientemente imersos em ideais coletivos. E que, a partir dessa imersão, demonstraram, praticamente, que o teatro é uma área do conhecimento capaz de suscitar sentimentos atrelados à ideia do sujeito consciente que empreende e promove ações que possam interferir em seu contexto histórico-político.

O Teatro do Oprimido é muito mais radical em sua proposta e em sua aplicação se formos compará-lo à experiência do Grupo de Teatro do Centro Pedagógico. E, definitivamente, não se pensou em momento algum do processo ter a metodologia proposta por Augusto Boal como uma referência e como uma inspiração, mas eu refleti sobre ela com o objetivo de conhecer experiências que ligassem à educação e ao teatro. Porém a aproximação foi realizada neste trabalho a partir da identificação de algumas características fundamentais presentes no trabalho do GTCP. O Grupo tem o objetivo principal de finalizar o processo de criação gerando um produto, o espetáculo. Essa etapa que conclui o processo importa tanto quanto as outras. Inclusive, no campo escolar de teatro com adolescentes, é reconhecido pela qualidade do cuidado estético e sofisticação que suas produções trazem. No entanto, o que se destaca no trabalho desenvolvido neste ano de 2013 e o distingue das demais peças desenvolvidas anteriormente é que

a elaboração e o desenvolvimento do conhecimento [estiveram] estão ligados ao processo de conscientização. O conhecimento [foi] é elaborado e criado a partir do mútuo condicionamento, pensamento e prática. Como processo e resultado, consiste ele na superação da dicotomia sujeito-objeto. (MIZUKAMI, 1986, p. 91).

Atualmente, muito se fala em senso crítico e em conscientização, tanto, que, inclusive, esses termos se esvaziaram do sentido real, tornaram-se conceitos com os significados desgastados. Este artigo e o trabalho desenvolvido pelo GTCP vêm, também, como uma tentativa de ressignificar os clichês, para resgatarmos a essência que os colocaram no uso comum. Segundo Paulo Freire, “quanto mais se des-vela a realidade, mais se penetra na essência fenomenológica do objeto que se pretende analisar” (FREIRE, 1974a, p.30) e, para esse estudo, ele identifica três tipos de consciência¹¹: *consciência intransitiva*, *consciência transitiva ingênua* e *consciência*

¹¹Três tipos de consciência: 1 – *Consciência intransitiva*: “Representa um quase descompromisso do Rascunhos | Uberlândia, MG | v.5 | n.3 | p. 244-266 | dezembro 2018 | ISSN 2358-3703

transitiva, que definem como o homem se relaciona com seu contexto. Segundo Mizukami, Freire explicita que a conquista da “criticidade implicará, portanto, uma crescente apropriação, pelo homem, de seu contexto”. (MIZUKAMI, 1986, p. 93). Como resgatar esse sentido real das palavras desgastadas para a compreensão, reflexão e a vivência dessa percepção crítica? Quais são as possibilidades que a arte e o teatro promovem para desenvolver e pontenciar pelos/nos sujeitos sociais o trânsito entre as consciências, propostas por Freire?

A arca do lixo não terminou, o trabalho não tem fim. Essas palavras escritas aqui, não se encerram nelas mesmas. E, se esquecermos de realizá-las, ou melhor, se não agirmos antes de dizê-las, elas perdem o sentido. Como assinala Augusto Boal

a palavra, a mais grandiosa invenção humana, vem ocupar espaços que antes pertenciam ao Pensamento Sensível. A palavra é axial entre o sensível e o simbólico. Não é limite entre um e outro: espalha-se pelos dois. Palavra tem corpo e alma. [...] palavra é meia verdade: a verdade inteira inclui meus olhos, mão e boca, o tom da minha voz. O trajeto da palavra para se dissociar da realidade concreta é longo. Grito é palavra incubada. (BOAL, 2009, p. 64- 65).

Teatro é resistência, é persistir para sobreviver. A licenciatura aproxima-se tanto desse caráter da arte que se mistura com ela. Ser professor é envolver-se com uma produção artesanal diariamente. Ser artista é ser professor, e vice-versa. Os dois lidam com a criação e com os modos que o ineditismo determina. Seja no palco, na sala de aula ou fora deles, as diversas experiências revelam-se e ocorrem. O maior desafio é fazer delas matéria-prima para elaborá-las e amadurecê-las, com o desejo e a consciência de que a arte e o ensino implicam em um compromisso com o social, de que os artistas e professores não podem desviar. É nosso dever entender as exigências do hoje e investir na liberdade da transformação, sem deixar que as dificuldades e os sucessos nos impeçam.

homem com sua existência, pois dele escapa a apreensão dos problemas que extrapolam a esfera estritamente biológica”. (MIZUKAMI, 1986, p. 91). 2 – *Consciência transitiva ingênua*: “O indivíduo atém-se ao passado e exibe saudosismo prestando pouca atenção ao presente, por ele considerado como época sempre inferior, medíocre e vulgar. Alega que o período atual é caracterizado por dissolução de valores e instituições. Manifesta pessimismo e visão catastrófica do presente, assume atitude de resistência a todos os projetos modificadores da realidade, e expõe-se, conseqüentemente, a uma contradição: declara que as condições do presente são miseráveis, mas se opõe a qualquer modificação que estabeleça condições inéditas de existência.” (MIZUKAMI, 1986, p. 92-93). 3 – *Consciência transitiva*: “Caracteriza-se por manifestar consciência de sua dependência, indagando sobre os fatores de que depende e, como estes, não se dá a conhecer à primeira vista, exigindo uma análise epistemológica. [...] É uma consciência dirigida à objetividade, aberta às coisas e aos acontecimentos, e voltada para a convivência com os homens. Vê a si própria em função do mundo, explica-se em termos de dependência histórica, sente-se condicionada pelo processo social e justifica-se como variável do processo social, de acordo com alterações da realidade.” (MIZUKAMI, 1986, p. 92).

* * *

REFERÊNCIAS

- BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009. 256p.
- _____. **Jogos para atores e não-atores**. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. 347 p.
- _____. **O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 220 p.
- _____. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. 222 p.
- COVRE, Maria de Lourdes Manzini. **O que é cidadania**. São Paulo: Brasiliense, 1991. 78 p.
- _____. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 35. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007. 148 p.
- _____. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a Pedagogia do oprimido**. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998. 245 p.
- _____. **Pedagogia do Oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. 184 p.
- MIZUKAMI, Maria. G. N. **Ensino: As abordagens do Processo**. São Paulo: EPU, 1986. 119 p.
- PINSKY, Jaime; BASSANEZI PINSKY, Carla. (ORG.). **História da cidadania**. São Paulo: Contexto, 2003. 591 p.
- PINSKY, Jaime; MALTA, Cândido. **Práticas de cidadania**. São Paulo: Contexto, 2004. 283 p.
- RANCIERE, Jácques. **O espectador emancipado**. Tradução de Daniele Ávila. *Questão de Crítica – Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*. Rio de Janeiro, 2008. 12 p. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2008/05/o-espectador-emancipado/>>. Acesso em 24 de outubro de 2017.
- ROJO, Sara; VIDIGAL, Assis Benvenuto. **Teatro del Oprimido: improvisación, educación y pasión**. *Telón de Fondo – Revista de Teoría y Crítica Teatral*, nº 13. Argentina, 2011.

REZENDE, Cyro de Barros; CÂMARA, Isnard de Albuquerque. **A evolução do conceito de cidadania.** Taubaté, 2001. 06 p.

Recebido em agosto de 2018.

Aprovado em outubro de 2018.

Publicado em dezembro de 2018.