



REP's - Revista Even. Pedagóg.

Número Regular: Documentação Pedagógica: experiências com projetos

Sinop, v. 9, n. 1 (23. ed.), p. 570-587, jan./jul. 2018

ISSN 2236-3165

<http://sinop.unemat.br/projetos/revista/index.php/eventos/index>

O TEATRO DO OPRIMIDO COMO EXPERIÊNCIA EDUCATIVA NA PERIFERIA DE BELÉM DO PARÁ

Raphael Carmesin Gomes

Universidade Federal do Pará, Belém/PA - Brasil

RESUMO

O presente artigo objetiva apresentar um Projeto de Extensão, em parceria com o Ponto de Memória da Terra Firme, que tem o intuito de aplicar as técnicas do Teatro do Oprimido em uma escola municipal na periferia de Belém. Discute o Teatro do Oprimido como síntese dialética entre o teatro burguês e o teatro brechtiano. Após, aborda a Extensão Universitária na perspectiva de Paulo Freire. Conclui com a ideia de que o Teatro do Oprimido, dando voz aos oprimidos, promove a construção de uma Extensão Universitária popular, crítica e dialógica.

Palavras-chave: Extensão Universitária. Teatro do Oprimido. Cidadania.

1 INTRODUÇÃO

A estética do Teatro do Oprimido foi desenvolvida por Augusto Boal na década de 1970, a partir de experiências no Peru. As ações faziam parte de um projeto de alfabetização promovido pelo governo revolucionário peruano. O Teatro do Oprimido possui como premissa fundamental ser um veículo de transformação social em que as ações realizadas em cena são consideradas como um ensaio teatral das mudanças desejadas no campo social, por meio da concretização cênica dos fatos da sociedade.

Neste artigo, objetivamos apresentar o projeto de extensão intitulado **ENSAIANDO A CIDADANIA: o Teatro do Oprimido como estratégia ética, estética e política nos bairros da periferia de Belém**, um dos vencedores do

Prêmio Proex de Arte e Cultura/2017, na modalidade “Teatro”, o qual, em parceria com o Ponto de Memória da Terra Firme, tem como sujeito-participante a criança moradora do bairro da Terra Firme, estudante da Escola Municipal Parque Amazônia.

Tal projeto possui como embasamento teórico a Estética do Oprimido, por isso, para compreendê-lo, será necessário, inicialmente, discutir-se como o Teatro do Oprimido se configura como uma superação (síntese) do conflito existente entre duas concepções distintas de teatro: a idealista e a materialista. Desta forma, imprescindível faz-se revisitar a obra de Augusto Boal, a fim de compreender a especificidade de seu pensamento sobre o fenômeno teatral.

Posteriormente, se discute a concepção de Extensão Universitária em Paulo Freire, também dialeticamente, como uma superação da tensão entre a ‘Extensão Universitária tradicional’ e a ‘Extensão Universitária popular’.

Para tais fins, lança-se mão do Projeto de Extensão que foi submetido Pró-reitora de Extensão da Universidade Federal do Pará, bem como de dados já observados da execução do projeto. É importante ressaltar que o Projeto de Extensão está em fase de execução, não oferecendo dados exaustivos sobre a experiência dos sujeitos envolvidos. Desta forma, pelo menos por enquanto, devemos nos contentar com uma discussão mais teórica em torno de resultados parciais.

2 A SUPERAÇÃO DIALÉTICA DO TEATRO BURGUÊS E DO TEATRO BRECHTIANO

Augusto Boal utiliza-se da história do Teatro para se debruçar sobre um problema recorrente e profundo: o teatro (as artes de uma forma geral) exige apenas a pura contemplação ou demanda uma ação, uma visão de mundo, uma atitude política dos seres humanos? (BOAL, 1991).

Para responder a esse questionamento, o autor percorre uma longa trajetória de análise, revisitando a tragédia grega, passando pelo teatro renascentista, chegando no teatro de Bertolt Brecht até, por fim, desenvolver a sua Poética do Oprimido.

Na Grécia, mais precisamente em sua época democrática, Boal descreve a função teatral da tragédia grega com base no pensamento aristotélico. Desta forma, o teatro objetiva provocar a catarse, estimular a empatia dos espectadores, excitando os seus sentimentos de piedade e terror em relação ao herói trágico (ARISTÓTELES, 2003). A inserção de um herói trágico, em contraposição às mais antigas manifestações do teatro – o Coro ditirâmico –, foi um sinal de aristocratização, pois “o herói trágico surge quando o Estado começa a utilizar o teatro para fins políticos de coerção do povo” (BOAL, 1991, p. 48). Assim, a exaltação de um indivíduo excepcional seria a exaltação do aristocrata.

O criador do Teatro do Oprimido denomina a concepção teatral aristotélica de “sistema trágico coercitivo de Aristóteles” (1991, p. 50), no qual a empatia possui uma importância fundamental, pois é ela que conecta emocionalmente ator e espectador. Assim, o espectador sente como se vivesse as mesmas emoções e sentimentos que se desenrolam no palco. Tal sistema teatral coercitivo é o que continua sendo usado até os nossos dias (no cinema, na TV, etc.).

A crítica mais contundente de Boal, no entanto, ao sistema teatral coercitivo de Aristóteles é o seu poder pedagogizante, isto é, a sua capacidade de “frear o indivíduo, de adaptá-lo ao que preexiste” (BOAL, 1991, p. 64). Isso aconteceria porque as tragédias objetivam a purgação do elemento dissonante, do personagem que, vivendo valores não aceitos socialmente, sofre uma perda (um ‘golpe do destino’) e restabelece-se, tão somente, se se purificar do vício ou do erro que o condena (elemento de conformação política). Assim, o teatro aristotélico “é um instrumento eficaz para a correção dos homens capazes de modificar a sociedade” (BOAL, 1991, p. 74).

Augusto Boal (1991), ao se referir ao teatro burguês do Renascimento, em contraposição ao teatro feudal, usa a expressão ‘Poética da *Virtú*’. Esta poética é uma retomada aos valores clássicos gregos e se pauta pela centralidade do indivíduo (antropocentrismo), capaz de romper com o próprio destino por meio de sua racionalidade. Neste espetáculo, o espectador continua a ser passivo frente às emoções impingidas pela ação cênica, vivenciando-as por meio da empatia, tendo como tábua de valores a ser seguido, os valores da classe burguesa em ascensão (individualismo, empreendedorismo, racionalidade, etc.).

Poderíamos sintetizar a concepção teatral burguesa assim:

A sala está cheia de assentos: as poltronas e os camarotes. Isto indica que o espaço “sala” está disposto para que alguns seres humanos – os que integram o público – estejam sentados e, portanto, sem fazer mais nada senão ver. Em troca, a cena é um espaço vazio, elevado a um nível mais alto que a sala, a fim de que nela se movam outros seres humanos que não permanecem quietos como o público, mas sim ativos, tão ativos que por isso se chamam atores. [...] Com efeito, em comparação com o que fazemos o resto do dia, quando estamos no teatro e nos convertimos em público não fazemos nada ou pouco mais; deixamos que os atores nos façam – por exemplo, que nos façam chorar, que nos façam rir. (ORTEGA Y GASSET, 2010, p. 32-33).

A dualidade firmada no teatro burguês, cuja origem remonta ao sistema teatral coercitivo de Aristóteles, estabelece um limite intransponível entre sala e palco (espacial), público e ator (funcional), sendo que nesta última “os espectadores veem e os atores se fazem ver; estes são hiperativos e aqueles hiperpassivos” (ORTEGA Y GASSET, 2010, p. 48-49).

Como antítese ao teatro burguês classista, alienador e passivo, Boal analisa a Poética de Bertolt Brecht, a partir da contribuição do pensamento marxista. Destaca assim a contraposição entre a poética idealista, aqui representada pelo pensamento hegeliano, e a poética brechtiana, no tocante à liberdade do personagem: “para Hegel, o personagem é inteiramente livre quer se trate da poesia lírica, épica ou dramática; para Brecht (e para Marx) o personagem é objeto de forças sociais” (BOAL, 1991, p. 107).

Certamente esse contraste está fundado na contraposição ontológica entre a dialética idealista e a dialética materialista, consubstanciada na seguinte pergunta: é a consciência dos homens que determina o seu ser ou é o seu ser social que determina a sua consciência? (MARX, 2008).

Enquanto o teatro tradicional, burguês, idealista transforma o espectador em um receptáculo de emoções suscitadas pela encenação, Brecht intenta com a sua poética transformar o espectador em um observador reflexivo, capaz de decidir, de conhecer (ROSENFELD, 2012). Assim, Brecht tenta superar o espectador alienado que busca se identificar com o herói teatral através do distanciamento, transformando-o em espectador observador da conjuntura social que se desenrola na peça.

Para Brecht, o distanciamento não é apenas um ato estético, mas, sim, político: o efeito de estranhamento não se prende a uma nova percepção ou a um efeito cômico, mas a uma desalienação ideológica. O distanciamento faz a obra de arte passar do plano do seu procedimento estético ao da responsabilidade ideológica da obra de arte. (PAVIS, 2007, p. 106).

Com Brecht, portanto, há uma superação do ideal burguês de teatro (e de arte), no qual considerava-se o fazer teatral um exercício de genialidade, e o assistir ao espetáculo um mero exercício de contemplação emocional, em prol de uma concepção político-ideológica de teatro que desvela a exploração capitalista, o conflito de classes, o imperialismo, entre outras temáticas que exsurgem da história, uma vez que a ação é determinada pela função social que cumpre o personagem e o artista possui um compromisso com a transformação da sociedade, com a formação das massas operárias, com o estímulo ao inconformismo e à revolução, com a exposição das contradições inerentes a uma sociedade de classes e a superação delas.

“É necessário insistir: o que Brecht não quer é que os espectadores continuem pendurando o cérebro junto com o chapéu, antes de entrarem no teatro, como o fazem os espectadores burgueses” (BOAL, 1991, p. 116).

Boal, em sua *Poética do Oprimido*, representa uma superação dialética da tensão gerada pelo conflito entre o teatro burguês tradicional e o teatro brechtiano. O teatrólogo brasileiro se apropriou dos efeitos teatrais de ambas correntes de pensamento, rompeu com as suas estruturas e desenvolveu técnicas próprias para uma práxis teatral emancipatória.

De Brecht, Augusto Boal adotou a concepção de que o intelectual possui um compromisso com a sociedade em um sentido pedagogizante: “o dever do artista não é o de mostrar como são as coisas verdadeiras e sim o de mostrar como verdadeiramente são as coisas” (BOAL, 1991, p. 128). Também, da poética brechtiana, Boal incorporou a relevância dada mais ao processo teatral – o devir dialético da realidade – do que ao desenlace.

Augusto Boal, assim, discute em sua poética do oprimido sobre a posição do espectador como sujeito ativo, sugerindo a sua participação na cena em soluções de

conflitos representados por ‘espectadores’¹ na dinâmica teatral, a partir da problematização da realidade através da ação teatral.

Na estética do Teatro do Oprimido os temas escolhidos são teatralizados em torno de situações cotidianas vividas pelo grupo social de participantes do local, em um tempo/espço delimitado pela aplicação das técnicas que constituem a Poética do Oprimido. Boal define assim a sua poética:

Para que se compreenda bem esta Poética do Oprimido deve-se ter sempre presente seu principal objetivo: transformar o povo, “espectador”, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática. Espero que as diferenças fiquem bem claras: Aristóteles propõe uma poética em que os espectadores delegam poderes ao personagem para que este atue e pense em seu lugar; Brecht propõe uma poética em que o espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserva o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem. No primeiro caso, produz-se uma “catarse”; no segundo, uma “conscientização”. O que a *poética do oprimido* propõe é a própria ação! (BOAL, 1991, p. 138).

O Teatro do Oprimido procura por meio da prática de jogos, exercícios e técnicas teatrais, estimular a discussão e a problematização de questões do cotidiano para oferecer uma maior reflexão das relações de poder e conflitos sociais que permeiam a sociedade, mediante a exploração de histórias entre opressores e oprimidos (TEIXEIRA, 2005).

Boal procura dessacralizar o personagem heroico, bem como dar carne e sangue às estruturas sociais opressoras, devolvendo aos indivíduos, através da sociedade, a condição de sujeitos, abandonando a sua condição de objeto. Ser sujeito, nesse sentido, é ser um sujeito de diálogos, protagonista de sua história, crítico de sua realidade, o que nos remete à pedagogia de Paulo Freire (TEIXEIRA, 2007).

A transdisciplinaridade do Teatro do Oprimido é incontestável, abrindo ricos veios de práticas formativas e de diálogos possíveis entre as áreas de conhecimento. Essa fluidez possibilita que as técnicas desenvolvidas por Augusto Boal sejam realizadas como práticas educativas, sendo o espaço teatral um espaço pedagógico, pautado pela dialogia dos sujeitos participantes.

¹ Espectador ativo, participativo, atuante, que reflete e soluciona cenicamente sua realidade ou fatos sociais por meio das questões abordadas no momento da aplicação do Teatro do Oprimido.

Por isso que o Projeto de Extensão **ENSAIANDO A CIDADANIA: o Teatro do Oprimido como estratégia ética, estética e política nos bairros da periferia de Belém** fundamenta-se, teoricamente, na Poética do Oprimido e na concepção de Extensão Universitária propugnada por Paulo Freire.

3 EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA EM PAULO FREIRE

Freire (1983) analisou a extensão universitária em um contexto histórico em que ela ainda não havia sido entronizada como uma ação acadêmica institucional no Brasil – cujo marco foi o surgimento do Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Instituições Públicas de Educação Superior Brasileira (FORPROEX), em 1987 –, mas ainda perpassava um longo caminho de idas e vindas históricas marcadas pelos modelos da transmissão vertical do conhecimento; do voluntarismo, da ação voluntária sócio comunitária; da ação sócio comunitária institucional e do acadêmico institucional (SERRANO, 2012).

Apesar do contexto histórico, portanto, ser outro, uma vez que a Extensão Universitária passou a ser atividade essencial da Universidade, indissociada da pesquisa e do ensino, somente a partir da promulgação da Constituição Federal de 1988 (BRASIL, 1988); as contribuições freirianas permanecem atuais, pois questionam semanticamente e ontologicamente o sentido da ação extensionista.

Freire (1983) fala de uma ação extensionista específica, realizada entre o agrônomo e o camponês, em uma realidade de reforma agrária no Chile, como um pretexto para que o pensador discorresse sobre o papel da educação na humanização do sujeito, conforme já vinha refletindo em suas obras anteriores. O educador realiza a crítica a partir da semântica do termo ‘Extensão’, passando a questionar gnosiologicamente o que seria a Extensão Universitária para então propor um conceito mais afeito à humanização do agricultor: o conceito de ‘comunicação’.

A palavra ‘Extensão’, para Freire, denota “a necessidade que sentem aqueles que a fazem, de ir até a ‘outra parte do mundo’, considerada inferior, para, à sua maneira, ‘normalizá-la’. Para fazê-la mais ou menos semelhante a seu mundo” (1983, p. 13). Desta forma, a Extensão Universitária torna-se prática messiânica, na qual um sujeito ativo ‘superior’ (a Universidade) transmite um saber pré-constituído,

mecanicamente, àquele considerado ‘inferior’, ‘bárbaro’, localizado no espaço ‘extramuros’ da Universidade (FREIRE, 1983).

Para o educador, isso se configura em uma invasão cultural, pois “é a penetração que fazem os invasores no contexto cultural dos invadidos, impondo a estes sua visão do mundo, enquanto lhes freiam a criatividade, ao inibirem sua expansão” (FREIRE, 1987, p. 86). Tal violência que torna os invasores atores do processo, messianicamente, e os invadidos, os objetos, alienados de sua humanidade.

Freire (1987), portanto, denuncia a desumanização por meio da Extensão Universitária que ignora o conhecimento, a palavra, o diálogo, a vida do sujeito que existe alheio ao conhecimento científico, técnico, universitário, privilegiando a concepção bancária de educação, a qual:

É uma doação dos que se julgam sábios aos que julgam nada saber. Doação que se funda numa das manifestações instrumentais da ideologia da opressão – a absolutização da ignorância, que constitui o que chamamos de alienação da ignorância, segundo a qual esta se encontra sempre no outro (1987, p. 33).

Coisificando o outro, o tornamos ‘ser menos’, impingindo uma violência e autoritarismo que, de antemão, viola a vocação do sujeito para ‘ser mais’, silenciando a sua palavra que também pronuncia o mundo dos homens, isto é, desumanizando-o, adaptando-o à realidade como se esta fosse estática e dada de antemão às consciências, debelando, portanto, qualquer possibilidade de que o indivíduo seja sujeito de sua própria história por meio da práxis.

Por isso, Freire invoca um conceito diverso de ‘Extensão’ para caracterizar a atividade extensionista que não seja antidialógica, utilizando a categoria ‘Comunicação’. O conceito ‘Comunicação’ traz dimensões da educação problematizadora proposta por Freire, a qual pode engendrar processos de liberdade, autonomia e conscientização nos sujeitos que dela fazem parte.

Não fazer ‘Extensão’, mas ‘Comunicação’ implica, primordialmente, em estabelecer uma relação dialógica entre os sujeitos da Universidade e da comunidade, pois o “diálogo é o encontro amoroso dos homens que, mediatizados pelo mundo, o ‘pronunciam’, isto é, o transformam, e, transformando-o, o humanizam para a humanização de todos” (FREIRE, 1983, p. 28).

Nesse sentido, a Extensão Universitária, no sentido concebido por Freire, cria potencialidades emancipadoras entre os sujeitos relacionados no processo educacional, como o seria entre os mediadores e as crianças envolvidas nas oficinas de Teatro do Oprimido. Historicamente a Extensão Universitária tem sido aplicada como mote de dominação cultural por possuir as seguintes características:

Transmissão; sujeito ativo (o que estende); conteúdo (que é escolhido por quem estende); recipiente (do conteúdo); entrega (de algo que é levado por um sujeito que se encontra “atrás do muro” àqueles que se encontram “além do muro”, “fora do muro”. Daí que se fale em atividades extra-muros); messianismo (por parte de quem se estende); superioridade (do conteúdo de quem entrega); inferioridade (dos que recebem); mecanicismo (na ação de quem estende); invasão cultural (através do conteúdo levado, que reflete a visão do mundo daqueles que levam, que se superpõe à daqueles que passivamente recebem). (FREIRE, 1983, p. 12).

A concepção de Extensão Universitária, enquanto processo de desenvolvimento cultural da comunidade, perpassa pela ideia de que a universidade (civilizada, detentora do conhecimento, esclarecida) deve manter uma relação de superioridade aos ‘de fora’, aos outros que, não inseridos no *corpus* universitário, merecem ser educados, resgatados de sua ‘barbárie’.

Ressalte-se, no entanto, que a desumanização do sujeito inserido no processo educacional, o faz deixar de ‘ser para si’, para torna-se um ‘ser para outro’, isto é, tornar-se um sujeito submetido às prescrições de outrem, convertendo-se em um objeto, em um indivíduo domesticado e acomodado, em suma, em um ‘não sujeito’.

O discurso objetificador, que se tornou ressoante com a modernidade, é um discurso de autoridade, antidemocrático, no qual a fala sucumbe ao monopólio da verdade científica, a qual a universidade encarna. Nesse sentido:

O conceito de dialogicidade vai além de uma ação comunicativa entre as pessoas, significa a necessidade de resgatar a dimensão dialógica da aprendizagem, inerente à natureza humana. Ressaltamos aqui a importância da ação dialógica enquanto ação mediadora do processo de conscientização, de problematização e de transformação do mundo opressor (CÓRRÊA; OLIVEIRA; ABREU, 2011, p. 274-275).

A ruptura deste processo alienador, através da ação dialógica, horizontaliza saberes e experiências, restabelecendo no sujeito o direito de pronunciar (e criar) o mundo em que vive, sendo que qualquer projeto de extensão vinculado a este ideal

ético resgata a feição humana do indivíduo que sofre com a violação de seus direitos humanos. A educação que não é dialógica preconiza a desumanização do educando, podendo ser mero adestramento, objetificação, mero depósito de informações sobre o mundo, mas nunca educação.

A dialogia que aqui se aborda insere-se em um contexto contemporâneo de diversidades epistêmicas, isto é, de contatos ininterruptos – simultâneos e contemporâneos – entre perspectivas de conhecer e agir no mundo. Nesse quadro, a educação verdadeira exige o respeito mútuo dos sujeitos que, ao se relacionarem, se educam mutuamente, não importando se a relação estabelecida é entre crianças e adultos.

Desta forma, pluralismo e pensamento propositivo encerram uma proposta crítica de educação na qual há a interação, principalmente, entre os saberes científicos e os não-científicos; não qualquer interação, mas aquela impulsionada pela co-presença igualitária no mundo dos sujeitos e pela incompletude de saberes.

Tal é a proposta de uma Extensão Universitária popular e crítica em contraposição à Extensão Universitária tradicional, “vista como uma prestação de serviços pura e simples; em outras, somente como função de agregação da universidade aos programas governamentais” (GURGEL, 1986, p. 66), fruto da voluntariedade de educadores e educandos messianicamente comprometidos com os problemas sociais.

4 O PROJETO

No Projeto de Extensão aqui apresentado **ENSAIANDO A CIDADANIA: o Teatro do Oprimido como estratégia ética, estética e política nos bairros da periferia de Belém**, os sujeitos imersos no processo de conscientização são os moradores do bairro da Terra Firme, localizado no município de Belém/PA, mais precisamente, crianças de 09 a 11 anos de idade, estudantes da Escola Municipal Parque Amazônia.

A Terra Firme é um dos bairros mais populosos da capital, tendo ganhado esse apelido por ser formado por terras firmes e altas próximas a áreas alagadas pelo rio Tucunduba, no limite dos bairros de Canudos e Guamá. Concentração de boa parte da população de baixa renda da Zona Central, o bairro sempre enfrentou

problemas sérios como falta saneamento básico, irregularidades fundiárias, desordenamento urbano, violência urbana, entre outros. Penteado já descrevia o lugar como:

Escondido entre mangueiras e palmeiras, quase todo edificado com casa de tábua, colocadas sobre baixas estacas, cobertas com telhas ou folhas de palmeiras, o bairro tem um aspecto de provisoriedade bem acentuada; apenas a sua principal via, asfaltada, foge a estas características. Por ela se atingirá a futura universidade de Belém. [...] As casas com suas passarelas, denunciando a existência do problema de enchentes durante o inverno; a presença de vidraças em algumas casas constitui um elemento a favor do melhor padrão de vida de seus habitantes, assim como a cobertura de telhas de barro. (1968, p. 334)

A Terra Firme, mesmo sendo uma área predominantemente alagável, virou um espaço geográfico com grande poder de atração migratória, uma vez que possibilita o rápido acesso – a pé ou por bicicleta – de seus moradores ao centro da cidade. Transformou-se, assim, em um dos bairros mais populosos da capital, tendo ganhado esse apelido por ser formado por terras firmes e altas próximas a áreas alagadas pelo rio Tucunduba, no limite dos bairros de Canudos e Guamá.

Concentração de boa parte da população de baixa renda da Zona Central, o bairro sempre enfrentou problemas sérios como falta saneamento básico, irregularidades fundiárias, desordenamento urbano, violência urbana, entre outros. Ao invés de cidadãos com desvio moral ou com uma inclinação patológica para o crime (SOUZA, 2005), na Terra Firme há uma racionalidade econômica marcada pela desigualdade de oportunidades de inserção a bons empregos no setor formal da economia, bem como a oferta de uma relação perversa com o tráfico de drogas, com suas promessas de rentabilidade em curto prazo, principalmente aos jovens e adolescentes.

Essas múltiplas determinações de uma cidadania inconclusa (CARVALHO, 2005), na qual predomina a concepção de que os direitos civis, políticos e sociais são “doados” pelo Estado clientelista e não conquistados pela ação política e pela luta de classes, muitas vezes obliteram a consciência do indivíduo, o qual passa a reconhecer a sua opressão com uma realidade “quase natural” oriunda de uma “ideia fatalista, imobilizante” de que “a realidade é assim mesmo, que podemos fazer?” (FREIRE, 2002, p. 11).

Na tentativa de resgatar a consciência de que a realidade é histórica, construída pelas ações – conscientes ou inconscientes – dos próprios indivíduos, o Teatro do Oprimido, como práxis teórica deste projeto, proporciona um fazer pedagógico no qual os oprimidos se tornam capazes de perceber o mundo, refletir sobre o mundo, e se expressar no mundo (TEIXEIRA, 2005).

O projeto justifica-se politicamente, eticamente e esteticamente, como uma ferramenta capaz de fomentar as transformações sociais através da relação dialógica entre as crianças do bairro e o Ponto de Memória da Terra Firme. Acredita-se, como Canda, que “com arte, o povo pode construir meios de discussão política, mas também de ampliação da capacidade da leitura de mundo e de meios de intervenção sobre ele” (2012, p. 191).

Deve-se ressaltar que, inicialmente, os moradores da Terra Firme travaram lutas contra a própria Universidade Federal do Pará, que mantinha a posse dos terrenos ocupados. Mobilizados pela luta por moradia digna, a “comunidade da Terra Firme adotou os centros comunitários, associações e projetos socioeducativos como espaço de reivindicações de direitos sociais” (MOURA; QUADROS; QUADROS, 2013).

Nesse sentido, pensamos que este projeto tem uma efetiva realização através da parceria interinstitucional realizada com Ponto de Memória da Terra Firme (PMTF). Em poucas palavras, o Ponto de Memória é:

Um projeto comunitário, participativo, de caráter sociocultural-educacional, que adota a museologia comunitária como principal ação transformadora dentro do bairro da Terra Firme. O projeto surgiu em outubro de 2009, por iniciativa do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), que apresentou a três comunitárias da Terra Firme a proposta do Programa Pontos de Memória. (MOURA; QUADROS; QUADROS, 2013, p. 18).

Certamente este projeto coaduna-se com a missão e objetivos do Ponto de Memória, quais são: preservação do patrimônio local, resgate da memória dos moradores e reconstrução da história da Terra Firme, bem como, ajudar na transformação da imagem negativa atribuída ao bairro da Terra Firme; incentivar o bairro da Terra Firme a preservar e valorizar suas memórias e histórias; buscar parcerias com instituições públicas e privadas, para que contribuam na transformação social do bairro da Terra Firme e estimular a união comunitária, como

primeiro passo para a transformação social (MOURA; QUADROS; QUADROS, 2013).

O Teatro do Oprimido, ao acionar as histórias de vida dos espectadores – mediante as modalidades do teatro do invisível, teatro fórum e teatro jornal –, criando dramaturgias que emergem de experiências e problemas típicos da coletividade, como a discriminação, o preconceito, a crise do trabalho, a violência urbana, conflitos em torno da propriedade privada e diferentes fatos sociais presentes do cotidiano dos bairros da periferia de Belém do Pará; possibilita a emergência da memória (e a construção da história) dos marginalizados, isto é, daqueles cujos discursos estão ausentes do espaço público.

Assim, o projeto possibilita o ensino, a aprendizagem e uma formação para a cidadania por meio da experimentação cênica do Teatro do Oprimido como linguagem ética, estética e política de transformação social da comunidade da Terra Firme, elidindo-se a distinção entre atores e espectadores no espaço teatral e social.

Este projeto vem se desenvolvendo em três fases: reuniões de planejamento da equipe técnica do projeto e interessados, juntamente com a coordenação do Ponto de Memória da Terra Firme; aplicação do Teatro do Oprimido e suas modalidades na Escola Municipal Parque Amazônia e apresentação dos resultados do Projeto.

O Teatro do Oprimido propicia o resgate da memória e a história dos sujeitos imersos na experiência cênica, bem como os processos de luta e conquistas de direitos que mobilizaram gerações de moradores da Terra Firme, hoje esquecidos pelas novas gerações. Desta maneira, os espectadores vivenciam e ensaiam intervenções sobre a sua própria cidade, espaço por excelência de suas experiências cotidianas, de sua história comunitária, muitas vezes invisibilizada.

Metodologicamente, antes da realização efetiva das oficinas, foi desenvolvido um período de sondagem, no qual, por meio de rodas de diálogos, averiguou-se as temáticas mais pertinentes à realidade circundante das crianças participantes. Mesmo sem o olhar profissional para captar os discursos infantis, tentou-se, por meio do diálogo e do estabelecimento de uma relação de afetividade com as crianças, escutá-las em suas angústias, revoltas e dilemas.

Desta forma, não foi surpreendente que, entre os temas que surgiram através das rodas de diálogos, tenha-se identificado fatos sociais pautados pela violência

nas escolas, tráfico de drogas, conflitos fundiários ou de propriedade, *bullying*, e precarização das relações de trabalho. Tais temas passaram a ser adotados em cada oficina de Teatro do Oprimido, sendo que o tema transversal a todos os demais temas foi o trabalho.

Em torno das temáticas identificadas criam-se jogos teatrais e cenas que problematizam a realidade das próprias crianças. Enquanto sujeitos, elas resolvem cenicamente e refletem sobre os problemas sociais que vivenciam. Tal método possibilita estabelecer um estranhamento brechtiano por meio da ação e não somente da conscientização.

Há um profícuo diálogo entre o Teatro do Oprimido e a pedagogia freiriana, pois ambos preconizam a necessidade da conscientização dos sujeitos, no sentido de interpretar o mundo para transformá-lo; se comprometem com a libertação de oprimidos e opressores; entendem a educação como um ato dialógico e político. Desta forma intentou-se estabelecer círculos de diálogos, após a resolução cênica dos temas gerados na própria realidade dos educandos, a fim de se discutir sobre direitos humanos, cidadania, racismo, entre outros temas que surgiam da dinâmica teatral.

No entanto, pelo menos inicialmente, as crianças não se sentiam seguras para encenar e resolver os conflitos cenicamente a partir de sua própria capacidade de intervir na realidade. Não obstante a idade tenra para discussões mais complexas e a timidez inicial, as crianças, em suas narrativas, demonstraram ter uma ampla experiência com situações de abusos, violência urbana, tráfico de entorpecentes e milícias.

Através das cenas propostas coletivamente, elas interpretavam os papéis sociais mais presentes na Terra Firme, o que revelava que estavam compreendendo os processos teatrais da Poética do Oprimido e se sentiam à vontade para pensar soluções para os seus problemas sociais cotidianos.

Enquanto mediadores, tentou-se captar, ao longo dos problemas encenados, os momentos cruciais para a resolução das violações de Direitos Humanos, trazendo para o plano da reflexão das crianças a possibilidade de estranhamento frente a uma realidade perversa que se naturaliza em suas consciências. Intentou-se evitar, não obstante as dificuldades em virtude da faixa etária dos sujeitos participantes, uma Extensão Universitária nos moldes tradicionais, a qual procura

intervir na realidade circundante como detentora de um saber absoluto, verdadeiro e superior aos saberes da comunidade, em prol de uma Extensão Universitária popular, pautada pela dialogia, pela comunicação (FREIRE, 1983).

5 CONCLUSÃO

O Teatro do Oprimido representa uma superação dialética da concepção do teatro burguês tradicional e do teatro brechtiano. O teatrólogo brasileiro se apropriou dos efeitos teatrais de ambas correntes de pensamento, rompeu com as suas estruturas e desenvolveu técnicas próprias para uma práxis teatral emancipatória, na qual, não haveria a alienação entre atores-personagens e público-espectador, mas todos participariam do movimento cênico, do desenrolar do enredo, bem como das problematizações realizadas e soluções encontradas.

O Teatro do Oprimido fundamenta a práxis do Projeto de Extensão intitulado **ENSAIANDO A CIDADANIA: o Teatro do Oprimido como estratégia ética, estética e política nos bairros da periferia de Belém**, que está sendo na Escola Municipal Parque Amazônia, localizada no bairro da Terra Firme, periferia de Belém. Enquanto atividade extensionista, o projeto é determinado pela concepção freireana de Extensão Universitária, isto é, enquanto ato comunicativo que elide a suposta superioridade dos saberes acadêmicos em detrimento do saber popular. Assim, busca-se, através da ação e do diálogo, estabelecer-se um processo de humanização dos sujeitos envolvidos no projeto, sejam crianças, sejam os adultos.

O projeto em análise intenta acionar as histórias de vida dos espectadores, criando dramaturgias que emergem de experiências e problemas típicos da coletividade, como a discriminação, o preconceito, a crise do trabalho, a violência urbana, conflitos em torno da propriedade privada e diferentes fatos sociais presentes do cotidiano dos bairros da periferia de Belém do Pará, possibilitando a emergência da memória (e a construção da história) dos marginalizados, isto é, daqueles cujos discursos estão ausentes do espaço público.

As crianças, principalmente as crianças moradoras das periferias das grandes cidades do país são invisibilizadas, estereotipadas e estigmatizadas com a marca da violência, daqueles que são 'sem jeito', 'sem passado, sem presente e sem futuro'.

Durante a execução do projeto, no entanto, percebe-se que elas possuem voz e buscam atuar no palco da vida questionando a realidade perversa que lhes circunda.

Quantitativamente pode-se encontrar dificuldades em auferir os resultados do projeto, uma vez que suas implicações são de natureza qualitativa, e dizem respeito à criação de experiências, formação de memórias e o estabelecimento de vontades de sujeitos que desejam 'ser mais', serem autônomos e cidadãos conscientes.

THE THEATER OF OPRESSED AS AN EDUCATIVE EXPERIENCE AT OUTSKIRTS OF BELÉM DO PARÁ

ABSTRACT

This paper aims to show an Extension Project in partnership with the Ponto de Memória da Terra Firme, that intends to apply the Theater of Opressed's skills in a school localized at outskirts of Belém. Discuss the Theater of Opressed as a dialectical synthesis between the bourgeois theater and brechtian theater. Then approach the university extension in a Paulo Freire's perspective. Conclude with the idea that the Theater of Opressed, giving voice to opressed, build a popular university extension, critical and dialogical.

Keywords: University Extension. Theater of Opressed. Citizenship.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

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

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988. 292 p.

CANDA, C.N. Paulo Freire e Augusto Boal: diálogos entre educação e teatro. **Holos**, v. 28, n. 4, p. 195-205, 2012.

CARVALHO, J. M. de. 2005 (2001). **Cidadania no Brasil: o longo caminho**. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

CORRÊA, J. R.; OLIVEIRA, Damião B.; ABREU, Waldir F. Elucidação do conceito de sujeito em Paulo Freire. In: ABREU, Waldir F.; OLIVEIRA, Damião B.; RAMOS, João B. S. (Org.). **Entre educação e filosofia: conhecimento, linguagem e pensamento**. Belém: GEPEIF, 2011, p. 261-281.

FREIRE, P. **Extensão ou comunicação?** 8. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

_____. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 25. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. **Pedagogia do Oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GURGEL, R. M. **Extensão Universitária: Comunicação ou Domesticação**. São Paulo: Cortez: Autores Associados: Universidade Federal do Ceará, 1986.

MARX, K. **Contribuição à crítica da Economia Política**. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MOURA, C. F. S.; QUADROS, C. A.; QUADROS, Helena S. A. (oOrg.). **Ponto de Memória da Terra Firme**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2013.

ORTEGA Y GASSET, José. **A ideia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PENTEADO, A. R. **Estudo de Geografia Urbana**. Belém: UFPA, 1968.

ROSENFELD, A. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SERRANO, R. M. S. M. **Conceitos de extensão universitária: um diálogo com Paulo Freire**. Disponível em: <

http://www.prac.ufpb.br/copac/extelar/atividades/discussao/artigos/conceitos_de_extensao_universitaria.pdf >. Acesso em: 19 set. 2012.

SOUZA, M. **O desafio metropolitano: um estudo sobre a problemática sócio-espacial nas metrópoles brasileiras**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

TEIXEIRA, T. M. B. Dimensões socioeducativas do Teatro do Oprimido de Augusto Boal. **Revista Recrearte**, Santiago de Compostela, v. 4, 2005.

_____. **Dimensões sócio-educativas do Teatro do Oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal**. 335 fls. Tese de doutorado em Educação e Sociedade do Departamento de Pedagogia Sistemática e Social. Universidad Autônoma de Barcelona, Barcelona, 2007.

Correspondência:

Raphael Carmesin Gomes. Mestrando em Educação pela Universidade Federal do Pará (UFPA), Técnico Administrativo da Universidade Federal do Pará (UFPA), Câmpus Universitário de Belém, Pró-reitora de Extensão Universitária (PROEX), Belém, Pará, Brasil. E-mail: raphael.carmesin@gmail.com

Recebido em: 09 de outubro de 2017.

Aprovado em: 23 de março de 2018.